

# Cel mai mare

D

acă până în 1989 adjectivele și superlativele lor aveau o culoare exclusiv politico-ideologică, în așa fel încât, după Stalin, Mao și Uniunea Sovietică, n-a mai fost mare decât Ceaușescu (și, eventual, Victoria Socialismului), astăzi, după eliberarea adjectivelor, trăim o adevărată inflație de superlative absolute sau relative, distribuite de cine vrei și de cine nu vrei, cui vrei și cui nu. Dacă tot nu avem de nici unele, risipim adjective.

Regizorul Ics – profesionist de talent și respectat – este „marele regizor Ics”, fiindcă a obținut niște premii și a mai lucrat și în străinătate. Actorul Igrec este „marele actor Igrec”, chiar dacă, după o astfel de recomandare, el urcă pe scenă și spune niște bancuri deochete sau rostește plictisit câteva cuplete vechi și fără nici un Dumnezeu. Cutare este „marele dramaturg”, dacă nu „cel mai mare dramaturg”. Și tot astfel, încât pălesc și Giorgio Strehler, și Laurence Olivier, și Cehov.

Cine stabilește pentru un artist în viață că e mare și cât e de mare? Cu ce i se măsoară mărimea? Cine i-o măsoară? Cum aflăm cine este cel mai mare? Se fac sondaje, anchete, statistici, măsurători? Și care sunt consecințele? Consecințele sunt previzibile: e de ajuns să-i spui de două-trei ori unui artist că e mare ca să-l convingi de acest lucru și să-l faci să se poarte ca atare, fiindcă artistul este și el o natură absolutistă, ca și dictatorul. E de ajuns să afle colegii celui mare, pentru ca acesta să le devină, brusc, antipatic sau de-a dreptul odios.

E de ajuns să spui lumii că Ics sau Igrec e mare pentru ca acest lucru să devină un etalon, mai prețios spus, un criteriu axiologic. Îndrăznește apoi să-i faci o obiecție cât de mică marelui artist, să observi un accident în relief sau impecabil. Devii pe loc un detractor, un defăimător, un denigrator sau, în cel mai bun caz, un tip ciudat, contrazicător, snob, original cu orice preț.

Când îi spui cuiva că e prost, mediocru, lipsit de talent, ai toate șansele nu numai să nu fii crezut, dar să îți se poarte o ură cât o viață. Numai lucrurile bune, oricât de exagerate, pe care le zici despre cineva te fac simpatic acestuia și mai ales credibil. Nu mai spun că, declarând despre cineva că e mare, foarte mare, cel mai mare, asta te scutește de analiză, de argumentație, de efort demonstrativ.

Am întrebat un actor: „chiar crezi că ești mare?”. „Ce să fac, mi-a răspuns, dacă mi se spune mereu asta?” E de prisos să precizez că actorul cu pricina caută cu tot dinadinsul compania celor care-l consideră (sau îl califică) astfel, evitându-i, uneori poate subconștient, pe ceilalți. Într-o societate strangulată pe motive politice, e suficient ca un artist să fie considerat mare de către cineva care face parte din (sau simpatizează cu) o tabără politică, pentru ca toți cei care fac parte din (sau simpatizează cu) tabăra politică opusă (ori concurentă) să-i dezvăluie defectele existente și inexistente, spre a anula calificativul oferit de adversar. Nu cred că suntem destul de maturi din punct de vedere politic pentru a suporta un adjectiv atribuit cuiva. Astfel că, uneori, vrând să facem o faptă bună, acționăm dimpotrivă, iar generozitatea, chiar sinceră, poate fi înțeleasă ca partizanat politic sau de grup.

Mă trezesc eu însumi declarând despre câte un contemporan că e mare, fără să-mi dau seama că, spus în public de către o persoană publică, adjectivul se încarcă de semnificații în aceeași măsură în care, poate, se descarcă de responsabilitate. M-am exprimat uneori despre câte un confrate în termeni superlativi. La un examen psihanalitic ar rezulta probabil că este efectul modestiei mele, care există în stare latentă și arde de nerăbdare să se afirme. „Vedeți cât de modest sunt? Declar despre Zet că e mare, dovedind astfel că pot fi destul de obiectiv în raport cu el și, mai ales, cu mine.”

Alții o fac pentru a obține oarecare avantaje, în prezent sau în viitor. Așa se nasc false somități, infatuări, invidii, uri, ierarhii strâmbe, dușmăanii, jocuri secunde.

Sunt tot mai încredințat că marile adjective nu pot servi decât postum. Altfel spus, ele sunt proprietatea posterității.

DUMITRU SOLOMON

# FESTIVALUL „I. L. CARAGIALE”

## Stagiunea în opt zile

Nimeni nu e mai dezamăgit de absența evenimentelor decât cei care participă la ele. Nu doar Fabrice del Dongo pe câmpia de la Waterloo, dar și „lumea festivalului” își căina plictisul, între microfoane și camere de luat vederi. Cu toate acestea, sălile au fost pline și aplauzele entuziaste: a fost teatru, a fost public, flori și mesaj prezidențial, revista „Festival”, editată de studenți, demisii și refuzuri de premii, lacrimi de bucurie la primirea premiilor, spații convenționale și ne, conferințe de presă și dezbateri, a fost tot ceea ce trebuie pentru a oferi argumente și celor care zic că „mai rău nu se poate”, și celor întotdeauna și întru totul mulțumiți. Pe scurt, a fost un eveniment, la scara la care teatrul românesc, ca instanță morală, putere creatoare și inventivitate economică, îl poate oferi.

Anul acesta, comisia de selecție – care, în cele din urmă, a devenit un selecționar unic – a optat pentru 20 de spectacole (au rămas 15 în versiunea finală), dorind să ofere o imagine a teatrului românesc așa cum există el în Capitală, în marile și micile orașe ale țării. Mișcarea teatrală nu are decât de câștigat de pe urma unei analize care pornește de la realitatea complexă și atât de diferită în tendințele și împlinirile ei, lăsând momentan de o parte colecțiile de citate din cronici, aduse acasă de trupele care au fost în turneu. Desigur, în felul acesta se diminuează percepția sărbătorii, a zborului

din capodoperă în capodoperă, apar stările de plictiseală sau de refuz al unei modalități sau al unui artist, sunt alăturate alcătuirii scenice cu ambiții extrem de diferite, ceea ce, firește, dă o anume senzație de amețeală estetică.

Secțiunea „Teatrul de mâine” și „Serile scurte ale Teatrului Mic” au diversificat oferta, multiplicându-se centrele de interes, dovedindu-se că pentru artiști, pentru cei adevărați, firește, bucuria este cea a jocului, între ei și cu publicul. Juriul, oricât de universitar și academic ar fi el (și mai ales dacă este așa), vine din afară și rămâne în afară.

Criticul Valentin Silvestru, în calitatea sa de selecționar, a oferit un sumar credibil al stagiunii, o parte care dă imaginea întregului și cei care sunt intim și vital legați de evoluția teatrului românesc n-au avut decât de câștigat de pe urma acestei ocazii de a judeca și de a compara ceea ce se petrece pe scenele țării în fața publicului de fiecare seară. Și pentru că orice opțiune presupune o renunțare, de astă dată Festivalul și-a ratat condiția de sărbătoare a orașului prin care ar fi putut să atragă spre sălile de teatru noi categorii de public. A contribuit la aceasta și inabilitatea (sau refuzul?) organizatorului de a face o reclamă adecvată propriei acțiuni : la festivitatea de deschidere,



Pescărușul de Cehov la Teatrul Mic, regia: Cătălina Buzolanu; în prim-plan, Gheorghe Visu (Trigorin) și Valeria Seciu (Arkadina)



Horățiu Malaele în *Puricele* de Georges Feydeau, Teatrul „Nottara“

pe frontonul Teatrului Național se lăfăia o reclamă „Lumea Coca-Cola“, încât mulți se întrebau dacă nu au greșit cumva adresa. Până la urmă, această reclamă ne-a ajutat să ne gândim la rolul pe care-l mai poate juca teatrul într-o lume preocupată într-atât de Coca-Cola.

Imaginea acestei stagiuni, reflectată de selecția Festivalului, dovedește că într-o bună măsură lupta cu

Mureș. Selecționat și prezent aproape până în ultima clipă în programul festivalului, el a lipsit în cele din urmă, explicațiile cu înțeles vorbind despre dificultățile tehnice, cele subînțelese (și, în cele din urmă, exprimate de Sindicatul teatral profesionist din Teatrul Național Târgu-Mureș) despre boicotul organizat de noua conducere a teatrului față de creația regizorului Victor Ioan Frunză, a scenografei Adriana Grand, a autoarei muzicii, Dorina Crișan Rusu. Aici nu este vorba despre simpatii și antipatii reciproce, individuale, de grup sau politice, ci despre spațiul libertății de exprimare și de creație – elemente constitutive ale statului de drept. Spectacolul **Satyricon** poate să placă sau nu, dar dacă el trezește rețineri și refuzuri este normal ca acestea să se exprime public, în dialog cu cei care îi găsesc merite. Ni s-a spus că organizarea festivalului a costat o sută de milioane. Nu e o sumă prea mare pentru confirmarea gusturilor domnului Serafim Duicu?



marile mărci de băuturi răcoritoare se duce cu mijloace adecvate. Teatrul românesc, atât prin realizările majore, cât și prin cele care țin de cotidian, caută și izbutește un dialog cu publicul **său**; a fost evident demersul de aprofundare a semnificațiilor, care produc expresivitate scenică într-un mod organic. Atât **Pescărușul** (Teatrul Mic, regia: Cătălina Buzoianu), care s-a bucurat din plin de generozitatea juriului, cât și **Poveste de iarnă** (Teatrul Bulandra, regia: Alexandru Darie) și **Dibuk** (Teatrul Evreiesc de Stat, regia: Cătălina Buzoianu), care ar fi meritat, poate, în egală măsură laurii unor premii, sunt repere solide pentru maturitatea creatorilor lor și pentru maturitatea mișcării teatrale ca atare.

Teatrul Național din Craiova, care a ales în ultimii ani calea valorificării efortului de echipă în spectacole de mare amploare, a convins acum mai puțin cu **Ferma animalelor**, performanță rece, exercițiu de ritm, parabolă fără profunzime.

**Săptămâna luminată** (Teatrul Național din Cluj, regia: Mihai Măniuțiu) și **Steaua fără nume** (Teatrul Național din București, regia: Alexa Visarion) pun, fiecare în felul său, problema valorificării dramaturgiei mai vechi în relație cu sensibilitatea publicului de astăzi.

În pofida declarațiilor despre această ediție care urma să așeze la locul ce i se cuvine dramaturgia românească actuală, scaunul a rămas gol. Oferta competiției oficiale n-a fost semnificativă și palmaresul reflectă această realitate. Dezbateră – pertinentă – desfășurată în cerc intim în ultima dimineață a festivalului a analizat simptomele crizei: există piese și mai vechi și mai noi, criza nu este a literaturii dramatice, ci a disponibilității colectivelor artistice de a o valorifica scenic. S-a vorbit despre neîncredere, despre saturație, despre insuficiența informării și despre necesitatea unor măsuri administrative. Dacă diagnosticul e corect, tratamentul s-a dovedit inadecvat. Gloria teatrală a dramaturgilor români a fost dintotdeauna rezultanta unor afinități, de pe urma măsurilor de forță n-au profitat decât impostorii. Ceea ce nu înseamnă că ordonatorii de fonduri trebuie să fie scutiți de sarcinile lor promoționale: organizare de concursuri, editare, popularizare, traduceri.

Tot la capitolul absențe ar trebui poate discutată în amănunțime aventura spectacolului **Satyricon** de la Teatrul Național din Târgu-



Carmen Galin și Raluca Penu în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian la TNB. (regia: Alexa Visarion)





© Ioan Chelaru (Pampon) și George Ivașcu (Crăcănel) în **D'ale carnavalului de Caragiale** la Teatrul de Comedie (regia: Mihai Manolescu)



În general, capitolul organizare a suscitât mai multe patimi și discuții decât spectacolele propriu-zise. Eliminarea UNITER de pe afiș, oricât ar fi de brutală, nu poate fi decât formală. Prin membrii săi – creatorii din teatrul românesc –, el este parte din tot ceea ce se petrece, fie că e în juriu, fie că nu, fie că ei acceptă premiile, fie că le refuză. Nici Ministerul Culturii nu se va putea debarasa de această organizație prin aroganță sau ignorare, dar nici UNITER nu va putea evita responsabilitatea pentru ceea ce se întâmplă, izolându-se în protest. O soluție nefericită ar fi radicalizarea acestor adversități în diviziuni ireconciliabile: teatrul românesc (actorii, regizorii, scenograful, criticii) nu poate fi împărțit într-unul al Ministerului și altul al UNITER-ului, și, dacă acest lucru se va produce, el va fi în dauna potențialului creator cu care ne place atât de mult să ne mândrim. Din acest punct de vedere, ediția a cincea a festivalului s-ar putea să devină momentul de răscruce din care totul s-a stricat, sau cel în care s-a conștientizat necesitatea unei platforme comune de acțiune.

**MAGDALENA BOIANGIU**

## Palmares

- Marele premiu și trofeul orașului București (transmisibil): Teatrul Mic, pentru spectacolul **Pescărușul** (regia, Cătălina Buzoianu)
- Premiul pentru cel mai reușit spectacol cu o piesă românească: Teatrul Național București, pentru spectacolul **Steaua fără nume** (regia, Alexa Visarion)
- Premiul pentru regie „Ion Sava”: Cătălina Buzoianu, pentru regia spectacolului **Pescărușul**
- Premiul „Lucia Sturdza Bulandra” pentru cea mai bună interpretare feminină: Valeria Seciu, pentru rolul Arkadina din **Pescărușul**
- Premiul „Costache Aristia” pentru cea mai bună interpretare masculină: Horațiu Mălăele, pentru rolurile interpretate în spectacolul **Puricele** (Teatrul „Nottara”)
- Premiul pentru cea mai bună scenografie: Maria Miu pentru decorul și costumele spectacolului **Poveste de iarnă** (Teatrul Bulandra) – premiu refuzat
- Premiul „Toma Caragiu” pentru cel mai valoros debut: George Ivașcu, pentru rolul Mache Razachescu din **D'ale carnavalului** (Teatrul de Comedie)



Emilia Popescu, Mihai Constantin și Dragoș Păslaru în **Poveste de iarnă de Shakespeare** la Teatrul Bulandra (regia: Alexandru Darie)





# ALTE FESTIVALURI

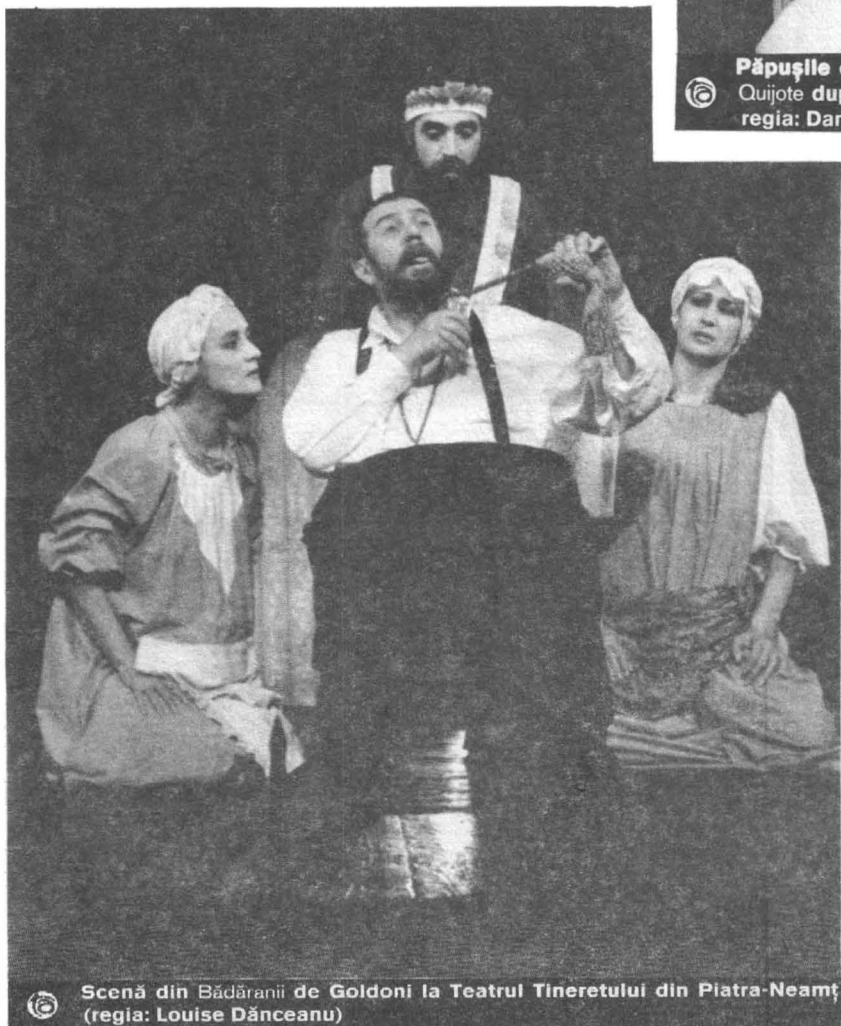
Galați

## Comedia în tranziție

Nici nu se isprăvise bine maratonul festivalier al stagiunii '93-'94 (asupra căruia numărul trecut al revistei v-a oferit, sperăm, o panoramă concludentă), când Teatrul Dramatic din Galați a invitat un număr impresionant de oameni de teatru – 37 din țară și 21 din străinătate, plus trupele celor opt spectacole-oaspete – la o altă întrunire sărbătorească: Festingal. Acesta e numele sub care s-a desfășurat, între 27 septembrie și 3 octombrie, prima ediție din „seria nouă” a Galei Comediei, prestigios, pe vremuri, festival, răposat fără glorie înainte de '89. Reluată cu subtitlul „Comedia în chip și fel” și într-o formulă timid internaționalizată (constând, adică, în invitarea unui spectacol din Albania și a unuia din Republica Moldova), Gala și-a extins oferta culturală dincolo de reprezentațiile de profil; s-a organizat, în colaborare cu Institutul Internațional de Teatru Mediteranean, o masă rotundă cu tema (firește) „Spiritul comic mediteranean” și s-a oferit spațiu unor Ateliere de creație pentru actori, conduse de scoțianul Raymond Branton de la West Lothian



Păpușile concepute de Mircea Nicolau pentru Don Quijote după Cervantes (Teatrul „Gulliver” din Galați, regia: Dan Ganea)



Scenă din Bădăranii de Goldoni la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (regia: Louise Dănceanu)

Youth Theatre. Așadar, un ansamblu de manifestări variate, prin care regizorul Adrian Lupu, directorul teatrului gălățean, a urmărit crearea unui eveniment teatral cu fizionomie modernă și de anvergură națională, ba chiar europeană. Cum, însă, Europa n-a răspuns, până la urmă, la apel, în afară de trupele amintite, decât prin trei participanți spanioli și unul grec la dezbaterile teoretice, s-o lăsăm și noi, vorba lui Caragiale, să-și vadă de treburile ei și să observăm ce a adus nou Festingal în peisajul accidentat al teatrului autohton.

O primă constatare – plăcută – este aceea că la Galați au fost poftite, în general, spectacole proaspete, adică nu dintre cele purtate, în stagiunea trecută, din festival în festival, indiferent de tema ori specificul reuniunii, până la saturarea interesului și săturarea juriilor de mereu și mereu aceleași bucate. Desigur, unele dintre ele au venit acolo de la, ori plecau de-acolo la Festivalul internațional de umor, ce se desfășura cam în





aceeași perioadă la Vaslui („ceva a la vivat concurența”, ca să-l citez din nou pe Caragiale), sau vor face turul festivist al României în stagiunea actuală. Oricum, însă, la Galați a putut fi văzut, în deschidere, destul de recentul **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (TNB, regia: Alexa Visarion) și puțin cunoscutul (și eu l-am „ratat”, din păcate) spectacol de dans contemporan **Visul descompus** (Teatrul Odeon, realizatoare: Raluca Ianegic). La competiție – implicită doar, căci Festingal e într-adevăr... festival, iar nu concurs degizat – a venit și teatrul de păpuși, prin reprezentația arădeană **Truffaldino și aiuritele fantasme** după Carlo Gozzi (regizată, la Teatrul de Marionete de acolo, de către Ion Mânzatu) și prin **Don Quijote** după Cervantes, montare a Teatrului Gulliver din Galați, concepută de Dan Ganea. Fără a fi capodopere ale genului – nici ale celui păpușăresc, nici ale celui comic –, aceste montări au contribuit totuși la diversificarea „cuprinderii” Galei. La fel cum a făcut-o și spectacolul Teatrului Satiricus din Chișinău cu drama bulgakoviană **Cabala bigoților** (regia: Sandu Grecu), unde nu era nimic comic – nu cu intenție, în orice caz –, dar unde am admirat o foarte frumoasă scenografie, semnată de Petru Bălan.

Până aici, după cum se poate ușor vedea, fie și numai din înșiruirea titlurilor, noțiunea de comedie a fost susținută, prin spectacolele selectate, mai degrabă tangențial.

În limitele forme ale genului s-au înscris mai hotărât reprezentațiile sosite din Albania (**8 persoane plus...** de Ferdinand Radi, regizată de autor și de Andon Quezari la Teatrul Național din Tirana), de la Piatra-Neamț (**Bădăranii** de Goldoni, regia: Louise Dăncănu) și de la Târgu-Mureș (**Farse populare & parade**, jucate de „Trupa pe

butoaie” sub direcția artistică a lui Victor Ioan Frunză), precum și montarea teatrului-gază cu **Doctor cu de-a sila**, adaptare de Adina Zeev după **Doctor fără voie** de Molière, în regia lui Adrian Lupu. (În festival a mai figurat și o producție a Teatrului Dramatic din Constanța – **Soțul păcălit**, adaptare după **George Dandin**; cum, însă, întreprinderea regizorală a lui Lucian Iancu nu are a face nici cu Molière, nici cu spectacolul profesionist în general, voi face abstracție de ea în discuție.) Ceea ce nu înseamnă că te-ai fi putut „strica de răs” la vreunul dintre aceste spectacole. Desigur, la montarea albaneză, lipsită de traducere simultană, nu am putut aprecia decât hazul degajat de jocul actoricesc. La reprezentațiile autohtone însă – cu excepția **Farselor**, performanță de factură cu totul specială, de altfel – comicul propriu-zis s-a manifestat preponderent în zona aluziei erotice, împinsă spre trivialitate în spectacolul pietrean și stilizată spre picanterie în cel gălățean. Altminteri, regizorii nu și-au putut reprimă tentația comentariului melancolic (să nu-i zic „posomorît”), aplicat, nu știu cât de necesar, materiei curat comice a textelor, exponente ale unui spirit mediteranean foarte senin. Aceasta a fost trăsătura „stilistică” cea mai pregnantă a festivalului de la Galați. Și, poate, caracteristica firească a unei reuniuni de comedie desfășurate, eroic, în plină dramă a tranziției.

ALICE GEORGESCU

## Absența cenzurii – mai rea decât cenzura? (Slănic Moldova '94)

În urmă cu vreo douăzeci, douăzeci și ceva de ani, adică parcă mai ieri, poate alaltăieri, la Slănic Moldova avea loc – cu o zăpadă ca în copilărie și un ger năprasnic – un festival al datinilor și obiceiurilor de iarnă. Erau interesați de ceea ce se întâmpla acolo și folcloriștii, și etnografii, și oamenii de teatru. Așa se face că m-am „întâmpilat” atunci la Slănic Moldova, cu lume multă și chiar cu multă lume bună. Mi-i amintesc, și la acea ocazie, pe Radu Penciulescu și Paul Petrescu, avizi parcă să se îmbibe de tot ceea ce li se oferea, genuin încă, acolo, ca teatru folcloric și jocuri cu măști. Publicul – și el interesat, pe acea vreme – îi urmărea pe „artiștii amatori” în evoluția lor firească, în aer liber, prin parc, până ajungeau la scenă, unde intenția virtuozității artistice trecea pe primul plan. Dar era atunci, în acea împrejurare, o descătușare de forțe, de energii vitale, de miez ritualic, care cu greu s-ar putea uita.

Cei care au cunoscut astfel Slănicul și festivalul de la Slănic – avându-i ca amfitrioni, pe atunci, pe Constantin Donea, ca director

al Casei județene a creației populare, și pe Viorel Savin, ca director al Casei de cultură din Slănic Moldova – au cunoscut totodată și un soi de cordialitate particulară, i-aș zice aproape frățescă, tocmai pentru că ironia și autoironia erau la ele acasă, iar vorba de spirit înviora atmosfera, extrăgându-ne pentru câteva zile din cenușiul „epocii de aur”. Mi-ar plăcea să cred că exista chiar și un spirit al locului, benefic actului de cultură. Poate că nu s-a pierdut cu totul. Dar ar fi nevoie, azi, și de o publicitate adecvată și inventivă, în stare să trezească din actuala amorțeală publicul virtual al Slănicului. Altfel, la ce bun? În teatru, dacă public nu e... Și, la această ediție din '94 a festivalului, care de o bună bucată de vreme a devenit „de creație și interpretare teatrală” – ajungând cu acest profil la a VIII-a ediție și luându-și-l ca patron spiritual pe Ion Luca –, publicul s-a lăsat foarte greu atras.

Nici spectacolele, de altfel, cu excepția celor prezentate de Teatrul Municipal din Focșani, nu aveau de ce să-l aducă în sală, ci mai curând să-l gonească. Absența cenzurii poate fi mai rea decât cenzura dacă dispare orice urmă de autocenzură, inclusiv cea a bunului-simț. Iar o selecție exigentă a spectacolelor e necesară oricărui festival, fie el și – sau, mai ales – de „amatori”. Altfel, orice ins „cu liceul la bază” dar cu o nebuloasă în creier poate trece drept „animator” de formație teatrală, jucându-și propriile texte, de o dezarmantă incongruență logică.

Dacă actuala ediție a festivalului n-a fost, totuși, un eșec, lucrul s-a datorat în primul rând unui interesant și util colocvii – „Arta teatrală de amatori, încotro?” –, avându-l ca moderator pe criticul Valentin Silvestru. A urmat apoi un veritabil spectacol, de „teatru-teatru”, inspirat și inteligent nuanțat regizoral de Mihai Lungeanu, cu piesa lui Matei Vișniec **Și cu violoncelul ce facem?**, trupa focșăneană fiind, iarăși, la înălțimea renumelui său.

În fine, e de sperat – și de presupus – că și la secțiunea de creație, avându-l ca președinte al juriului tot pe Valentin Silvestru, au fost răsplătite două texte meritorii: **Meșterul Manole** de Dorel Rape, medic din Slănic Moldova, și **Vinovatul să facă un pas înainte** de Dan Lungu din Botoșani.

Eforturile organizatorilor centrali, județeni și locali, cele ale Primăriei, diriguite de domnul Dante Cotescu, precum și bunăvoința sponsorilor – atâta câtă e! – meritau parcă mai mult. Cine și-ar fi imaginat, acum câțiva ani, că vom avea destui bani pentru premii, dar nu vom mai avea cui să le dăm?!

Să sperăm totuși că, la anul, cea de-a IX-a ediție a festivalului de la Slănic Moldova va însemna și un reviriment al acestuia, ca fapt de cultură teatrală, validat de prezența publicului în sală. Condiționată, firesc, de ceea ce i se oferă.

VICTOR PARHON

foto: Marian Coporan

# DIALOG

## CARMEN IONESCU: „Nu mai am timp; lumea mă întreabă câți ani am”

*Carmen Ionescu s-a născut sub semnul Berbecului, pe 18 aprilie 1956, la București. Are gesturi discrete, dar expresive. Înfățișarea ei calmă, aproape olimpică, reușește să ofere liniște interlocutorului. Despre ambițiile și destinul său vorbește cu pasiune și cu îngăduință atotontelegătoare.*

■ **Pentru a reuși la I.A.T.C. a fost nevoie să susții de opt ori examenul de admitere. Te-au marcat acești ani de încercări?**

□ Mai întâi trebuie să-ți spun că atunci când mi-a intrat în cap să devin actriță, știam că nimic nu mă poate face să dau înapoi. Am încercat să rămân în zona artei, astfel că timp de trei ani am fost în corp-ansamblul Teatrului „Bulandra” și alți trei ani am făcut balet în trupa Teatrului „Tănase”. Era în mine o mare încăpățănare și eram hotărâtă să încerc și a noua oară... Dar anii aceia m-au marcat puternic. Deși nu mă simt bătrână, știu că nu mai pot să fac ce-aș fi făcut atunci.

■ **Ai intrat în 1989. Și ai terminat șefă de promoție...**

□ Da, n-am înțeles nici eu cum! Atâția ani de încercări (mereu am ajuns până la ultima etapă) și, culmea, am intrat când erau cele mai puține locuri la fete – doar trei – din cei opt ani. Cred că e bine să nu intri foarte crud în meseria asta, să fii mai copt. Dar ani e mult, totuși. Anii aceia au fost un chin, nu aveam nici un







fel de relații în domeniu, părinții mei s-au chinuit alături de mine... Apoi, am terminat șefă de promoție.

### ■ După care ai jucat patru ani la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț. Ce amintiri ai de acolo?

□ Acolo am avut o întâlnire benefică, importantă și bogată cu Nicolae Scarlat, în regia căruia am interpretat Camelia din **Acești nebuni fășarnici**. Am jucat în **Sânziana și Pepelea**, regia Andrei Mihalache, în **Bună seara, domnule Wilde**, regia Nae Caramfil... Am jucat mult în acei patru ani. Apoi am dat concurs la Teatrul Național din București.

### ■ Și a urmat întâlnirea foarte importantă cu Andrei Șerban. Aveai emoții mari la concurs?

□ Mi-era teamă, dar aveam o emoție bună, constructivă; și în spectacole am emoții, atât cât să-mi dea imboldul necesar. Eram încrâncenată. A fost o întâlnire de gradul zero. Recunosc, sunt ambițioasă, încăpățânată, aproape căinoasă. Au fost apoi satisfacții pe măsură. Elena din **Trilogia antică** – spectacol cu care am făcut turnee în Italia, Franța, Brazilia, Austria, Marea Britanie, Polonia, Portugalia.

### ■ Și cu care ai luat un premiu de interpretare la Festivalul „I. L. Caragiale”, în 1991.

□ Da, mi l-a înmănat inegalabilul George Constantin. Elena mi-a cerut un mare sacrificiu, să stau trei ani fără păr. Acum, mă uit la păr, mă bucur dar... aș mai face-o, mă crezi că aș mai face-o?

### ■ De când ești la TNB, ai jucat foarte mult, în spectacole de facturi diverse: Cine are nevoie de teatru?, Audiția, Păsările, Mașinăria Hamlet, Patrihoții...

□ Mai departe îți spun eu: **Morișca, Paiața sosește la timp, Ghetou, Casa Bernardei Alba**. Da, am jucat, dar... Știi, nu mă interesează dacă rolul e mic sau mare, important e să fie, orice rol e un prilej de a mă scormoni, de a face mereu altceva. Mă obsedează să nu fiu mereu la fel, să descopăr noul în mine, să mă îmbogățesc. Asta e frumusețea. Ultima experiență, cu Felix Alexa, la **Casa Bernardei Alba**, a fost extraordinară. M-am înțeles perfect cu el, este un regizor atent la amănunte, care despică firul în patru (pentru înțelegerea de către actor...). M-a stors la sânge, dar a ieșit. Dau jos kilograme după ce joc spectacolul. Felix a lucrat cu noi temeinic, serios, matematic, are o vigoare și o energie fantastice.

### ■ Meseria ți-a adus până acum vreo insatisfacție?

□ O mare durere în această profesie este că nu am făcut film. Mi-am dorit mult. Dar nu disper. Probabil că am jucat prea mult în teatru... Și, oricum, am ce trebuie să aibă un actor: acel dram de orgoliu de a nu cerși, întrucât consider că am făcut ceva și că ar fi trebuit să se vadă.

### ■ Cum este atmosfera în Teatrul Național, privită din interior?

□ Fiecare își vede de treaba lui. Altfel, aș spune că nu excelează. Andrei Șerban ne-a influențat pozitiv, atunci eram uniți, eram o echipă. Acum, fără a exista invidii sau certuri, fiecare își vede de ale lui. Întâlnirile de pe culoare sunt adesea... formale. Un puls nou există acum în echipa cu care repetă Beatrice Bleonț **Romeo și Julieta**. Poate pentru că sunt în majoritate tineri, sau poate pentru că ea știe să ne țină în mână...

### ■ În ce relație ești cu publicul?

□ Știi ce cred eu? Publicul – actorul îl face așa cum este, cald sau rece. Dacă nu-i dai, n-are de unde să-ți dea. Duhul sfânt nu coboară întotdeauna. De când intră în scenă, actorul conduce publicul unde vrea el. Publicul e ca un copil pe care-l porți de mână și îl ai așa cum îl educi.

### ■ Trecerea anilor a făcut din tine un om egoist?

□ Am ceva egoism, recunosc că țin la mine, iar anii trecuți m-au menținut tenace și, oricum, lupt fantastic. E ca la o competiție unde trebuie să-i prinzi pe ceilalți din urmă... Mă interesează foarte mult cum arăt, fac zilnic antrenament (antrenament profesionist, dur), pentru că... da, au trecut niște

ani peste mine. Dar privesc mereu înainte și timpul scurs poate că mi-a dat o frenezie, o grabă în tot ceea ce fac. Fiecare mea este bătaioasă, și în meserie, și în viață, dau cu capul, mă zbat și până la urmă fac drumul așa cum mi l-am propus. Știi, eu nu simt că am o vârstă anume, mă simt bine așa cum sunt, dar... lumea te întreabă câți ani ai.

Și mai este un lucru: îmi doresc un copil, dar mi-e frică. Poate tot din cauza egoismului – egoismul meseriei. Dacă stau un an acasă, lumea mă uită. Asta mă frământă mult. Știu că nu mai am timp de stat. (Și iarăși revin la anii pierduți...) Oare merită sacrificiul asta?

### ■ Ce poți să spui despre prietenie?

*Carmen respiră adânc și se gândește îndelung, întorcându-și privirea spre ierăstra cabinei.*

□ Cred în prietenie. E necesară. Însă e nevoie de multă precauție. Personal, mi-am dat tot sufletul, m-am vândut pentru prietenie și... m-am păcălit. Acum cred că nu e bine să arăți tot ce simți. Mai bine să le dai celorlalți cu lingurița și tu să-ți fii cel mai bun prieten. Am devenit circumspectă. Și crede-mă că, astăzi, mă mir când mai găsesc un om adevărat.

### ■ Cum ai caracteriza cuplul pe care-l formezi cu binecunoscutul actor Constantin Dinulescu? În viață, bineînțeles...

□ Mă echilibrează fantastic, el are experiență și mă temperează, mă sfătuiește, mă calmează. mă îndrumă... într-un cuvânt, mă ajută. Înainte era în mine furtună, nebulă; acum e bine, îmi place ordinea în existență. E ciudat, am momente când mă abandonez hazardului, dar, de fapt, sunt riguroasă, disciplinată. Între mine și Bobsi e o balanță bună, eu îl impulsionez și el îmi dă liniște.

### ■ Ce faci atunci când nu ești în teatru?

□ Îmi place să dansez, să fac mișcare, să înot. În grija pentru mine sunt tipică. Încă de mică îmi plăcea să mă uit în oglindă (vezi cum scrii, să nu se înțeleagă că sunt narcisistă, nu-i adevărat, sunt doar foarte atentă la cum mă mențin). Sunt un om vesel, râd foarte mult, râd cu zgomot, cu poftă, din rărunchi; îmi face bine. Când sunt supărată, sunt urâtă, m-am văzut pe casetă... Și, în sfârșit, nu citesc nici un fel de ziar – îmi vine rău! Ascult muzică, asta mă liniștește.

### ■ Dacă ar fi să judeci prin comparație publicul din străinătate cu cel de aici...

□ În străinătate vibrează altfel. În Brazilia s-au urcat lângă noi, pe scenă, plângeau, urlau, pupau mâinile actorilor... Numai cât îți povestesc și mă înfior. Și la nemți, de care ne temeam că sunt reci, băteau din picioare... Mi-e dor de acel oxigen. La noi, spectatorii se manifestă mai puțin. Au cuminenție în ei. Mi-e dor de publicul nebun, care se dezlănțuie. Pentru actor e o mare bucurie să vadă spectatorii entuziasmați, încărcăți de o energie nouă, puternică. De fapt, se vede și pe stradă, aici oamenii sunt triști, abătuți. Asta se observă și la oamenii care vin în sală – vorbesc de **Trilogie** –, sigur că și la noi se aplaudă, dar aplauzele nu au în ele uruiala de cutremur de „dincolo”.

### ■ De ce se leagă aspirațiile tale profesionale în acest moment? Dar în perspectivă?

□ Acum îmi doresc să iasă bine premiera cu **Romeo și Julieta**, unde repet Lady Montague. Este o experiență interesantă, pentru că, deși toți știm povestea, Beatrice nu impune canoane, pornește de la noi, se fac improvizații pe personaj înainte de repetiții, e important cum se simte fiecare în rolul său... Și îmi doresc, în viitor, să mai fac turnee. Chiar pentru „cumpărături și turism”, cum a zis Andrei Șerban într-un articol.

*Pe ultimele cuvinte, Carmen râde cu poftă, sănătos*

septembrie, 1994

CLARA MĂRGINEANU

## DOVLEACUL, CALEAȘCA ȘI BAGHETA

**ONDINE** de Jean Giraudoux.  
Traducerea: Dinu Albulescu •  
**TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI**  
• Data reprezentației: 13 octombrie  
1994 • Regia și decorul: Horea  
Popescu • Costumele: Irina Solomon  
și Dragoș Buhagiar • Muzica:  
Constantin Fleancu și Cristian  
Tarnovețchi • Distribuția: Tania Popa  
Pohariu (Ondine), Simona Bondoc  
(Eugénie), Vivian Alivizache, Mara  
Grigore (Bertha), Ilinca Tomoroveanu  
(Regina Isolda), Maria Teslaru  
(Salambô), Simina Siminie (Grete),  
Cerasela Mihulcă (Venus), Amalia  
Ciolan, Mihaela Teleoacă (Spălătoarea  
de vase), Alexandra Ioachim  
(Violante), Brândușa Mircea (Ondina  
I), Cesonia Postelnicu (Ondina II),  
Andreea Ungureanu (Ondina III),  
Rodica Mureșan (Ingrid), Erika Băieșu  
(Helga), Mihaela Dumitru (Katy),  
Adrian Pinteă (Cavalerul Hans),  
Marian Hudac (Șambelanul), Matei  
Alexandru (Auguste), Mircea  
Albulescu (Regele Ondinilor), Traian  
Stănescu (Regele), Radu Itcuș  
(Wolfgang), Alfred Demetriu (Klaus),  
Livi Crăciun (Poetul), Eugen Cristea  
(Suprintendentul teatrelor), Andrei  
Ionescu (Ulrich), Emil Mureșan  
(Egon), Armand Calotă (Bertram),  
Grigore Nagacevski (Păzitorul de  
porci), George Sârbu (Dresorul de  
foci), Marin Negrea (Cavalerul  
Rudolf), Ion Dondoș (Günter), Adrian  
Drăgușin (Walter), Mihai Bunea (Un  
cavaler).

Scena mare a Naționalului bucureștean pare anume făcută pentru a găzdui o piesă cum este **Ondine** de Jean Giraudoux. Trape, mașinării, spații largi... Momentul pe care-l trăim – momentul teatral, ca și momentul „civil” – pare și el anume (des)făcut pentru a cere, a cere imperios o piesă cum este **Ondine**. După atâtea nuduri „libere” și violuri „fără cenzură” câte am văzut pe scenă, după atâta trivialitate și violență care ne înconjoară, ne pocesc mintea și sufletul... Apetența dovedită nu o dată de Horea Popescu pentru spectaculos, priceperea sa reală de a mânui mase, cai și călăreți întru uimirea încântată a publicului păreau și ele anume făcute pentru o piesă cum e **Ondine**. Ori măcar pentru una dintre dimensiunile acestui basm minunat...

Pe cât de promițătoare premisele, pe atât de mare dezamăgirea produsă de un spectacol vetust, lipsit de spirit și în egală măsură de forță. În montarea Naționalului, textul lui Giraudoux ne amintește dovleacul din **Cenușăreasa**: știm bine că în miezul lui se află o caleașcă scânteietoare, dar, fără bagheta magică a Zânei, el rămâne ceea ce se vede. O vegetală banală, care-și află locul lângă Cenușăreasă, dar nu și lângă prințesă. Păcat, mare păcat. Pentru textul lui Giraudoux și deopotrivă pentru actori. Pentru un mare artist cum e Adrian Pinteă, de pildă, despre care în cazul de față nu poți spune decât că „e bine”. Pentru o

tânăra debutantă, evident talentată, Tania Popa Pohariu, îndemnată să joace un fel de Măriuca, fata cea bună a moșului. Poate pentru a crea pandant cu fata cea rea, a babei, pe care o joacă (cu scrâșnete, încruntări, ocheade) Vivian Alivizache. Păcat și pentru actorii care – involuntar reflex de apărare, probabil – se retrag într-un teren ce le e la îndemână: Ilinca Tomoroveanu se mulțumește să fie o prezență distinsă (și este, nimic de zis), Traian Stănescu să fie statuar, Mircea Albulescu să-și joace umerii și glasul (după creația memorabilă din **Pescărușul**!), Eugen Cristea să fie simpatic, Maria Teslaru – muzicală, Alfred Demetriu – Alfred Demetriu. Și așa mai departe.

De o stridentă lipsă de gust sunt costumele, ceea ce este surprinzător pentru Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Scrâșnită, nearmonioasă și neromânească, traducerea semnată de Dinu Albulescu (verbul „a supoza”, de pildă, în afară de faptul că nu există, mai și strepezește urechea). E limpede, între nenumăratele lipsuri ale acestui spectacol, una singură e esențială: bagheta magică. Deși în cazul de față ea a funcționat, dar în sens invers, pentru că strălucitoarea caleașcă din poveste **există**, era textul lui Jean Giraudoux.

CRISTINA DUMITRESCU

Tania Popa-Pohariu și Ilinca Tomoroveanu în **Ondine** de Jean Giraudoux la TNB (regia: Horea Popescu)



## FURIOȘII ȘI DUIOȘII DE PE BULEVARD

Stagiunea a început la Teatrul „Nottara” fără George Constantin. Și, ceea ce e și mai trist, fără ca, în acest loc pe care l-a onorat cu prezența sa o viață, să poată fi observat vreun gest de aducere-aminte. N-a fost posibil, pe vremea lui Ceaușescu, să i se treacă lui Horia Lovinescu numele pe o placă comemorativă; nu e posibil, iată, nici acum să fie cinstit cum se cuvine numele unui mare actor. Multă vreme a existat în acest teatru un colț muzeal consacrat lui George Vraca. Am crezut că e vorba de o tradiție, onorantă pentru instituția în cauză. Acum înțeleg că nu era decât gestul singular al omului care l-a făcut și că, pentru înaintașii de valoare ai acestui teatru, cei mai proaspăt sosiți n-au decât vorbe. Dar să trecem peste..., deși n-ar trebui să ne molipsească ușurința teatrelor din ultima vreme. Ele trec – în general – pe lângă șansa de a-și face respectat și durabil numele în cultură, observând că se poate trăi și așa, funcționărește, acceptând punctual obligațiile de bugetar, grăbindu-te, deci, să faci impresie de corectitudine și la deschiderea stagiunii. Exact ca pe vremuri: formal, dar sărbătorește. Cu produse la normă, chiar dacă am intrat în economia de piață. Și, tot în ton, păcălim cu reclama (cel puțin asta am învățat, deocamdată, să facem binișor), adunând prin foaierele premierelor persoanele indicate, gata să ne convingă că trăim în normalitate; sau, mai exact, că unii au găsit rețeta normalității. În timp ce alte teatre se bat pe principii, pe

**ÎNTÂLNIRE LA SENLIS** de Jean Anouilh. Traducere și adaptare: Geo Saizescu și Virgil Puicea ● **TEATRUL „NOTTARA”** ● Data reprezentației: 1 octombrie 1994 ● Regia: Geo Saizescu ● Decoruri: Mircea Răbinski ● Costume: Andreea Hasnaș ● Muzica: Dumitru Capoianu ● Distribuția: Emil Hossu (Georges), Vladimir Găitan (Robert), Camelia Zorlescu (Barbara), Petrică Popa (Dl. de la Chaume), Rodica Sanda Tuțuianu (Dna de la Chaume), Crânguța Hariton (Edmée), Catrinel Dumitrescu (Isabelle), Ion Siminie (Filemond Ferdinand), Lucia Mureșan (D-na de Montalembreuse), Viorel Comănici (Majordomul), Anda Caropol (Proprietăreasa), Rareș Stoica (Doctorul).

scaune, pe trecut, pe viitor, la „Nottara” se muncește, tovarășii! Dar s-o luăm metodic și să ne explicăm. Neavând cunoștință de existența vreunui program de repertoriu, cum de mult așteptăm, constatăm că și stagiunea aceasta debutează la întâmplare,



Ion Haiduc, Ștefan Sileanu și Constantin Cotimanis în Îngrijitorul de Harold Pinter la „Nottara” (regia: Constantin Rădoacă)

**ÎNGRIJITORUL** de Harold Pinter. Traducerea Olga Maniu și Ivan Deneș ● **TEATRUL „C.I. NOTTARA”** ● Data reprezentației: 17 septembrie 1994 ● Regia: Constantin Rădoacă ● Scenografia: Valentin Călinescu ● Muzica: Liviu Marinescu ● Distribuția: Ștefan Sileanu (Davies), Constantin Cotimanis (Aston), Ion Haiduc (Mick).

cu spectacole care nu par a fi motivate artistic sau justificate din punct de vedere comercial.

Îngrijitorul de Harold Pinter a fost, din câte ni s-a spus, opțiunea actorului Ștefan Sileanu, talent excepțional, de altfel, care somnolează de mai multă vreme pe statul de plată al teatrului, în așteptarea unui rol pe măsură. Din timp în timp, potrivit uzanțelor din teatrul românesc, unde nu se practică sistemul contractelor, un astfel de actor, nemulțumit, pe bună dreptate, bate la ușa direcției cu un text sub braț. Jucând scena părerii de rău, aceasta acceptă cel mai adesea oferta și trece la acțiune. E și cazul spectacolului de față, pentru care s-a găsit un regizor binevoitor și liber, gata să-și încerce norocul, deși e limpede că nu murea de dorul acestei piese. Fără-ndoială, Constantin Rădoacă, tânărul regizor al Îngrijitorului, știe de la școală multe despre Pinter și despre tinerii furioși și, chiar dacă nu are amintirea unor montări de pe vremea când curentul era în vogă, a crezut în posibilitatea reeditării succesului. Faptul n-a fost, cum se vede, la îndemână fără o țintă clară privind reevaluarea sensurilor celebrei piese despre spațiile închise, alienante în care se rătăcesc și pier amatorii de iluzii. Preocupat să parcurgă, la pas, situațiile alături de actorii aleși, regizorul a pierdut din vedere întregul, atmosfera, care lăncezește până la plictiseală, ceea ce nu e totuna cu epocul neliniștitor și metafizica așteptării. Interpreții

trec și ei pe lângă șansa unor creații (rolurile o permiteau), îndrumați pe traiectorii simplificatoare, univoce. Astfel, Ștefan Sileanu își valorifică din plin vitalitatea, frustețea, într-un joc pitoresc colorat, care eludează, însă, neliniștea și misterul personajului. Are haz, dar nu și fior, e, pe alocuri, grotesc, fără să sugereze totuși dimensiunea tragică a vagabondajului acestui fermecător inadaptabil. Constantin Cotimanis se fixează într-o monotonie exasperantă și păgubitoare pentru Aston, făcând să prevaleze traumatismul psihic, iar Ion Haiduc încearcă să-și anime partitura cu accente gangsterești, ceea ce contribuie la crearea unor surprize, dar nu și la adâncirea personajului, care, ca și celelalte, se înrudește mai degrabă cu eroii kafkieni. Mediocru, deci, deși, poate, cu premisele unei reprezentații de interes public, Îngrijitorul nu cred că va face carieră prea lungă pe scena Teatrului „Nottara”, care, parcă intuind riscurile, s-a pregătit și cu o comedie pentru spectatorii săi de pe bulevard, argument cu care și-a justificat multe concesii. De această dată, numele abdicării de la exigență este Întâlnire la Senlis de Jean Anouilh, autorul care a scris Becket și Clocărila (chiar așa!) și care ar fi putut fi considerat o alegere onorabilă dacă nu ne-am afla în fața unui record de cădere. Fiindcă în acest spectacol, pe care refuz să l comentez, nici unul dintre numele ilustre de pe afiș nu este onorat: nici



experimentatul regizor de film Geo Saizescu, nici scenograful Mircea Răbinski și cu atât mai puțin costumiera Andreea Hasnaș, nici actorii, atâtea nume de rezonanță, care au o atât de mică prestație. Dacă, în partea întâi, Ion Siminie și Lucia Mureșan, în roluri episodice, încearcă (cu pofta actorului care joacă rar sau deloc) să compună profesionist două siluete cu haz, ceea ce se petrece în partea a doua ne face repede să uităm chiar și această firavă promisiune. Emil Hossu, trecut de mult de

vârsta rolului, și Catrinel Dumitrescu (jucând o ingenuitate falsă, jenant de agrară pentru salonul în care se petrece acțiunea) își compromis reputația de vedete, Viorel Comănici îngroașă până la cabotinerie și, în general, într-un efort disperat de a mulțumi publicul, fiecare face ce-l taie capul pentru a se salva, când de fapt nimic nu se poate aici salva. Unde vor fi fost privirile critice și exigente ale esteților din acest teatru, care par a se amăgi cu gândul că a exista **oricum** e azi un act de bravură? Așteptăm

următoarea premieră, care se anunță tot de senzație, fiind vorba despre piesa unui om foarte cumsecade, care curtează de mult Teatrul „Nottara”, făcându-i servicii importante. N-a reușit pe vremea directoratului Ion Brad, va fi, poate, răsplătit astăzi, în epoca tuturor posibilităților, când veți auzi și de dramaturgul Hristache Popescu.

DOINA PAPP

## O FURTUNĂ CA-N POVEȘTI

**FURTUNA de William Shakespeare • TEATRUL ION CREANGĂ • Data reprezentației: 16 octombrie 1994 • Regia și ilustrația muzicală: Cornel Todea • Scenografia: Anca Păslaru • Coregrafia: Roxana Colceag • Distribuția: Florin Busuioc (Prospero), Cristian Irimia (Caliban), Ștefan Mareș (Stefano), Ion Ionuț Ciocia (Trinculo), Gheorghe Petcu (Alonso), Boris Petroff (Sebastian), Mihai Verbițchi (Antonio), Eugen Apostol (Gonzalo), Marius Toma (Curteanul), Tania Popa (Miranda), Lucian Ifrim (Ferdinand), Liviu Pancu (Elf), Mirela Busuioc (Ariel), Marcela Andrei (Ariel 2), Anca Zamfirescu (Elf), Marioara Sterian (Elf), Mihaela Mitache (Elf), Cornelia Pavlovici (Elf), Constantin Lupescu (Elf).**

Ideea familiarizării micilor spectatori cu marile valori ale dramaturgiei universale, pe calea basmului, nu poate fi decât de salutat. Chiar dacă realizarea ei scenică e deosebit de dificilă, pândită fiind de nenumărate capcane, asupra cărora nu are rost să insistăm acum. Pe de altă parte, nici ideea de a oferi actorilor unui teatru pentru copii și alte partituri decât cele „consacrate” nu mi se pare mai puțin benefică, pentru ei înșiși și, deci, și pentru spectatorii lor. Cu condiția ca actorii să-și respecte partiturile și să joace astfel încât copiii să priceapă că Ariel nu e chiar iepurașul, și nici Caliban nu e chiar lupul. Deși, ar putea să fie. Nu e Miranda un soi de Ileana Cosânzeana, iar Ferdinand un fel de Făt-Frumos? Lucrurile se complică puțin la Prospero, dar, cum există și vrăjitori buni, care pot să-i ierte pe uzurpatori, și mai există și cortegii de zâne bune (vezi elfii), povestea își va urma cursul până la sfârșit. spre delectarea celor ce o **văd** pentru prima dată. Această **vizualizare** a condiției fiecărui personaj și a relațiilor dintre ele, capabilă să compenseze, până la un punct, bogăția de nuanțe a textului, inevitabil sacrificată de scenariul spectacolului, l-a preocupat în primul rând pe regizorul Cornel Todea, nu puține momente (în special coregrafice) ale reprezentației riscând chiar să „cquozo” în

feerie. De cele mai multe ori, însă, ele se salvează printr-un umor bine dozat sau printr-o autoironică devoalare a mijloacelor tehnice cu care sunt produse efectele sonore, de pildă, astfel încât spectacolul își revendică, insistent, o viziune modernă. Un argument în plus îl oferă modalitatea tratării rolului Prospero, regizorul evitând cu obstinație în acest caz recuzita efectelor scenice tradiționale, cărora le preferă o austeră simplitate a gestului și rostirii, personajul recomandându-se și prin costum ca un om prin excelență al viitorului, deci al zilelor noastre.

Între intențiile regizorale și materializarea lor scenică se află, în primă și în ultimă instanță, actorii. Și degeaba **înțeleg** ce-a vrut regizorul de la Prospero, dacă actorul care-l interpretează **nu mă convinge**. De altfel, Florin Busuioc pare el însuși prea puțin convins de ceea ce face în acest rol. De aici, poate, rapiditatea cu care alunecă de la a juca „sec” la a juca pur și simplu „alb” și de la a fi cât mai „simplu” la a fi chiar simplist. Ca să nu mai vorbim de faptul că, deseori, nici nu se aude ce spune, chiar din primele rânduri. Pentru un actor de valoarea lui, eșecul din Prospero – în spectacolul de la premieră – rămâne aproape de neînțeles. Mult mai ușor explicabil e celălalt eșec, al lui Cristian Irimia

în Caliban, actorul îngroșând totul, în afara oricărei idei de măsură. Și vă dați seama ce poate să iasă din Caliban, dacă actorul „trage” la public, cu mijloace cât mai „pe înțelesul” copiilor! Când copiii au, dimpotrivă, o înțelegere rapidă și suplă pentru tot ceea ce este metaforă, respingând însă acele „prosteli” ale oamenilor mari care cred că, prin ele, pot să și-i apropie!

O reușită certă a spectacolului o constituie interpretarea lui Ariel de către Mirela Busuioc, actrița demonstrând nu numai bogate resurse de sensibilitate, ci și o înțelegere simpatetică a personajului, ce-și dorește deopotrivă protecția lui Prospero, dar și eliberarea din noile tipare care l-au încorsetat. O secondează Marcela Andrei (Ariel 2), sporind darul ubicuității personajului.

Bine distribuită, gândindu-ne și la posibila sălbăcie sau frustete a personajului, e Tania Popa în Miranda, apariție prea puțin nobiliară, dar de o cuceritoare prospețime rustică. Totuși, persistența supărătoare a accentului „de dincolo de Prut” nu e o notă bună nici pentru ea, nici pentru cei patru ani petrecuți în Academia de Teatru și Film, unde sperăm că se mai gândește cineva și la dicțiune! Lucian Ifrim are în și mai mare măsură datele cerute de personajul interpretat, Ferdinand devenind o apariție emblematică a iubirii înflăcărate, de la „prima vedere”. Îi lipsește doar aura, să-i zicem măcar de poveste. Notabil, debutul lui Ion Ionuț Ciocia în Trinculo. În cortegiul elfilor se văd Anca Zamfirescu, Marioara Sterian, Mihaela Mitache, Cornelia Pavlovici. Păcat doar că până și zănele bune îmbătrânesc.

Scenografia semnată de Anca Păslaru, chiar dacă frizează uneori kitsch-ul, reușește să ne ofere o **Furtună** ca-n povești.

VICTOR PARHON

## MAGIE ȘI MESERIE

**DRAGOSTEA CELOR TREI PORTOCAL** de Carlo Gozzi ● **TEATRUL MIC** ● Data reprezentației: 9 octombrie 1994 ● Regia: Nona Ciobanu ● Scenografia: Nona Ciobanu, Iulian Bălțătescu ● Muzica: Iulian Bălțătescu ● Distribuția: Ionuț Pohariu (Tartaglia, Farfarello), Lucian Ifrim (Truffaldino, Un clown), Iulian Bălțătescu (Pantalone, Fata Morgana, Ciungul), Liliana Pană, Tania Popa (Clarice, Bubă, Un clown), Dana Țapalagă (Celio, Smeraldina, Țăță, Un clown), Liliana Gavrilescu (Ninetta, Creonta, Un clown), Vitalie Bantaș (Leandro, Creonta, Un clown, Un țaran), Ionuț Brancu (Silvio, Un țaran).

Teatrul fantastic al lui Carlo Gozzi îi poate atrage pe amatorii de exerciții de stil prin teritoriul pe care-l oferă invenției regizorale. Măștile comediei dell'arte sunt dirijate de forțe supranaturale, caracterele evoluează în raport cu niște determinări care le depășesc, conflictul de interese este secundar.

Spațiul poveștilor este transformat de regizoarea și scenografa Nona Ciobanu (în ordinea reușitei, ar trebui poate început cu

scenografia) în succesiunea imaginilor Poveștii, a celei unice – a Facerii. Din cortina-pântec se nasc personajele; crisalide, larve, apoi ființe niciodată fixe, niciodată cu totul independente de impulsul inițial. Ele se joacă de-a viața, dar regula jocului nu le aparține. Tartaglia se naște trist și i se smulge un hohot de râs nu pentru că spectacolul oferit de Pantalone e comic (nu e!), ci pentru că e necesar să-și regăsească această virtute ca să poată porni în căutarea celor trei portocale care-i vor dărui dragostea. Parcursul inițiativ este și el străbătut ca în vis, probele și avertismentele, pedepsele și răsplata se succedă paralel cu destinul personajelor. Momentele magice sunt marcate prin sonorizări și iluminări adecvate, dar, prin desenul lor rațional, magia nu se arată. Forțele binelui și ale răului se înfruntă deasupra și dedesubtul măștilor, la rândul lor măști în jocul organizat de cel care nu se vede. Imaginile copleșesc viața spectacolului, a căruia organizare este prea evidentă pentru a mai fi și organică. Echipa interpreților mimează comicul, preocupată doar de rigoarea stilistică, de armonia mișcărilor. Actorii își asumă măștile unor personaje diferite, fără nici o preocupare „transformistă”, încrezători în puterea de comunicare a semnului teatral. Când triumfă totuși instinctul histrionic, refugiul este în tonul trivial, „băncos” al străzii. Fac o plăcută excepție scenele dintre Tartaglia și Ninetta, când Ionuț Pohariu și Liliana Gavrilescu izbutesc să se integreze în concepția regizorală îmbogățind-o. Cei doi interpreți joacă naivitatea, candoarea dinăuntrul și dinafara ei, ironia este acum de bună calitate, înviorând viața scenică a spectacolului. Merită consemnat și efortul celorlalți interpreți de a se supune ansamblului, de a fi fideli constrângerii regizorale. Constrângere care, la rândul ei, are meritul consistenței, al percutanței imaginilor, al unei teatralități sofisticate. Dar e o teatralitate fără teatru, în care admiri intențiile fără a te putea bucura de rezultate.

În disputa care, acum două secole, îl opunea pe Gozzi lui Goldoni, Nona Ciobanu îi asigură primului un întârziat triumf. În cariera tinerei regizoare, fără îndoială, un asemenea exercițiu era necesar.

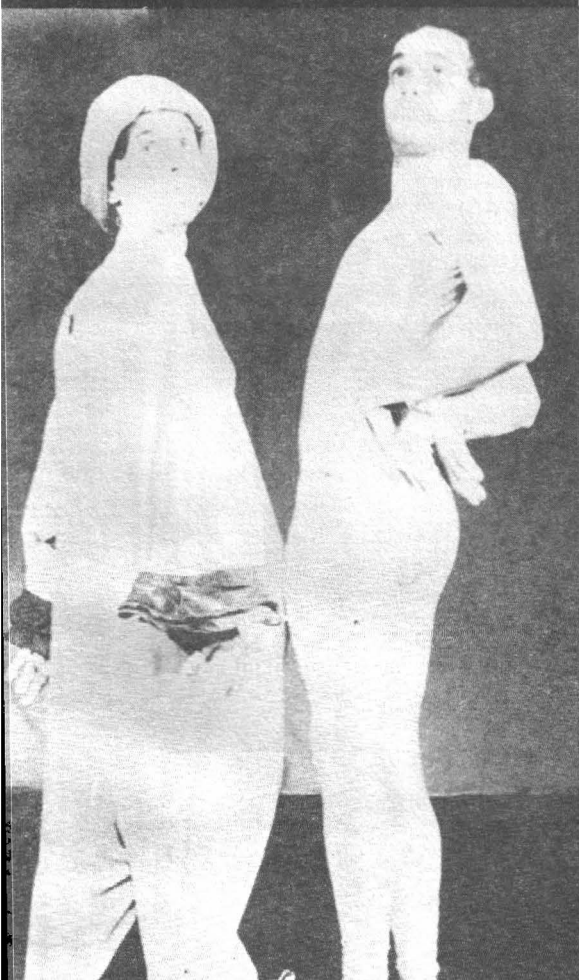
**MAGDALENA BOIANGIU**

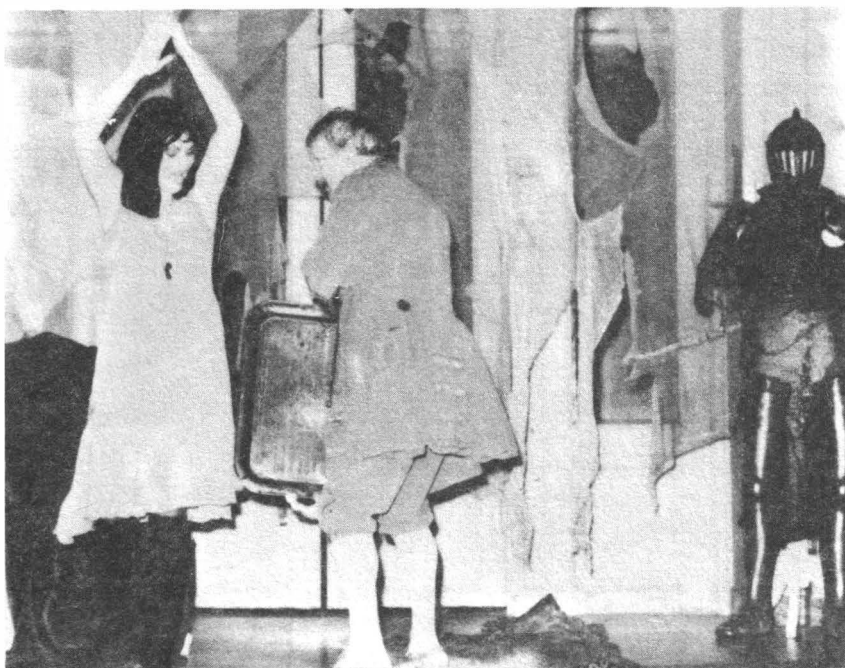
MEREU  
ÎN  
ACTUALITATE

**DRESOAREA DE FANTOME** de Ion Băieșu ● **TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IASI** ● Data reprezentației: 2 octombrie 1994 ● Regia: Irina Popescu-Boieru ● Scenografia: Vasile Jurje ● Ilustrația muzicală: Anda Tăbăcaru ● Distribuția: Georgeta Burdujan (Dresoarea), Petru Ciubotaru (Paznicul), Gabriel Florea, Lăcrămioara Petrea, Ana Gorschi, Dan Abuhnoaie, Ozana Ciubotaru (Fantomele).

Scrisă pe la începutul anilor '70, **Dresoarea de fantome** a avut premiera la un teatru londonez. În țară, înainte de '89, a fost jucată, din câte știu, doar o dată, la secția germană a teatrului din Sibiu. Nici nu e de mirare, fiind vorba despre un dur (dar și deznădăduit) pamflet la adresa tiraniei, ale cărui accente demascatoare sunt doar parțial camuflete sub haina transparentă a unei parabole în gust absurd. Căci oricine putea ghici identitatea – nu atât „personală”, cât categorială, ideologică – a creaturii despotice care e trimisă într-un castel părăginit spre a dresa cu biciul fantomele foștilor stăpâni întru efectuarea de servicii hoteliere pentru preconizații turiști străini; iar cine erau fantomele, se vedea cu ochiul liber. E de presupus că pe cenzorii epocii expunerea procesului evolutiv al demenței agresive a Dresoarei îi deranja mai mult decât finalul în care nălucile terorizate o ucid pe intrusă, ce nu va întârzia, de altfel, să „reînvie” pentru a le chinui mai departe. Nu e un final victorios și optimist; dimpotrivă. Aș vrea să cred că nu tocmai finalul acesta îi atrage de vreo doi ani încoace pe regizori spre piesa lui Băieșu și că nu în el stă uimitoarea, neliniștitoarea actualitate a textului. Fapt este însă că această actualitate răzbate din plin în spectacolul ieșean al Irinei Popescu-Boieru. Regizoarea și-a limitat, de altfel, intervențiile profesionale la amplasarea mizanscenei

**Moment din Dragostea celor trei portocale de Carlo Gozzi la Teatrul Mic (regia: Nona Ciobanu)**





**Georgeta Burdujan și Petru Ciubotaru în Dresoea de fantome de Ion Băieșu la TN Iași (regia: Irina Popescu-Boieru)**

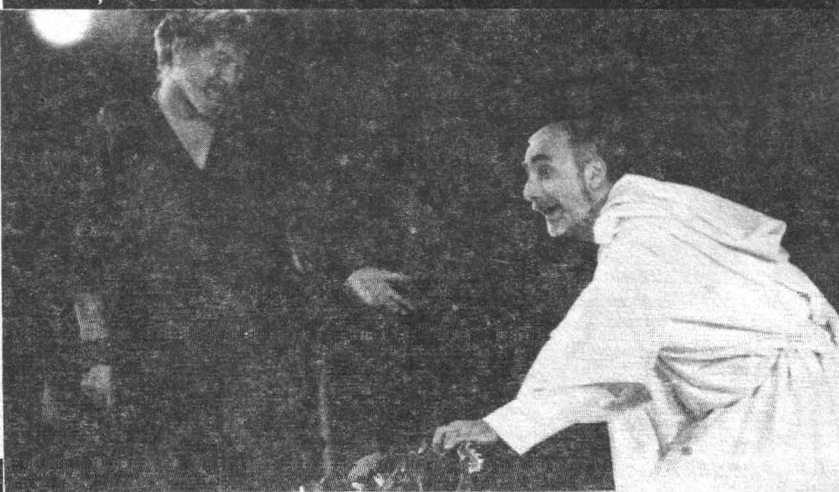
într-un spațiu de joc neconvențional – foaierul Teatrului Național „Vasile Alecsandri”, căruia scenograful Vasile Jurje nu a avut a-i adăuga decât minime elemente de decor. Acțiunea, prelungită uneori pe monumentalele scări și prin galeriile ce înconjoară etajul, se vede întrucâtva diluată; nu însă și văduvită de tensiune. Schimbarea coordonatelor spațiale obișnuite ar fi reclamat însă și modificarea stilului de joc, actorii aflându-se acum, în cea mai mare parte din timp, în imediata apropiere a publicului. E o condiție căreia Petru Ciubotaru i s-a adaptat cu inteligență; al său bătrân Paznic este compus minuțios, din gesturi puține și expresii concentrate. Georgeta Burdujan (și, o dată cu ea, regizoarea) rămâne însă datoare sub acest aspect. Dresoea intră de la început „în forță” și, astfel, nuanțele se pierd, deși interpreta demonstrează, pe unele porțiuni, că ar fi fost capabilă să le transmită.

**Alice Georgescu**

P.S. Nu am revăzut spectacolul în foaierul Ateneului bucureștean, unde a fost prezentat în cadrul Festivalului „Caragiale”. Auz că nu „arăta” deloc bine. E riscul inerent transplantărilor insuficient studiate.

**VIAȚA ȘI PĂTIMIRILE LUI PUBLIUS OVIDIUS NASO** de Paul Miron ● **TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI** ● Data reprezentației: 3 octombrie 1994 ● Regia: Ovidiu Lazăr ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuția: Sergiu Tudose (Publius Ovidius Naso), Mihaela Arsenescu-Werner (Fulvia), Pușa Darie (Corinna), Adi Carauleanu (Porcius), Dan Aciobăniței (Augustus), Violeta Popescu (Liviu), Constantin Pușcașu (Valer), Adrian Păduraru (Tullius), Petru Ciubotaru (Guros), Liviu Manoliu (Carpos), Despina Marcu (Gaeta), Anne-Marie Chertic (Brusturel), Cătălin Tudor Manea (Tânărul), Constantin Avădanei (Sclav 1), Daniel Busuioc (Sclav 2), Adina Popa, Cristina Chertic (Voci).

**Sergiu Tudose și Liviu Manoliu în Viața și pătimirile... de Paul Miron la TN Iași (regia: Ovidiu Lazăr)**



## UN REGRET

**PREMIERĂ**

**ABSOLUTĂ**

Dacă revista noastră nu ar trebui să „consemneze” pentru viitorime strălucirea și mizeriile teatrului din momentul de grație (?) pe care îl trăim, cronica de față s-ar fi oprit după transcrierea distribuției spectacolului. Cu efecte pozitive pentru toată lumea. Eu n-aș mai fi consumat cuvinte; tipografia – hârtie și cerneală. Autorul – persoană, sunt sigură, dintre cele mai stimabile, profesor la universitatea din Freiburg și colaborator permanent al „Academiei Cațavencu”, fie și sub pseudonim – nu s-ar fi amărît citind despre textul său că e orice (mai exact: prelegere subțire împănată cu bancuri groase) numai piesă de teatru, nu. Regizorul – om (încă) tânăr, cu fantezie multă, uneori mai multă decât e prielnic – nu și-ar fi făcut sânge rău aflând că lucrarea sa mi s-a părut o parodie inutilă la o inutilitate parodică. Actorii – nume cu greutate ale trupei ieșene – nu m-ar fi urît auzind că mi-a fost jenă să privesc cum își bat joc de propriul joc. Etc. Iar istoria teatrului ar fi reținut, despre spectacolul ieșean, atât cât trebuia să rețină.

■ A.G.



## AMADEUS MUT

**AMADEUS, compoziție de Constantin Cheianu și Sandu Vasilachi, după Peter Shaffer și David Weiss • TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU” DIN CHIȘINĂU • Data reprezentației: 4 noiembrie 1994 • Regia: Sandu Vasilachi • Scenografia: Anatol Rurac • Expresia corporală și selecția muzicală: Victoria Bucun • Costumele: Stela Verebceanu • Distribuția: Ion Rusu (Mozart), Emil Gaju (Salieri), Silvia Luca (Constance), Daniela Mudreac (Caterina Cavalieri), Ion Mocanu (Leopold Mozart), Vitalie Cărăuș (Joseph II), Ana Bunesco (Sophie), Angela Ciobanu (Aloizia).**

Năstrușnică – ideea tânărului regizor Sandu Vasilachi de a transforma celebra și admirabila piesă a englezului Peter Shaffer într-un spectacol fără vorbe, în care personajele se exprimă gestual, prin dans și pe muzică. După cum vedeți, nu îndrăznesc să-i spun acestei viziuni nici balet, nici pantomimă și nici teatru, fiind căte ceva din toate acestea și mai mult pe deasupra, căci inserează și arii din operele lui Mozart, și momente de balet clasic, și chiar unele cuvinte necesare pentru identificarea personajelor sau expresia lor caracterizare. O întreprindere originală, în orice caz, ce se cere judecată în limitele propriei legități și argumentații. Așadar, considerând, probabil, materialul literar prea cunoscut, chiar „prea” celebru pentru a servi drept rapel într-un spectacol fără cuvinte, regizorul, cu binecunoscutul-i apetit pentru investigații în direcția plasticii teatrale, extrage din piesă un minimum de anecdotică, esențială însă pentru desenarea relațiilor și a situațiilor prin simpla sugestie a imaginilor, a căror forță, pare a ne spune autorul, tinde nu doar să o suplinească pe aceea a cuvintelor, dar să o și întrecă. Este inventat și un personaj „de serviciu”. Întrupând spiritul demonic ce tulbură, incită, dublează, comentează, dar și leagă între ele personajele în plasa grațioasei înscenări la care asistăm. Între intenția de a ilustra textul cu mijloacele dansului și aceea de a „vizualiza” muzica, spectacolul încearcă să-și croiască un drum al său, cu momente de mare expresivitate, dar și cu altele tautologice, fiindcă dificultatea menținerii în complementaritate a planurilor este uneori insurmontabilă. Gândul inspirat de a polianza spectacolul în direcția unei imagini-simbol (pianul imens care domină scena) asigură coerență și fluidă reprezentației, punând bine în valoare calitatea de semn a obiectului. Când își desfășoară, de pildă, figurația, reprezentând societatea saloanelor vieneze, pe suprafața „răbdătoare” a

instrumentului, regizorul produce o frumoasă metaforă. Mai sunt și altele, la fel de inspirate, și câteva momente care se rețin pentru frumusețe, emoție, dar și pentru idee: de pildă, coșmarul lui Salieri anticipând moartea lui Mozart, groapa comună ce-i înghețe în același timp pe geniu și pe detractor: sau finalul, în care, în rotirea sa lină pe scena goală, pianul, poate cel mai grăitor dintre personajele acestui spectacol, ne lasă amintirea a două lumânări arzând pe altarul unei patimi mistuitoare din care s-a născut povestea celor două vieți. Ipoteza tragicelor remuscări ale lui Salieri, din debutul spectacolului, ce-i atribuie personajului un proces de conștiință despre care istoria nu e sigură că ar fi avut loc,

prilejuiește de asemenea scene expresiv-dramatice, punctând acest balet al cabalei cu încă un semn al judecății în posteritate. Dacă facem abstracție de unele izbitoare asemănări cu imagini din filmul lui Forman, originala propunere a teatrului din Chișinău se susține în datele ei, convențional admise, prilejuind un mișcător impact cu drama creației mozartiene, a copilului-minune, așa cum ne-o relatează istoriografia. Nu și Peter Shaffer, pentru care important în explicarea ei rămâne argumentul intelectual și moral în vederea căruia și-a ales cu atâta grijă cuvintele.

DOINA PAPP

## TEATRUL ȘI PUTEREA

**IMPOSTORUL (AZ IMPOSZTOR) de Spiró György • TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ • Data reprezentației: 16 septembrie 1994 • Regia: Árkosi Árpád • Decoruri și costume: Dobré Kóthay Judit • Distribuția: Ács Alajos (Boguslawski), Boér Ferenc (Kazynski), Nagy Dezső (Rogowski), Spolarics Andrea (Kaminska), Salat Lehel (Kaminski), Borbáth Júlia (Skibinska), Jancsó Miklós (Skibinski), Orosz Lujza (Hrehorowiczowna), Tordai Tekla (Pieknowska), Biró József (Rybak), Dehel Gábor (Niedzielski), Hatházi András (Damse), Bács Miklós (Chodzko), László Gerő (Guvernatorul), Bogdán István (Regizorul tehnic), Ille Ferenc (Mănuitorul de decoruri), Katona Károly (Recuziterul), Panek Kati (Sufleuza), Madarász Lóránd (Adjutantul).**

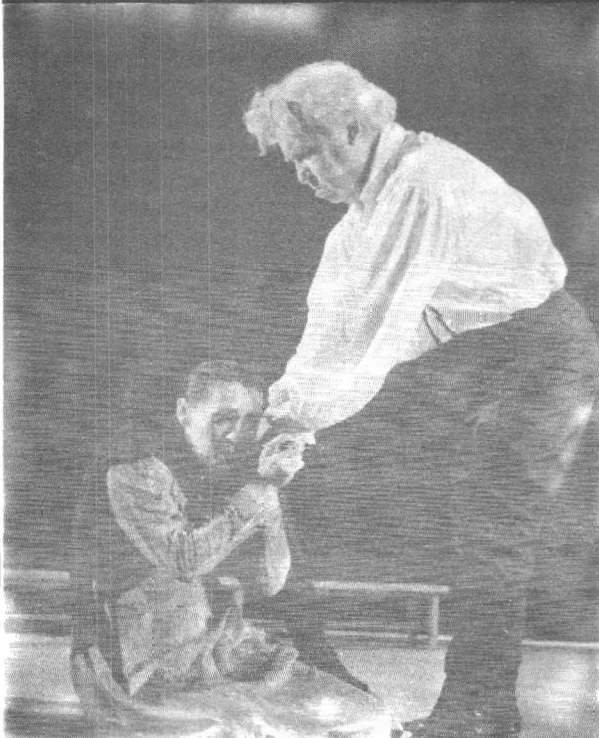
Indubitabil, teatrul este cea mai „socială” – și, implicit, cea mai „politică” – dintre arte. E o concluzie la care duce nu doar simpla observație de bun-simț, ci și numărul considerabil de scrieri ce pun în discuție raportul artist-Putere; în covârșitoare majoritate, acestea au ca erou central un om de teatru – de regulă,

dramaturg sau actor, ori ambele. **Cabala bigoților** de Bulgakov și **Mephisto** de Klaus Mann sunt două exemple celebre. Din aceeași categorie tematică face parte și romanul **Gemenii** de Spiró György, apărut în 1981 și din care autorul a dramatizat, doi ani mai târziu, un fragment ce a devenit, sub titlul **Impostorul**, piesă de sine-stătătoare.

Protagonistul este o figură mai puțin ilustră pe plan european, dar foarte importantă în țara

sa: **Wojciech Boguslawski** (1757–1829), supranumit „părintele teatrului polonez”. Artist complet – actor, dramaturg, regizor, istoric de teatru –, acesta s-a aflat, pare-se, în relații echivoce cu puternicii vremii, printre care se găseau și reprezentanți pe pământ polonez ai Rusiei așapantă. Complicitatea sa cu Puterea (ori, măcar, complicitatea la față de ea) îmbracă, așadar, aspectul unei duble sumisiuni etice, națională și

**Spolarics Andrea și Ács Alajos în Impostorul de Spiró György la Teatrul Maghiar din Cluj (regia: Árkosi Árpád)**



# INFERNURI SUPRAPUSE

**BUZUNARUL CU PÂINE** de Matei Vişniec ● **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMŢ** ● Data reprezentăției: 1 noiembrie 1994 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Adina Panătescu ● Distribuția: Liviu Timuș (Omul cu baston), Tudor Tăbăcaru (Omul cu pălărie).

Ca dramaturg, Matei Vişniec n-a izbutit până astăzi să publice nici un volum. (Doar o piesă, alături de Alina Mungiu, la editura „Unitext“.) Între timp, numele lui se „clasicizează”. De aproape cinci ani încoace este cel mai jucat autor român de teatru și unul dintre scriitorii de limbă franceză cu un număr apreciabil de texte tălmăcite în românește. I se dedică zeci de pagini, rubrici în reviste literare și primește premii onorante. Numele lui ca dramaturg lipsește din fișierul bibliotecilor, dar asta nu înseamnă că dramaturgia lui nu a devenit obiect de studiu pentru teze de doctorat, așa cum aud că se întâmplă, spre exemplu, la Cluj. În fine, are mulți admiratori și tot atât de mulți sunt cei ce refuză să vadă în textele lui dramatice noutatea.

Dacă a fost și este posibilă această sumară istorie (în „dezbatere”) a celebrității lui Matei Vişniec (de moment? eu cred că nu), atunci meritele sunt într-o măsură considerabilă ale prestigiosului regizor Nicolae Scarlat. Lui îi datorăm debutul pe scenă în România și o suită de spectacole excepționale după textele dramatice ale scriitorului parizian. Amintesc numai de **Și cu violoncelul ce facem?** la Televiziune și de **Caii la fereastră** la Teatrul Mic. Ultima montare a lui Nicolae Scarlat după un text de Vişniec este **Buzunarul cu pâine** la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț – spectacol prezent și la București în timpul Festivalului Național de Teatru, într-una din „Noptile scurte” ale Teatrului Mic.

**Buzunarul cu pâine**, asemeni multor altor texte ale lui Vişniec, prilejuiește receptorului, în chip previzibil, comparația cu universul beckettian, Omul cu baston și Omul cu pălărie apropiindu-se de figurile lui Vladimir și Estragon. Totuși, nu asistăm la consumarea unei situații absurde **stricto sensu**, atâta vreme cât aventura dramatică a celor doi nu rezultă a fi complet văduvită de conținut inițiativ. Elementele parabolei sunt într-adevăr absurde: utopia dramatică urmărește personajele gravitând în jurul unei

fântâni secate din străfundurile căreia pare că se aude urlatul unui câine părăsit. Dar cei doi vor trăi o experiență revelatorie, asemeni unor înconștienți exploratori ai universului pe care-l populează. Dumnezeu **există**, chiar dacă el semnifică numai un teritoriu „de deasupra”, fizic delimitat, și nu unul al mântuirii. Amândurora li se va arunca pâine de sus, așa cum ei înșiși aruncaseră câinelui (?) din fântână. Aceste universuri în universuri sunt nu numai zadarnice trepte spre mântuire, dar și umiltoare ipostazieri ale celor aflați într-o relație de autoritate cu ființele de dedesubt. „Instanța” de sus deliberază continuu, într-o dialectică ilustrată de deciziile și ezitățile comice ale celor doi. Ei nu izbutesc altceva decât să oscileze între voința de a-l „salva” pe cel de jos (câinele), trăgându-l la suprafață, și plăcerea de a-l hrăni de la distanță cu bucăți de pâine, într-un iluzoriu exercițiu al puterii și al suzeranității. În cele din urmă, unul dintre protagoniști, Omul cu pălărie, rămâne în subterane, abandonat din neglijență de companionul său. Omul cu baston se închină, copleșit de vocea cavernoasă ce intonează „Tatăl nostru”, iar celălalt se exilează fără voia lui, probabil sub chipul unui neîndemânatic zeu pogorât din ceruri, într-o lume pustiită, într-un infern...

Coborînd dinspre Ionescu și Beckett, teatrul lui Vişniec atrage imediat atenția esteților asupra acestei înruderii formale și îi determină necondiționat să-l expedieze între liniile catalogului, așa, din fuga impresiilor. Ca și cum inventatorul unui mecanism ar atribui de la bun început obiectului său toate resursele de acțiune posibile, urmând ca cei ce ar încerca să-l perfecționeze de fapt să-l compromită. Acest „dă la vâ” adesea invocat se mărginește la asemănarea relativă a temelor dramatice cu cele ale precursorilor iluștri. Tema la Vişniec este, însă, numai **premisei funcționale**, ea angajând cu totul alte procese de organizare a discursului dramatic decât cele ale dramei (comediei) absurde din deceniul al șaselea. Ceea ce-l deosebește fundamental pe Vişniec de „modelele” lui este lirismul colocvial al limbajului dramatic, surpriza noilor paradoxuri logice și lingvistice, condiția personajelor – parcă umanizate –, funcția lor exponențial-poetică și nu numai simbolic-schematică. De aici și personajele-

socială, înfăptuită în scopul salvării propriei libertăți de creație. Cât este adevăr și cât legendă în această poveste nu-i, desigur, ușor de stabilit, mai ales că, după toate aparențele, nici documentele de epocă nu se arată prea limpezi. Dar pe autor nu l-a interesat atât clarificarea chestiunii, cât „punerea problemei”. A făcut-o imaginând descinderea lui Boguslawski în mijlocul unei trupe de teatru provinciale – din Vilna, unde personajul istoric a zăbovit, efectiv, un timp – care pregătește un spectacol cu **Tartuffe** de Molière, spre a fi prezentat în fața guvernatorului rus al locului. Evident, titlul „piesei din piesă” nu e ales întâmplător; unul dintre actori intenționează să folosească scena finală spre a lansa publicului o chemare la răzmeriță. Dar Boguslawski, care preluase rolul titular, îl va informa pe guvernator despre complot, salvând astfel trupa, în timp ce răzvrătitul va fi condamnat la deportare. În acest punct, trebuie să recunosc că nu am înțeles prea bine intriga (poate, și din cauza traducerii la cască, altminteri meritorie); prin urmare, nici caracterul personajului: este el un erou sau un banal denunțator? Dintr-o convorbire cu regizorul am dedus, însă, că ambiguitatea era în bună măsură voită, așa încât Boguslawski apare, în cele din urmă, ca o versiune sui generis a lui Höfgen, eroul lui Klaus Mann.

Directorul de scenă, Árkosi Árpád, regizor invitat din Ungaria, a mai montat câteva spectacole cu ansamblul maghiar din Cluj; unul dintre ele, **Poliția** de Slawomir Mrožek, a luat un premiu la prima ediție a Festivalului „Caragiale”. Obişnuința colaborării a creat o fericită acomodare mutuală între echipă și regizor: montarea funcționează lin și „rotund”, are armonie interioară și emană aerul reconfortant al lucrului bine făcut, fără emfază și false profunzimi. Imaginea plastică, datorată valoroasei scenografe Dobro Kothay Judit, e elegantă și discretă. În spectacol apar mai toți actorii importanți ai teatrului (plus, invitat de la Satu Mare, Ács Alajos, în rolul lui Boguslawski), actori ce alcătuiesc, fără îndoială, cea mai solidă trupă maghiară din România. Indiferent de amploarea partiturilor, ei joacă exemplar, fără exagerări și ieșiri „de efect”. Se remarcă, din nou, Spolarics Andrea (originară din Ungaria, o actriță de mare substanță), apoi Biró József, Hatházy András și Boér Ferenc. În totalitate, însă, spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj vâdește o ținută profesională elevată, a cărei lipsă, pe multe alte scene, începe să fie resimțită acut de privitor.

**ALICE GEORGESCU**

PREMIERĂ PE ȚARĂ



poem din **Teatru descompus**, modalitate inedită de compoziție literară.

Este ceea ce actorii Liviu Timuș și Tudor Tăbăcaru intuiesc cu exactitate – sub direcția de scenă a lui Nicolae Scarlat – în rolurile lor din **Buzunarul cu pâine**. Important este faptul că personajele întruchipate în spectacolul de la Piatra-Neamț nu sunt fanteze umanoide, ființe trăind într-o lume abandonată, ci prezențe angrenate într-o încheștare existențială problematică, tulburătoare și pentru ei. Față

de tipurile din drama absurdă, Omul cu baston și Omul cu pălărie, chiar astfel înregistrate, sumar, sub semnul unor banale detalii vestimentare, sunt figuri mai personalizate. Scriitura nu mai este seacă, eliptică, ci, dimpotrivă, bogată, alertă, colocvială, trădând caractere individuale, dureri și spaime nu întotdeauna proprii în general umanității, ci chiar acestor înși pasageri prin scenă. Utopia, oricât de neverosimilă, devine posibilă, iminentă.

**SEBASTIAN-VLAD POPA**

## O IPOTEZĂ: ROSMER CA IPOCHIMEN

**ROSMERSHOLM** de Henrik Ibsen. Traducere de Alexandru Sever și Florin Murgescu ● **TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU** ● Data reprezentăției: 30 octombrie 1994 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: Victor Crețulescu ● Distribuția: Mihai Drăgoi (Johanes Rosmer), Firuța Vădeanu (Rebeka West), Viorel Baltag (Kroll), Dinu Cezar (Ulrich Brendel), Ion Goranda (Peder Mortensgand), Constanța Zmeu (Madam Helseth).

Din multitudinea interpretărilor, Dan Alecsandrescu alege un Ibsen-cronicar al momentului politic, al conflictelor generate de manierele impure ale celor care încearcă

să-și asume vocația ideilor generatoare de opțiuni concrete. Dramele intime ale lui Rosmer, sinuciderea soției, legătura cu

Rebeka, lepădarea de Dumnezeu nu sunt decât etapele aco-

dării la principiul plăcerii imediate, cum ne explică regizorul în caietul-program: „Vezi atare ipochimen trecând cu nonșalanță de la un crez politic la altul, de la o atitudine socială la alta, din compromis în compromis, doar-doar vor izbui, cred ei, să-și mascheze mizeria lăuntrică și infernul sufletesc de care probabil nici nu sunt conștienți”. Condamnați, deci, de la bun început, personajele nu fac decât să-și ascundă mizeria și scopurile infame față de spectator. La Rosmersholm, reședința pastorului Rosmer, Beata, soția lui, se sinucide, lăsând spațiul liber desfășurării pasiunii pastorului pentru femeia pripășită acolo cu scopuri acaparatoare. Sinucidere provocată – sugerează autorul și accentuează spectacolul, sinucidere care echivalează cu o crimă. „Trimisiți” cetății încearcă să profite de situație, promițându-i lui Rosmer complicitatea prin tăcere în schimbul sprijinului politic. Atât conservatorul Kroll, cât și progresistul radical Mortensgand îi cer să mintă, să nu facă publică renunțarea la religie, deoarece nimeni n-are nevoie de susținerea unui răspopit, ci de părtinirea „omului lui Dumnezeu”. În piesa lui Ibsen, acestea sunt premisele dramei, în spectacolul lui Dan Alecsandrescu – concluziile ei. Mai bătrân decât Ibsen cu câteva revoluții, mai înțelept cu tot atâtea eșecuri, regizorul nu credează personajele cu apetență pentru vreun ideal, cu sinceritatea căutării propriului drum. În această viziune, caii albi de la Rosmersholm, morții pe care nui poți minti, nu mai sunt criteriul adevărului la care trebuie raportat discursul personajelor, ci pedepsa ce le pânzește. Textul se supune cu greu acestei deplasări de accent, iar

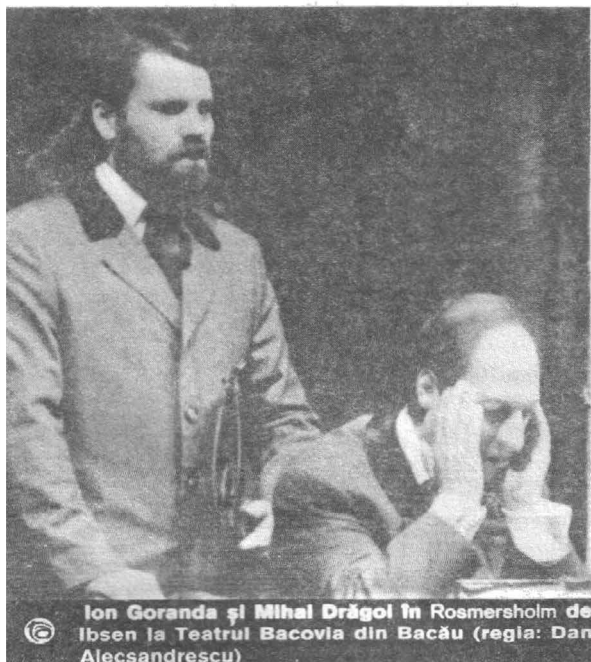
interpreții joacă minciuna, nu drama. O nesfârșită monotonie se revarsă asupra reprezentației; iscusitul autor de spectacole care este Dan Alecsandrescu n-a izbutit să-l atragă pe Ibsen în partidul dezamăgiților decât cu prețul golirii piesei de dramatismul ei intrinsec. Mihai Drăgoi este un Rosmer infantil, care acționează de teamă și din încăpățănare, l-a ascultat pe Dumnezeu, acum o urmează pe Rebeka și moare așa cum a trăit: împins și tras. Firuța Vădeanu expune forța de caracter a Rebekai West, dar e un motor care lucrează în gol, nici patima erotică, nici fervoarea ideilor nu-și găsesc expresivitatea scenică. Viorel Baltag își detestă atât de tare personajul încât îl condamnă de la prima apariție: o prezență fizic dezagreabilă, sonor discordantă, epuizându-și mesajul o dată cu prima replică. Ion Goranda joacă imaginea dreptei despre stânga, un socialist soios, corupt, dispus la orice șantaj. Dinu Cezar desenează silueta scenică a bețivului universal, întrupare fizică a ratării, omul care a renunțat la morală, dar nu și la discursul despre ea. Prezența sumbră a Constanței Zmeu vine într-adevăr din piesa lui Ibsen, dar între ceea ce știe ea și ceea ce se discută pe scenă nu se stabilește nici o relație.

Scenografia lui Victor Crețulescu sugerează includerea spațiului domestic în hățișul unei lumi ostile. Din păcate, maniera interpretării nu izbutește să creeze nici contrast, nici legături, nici tensiuni – totuși, elemente esențiale ale teatrului. ■

## COMPLET ȘI PE JUMĂTATE

**JACQUES** sau **SUPUNEREA** de Eugen Ionescu ● **TEATRUL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA** ● Data reprezentăției: 31 octombrie 1994 ● Regia: Grigore Gonța ● Scenografia: Carmen Stănescu ● Distribuția: Robert Constandache (Jacques), Rădița Roșu (Jacqueline), Bujor Macrin (Jacques, tatăl), Liliana Ghiță (Jacques, mama), Gheorghe Moldovan (Jacques, bunicul), Marilena Negru (Jacques, bunica), Claudia Bratu (Roberta I, Roberta II), Marius Exarmu (Robert, tatăl), Vanessa Radu (Robert, mama).

Deși sunt îmbrăcate straniu și se mișcă într-un spațiu scenic mobilat sumar, personajele care se agită atât de mândros la începutul spectacolului transmit o experiență



Ion Goranda și Mihai Drăgoi în Rosmersholm de Ibsen la Teatrul Bacovia din Bacău (regia: Dan Alecsandrescu)



familiară: vor să-l convingă cu binele sau cu răul pe fiul recalcitrant să se comporte așa cum doresc ei. Sunt convocate sentimentele și amenințările, iubirea și renegarea pentru a-l obliga pe Jacques să renunțe la protest, la izolare, să vină împreună cu ei, să fie la fel ca toți. Energia cu care turma recuperează oia rătăcită are ceva dintr-o forță inexorabilă a naturii, nici argumentele, nici scopul n-au vreo importanță, totul e să se găsească o platformă pentru realizarea identității comunitare. Delirul verbal îi cuprinde pe toți, într-un crescendo savant orchestrat de autor și ordonat cu inventivitate scenică de către regizor. Prins la mijloc între sunetele mecanice emise de jucăria lui Jacques – modul lui de a-și exprima un protest imatur – și ofensiva tenace a familiei, spectatorul urmărește cu interes lupta, chiar dacă stăruie o anume confuzie în privința mizei. Așa cum era de prevăzut, insul e copleșit în cele din urmă, iese din izolare – acesta este primul pas spre înfrângere – și acceptă, întâi să declare, iar apoi să și creadă că-i plac cartofii cu slănină. De fapt, i s-a cerut un nimic, dar pe parcursul acestui nimic Jacques a aflat că „cel mai bun fel de a gândi corect este să vorbești fără să te gândești la ce spui”. Până în acest punct, spectacolul lui Grigore Gontă se înscrie în mod original în alegoria ionesciană, asigurând viața scenică conceptelor și explorând cu îndemănare expresivitatea comică a dialogului.

Din momentul în care cartofii cu slănină devin o bază comună de gândire și se trece la desăvârșirea integrării prin căsătorie,

spectacolul își reduce amplitudinea, sporind în același timp cantitatea de zgomot și mișcare. E un exces de agitație, care pare gratuită pentru că înțelesul dispare. Fără a-l scuza pe regizor pentru această oprire a motoarelor la jumătatea drumului, cred că și interpretul lui Jacques (Robert Constandache) este în bună măsură responsabil pentru acest derapaj. El este de la început o victimă, până la urmă neinteresantă nici în rezistență, nici în revoltă. Lupta pe care o dă din interiorul „sistemului” ca să obțină o logodnică cu trei nasuri, în loc de cea cu două nasuri care i se propune, este prezentată ca un capriciu, un capriciu al autorului, firește, care este „absurd” după cum toată lumea știe. Or, absurdul este al condiției umane și tocmai aceasta dispare din spectacol, înăbușită de mișcare, de zgomote, de semne lipsite de semnificație. O mască cu două nasuri înlocuită cu una cu trei nasuri rămâne un obiect de butaforie inexpressiv, dacă nimic nu ne face să înțelegem că, în fața urâtului, Jacques vine cu o pretenție enormă, în speranța că va scăpa, iar viața se dovedește extrem de imaginativă în materie de urât: în acest domeniu, ea izbutește să corespundă celor mai hidoase proiecții.

Trebuie totuși salutată performanța echipei de interpreți care-l urmează pe regizorul Grigore Gontă, cu devotament acrobatic și forță sonoră. Jacques-mama se declară la un moment dat „complet și pe jumătate disperată”. E un sentiment care-l însoțește și pe spectator.

**MAGDALENA BOIANGIU**

## DANSUL PEȘTIȘORILOR

**FII BUN PÂNĂ LA MOARTE**, adaptare după piesa și romanul omonime ale lui Zsigmond Móricz ● Scenariu și textele cântecelor: Tibor Miklós ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ**, secția maghiară ● Data reprezentării: 16 septembrie 1994 ● Regia: Pinczés István și László Porcsin (Ungaria) ● Decoruri și costume: Piroška E. Kiss (Ungaria) ● Coregrafia: György Nagy (Ungaria) ● Distribuția: József Kozsik, István Gadó, András Györfy, Ferenc Szellyes, Sándor Tatai, László Kilyén, István Zongor, György Kárp, Erzsébet Mózes, Zsuzsa László, Hajnal Somody, Gaby Mende, Ferenc Székely, Piroška Fodor, István Nagy, József Nagy, Emese Fülöp, Csaba Varga, Ferenc Abódi, Kinga Csiky, Sándor Székely, Agota Tökés.

Romanul „Fii bun până la moarte” de Zsigmond Móricz a apărut în volum în 1921. Peste câțiva ani, autorul însuși își dramatizează romanul, punând la dispoziția teatrelor o piesă originală, de sine-stătătoare. Premiera mondială a avut loc în seara zilei de 29 noiembrie 1929, la Teatrul Național din Budapesta, protagonistă fiind, în travesti, renumita actriță Piri Vaszary. De atunci s-a montat deseori, cu succes de public, pe scenele diferitelor instituții teatrale. În țara noastră, ultima montare datează din 1977, la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș, cu actrița Otília Borbáth în rolul principal.

Romanul autobiografic al lui Zsigmond Móricz este o delicată literatură pentru copiii de vârstă școlară, dar nu numai. Întâmplările din carte reproduc o poveste reală, dar e o realitate perfecționată, sublimată. Romancierul se substituie personajului principal, Misi Nyilas. Narațiunea urmărește amănunțit maturizarea dureroasă a gimnazistului, proces în spatele căruia se află veșnicile probleme sociale ale vremii: inegalitatea dintre oameni, indiferența, nemernicia profesorilor, falimentul educației tipice secolului trecut. Scriitorul spunea despre mesajul romanului: „Copilul vede în adulți niște ființe deosebite... Închipuirile proprii și le vede materializate în adulți. În ochii copilului, omul matur se află pe piscul împlinirii. Adultul este reprezentantul perfect al capacităților, al aptitudinilor ce i s-au indicat drept model de urmat (...). Dacă, însă, printr-un conflict nenorocit, printr-un accident moral, adulții se demască dintr-o dată în fața copilului – ei nu sunt mai desăvârșiți, mai buni, mai înțelegători decât colegii săi, ci, dimpotrivă, sunt indiferenți, fără suflet, similari camarazilor lui răi – atunci o lume imaginată se spulberă și copilul trece prin suferințe incomensurabile”.

Teatrul „Csokonai” din Debrecen și-a sărbătorit în anul 1991 cea de-a 125-a aniversare. Conducerea instituției dorea

Foto: Dan Vălcuț



Scenă din Jacques... de Eugen Ionescu la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila (regia: Grigore Gontă)





montarea unei piese nemijlocit legate de acest oraș, și în intenția atragerii publicului spre teatru. Astfel a apărut ideea transpunerii scenei a piesei **Fii bun până la moarte**, dar într-o formulă nouă, inedită. S-a optat pentru varianta musicalului. Scenariul și textele cântecelor au fost scrise de Tibor Miklós, iar muzica a fost compusă de Tibor Kocsák. Cuplul de regizori István Pinczés – László Porcsin a montat de câteva ori acest muzical, în diferite teatre din Ungaria. Anul acesta l-au „exportat” în Finlanda, Japonia și România. Așa au ajuns la Naționalul târgumureșean, unde au muncit toată vara cu un grup numeros de copii de vârstă școlară și cu actorii secției maghiare.

Musical-ul, acest gen mai puțin cunoscut pe meleagurile mureșene, a fost primit cu ropote de aplauze. Se prevede o serie lungă de reprezentații, atât la sediu, cât și în turnee. Succesul se datorează în primul rând copiilor, care dansează și

evoluează pe scenă foarte bine. Din păcate, coloana sonoră (muzica și vocile) au fost înregistrate în Ungaria, cu actorii de-acolo, așa că interpreților variantei târgumureșene, degradați până la nivelul unor câscători de gură, nu le-a rămas altceva de făcut decât să mimeze cântatul... Parc-am urmărit dansul peștisorilor dintr-un acvariu! Teatrul nefiind înzestrat cu mijloacele tehnice adecvate unui musical, spectacolul prezintă destule deficiențe. În primul rând, boxele acustice scot sunete scrâșnite, lipsind publicul de plăcerea audierii unor compoziții muzicale altminteri foarte bune. În al doilea rând, cromatica iluminării este obișnuită, monocoloră, nu s-au utilizat filtre colorate, totul s-a rezumat la stingerea și aprinderea rapidă a reflectoarelor, dorindu-se cu tot dinadinsul sugerarea unui așa-zis joc de lumini. În al treilea rând, decorurile, și ele împrumutate de la teatre ungurești, au figurat într-o altă montare, la Nyíregyháza. Chiar și soluțiile și indicațiile regizorale au fost preluate din

montările precedente ale cuplului. Pe scurt, spectacolul este un „dăjă vu”; doar interpretii diferă.

Grupul școlarilor selectați în spectacol este forța motrice care duce înainte acțiunea, precum am arătat. Alături de ei evoluează câțiva actori de seamă, în roluri episodice, rezolvate comod, fără conotații relevabile. Singură. Gaby Mende, actriță pensionată de câțiva vreme, are două apariții de neuitat, în care cântă și dansează impecabil.

Se zvonește că motivul includerii în repertoriul stagiunii actuale a musical-ului **Fii bun până la moarte** ar fi fost recăștigarea publicului care în ultimii ani, s-a cam îndepărtat de teatru. Întrebarea ar fi: de ce s-a îndepărtat? De ce nu vin oamenii la teatru? Cauza principală nu este în nici un caz instalarea televiziunii prin cablu.

**STRACULA ATTILA**

## „VRAJA” SUPERFICIALULUI

**BOROBOAȚE** de Molière. În românește de Adrian Maniu • **TEATRUL „TOMA CARAGIU”** din PLOIEȘTI • Data reprezentației: 9 octombrie 1994 • Un spectacol de Tudor Petruț • Interpretează: Mihai Coadă, Oana Mereuță, Andrei Zaharescu, Delia Nartea, Ilie Gâlea, Oxana Moravec, Bogdana Darie, Dragoș Stemate, Silvia Codreanu, Fabian Gavriliuțu, Loredana Alexandrescu, Viorel Frîncu.

Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești a deschis stagiunea cu spectacolul **Boroboate (L'etourdi ou les contretemps)** de Molière, la care a lucrat o echipă foarte tânără, formată din nouă absolvenți ai Academiei de Teatru și Film (ultimele două promoții) și „dirijată” de regizorul Tudor Petruț. Ceea ce ne-am fi dorit ar fi fost un debut promițător pentru cei mai mulți dintre ei, o desprindere de maniera teatrală practică în institut, o tentativă de creionare a propriei personalități într-un spectacol convingător. Personal nu am văzut (dacă a existat, înainte ca Tudor Petruț să plece în America) vreun text montat de acest tânăr regizor. Deci nu am nici un reper față de care să îl situez, afară de **Boroboatele** de la Ploiești. Cu amărăciune, însă, am înțeles că tentația către facil pare să-i fie mult mai la îndemână decât coborîrea în profunzimea generosului nostru spațiu teatral. Mereu mă gândesc: – și scriu din nou, cu riscul de a mă repeta – ce șansă extraordinară a fost întâlnirea studenților-actori de la Târgu-Mureș, secția maghiară, clasa profesorului Kovács Levente, în ultimul an al Academiei, cu doi dintre cei mai importanți regizori români: Victor Ioan Frunză și Tompa Gábor. Ce a

însemnat, concret, acest „culoar”? **Tom Paine**, **Tartuffe**, pentru unii **Satyricon** și **Istoria comică a magului Faust**, cu alte cuvinte texte solicitante, propuneri regizorale care pot imprima de la început alte perspective și alte moduri de a înțelege profesia de actor.

Din păcate, despre **Boroboate** nu se poate afirma bucuria în fața seriozității și maturității pe care simți nevoia să le „citești” mereu, dar cu atât mai mult la început de drum. Până la urmă, totul ține, într-adevăr, și de hazard, dar, de ce nu, de la un punct încolo, de dorința și de opțiunea fiecăruia. La Ploiești s-a optat pentru un spectacol care alunecă cu prea multă ușurință și dezinvoltură spre superficial, spre o formulă manieristă. E destul de trist să vezi cât de greu este uneori să te desprinzi de scena studioului Casandra și să calci cu dreptul pe scena profesionistă. Foarte puțini studenți – actori sau regizori – au putut și au reușit să facă slalom printre șabloane școlarești. Ele sunt însă predominante în spectacolul lui Tudor Petruț, și doar Oana Mereuță (Trufaldino, Ergast), Bogdana Darie (Ippolita), Ilie Gâlea (Anselmo) și Dragoș Stemate (Leandro) au găsit soluția să le ocolească și să-și pună în valoare jocul firesc. **Boroboate** este o mostră de commedia dell'arte în care însă chiar semnele distinctive ale genului l-au preocupat prea puțin pe regizor; de aceea, accentele nu sunt corect puse.

Spațiul scenic este bine delimitat, pentru a face distincția între cele două planuri pe care mizează montarea: realitate și ficțiune. Culisele sunt la vedere, actorii se încălzesc, își aranjează accesoriile și pregătesc spectatorii pentru „joc”. Rând pe rând, întră

în dreptunghiul de joc, marcat vizibil. Nu la fel de relevantă este punctarea intrării în sau ieșirii din poveste, din convenție, trecerea de la „pasiv” la „activ” și invers fiind de cele mai multe ori neglijată sau „ignorată”. Savuroasele qui-pro-quo-uri ale comediei dell'arte ajung să fie doar pretexte pentru un joc exterior, pronunțat demonstrativ, lipsit de nuanțele pe care personajul Mascarillo, de pildă, le are în textul lui Molière, dar pe care, interpretat de Mihai Coadă, le pierde. Andrei Zaharescu, în Lelio, propune o versiune deloc credibilă, neargumentată nici de regie, nici de propriul joc, în care ușor găngavul și naivul stăpân al lui Mascarillo este meditativ, uneori chiar grav, se ia în serios la propriu, astfel încât dihotomia din text între cele două personaje – stăpân și slugă – se estompează pe scenă. Ironia și farsa sunt și ele puse între paranteze în relația Lelio-Celia, tratată ca o poveste de dragoste tipic liceală, decupată cu ajutorul unei bande sonore cu muzică impregnată de stilul Cenaclului „Flacăra” (mă rog, fiecare cu nostalgiile lui...). Nu am reușit să înțeleg până la sfârșit care au fost intențiile regizorului cu aceste **Boroboate**, care a fost suportul motivației pentru tenta de actualizare și de romanțare a relațiilor. De ce, mă întreb, această privire de sus asupra unui text cu disponibilități spre modernizare? De ce au fost atât de puțin exploatare resursele unor tineri actori?

Un aer de vadaism, greu de înțeles, traversează de la un capăt la altul **Boroboatele** lui Tudor Petruț, premiera Teatrului „Toma Caragiu” din Ploiești, care îi ține încă neînțărcați pe tinerii absolvenți. Așteptăm, însă, ca acest lucru să se întâmple cât mai curând, spre binele lor, al nostru și al tuturor.

**MARINA CONSTANTINESCU**

# UN ZBOR LA JOASĂ ÎNĂLȚIME

**VICTIMELE DATORIEI** de Eugen Ionescu ● Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” din Bacău ● Data reprezentației: 26 septembrie 1994 ● Regia: Mircea Marin ● Scenografia: Constantin Ciubotariu ● Mișcarea scenică: Adina Cezar ● Muzica: Liviu Dănceanu ● Distribuția: Mihai Dinval (Choubert), Mirela Comnoiu (Madeleine), Geo Popa (Polițistul), Ion Haiduc (Nicolas D'eu), Violeta Berbiuc (Doamna).

Pentru cei care au avut răgazul – și bucuria – să parcurgă însemnările, notele și contranotele, „fărămele” de jurnal ale lui Eugen Ionescu, după ce i-au citit și i-au văzut piesele de teatru, în nu puține montări, opera dramatică ionesciană relevă un profund caracter autobiografic. Trăsături definitorii ale unei stări de spirit, precum irepresibila angoasă existențială a autorului, consecventul său nonconformism sau viscerală aversiune față de totalitarism, se regăsesc în operă nu doar ca laitmotive, ci și ca teme fundamentale, structurante ale acesteia. Mult mai surprinzătoare e însă „franchețea” cu care pătrund în textul dramatic nenumărate obsesii coșmarești ale autorului, cu caracter intim sau familial, ce nu-l vor părăsi toată viața. Mai ales din acest ultim punct de vedere, **Victimele datoriei** e o piesă prin excelență autobiografică, metaforele ei fiind în fapt tot atâtea codificări pentru ceea ce trebuia spus, fără să fie și numit ca atare. Construcția e capricioasă, vădit nonconformistă, părând în același timp încifrată, în special prin alternanța și interferarea de planuri. Dar toate aceste „sărituri de la una la alta” s-ar putea să nu urmeze decât logica dicteului supraréalist, scriitura consemnând astfel refuzul obstinat al oricărei forme de „cenzurare” a discursului auctorial. Oricât de stranie la prima vedere, modalitatea e până la urmă perfect logică, fiind și singura consubstanțială discursului: cum să accepți „autocenzura”, reflex al unei presiuni din afară, într-o piesă care se opune cu vehemență oricărei intruziuni a **celorlalți** în viața **individului**? Nu sunt aceste intruziuni, cu cât mai bine mascate sau bine intenționate, cu atât mai periculoase și devastatoare? Rapidele schimbări de registru dramatic, de la parodic la grotesc și de la burlesc la tragicul iluminării, își au deci logica lor și nu ni se par circumscrise neapărat „absurdului”, ci determinate mai curând de acea stăruitoare punere în ecuație a „realului ireal” cu „iroalul real”.

ascuns poate în zonele tenebroase ale subconștientului. Piesa nu e dintre cele mai limpezi ale autorului, și nici n-ar putea să fie „limpezită” pe de-a-ntregul într-un spectacol sau altul. Dar nici nu poate fi mărunțită printr-o explicare a segmentelor ei semantice, care ar pierde din vedere tocmai fluxul semnificativ al derulării acestora –, întrezărită cale de acces la o cunoaștere ce ni se refuză.

Spectacolul semnat de regizorul Mircea Marin, cu o judicioasă profesionalitate nu numai în lucrul cu actorii, ci și în descifrarea sensurilor parțiale, secvențiale ale textului, rămâne dator la capitolul viziunii integratoare, de ansamblu. S-ar putea spune că decolarea se produce fără incidente, dar „zborul” rămâne la joasă înălțime, fără să poată lua altitudinea reclamată de piesă. Tentative există, repetate, aproape eroice, dar ori de câte ori jocul unui actor tinde să se înalțe, ceilalți reușesc să-l tragă repede în jos. Provenind din trupe diverse, aleși după criterii care nu ne scapă, dar asupra cărora n-are rost să insistăm, actorii joacă atât de diferit sub raport stilistic, încât par ei înșiși din spectacole diferite. Și e mai ușor, la un moment dat, să recunoști chiar stilul teatrelor din care provin și în care s-au format decât „stilul” spectacolului și amprenta regizorală la nivelul ansamblului. S-ar zice că regizorul a lucrat mai mult cu fiecare în parte, cu unele reușite certe la acest nivel, nemaivăd însă când să lucreze și cu toți la un loc. Că va fi fost sau nu așa, că vor fi existat poate și cauze „obiective” ș.a.m.d., contează prea puțin câtă vreme spectacolul e doar pe linia de plutire, dar nu devine important pentru nici unul dintre realizatorii lui. Poate cu excepția lui Geo Popa, interpretul Polițistului (și directorul Centrului Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” din Bacău), care-și face, cu acest rol, o impetuoasă revenire pe scândura scenei. Are forța și respirația necesare partiturilor ample, iar când e bine strunit și nu sare calul (ca în scena de „teatru în teatru”, unde, „spectator” al celor ce se întâmplă, îngroașă peste măsură!) poate fi impresionant prin tensiunea dramatică pe care i-o conferă personajului. Nu lipsită de sagacitate, în susținerea unei sarcini artistice dintre cele mai dificile, e interpretarea lui Mihai Dinval (Choubert), actorul Teatrului Mic străduindu-se însă, de multe ori, să ia „pe cont propriu” ceea ce putea fi doar o izbușindă a tuturor. Practicând

un stil de joc diferit de al celor doi, destul de supărător, uneori, prin sublinieri explicite, ostentative, Mirela Comnoiu (Madeleine) nu reușește să facă un cuplu viabil cu nici unul dintre ei, ceea ce duce la sărăcirea semnificațiilor grave ale personajului. Insolita apariție funambulescă a lui Ion Haiduc (Nicolas D'eu) n-are nici o legătură cu restul spectacolului. Dar nici n-o putem judeca doar în sine, chiar dacă ea ne-a adus aminte mai curând de actorul de odinioară al Naționalului timișorean decât de cel de azi, de la Teatrul „Nottara”. Situația creată ca urmare a acestei adevărate mișcări browniene rezultate din întâlnirea unor stiluri de joc diferite este ea însăși absurdă (desigur, nu în sensul în care putea vorbi Martin Eslin despre un teatru al „absurdului”) și păgubitoare pentru semnătura regizorală a celui ce-a creat, la Brașov, un memorabil spectacol cu **Aniversarea** lui Pinter. Neputându-l uita, suntem moralmente obligați să-l raportăm pe Mircea Marin la propria-i stachetă artistică.

Dacă scenografia lui Constantin Ciubotariu și-a propus performanța unei inventivități care să nu ne rețină în vreun fel atenția, chiar a reușit.

**VICTOR PARHON**

**P.S.** Mai are acest spectacol vreo șansă? Da, și încă una foarte mare: turneele în străinătate. Fiind vorba, pe de o parte (prin asimilare), de teatrul românesc ce a cucerit lumea, iar pe de alta, de Eugen Ionescu, despre care toată lumea a auzit, chiar dacă nu l-a citit, dar din care – în limba română și în cazul dat – nimeni nu va înțelege nimic, n-avem nici o îndoială în privința obținerii unor „noi și răsunătoare succese românești peste hotare”. Mai ales în continente și țări cât mai îndepărtate, care ar fi păcat să fie lipsite de „mesajul generos, de pace și prietenie” al trupei băcăuano-bucureștene. Că doar nu degeaba figurează în elegantul caiet-program al spectacolului, ca patroni spirituali ai producției, îndrituiți deci să mulțumească sponsorilor, Ministerul Culturii și Direcția pentru Administrarea Centrelor de Cultură! De la răsunătorul succes avut la Centrul cultural român din Paris de Centrul cultural Mogoșoaia (sub același înalt patronaj), ca producător de spectacole teatrale – un moment Caragiale, în interpretarea a doi cunoscuți actori bucureșteni, ce a marcat (după cum s-a zis și la televiziune) „debutul în regia de teatru” al regizorului de film Șerban Marinescu, întâmplător sau nu, autor al peliculei „Cel mai iubit dintre pământeni”, ce s-a încercat a fi astfel lansată măcar pe piața mondială – a trecut destul timp. Dacă „administrarea” centrelor de cultură se respectă ca „stat în stat”, ar fi păcat să nu recidiveze! Cu siguranță, bani s-ar mai găsi. Ce nu face omul, numai așa, din patriotism, pentru imaginea României în lume?

# TORTIONARI NE-ADUC FERICIREA!

**D**upă zece ani și mai bine de la ultima premieră și primul volum de teatru, Iosif Naghiu s-a aflat brusc în grațiile juriilor, care i-au acordat aproape simultan trei importante premii: Premiul Uniunii Scriitorilor, Premiul UNITER pentru „Cea mai bună piesă a anului 1993” și unul dintre premiile Concursului de dramaturgie „Camil Petrescu” inițiat de Ministerul Culturii. Și iată-l, în fine, și în grațiile Televiziunii Române, care-și deschide stagiunea teatrală cu piesa **Celula poetului dispărut**. Un titlu ce s-ar putea să-l vizeze, indirect, și pe autor: apreciat, admirat, laureat, dar... nejuțat.

În acord cu actualitatea și veridicitatea subiectului (la conferința de presă, o novice jurnalistă l-a întrebat pe scriitor „cum s-a documentat” și acesta „a dat vina” pe protagonist, spunând că el l-a inspirat!), drama este deopotrivă o tragedie, în măsura în care oglindește cruda realitate, și o farsă, în măsura în care realitatea facează ridicolul. Nu se știe exact dacă viața sau arta au împins prezentul la limita absurdului, dar în orice caz intriga decantează evidența absolută, ignorată cu bună-știință. Din blazare sau inerție, din comoditate sau pur și simplu din incapacitatea de a reface un drum de luptă și credință ce și-a pierdut orice rațiune.

Consecvent discursului poetic de tip ionescian care-i asigură posibilitatea de a jongla cu sensurile când la propriu, când la figurat, dramaturgul se prevalează de resursele umorului negru. Hazul de necaz, à propos de ironiile soartei, Iosif Naghiu a hotărât să-și exerseze de astă dată pe o canava „clasică”, dar în textura cvasimodernă a motivului „lumii pe dos”, care –

paradoxal – seamănă până la identificare cu cea „pe față”. Victima de ieri – poetul în detenție – a devenit azi erou al disidenței, elogiât până și de pegră, dar practic anihilat moralmente prin chiar sintagmele noului limbaj de lemn și practicile „hărmălaiei” așteia de-î zice tranziție”, care aneantizează orice acțiune, orice noțiune. Chiar și pe cea de călău, de gardian metamorfozat în afabilă gazdă la închisoarea unde acum au acces și confort sport bișnițarii cu dare de mână și businessmenii în refacere.

Din dorința (deșartă!) de a fi nu doar „teatru”, ci „și film”, decupajul regional al lui Silviu Jicman a supralicitat aportul televiziv în momentul de vârf al schimbării de orientare politico-socială, inserând secvențe documentare, dar și diletantistic înscenatele cadre de exterior cu reporterii în așteptare, interesați nu de poetul plonjat în trecut pentru recuperarea de sine, ci de un oarecare criminal de drept comun. O soluție tautologică aplicată unui text care ar fi avut de câștigat prin concentrare, prin eventuala eliminare a personajelor „de culoare locală” (Ion Haiduc și Constantin Cotimanis, în tandem pitoresc), mai mult sau mai puțin parazitare. Pentru că intensitatea stupidității în tensionatul dialog al personajelor centrale merita a fi sporită (precum în scena mișcării circulare de aparat ce înregistrează învăluirea victimei sau în cea a confruntării umbrelor prizoniere, fiecare, altui univers convențional), și nu diluată prin monotona reluare statică a aceluiași detaliu fizionomic.

Profund de avantejele teatrului TV, Mircea Diaconu excelează, respirând la unison cu acest personaj al intelectualului marginalizat încă o dată printr-o umiltoare demonstrație de superioritate a sistemului

opresiv și persuasiv, impenetrabil și imuabil. Sistem peren, susținut de un vajnic apărător al restaurației, amendată printr-o tandră formulă adaptată ambianței: „economia celulară de piață”! Valentin Teodosiu (răsfațat atât de operatorul Nicolae Niță, cât și de monteuri Constantin Marciuc și Daniel Niță) cunoaște la rândul-i voluptatea exhibării insolentei temnicherului insidios ce-și arogă prerogative de protector sfătos, de o răutate periculoasă căci asociază prostia și lipsa de instrucție cu agerimea parvenirii, datorată încrederii acordate în numele fidelității față de vechea ordine.

Pentru închiderea cercului vicios al principiilor transparenței din spațiul concentrațional de totdeauna sunt aduși să evolueze în „baletul ideologiilor” și alți exponențiali pioni ai societății cinic reconstituite. Colegul delator – amic profitor, generos oportunist șantajist, onctuos sau injurios – are în Mircea Rusu un interpret remarcabil, ce-și drămuiește perfect veninul dulceag și nimnicia înfinită într-un remarcabil portret al perfidei „solidarități” de opinie a ipocriților fără scrupul. Nuanțând volutele toleranței și compromisului ce contribuie la complicata sedimentare a faptelor de istorie, a ceea ce se invocă a fi „Arheologia erorii”, apariția serafice admirație este săvârșită de Ilinca Goia cu un exact dozaj, capriciul fiicei de ștab figurând o altă ipostază a nerușinatei sfidări a martirajului real prin snoaba adulare secretă și încurajarea întru rezistență. Conform eternului îndemn „prin suferință la creație!”.

## TALE-QUALE

**C**ucerită atât de harul speculativ al fantasticului eliadesc, cât și de uimitoarea intuiție premonitoare, echipa TV care s-a angajat în transpunerea cinematografică a nuvelei lui Mircea Eliade **Mesagerul** (apărută în Editura Rum-Irina din București în 1991 și datată Palm Beach, Chicago, Decembrie 1979–ianuarie 1980) se pare (după impresiile de la conferința de presă) că a trăit mai intens emoția participării la realizarea teleplay-ului decât s-a preocupat efectiv de elaborarea unei viziuni filmice propice transmiterii sensurilor secundare ale textului, crezând că este de ajuns o translație **tale quale**.

La lectură, abundența dialogului de factură expozitivă are altă pondere; pe ecran verbiajul obosește și bagatelizează substanța informației. De aceea, trebuie căutată starea, creată ambianța, fixată imaginea, fluidizată comunicarea, nefiind suficientă doar parcurgerea „performantă” a 70 de locuri de filmare.

Povestea studentului la matematici căruia aptitudinile excepționale îi permit o întâlnire ieșită din comun cu un personaj mitic, Ahashverus, ce-i facilitează rezolvarea unei ecuații fundamentale, intuită de însuși Einstein, își are morala ei; morală evidențiată prin punerea în relație a revelației paraștiințifice cu derizoriul ridicolelor demersuri de supraveghere ale Securității. Ironia fină ce se insinuează în conflictul acesta de-a dreptul stupid între două forțe incompatibile, una ocultă, cealaltă... occultată, nu există în spectacolul TV.

S-au preferat două „coperte” grandilocvente: un preambul ce-l propulsează pe protagonistul asemănat și poreclit după un personaj al istoriei recente pe orbita martirajului cristic și un final ce reafirmă ideea, prin urcarea unei autunnale Golgote.

Dacă în volumul de replici nu s-au operat necesarele reducății, în schimb narațiunea a fost segmentată printr-o anticipată prezentare a eroului în spitalul de boli nervoase unde urmează să fie internat în mod abuziv. Tenta poliștă cu apăsat și rigid caracter demascator (transmis și interpreților, merituosi actori obligați la un joc evaziv – Mircea Rusu, Liviu Crăciun, mai puțin Ion Pavlescu, Vladimir Găitan) estompează poezia specifică scrierii autorului.

Despre Mircea Eliade se spune că nu făcea distincție între beletristică și investigația științifică, opera întreagă reprezentând varii modalități de căutare a „interogației juste” – calea prin care omul ajunge să trăiască nu doar în Timp, ci și în Eternitate, onorându-și dubla dimensiune existențială, istorică și trans-istorică. În măsura în care Istoria este absorbită de Mitologie, fabulațiile scriitorului sunt transcrieri ale propriilor aventuri spirituale începute cu acea romanescă eboșă „Cum am descoperit piatra filosofală” – unul dintre primele acte de autentică sondare a metafizicului de către adolescentul miop ce avea să se proiecteze apoi în mai toate personajele sale, materializări ale obsesiilor, avatarurilor și stărilor de conștiință.


În aceste condiții, în care personalitatea scriitorului-savant se regăsește dispersată în caracterul personajelor sale care-i configurează misterul, straniețatea, unicitatea operei, protagoniștii acestei montări n-au avut un rol ușor. Constantin Dinulescu, cu maleabilitatea-i binecunoscută, s-a identificat cu legendarul personaj al Jidovului răătăcor, sugerându-i cu discreție, dincolo de excesul de locvacitate, haloul damnării la o perpetuă penitență. O dată angajat pe traiectoria unui personaj de factura acestui Dayan, ucenic într-ale dialecticii dintre sacru și profan, dintre Dumnezeu și Meschinărie, tânărul actor de mare subtilitate intelectuală Marius Stănescu s-a întâlnit cu o creație excepțională, ce merita să fi beneficiat și de un decupaj adecvat micului ecran, care să-i fi evidențiat în totalitate extraordinara capacitate de transfigurare a Ideii, izbutită nu doar prin inflexiunea vocii, ci chiar prin imobilitatea figurii. O creație deosebită, ce indică indirect și limita dintre aspirație și veleitate, care n-a permis împlinirea spectacolului pe potruvia dorinței realizatorilor săi (Constantin Dicu – adaptarea și regia, Liviu Pojoni – imaginea, Livia Danciu – muzica), cantonați la nivelul unei secvențe „emblematică”: o sală de carnaval în care dansează fără sens costume fără... conținut.

IRINA COROIU




**Cel mai bun... cea mai bună..**



 Ioan Chelaru (Pampon) și Virginia Mirea (Mița) în D'ale carnavalului de Caragiale la Teatrul de Comedie (regia: Mihai Manolescu)




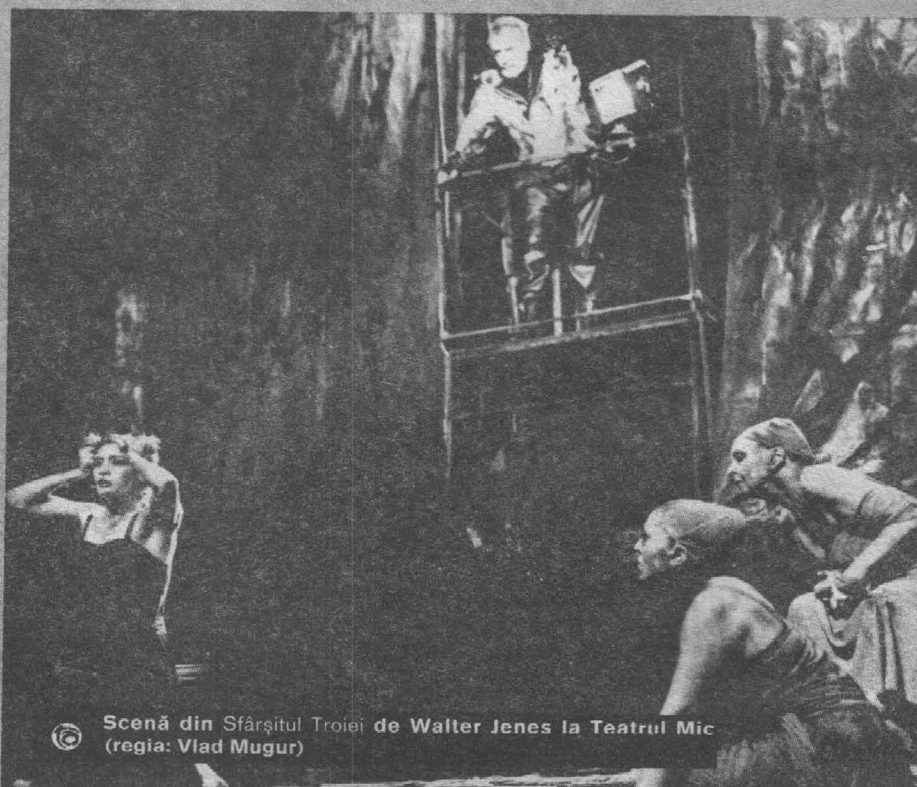
 Scenă din Pescărușul de Cehov la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu); în prim-plan, Mitică Popescu (Sorin) și Mircea Albulescu (Dorn)



 Nicu Mihoc, Balázs Attila și Nicolae Cristache în Satyricon după Petronius la TN Târgu-Mureș (regia: Victor Ioan Frunză)



 Horațiu Mălăele alături de Cristian Șofron în Puricele de Georges Feydeau la „Nottara” (regia: Horațiu Mălăele)



 Scenă din Sfârșitul Troiei de Walter Jenes la Teatrul Mic (regia: Vlad Mugur)

# Cel mai bun... cea mai bună...

1. Piesă românească contemporană reprezentată
2. Piesă străină contemporană reprezentată
3. Spectacol
4. Regizor
5. Scenograf
6. Actor
7. Actriță
8. Teatru
9. ...și cel mai supărător fapt teatral din stagiunea 1993/94

Am adresat invitația de a completa rubricile de mai sus unui număr de 22 de critici teatrali din București și din țară. Au onorat-o 15 dintre ei. Iată răspunsurile lor:

## MARGARETA BĂRBUȚĂ

1. **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian
2. **Victor sau copiii la putere** de Roger Vitrac
3. **Pescărușul** de A. P. Cehov (Teatrul Mic)
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk** de S. Anski (Teatrul Evreiesc de Stat)
5. Adriana Grand – **Satyricon** după Petronius, **Tom Paine** de Paul Foster și **Farse populare medievale** (Teatrul Național din Târgu-Mureș)
6. Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul** și Peer Gynt tânăr, **Peer Gynt** de Henrik Ibsen (Teatrul Mic)
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. Scindarea comunității teatrale.

## MAGDALENA BOIANCIU

1. –
2. **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca
3. **Poveste de iarnă** de Shakespeare (Teatrul Bulandra)
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon**
6. Mircea Albulescu – Oorn, **Pescărușul**
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Mic
9. Haosul managerial produs de deciziile de schimbare a directorilor de teatru, cu evidente consecințe în planul creației și al receptării.

## MARINA CONSTANTINESCU

1. –
2. **Tom Paine** de Paul Foster
3. **Satyricon** și **Poveste de iarnă**
4. Victor Ioan Frunză – **Satyricon** și **Tom Paine** (Teatrul Național din Târgu-Mureș)
5. Adriana Grand – **Satyricon**; Maria Miu – **Poveste de iarnă**
6. Mihai Constantin – Leontes, **Poveste de iarnă**; Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul**
7. Maia Morgenstern – Lola Blau, **Astă seară, Lola Blau** de Georg Kreisler (Teatrul Evreiesc de Stat); Dana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**
8. Teatrul Odeon
9. a) Demiterea lui Al. Dabija; b) Hotărârea de Guvern nr. 442, cu toate efectele ei dezastruoase și de lungă durată.

## IRINA COROIU

1. **Buzunarul cu pâine** de Matei Vișniec
2. **Tom Paine** de Paul Foster

## 3. Pescărușul

4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon** și **Tom Paine**
6. George Constantin – rolurile din **Scrisori de dragoste** de R. A. Gurney și **Avarul** de Molière (Teatrul „Nottara”)
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Mic
9. Demiterea directorilor de teatre.

## CRISTINA DUMITRESCU

1. **Buzunarul cu pâine** de Matei Vișniec
2. **Înjunghiața** de Antonio Onetti
3. **Pescărușul, Satyricon, Dibuk**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**; Victor Ioan Frunză – **Satyricon**
5. Adriana Grand – **Satyricon**
6. Gheorghe Visu (Trigorin) și Mircea Albulescu (Oorn), **Pescărușul**; Nicolae Cristache, Nicu Mihoc și Balázs Attila – rolurile din **Satyricon**

8. Teatrul Odeon, Teatrul Național din Târgu-Mureș

9. Reluarea vechilor succese. Adică: eliminarea UNITER dintre organizatorii Festivalului Național (prea e liberă și independentă această uniune profesională și prea funcționează pe bază de alegeri și nu de numiri); absența spectacolului **Satyricon** din Festival (cât despre prezențe...), ceea ce înseamnă, după mine, reinstaurarea **nedisimulată** a cenzurii; decapitarea teatrelor (care aveau cum să fie decapitate, având ele până acum cap): Odeon, Naționalul din Târgu-Mureș.

## ALICE GEORGESCU

1. **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu
2. **Impostorul** de Spiró György
3. **Poveste de iarnă**
4. Alexandru Darie – **Poveste de iarnă**; Cătălina Buzoianu – **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Tom Paine, Istoria comică a magului Faust** (Teatrul Național din Târgu-Mureș)
6. Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul** și Peer Gynt-tânăr, **Peer Gynt**

7. Dana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**; Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**

8. Teatrul Mic

9. Intervențiile brutale ale administrației în viața teatrală (destituiri abuzive, excluderea uniunii **profesionale** de la organizarea Festivalului Național de Teatru etc.) și disensiunile stupide (și, în aceste condiții, sinucigașe) dintre oamenii de teatru.

## MIRCEA GHIȚULESCU

1. **Celula poetului dispărut** de Iosif Naghiu (TVR)
2. **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu
3. **Sfârșitul Troiei** de Walter Jens (Teatrul Mic, regia: Vlad Mugur)
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Mihai Mădescu – **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu, Centrul „George Apostu” din Bacău (decor) și Doina Levița – **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu (costume), Teatrul Național din Cluj
6. Marius Bodochi – rolul din **Săptămâna luminată**; Mircea Rusu – rolul din **Celula poetului dispărut** (TVR)
6. Melania Ursu – rolul din **Săptămâna luminată**
8. Teatrul Mic



9. Atitudinea UNITER față de Festivalul „I. L. Caragiale”, pretinzând că a fost exclusă dintre organizatori. De fapt s-a exclus singură, din motive financiare, încă de la primele ediții.

## DOINA PAPP

1. –
2. **Impostorul** de Spiró György
3. **Dibuk, Poveste de iarnă, Satyricon**
4. Cătălina Buzoianu – **Dibuk**; Alexandru Darie – **Poveste de iarnă**; Victor Ioan Frunză – **Satyricon**

5. Maria Miu – **Poveste de iarnă**; Adriana Grand – **Tom Paine**  
6. Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul** și Peer Gynt-tânăr, **Peer Gynt**

7. Oana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**; Dana Dogaru – Andromaca, **Sfârșitul Troiei**
8. Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. –

## VICTOR PARHON

1. –
2. –
3. **Poveste de iarnă**
4. Alexandru Darie – **Poveste de iarnă**
5. Maria Miu – **Poveste de iarnă**
6. Mircea Albulescu – Dorn, **Pescărușul**
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**;
8. Teatrul Mic
9. Evident, neschimbarea **tuturor** directorilor de teatru!

## LUDMILA PATLANJOGLU

1. **Celula poetului dispărut** de Iosif Naghiu (TVR)
2. **Dibuk** de S. Anski; **Adunarea păsărilor**, dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache după Farid Udin Attar
3. **Pescărușul**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon**, **Tom Paine** și **Istoria comică a magului Faust**
6. Cristian Iacob – Treplev, **Pescărușul**; George Ivașcu – Crăcănel, **D'ale carnavalului** de I. L. Caragiale (Teatrul de Comedie), Peer Gynt-tânăr, **Peer Gynt**; Balazs Attila – Gyton, **Satyricon**
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**; Oana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**
8. Teatrul Mic; Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. Conflictul dintre Ministerul Culturii, Inspectoratul pentru cultură al municipiului București și UNITER în legătură cu organizarea Festivalului național; neparticiparea spectacolului **Satyricon** la același Festival.

## SEBASTIAN VLAD POPA

1. **Caii la fereastră** de Matei Vișniec
2. –
3. **Poveste de iarnă**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Maria Miu – **Poveste de iarnă**
6. –
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Mic
9. Demiterea lui Al. Dabija de la Odeon, avertismentele primite de Dan Micu de curând, reluarea „vechilor” apucături în administrație.

## VICTOR SCORADEȚ

1. –
2. –
3. **Satyricon** (în reprezentația de la Târgu-Mureș)
4. Victor Ioan Frunză – **Satyricon** și **Tom Paine**
5. Adriana Grand – **Satyricon** și **Tom Paine**
6. Mihai Constantin – Leontes, **Poveste de iarnă**
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**
8. Teatrul Național din Târgu-Mureș
9. Excluderea UNITER și a Primăriei orașului București de la organizarea celei de-a V-a ediții a Festivalului Național de Teatru.

## VALENTIN SILVESTRU

1. **Celula poetului dispărut** de Iosif Naghiu (la Televiziune)
2. **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca
3. **Poveste de iarnă**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul** și **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon**
6. Ioan Chelaru – Pampon, **D'ale carnavalului**
7. Carmen Galin – Mona, **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (Teatrul Național din București)
8. Superlativul nu are acoperire în anul artistic 1993–1994.
9. Valul de mizerii provocat cu deliberare și în chip anticultural în jurul admirabilului eveniment care a fost Festivalul Național „I. L. Caragiale”.

## NATALIA STANCU

1. **Celula poetului dispărut** de Iosif Naghiu (TVR)
2. **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca
3. **Pescărușul**
4. Cătălina Buzoianu – **Pescărușul**
5. Adriana Grand – **Satyricon** și **Farse medievale**
6. Horațiu Mălăele – rolurile din **Puricele** de Georges Feydeau (Teatrul „Nottara”); Ștefan Iordache – Bradley Pearson, **Prințul negru** de Iris Murdoch (Teatrul „Nottara”); Ilie Gheorghe – Napoleon, **Ferma animalelor** după George Orwell (Teatrul Național din Craiova)
7. Valeria Seciu – Arkadina, **Pescărușul**; Oana Pellea – Mammilius/Timpul/Perdita, **Poveste de iarnă**
8. Teatrul Național din Craiova
9. Scindarea oamenilor de teatru pe considerente aparent politice și falsele experimente, mimarea durerilor facerii și a descoperirii lumii, cu privirea fixată pe propriul ombilic.

## JULIETA ȚINTEA

1. –
2. –
3. **Dibuk, Săptămâna luminată, Poveste de iarnă**
4. Cătălina Buzoianu – **Dibuk**
5. Adriana Grand – **Satyricon**
6. Dan Glasu – Trimalchio, **Satyricon**
7. Ana Ioana Macaria – Nina Zarecinaia, **Pescărușul**; Roxana Guttman – Lea, **Dibuk**
8. –
9. Discordia dintre oamenii de teatru, de câțiva ani buni; schimbarea nejustificată a directorilor de teatre; excluderea UNITER de la organizarea Festivalului „I. L. Caragiale”.

# Recitalul dramatic sau Despre normalitatea „frauduloasă“

Își face loc, cu ostentație, o teorie bizară despre care, dacă n-ar ipostazia demersul critic al unor respectabili specialiști în domeniul literaturii precum Alexandru George sau Alex Ștefănescu, s-ar putea spune că pleacă dintr-o judecată iresponsabilă. Întreaga literatură (cultură) românească postbelică, inclusiv de la deceniul șapte încoace și deopotrivă cu valorile ei incontestabile – recunoscute ca atare –, este una siluită, dislocată din mersul ei firesc de către istoria politică. Ar mai fi existat Nichita Stănescu în poezie dacă nu s-ar fi petrecut ruptura de la 1947? Nu. Valorile ar fi fost altele. Și chiar dacă *acestea*, reale, pretind a-și manifesta vocația europeană în afara oricăror constrângeri ale cenzurilor statale, important trebuie să rămână îndeosebi faptul că valorile, într-o lume *normală*, ar fi trebuit să fie *altele*. E destul să ne amintim de întărâtarea copiilor prinși într-o utopică întrecere a condiționalelor: „da' dac-aș avea / aș fi...“ A discuta, așadar, *anormalitatea* creării unei paradigme axiologice – altminteri, validată în planul teoriei receptării – în numele *altor* valori (nici măcar mai înalte sau mai multe), dar care ar fi fost generate de condiții sociale *normale*, iată, zic eu, un subiect amuzant! Ca și cum cultura neamurilor a înflorit mereu pe trunchiul din lemn de cea mai bună esență al istoriei. Să numărăm, eventual, câte dintre gloriile spiritului s-au ivit în decorul idealizat al vremurilor *normale*, prin vremuri normale înțelegând, desigur, curgerea armonioasă și cristalină a unei istorii edenice! Sau, răsturnând datele, câte dintre acestea sunt produsul *normal* al conjuncturilor istorice! Mă întreb, mai ales, în numele cărui adevăr adevărat trebuie să „corectăm“ prestigiul marilor valori antologate legându-le

cu o funie de piatră de moară a mizeriei și imposturii – de care, în realitate, s-au desprins! Alexandru George insistă, însă, în „România literară“ nr. 14/1994, să situeze *opera* dar și *capodopera* din perioada „relative(lor) dezghețuri, până la stabilirea în ultimii ani a social-fascismului de tip ceaușist“ în umbra unei culpe fatale – fatalitatea istoriei: anormalitatea condițiilor. Dar anormalitatea nu ca obstacol în calea creației și creatorului, ci ca stigmat al celui ce se naște în timpul epidemiei de ciumă. Pentru critic, în „condițiile anormale“ de până în 1990, „orice



Valeria Seciu

merit afirmat, oricât de temeinic, pare obținut prin fraudă, orice reputație, oricât de justificată, apare ca o impostură“. Până și situația „celui mai important poet contemporan“ „nu e mai puțin «anormală» și are nevoie de precizări, de disocieri și decantări pentru a fi mai just stabilită. Căci el a fost beneficiarul (poate fără să vrea) al unor situații favorabile anormale“. Observația e clinică, grimasă cărcotoasă a unei sensibilități înclinate, care mimează rigoarea justifiară. Pentru critic, adevărul rostit într-o lume a

minciunii este el însuși („apare“ ca) o infracțiune, tocmai ca gest provocat de teroarea minciunii, și dă seama de absența altor adevăruri. Ca și cum adevărul, în substanța lui, nu numai cauzal, s-ar putea naște și din minciună. Nu știu cât de instructiv ar fi să dezbatem variantele istorice posibile și să ne întrebăm care ar fi fost soarta poetului dacă ar fi „beneficiat“ de situații favorabile (sau nu) *normale*. Poate că normalitatea i-ar fi anulat din start vocația (iată o „fraudă“ pe care o putem deja estima), cine poate ști, și ar fi născut alt cel mai important poet, dar care nu poate rămâne decât o abstracție. Cine poate demonta resorturile cele mai intime ale ghinionului sau șanseii, ale libertății sau concesiilor, succesului sau eșecului individual într-o lume „anormală“ (totalitară), sau într-una „normală“ (liberală, post-totalitară)? Dar sunt convins că Alexandru George ar rezolva dilema în chip pasionant, cu atât mai mult cu cât domnia-sa lasă impresia că-și reprezintă *Istoria* pornind nu de la realitatea atotcuprinzătoare, întinsă până și peste marginile absurdului, ci de la ipoteze abstracte, prin oglinda deformată a retortelor alchimice.

S-ar spune că și teatrul românesc, inclusiv cel al ultimilor cinci ani de izbânzi fără precedent, este „beneficiarul“ unor situații favorabile *anormale*: sistem instituționalizat de stat, mari echipe teatrale subvenționate (astăzi mai greu, contextul se normalizează), frecvența la spectacole a unui public avid de adevăruri incluse în șarade, absența unui program acceptabil de televiziune, iar în ziua de azi –, inerția“ unui reflex cultural de a se veni la teatru, ca urmare a exigențelor impuse de istoria anormală de până în 1990 ș.c.l. Observații bineștiute, prin litera cărora Alexandru George cu siguranță că ne-ar invita să privim cu „lucid“ scepticism amploarea și prestigiul fenomenului teatral românesc, ca și cum copilul tiranizat acasă de un tată pedant și cicălitor n-ar avea dreptul, în școală, la elogiul propriilor merite. Sunt, însă, și deprinderi culturale laudabile, cu valoare umană și intelectuală pe care, deși le-a impus chiar situația „favorabilă anormală“, nu le includem în categoria euforizantelor ceneclurii populare. Este și cazul *recitalului individual*, un gen dramatic astăzi pe cale de dispariție.

Până în 1990 recitalul dramatic se sprijinea pe condiții evident *anormale*: interesul publicului pentru poezie; nevoia lui de a-și converti impresia produsă de encomioanele oficiale versificate în bucuria participării la un act estetic autentic; canalizarea interesului către personalități neimpuse prin perseverența oficială, investite natural simbolic cu prestigiu moral (astăzi personalitatea publică a devenit un atribut compromițător); nevoia de a evada din realitate; plictisul. În fine, s-ar mai putea adăuga faptul că acceptarea (și uneori încurajarea) recitalului dramatic nu era decât efectul de recul al ofensivei *canonice* (în accepțiunea literară știută) pe care ideologia o susținea în menținerea unor anume invariabile sociale și culturale. În acest sens, Eminescu – și în special *Scrisoarea III* – a fost poate una dintre cele mai bine păzite redute în strategia oficială. Din fericire, baremul anormalității a căzut. Rămâne regretul de a fi tras (de a trage) în cădere și un detaliu important al vieții teatrale românești: proba de



intelectualitate a actorului (ca inițiator și autor direct de proiect cultural) și a publicului (capabil să perceapă un spațiu esențializat dramatic, eliberat de modalitățile explicite de ipostaziere a relației). Pentru că, ce altceva poate însemna recitalul dramatic al Valeriei Seciu, Larisei Stase-Mureșan, al lui Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru sau Florian Pittiș, astăzi cel al Vioricăi Vătamanu, dacă nu pasul de la sine inițiat, investit cu miză intelectuală și cu riscul liber asumat și egoist al creatorului, pe care actorul îl face de la condiția de interpret la cea de exeget?

Cu părere de rău, dezbaterea asupra fenomenului nu poate îndeplini condiția informației depline (deci eventualele omisiuni de nume nu sunt obligatoriu urmarea unei selecții), chiar legat de perioada foarte recentă, ca să nu mai vorbim de cea de până la sfârșitul deceniului nouă, pe care comentatorul, prin forța lucrurilor, nu o cunoaște defel și nu poate relatea despre recitalul dramatic al unor actori precum Silvia Popovici, Irina Răchițeanu (poezie populară de dragoste), Rodica Mandache, Emil Botta, Tudor Gheorghe, Mircea Albulescu... Poate vreun critic cu experiența mai multor ani sau decenii de teatru ar putea, printr-un documentat excurs istoric, să „continue” pledoaria din textul de față.

Ideea de a evoca, stimulând efectul de ecou cultural, „gravele” verbului poetic din timbrul bogat și sobru al actorului prin timbrul marilor partituri clasice de pian i-a adus împreună în scenă pe Ion Caramitru și Dan Grigore, într-o suită de recitaluri aclamate de public. Discursul muzical și cel literar (texte poetice, proză, meditații filosofice) se dimensionează reciproc, își întind unul altuia punți într-un teritoriu predilect romantic, circumscris de artiști cu solemnitate – chiar și atunci când se strecoară ritmuri de foxtrot. Solemn înseamnă aici și didactic pentru că în recitalul cu

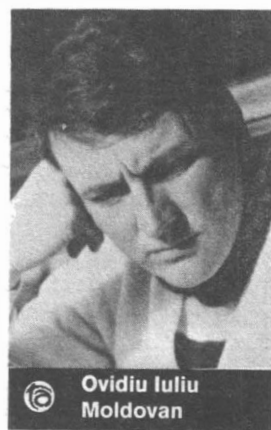
texte eminesciene, spre exemplu, *cei doi* hamletizează cu inflexiuni romantice fără a-și ascunde suficient tentația demonstrativității, a gestului moral și moralizator. Pentru muzician și actor introvertirea capătă un chip manifest și încearcă să smulgă uimirea. E un mod orgolios și majestuos al lor de a oficia, fascinând asistența ca printr-o hipnoză pe care o exercită dar în afara căreia protagoniștii se retrag cu scepticism. Masiv și impunător, muzicianul este economic în mișcări, chiar auster, trecând ostentativ mașinal de la pian la orgă sau preluând simplu, printr-un gest neperceptibil, primele știmate dintr-o sonată de Beethoven în nota gravă a vocabulelor eminesciene. În recitalul sus-amintit Ion Caramitru insistă asupra textelor de rezonanță filosofică din fragmentarium-ul operei lui Eminescu și fixează ca leitmotiv obsedant versurile: „Deopotrivă-i stăpânește / Raza ta și geniul morții” din *Scrisoarea I*. El construiește tensiunea dinamizând ritmurile și, în final, aglomerează textele în juxtapuneri halucinante, scurtcircuitări ale memoriei, vertijuri abisale ale unui eu liric care în final, regretabil, își disipează armonicele profunde romantice într-o dramă a lumii absurde-incomunicabile și a incomunicării: actorul va implora, mut, pe o tablă neagră, cu un burete umed, AJUTOR-ul! Dar nu era pentru prima dată când Eminescu se găsea invocat în apelurile de conștiință...

În replică la spectacolele Caramitru-Grigore, alți doi artiști au inițiat un ciclu de spectacole-recital, pornind de la credința că poezia și muzica pot converge către un stadiu mai profund sincronic

de comunicare. Ovidiu Iuliu Moldovan și un muzician-clarinetist – al cărui nume îmi este familiar(l) – au mizat mai mult pe inspirația în improvizație, fără a-și organiza strategic riguros spectacolul, de unde și fluctuațiile imprevizibile de tensiune (și din când în când, poate, și de reușită). Repertoriul lui Ovidiu Iuliu Moldovan se întinde de la Charles d'Orlèans, trecând prin Shakespeare, la Eminescu, apoi Arghezi, Blaga, Bacovia, se oprește, în sensul cronologiei literare, la Ion Alexandru și Nichita Stănescu. Îi răspund partituri de

Telemann, Rameau, transcrieri după Bach, apoi Messiaen, Stravinski sau Olah. Se poate întâmpla ca muzicianul să intervină pe neașteptate, intersectând improvizatoric discursul poetic prin pete sonore, zgomete stranii ce tensionează ambianța scenică și creează un halou misterios în aerul cadențelor lirice. Actorul magnetizează prim-planul scenei în vreme ce „partenerul” său, șovăielnic, se ascunde și reapare subit, parcă fără să-și găsească locul, sau rămâne absent meditativ. Ba poate să spargă de-a dreptul convenția, comentând prin viu grai cursul spectacolului sau rostind el însuși versuri (din Ana Blandiana). Ovidiu Iuliu Moldovan, prin selecția repertoriului dar și prin modalitatea expresivă, este atent nu atât la nuanțarea unui sens moral al textului cât la dimensionarea unui univers magic, dominat de „viziuni” și revelant prin incantație. Dacă Ion Caramitru recuperează măsura etică, Ovidiu Iuliu Moldovan își apropie mai degrabă plasticitatea mirabilă a imaginii poetice pe care o dublează eufonic, totuși fără a încălca rostirea, ci dimpotrivă, menținând echilibrul, tonalitatea neutră, neexplicitată dramatic. În interpretare intenția rămâne anesteziată, actorul răspunde numai ca un instrument fidel unor comenzi care nu admit medierea lor întortocheată. În vreme ce la Ion Caramitru titanismul eminescian este cel al reflexivității metafizice și morale, la Ovidiu Iuliu Moldovan el corespunde imaginărilor lirice fabulos.

Un moment antologic în istoria recitalului dramatic, gen atât de puțin cultivat, trebuie situat în vara anului 1990, când Valeria Seciu relua, cu sprijinul regizoarei Cătălina Buzoianu, spectacolul *Arta iubirii*, un incursiune lirică plină de meandre în profunzimea unei teme de prestigiu probabil neegalat în literatură: iubirea. Într-adevăr *o artă a iubirii* pe care numai proba unui lector de vocație ar putea-o condensa dintr-o arie imensă de poeme, de la Ovidiu până la Eminescu și Sandburg. Valeria Seciu oficiază, în același timp, și o artă a poeziei, căci, prinse de același fir, formele lirice sunt diverse. Actrița urmărește o împlinire dramatică a temei în raport cu succesiunea vârstelor umane, într-o alternanță de trăiri: ingenuitate, frivolitate sau senzualitate, adorație sau fascinație reflexivă și intelectualizată. O dată cu epuizarea energiilor proaspete ale tinereții dar și ale maturității ca stare analizată profund introspectiv (așteptarea, singurătatea, teribilul sentiment al femeii singure, renunțarea), sensul erotic al iubirii este abandonat pentru iubirea prin / pentru artă. Arta, totuși, un alt prilej de „ispitire”, un eros refulat, trădat prin valori transcendente. Fragilă, feminină, Valeria Seciu insinuează o suferință moartă și pendulenză cu trașism între arta de a trăi prin iubire și arta de a trăi prin artă, așa cum o va face și sub chipul Donatei Genzi din *Regăsire* de Luigi Pirandello.



Ovidiu Iuliu Moldovan



Ion Caramitru





Larisa Stase-Mureșan de la Naționalul din Timișoara creează, la rândul ei, în 1990, un recital dramatic cu poezia Anei Blandiana, intitulat *Cumințenia pământului*, distinsa actriță urmărind în special filonul grav-filosofic al textelor și permanența unui ison dramatic al întregii reprezentații: sentimentul morții. De asemenea, actori precum Florian Pittiș sau Adrian Pintea și-au dublat repertoriul tradițional de personaje din teatru cu cel individual, al recitalurilor, de obicei, însă, prin intervenții în reprezentații mozaicate.

Memorabil rămâne recitalul lui Florian Pittiș cu texte din *Cântec despre mine însumi* de Walt Whitman, 45 de minute de poezie rostită în tonalitatea perfid-voalată a unui timbru profund, ce ascunde în clarobscur o lume paradoxală. Actorul intuiește insinuările amăgitoare epic-referențiale din poezia lui Whitman, de unde și situarea registrelor expresive în cheia relatării imparțiale a „povestitorului”. Oricât de pregnante ar fi accentele dramatice în interpretare, „personajul liric” se lasă permanent secondat (cenzurat) de un „narrator” înțelept care interzice stridențele sau recursul la autenticitate. El echilibrează patetismul, falsul patetism, derizoriul sau tragismul, confidența lirică sau extazul, învăluind totul în mister printr-o abia perceptibilă insinuare (auto)ironică.

Astăzi nu mai știu să existe vreun actor inițiator de recitaluri dramatice, cu excepția Vioricăi Vatamanu, absolventă de câțiva ani a Academiei de Teatru, actriță la Teatrul Român-American „Eugene O'Neill”. Ea câștigă premiul I la Gala recitalurilor dramatice de la Bacău, 1992, și alte câteva premii în 1991 și 1992 la Gala tinerilor actori de la Costinești și la Festivalul Lucian Blaga de la Alba-Iulia. I-am urmărit spectacolul *Creanga de aur*, creat sub emblema teatrului din care face parte, la sala Atelier a Teatrului Național și la Fundația Culturală Română, cu bucuria de a descoperi o actriță din generația căreia îi aparțin și eu, capabilă să conceapă de la sine putere și din voință proprie un recital aducând laolaltă aproape 20 de nume de scriitori români și străini prin scurte texte în proză, poeme: Tudor Mușatescu și Nichita Stănescu, Teodor Mazilu și Rabindranath Tagore, Mihail Sadoveanu și García Lorca sau versete din Vechiul și Noul Testament... Totul sub un semn tutelar și într-o construcție armonizată edificată, cu accentele de tensiune echilibrate ritmic. Este „vocea” unei femei ce parcurge vârstele devenirii sale de la simplitatea ingenuu-rustică a primelor experiențe până la cea mistică, decisiv integratoare, din final. Actrița păstrează mereu o nuanță de naivitate în comportament, investindu-și „personajul liric” cu anume capricii temperamentale și mici ticuri histrionice care-i conferă identitatea. Ni se dezvăluie astfel o *încercare* a unei vieți, o epopee sentimentală și, nu în ultimul rând, o conștiință mărturisitoare. „Vocea” nu este o abstracție care-și schimbă timbrul și tonalitatea în funcție de schimbarea decorului liric. Dacă, să spunem, o poezie de Nichita Stănescu, decupată din restul recitalului, s-ar putea să capete stridențe stranii, în totalitatea spectacolului felul rostirii apare ca motivat, astfel încât fiecare text izbutește să reverbereze în ființa celuilalt, într-un *continuum* de substanță și relație dramatică. De unde și dovada unei lecturi profesionale a Vioricăi Vatamanu ce intuiește concordanțele dintre



Irina Răchițeanu



Viorica Vatamanu

regnuri lirice aparent de neapropiat. Dar, mai ales, nu asistăm niciodată la simpla „recitare”, ci la instituirea unui *conflict*, în sens teatral, între personaj și un public în ipostaza de conlocutor „pasiv”. Fără a fi agresat sau a se rupe granițele firești, publicul trăiește cu sufletul la gură participarea sa expectativă, la o tensiune permanent întreținută, vie, fără căderi. Nu poate să nu mă uimească intransigența apelului pe care criticul Irina Coroiu îl face în

cronica la *Creanga de aur* în nr. 1/94 al revistei: „Frați regizori, ajutor!”. Nici vorbă de „virtuozități” amatoristice executate pe o succesiune de „replici” în proză sau în vers și cu atât mai puțin se poate spune că recitalul „aglutinează” texte „care să varieze stările emoționale și, eventual, să schițeze contrastante situații conflictuale în care se poate afla ființa umană...”. Ce nu observă criticul este tocmai faptul că Viorica Vatamanu nici nu-și concepe succesiunea de texte pornind de la ideea contrastului și a posibilității de a-și modifica „cu virtuozitate” registrele dramatice, ci, dimpotrivă, ea alternează monologuri lirice sau în proză care, deși contrastante sub raport stilistic, sunt încorporate într-o atitudine scenică și semnificativă unitară. Sigur că de la *Domnule Director* a lui Tudor Mușatescu la poemele nichitiene sau de la *Amintiri comune* de Teodor Mazilu la fragmentele din *Cruciada copiilor* (Blaga) sau din *Creanga de aur* (Sadoveanu) „scenariul” solistic se poate modifica, dar într-o trecere ușoară, nebruscată, sau cel mult tot atât de bruscă pe cât este permis unui personaj clar conturat să se transforme, în situații distincte. Aici observația critică nu mai depinde de posibila „cădere” a unei reprezentații anume dintr-o sută, ci de perceperea coerenței în alcătuirea textului general și în concepția propriu-zisă a actului dramatic. Altminteri, sigur că ar fi recomandabil pentru actriță să-și șlefuiască dicțiunea nedezevățată de insinuările graiului moldovenesc (asta da!) și.. eventual să se asigure cu batistă, ca orice om civilizat, pentru a face față „abundentei secreții lacrimale și nazale”.

Așadar, recitalul dramatic al Vioricăi Vatamanu este unicul, în prezent, în spațiul teatral românesc. Tradiția genului și-a pierdut vitalitatea, dar, în fine, nu este chiar o tragedie. Într-o lume pragmatică recitalul dramatic angajează un efort mult prea sofisticat și apare ca futil. Încerc, totuși, să-mi definesc, chiar cu conștiința inutilității acestui gest, credința că normalizarea libertară a istoriei noastre nu trebuie în chip obligatoriu să postuleze instalarea treptată a unor noi forme de criză (prin ignoranță) a expresiei culturale. „Frauduloasă” s-ar arăta, atunci, chiar consecința normalității, ceea ce este tot atât de intolerabil. Chiar dacă nimeni n-ar mai umple astăzi sala Ateneului (ceea ce nici nu cred că e adevărat), genul recitalului dramatic n-are teme să fie evitat. Decât de cei pentru care vedetismul reprezintă argumentul suprem de a urca pe scenă. Elita unei culturi nu se poate coagula numai prin participarea la succesele marilor „Teatre Naționale”, ci mai degrabă se recunoaște prin prezența difuză, dispată în mici (și uneori ascunse) centre de tensiune în care artistul și receptorul probează, în intimitate, dimensiunea limbajelor inițiatice.

mai, 1994

SEBASTIAN-VLAD POPA

# Ce se întâmplă în... ...teatrele din Ardeal?

1. Ce repertoriu pregătiți pentru stagiunea 1994-1995?
2. Cum colaborați cu celelalte teatre din țară?
3. Ce ne puteți spune despre participarea teatrului pe care îl conduceți la festivalurile naționale de profil?
4. Aveți schimburi de experiență cu trupe de peste hotare?
5. Există receptivitate din partea publicului local?
6. Pe plan financiar, cum se prezintă situația în teatrul condus de dumneavoastră?

## MIRCEA MARIAN, directorul Teatrului Dramatic din Baia Mare:

6. Încep cu sfârșitul. Finanțele, mai întâi. Suntem cu fundul în două luni: vreo doi ani am ținut de municipiu, acum am revenit la județ. Municipiul spune că nu are bani, județul – că nu suntem în planul lor, deci nici ei nu ne pot finanța. Am prefera să rămânem la municipiu. Dacă vom avea bani, se va putea face repertoriul, dacă nu, va fi necesar să gândim altul, deși ne-ar părea rău. Noua lege prevede înregimentarea la minister, care va discuta din nou repertoriile. În fond, un județ sau un oraș știu mai bine ce au de făcut. Avem nevoie de mulți bani, deoarece suntem un teatru mai special, cuprinzând trei secții: dramă, revistă și păpuși, adică 111 persoane. Salariile sunt foarte mici, dar în total se ridică la un sfert de miliard de lei pe lună, ceea ce este destul de mult.

1. În privința deschiderii noii stagiuni, am început repetițiile la o premieră mondială: **Noapte de solștiu** de Bujor Nedelcovici – o piesă inspirată din perioada decembrie 1989, punând problema responsabilității și a vinovaților. A fost prezentată la Radio acum câteva luni, dar premiera pe scenă ne aparține. Regia e semnată de Romeo Bărbos, iar scenografia de Dana Urdă. În primele zile ale lunii octombrie vom începe să pregătim **Patima de sub ulmi** de O'Neill, iar apoi o piesă pentru copii, **Motanul încălțat**, dramatizare după Ch. Perrault. La secțiunea de Revistă, vom prezenta un spectacol de M. Maximilian și V. Veselovski – **Bine, merci**, apoi **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum. Teatrul de păpuși pregătește **Capra cu trei iezi** într-o nouă distribuție, de aceea o socotesc o premieră. De asemenea, o premieră pe țară – **Țara fără foc** de Chira Dragomir. Repet: acestea, dacă vor fi bani.

Altfel, totul cade, exceptând spectacolul de revistă, care este deja gata.

Pentru perioada de după 1 ianuarie, avem și alte proiecte, printre care: **Caut urgent ginere comunist** de Nikolai Erdmann, **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale, **Curve de lux** de Radu Iftimovici, care va apărea sub un alt titlu, asupra acestuia noi având unele rezerve; evident, nu de ordin puritan.

Alte probleme dureroase: trupa este formată din doisprezece actori și trei pensionari-colaboratori. Actorii noi nu vin, preferă să rămână la București, așteptând un rol, iar pe cei care vin nu avem unde să-i cazăm – cinci actori dorm în teatru; abia acum avem un regizor. Ar trebui amintite tarifele pentru colaborări: pentru regie erau 20 000 de lei, acum un regizor serios nu vine fără 100 000 de lei. Pentru o piesă se plătesc 20 000 de lei – și ce-s 20 000 astăzi? La prețul acesta, nici nu mai merită să scrii.

2. Mai nou, plecarea în turnee a devenit o aventură, totul e foarte scump. La București n-am mai fost din 1987-1988.

3. Ultima dată am fost în 1993, cu spectacolul **Dresoarea de fantome**, la Festivalul „Ion Băieșu” de la Buzău, unde am obținut premiul II pentru regie și un premiu III pentru interpretare.

4. Am avut mai demult un schimb cu Teatrul Contemporan din Belgrad și cu Teatrul din Kilce, Polonia. Sperăm să colaborăm cu Théâtre le Long din Franța. Ei au o adaptare scenică după **Diaspora** de Monica Lovinescu. Vor să participe la Festivalul de la Piatra-Neamț și vor veni și aici. Cea mai „umbărească” secție este cea de păpuși. Au luat multe premii peste hotare, urmează să plece la Nojgorod, iar pentru luna mai au o invitație în Franța, cu spectacolul **Capra cu trei iezi**.

5. Acum nu prea avem spectatori, dar cred că oamenii s-au cam sățurați de TV și cinema și vor reveni la teatru. Nu trebuie să dezarmăm. Oricum, sunt preferate

comediile – lumea vrea să râdă, să se distreze; dar și textele de actualitate.

**R.: Care este costul unui bilet?**

M.M.: 300-400 de lei. Dacă vin elevi de la școli din cartier, și mai ieftin. E dureros că sponsorii nu sunt interesați de teatru; de concursuri de frumusețe, de orice altceva – da, dar nu de teatru.

## CRISTIAN IOAN, directorul Teatrului de Nord din Satu Mare:

1. E un teatru cu două secții, ceea ce e o chestie foarte complicată la ora actuală. La secția română pregătim **Toți fiii mei** de Arthur Miller, o coproducție româno-italiană, care va deschide stagiunea. Apoi, **Crăiasa zăpezii**, un spectacol pentru copii (în fiecare an facem câte un spectacol pentru cei mici), un muzical după **Cocoșatul de la Notre Dame** al lui V. Hugo, **Opereta** lui Gombrowicz și **Croitorii cei mari din Valahia** de Al. T. Popescu, astfel că punem și noi o piesă românească. La secția maghiară: **Codițele cireșelor negre** de Hunyady Sándor, **Inimă de câine** de Bulgakov...

2. Se va face un turneu prin țară cu o piesă pentru copii.

3. Acum urmează să se stabilească. Am primit o scrisoare de la Oradea, alta de la Arad. Când avem cu ce, mergem cu plăcere. În nici un caz nu vrem să ne facem de râs.

**R.: Dumneavoastră ați funcționat simultan și ca director al Teatrului de Stat din Oradea...**

**C.I.:** Da, un an de zile. A fost înfrângerea mea. Ei au tras de mine să mă duc, au vrut să mă mute acolo, dar n-am primit casa. Lunea mă urcam în mașină, stăteam la hotel până miercuri seara, când veneam înapoi. Apoi am lipsit câtva timp, am avut de făcut niște drumuri în interesul





**Mariana Presecan în Arrivederci Livorno după Goldoni, coproducție Oradea/Satu Mare (regia: Cristian Ioan)**



ambelor teatre. În urma unui denunț a venit Curtea de Conturi și au găsit că am fost la Oradea doar douăsprezece zile din an și mi-au imputat tot salariul, ceea ce e o mârșăvie. Totul s-a întâmplat din cauza contabilei-șefe de la Oradea, pe care oricum voiam să o schimb, dar nu aveam cu cine. Suta aceea de mii pe care o primeam de acolo mergea pe cauciucuri, benzină, hotel și mâncare. Acum sunt într-un proces urît de tot cu ei – sar în sus când știu că dreptatea e de partea mea. De la Oradea mi-am dat demisia. A fost o înfrângere; un dezastru financiar, fizic și psihic. Asta s-a întâmplat în douăsprezece luni, în care foarte puțini voiau să facă ceva, mulți doreau să fie directori; pe unii chiar i-am lăsat – pe Harizomenov, care conduce teatrul acum și care o voia foarte tare, dar nu era singurul. Sunt naivi, cred că dacă ești director, tai și spânzuri! Cât am fost acolo am făcut câteva schimbări, rezultatele se vor vedea în timp.

4. Am început să ne mișcăm. Sperăm că acest bulgăre o va lua la vale. În timpul turneului din Italia cu **Arrivederci Livorno** (30 octombrie – 8 noiembrie 1994) vom fi văzuți de directorul de la RAIUNO, special chemat pentru asta. Apoi, pe unde merg port cu mine pliante. Important e să te vadă lumea, dacă le plăci, te mai choamă.

**R.: Care sunt șansele tinerilor care ar dori să se angajeze la dumneavoastră?**

**C.I.** Au toate șansele, dar nu vine nimeni. A sosit o fată care a terminat la music-hall, clasa Stela Popescu – Al. Arșinel, și un băiat care a urmat timp de doi ani IATC-ul. Avem, deci doi copii.

La anul sperăm să mai vină patru. Decât să ardă gazul în București și să nu facă nimic, mai bine s-ar angaja aici. Eu și acum sunt dispus să-i iau.

5. Publicul este și va fi tot mai bun. Avem o parte dintre spectatori cu gusturi bune, rafinate. Eu cunosc familii care au venit la toate spectacolele festivalului (Festivalul internațional Teatru-Imagine, care are loc anual la Satu Mare – **n.n.**). Unii și-au luat concediu special pentru asta. Pe de altă parte, există și un public căruia trebuie să-i măgulești gusturile – de aceea punem și un muzical (**Cocoșatul de la Notre Dame**) și o comedie – să rădă lumea.

6. În general, ne-am descurcat. Cât timp am fost sub oblăduirea Consiliului Județean, am avut bani. Acum nu știu sub patronajul cui suntem, pentru că și aici Consiliul Județean a dat în judecată Hotărârea Guvernului – așa cum e normal. Teatrul e al orașului, nu al ministerului, nu-i așa?

## DOREL VIȘAN, directorul Teatrului Național din Cluj-Napoca:

1. În primul rând va fi o stagiune jubiliară – Teatrul Național din Cluj împlinește 75 de ani de activitate teatrală. Suntem în discuții în legătură cu piesa care va fi oferită pentru această sărbătorire, oscilăm între **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale și **Mult zgomot pentru nimic** de W. Shakespeare. Dorința noastră ar fi să „facem” un român.

Am angajat doi regizori tineri, care au mai montat la noi – Theodor Cristian Popescu și Anca Bradu. Primul va pune un Shakespeare, iar Anca, probabil, **Ivona, principesa Burgundiei** și o dramatizare după o operă germană – **Till Eulenspiegel**. Domnul Măniuțiu, care a regizat **Săptămâna luminată**, ce a bătut deja o jumătate din Europa și cu care ne vom prezenta la Cairo, va monta **Jocul de-a măcelul** de Eugen Ionescu. O altă propunere este **Coriolan** de Shakespeare, pusă de Theodor Cristian Popescu. Vom mări pregătirea o piesă pentru copii și încă una românească – un Delavrancea sau **Vlaicu Vodă**. Vor fi cam șapte-opt premiere; anul trecut am făcut douăsprezece, dintre care două restituiri culturale, iar Ministerul Culturii, care ne-a promis că ne ajută, nu ne-a dat nici un chior. Într-un fel, a fost mai atent cu noi acum, dar eu cred că ar trebui să se aplece cu mai mare grijă spre un

teatru de o asemenea importanță culturală și politică.

**R.: La Cluj funcționează și o Facultate de Teatru, care are o secție de actorie. Anul viitor va termina prima promoție. Ce le puteți oferi?**

**D.V.:** Am mai colaborat cu studenții, iar perspectiva e deschisă. Fiind șaisprezece Academii de Teatru în România, avem de unde alege. S-ar putea ca un director de teatru din București să aleagă un student de la Cluj, și viceversa. Oricum, cei buni vor fi în atenția noastră.

2. În general avem relații cu teatrele din București (Teatrul Național și Odeon) sau cu cele din orașele mari, cu care avem schimburi culturale. Din nefericire, facem tot mai puține deplasări din cauza costurilor ridicate.

3. Suntem înscriși la Festivalul „I. L. Caragiale” cu două piese: **Săptămâna luminată**, în regia lui Mihai Măniuțiu, și **Scene dintr-o execuție** de Howard Barker, în regia lui Cristian Popescu – a fost spectacolul lui de încercare pentru a intra în acest teatru. Consider că el și Anca Bradu sunt doi regizori de foarte bună perspectivă, au cultură teatrală, simțul scenei și ușurința de a lucra cu actorul, ceea ce e un lucru extraordinar, pentru că mulți regizori au pierdut asta și se ocupă mai mult de un exercițiu de regie decât de unul de teatru. Dar așa sunt și spectacolele, și așa le primește și publicul. Bine că măcar le primește critica teatrală (**cineva îi șoptește d-lui Vișan: „treci peste asta”**), pentru că puțini critici se mai ocupă de teatru, ceea ce „e un lucru rău”, după cum spune Ecleziaștul.

4. Avem relații nu cu teatre propriu-zise, dar cu Anglia, Canada, Austria, Ungaria, iar acum și cu Iugoslavia. De asemenea, suntem în curs de realizare a unor proiecte de schimb cultural cu Belgia: o regizorare de la ei să monteze aici, iar spectacolul să facă un turneu la Bruxelles. Avem apoi o traducere în franceză a **Meșterului Manole**, dar pentru un program care e mai dificil. Am mai primit o propunere pentru un turneu în Sicilia. Suntem plasați pe orbita continentală și asta nu poate face decât foarte bine teatrului românesc.

5. Publicul este cum îl facem noi. Dacă avem spectacole bune, vine lumea; dacă nu – nu. Și am observat că spectacolele astăzi, „cu urechea dreaptă scărpînă de mână stângă”, nu prea plac; ei vor spectacole realiste. Avem public bun, poate că noi nu suntem la înălțimea lui.

6. La noi s-au rezolvat prin grija guvernului și a Ministerului Culturii. „După lupte seculare” care au durat doi ani, ne-au oferit sumele necesare pentru a face față



creșterii prețurilor, lucru pentru care mulțumesc și pe această cale domnului prim-ministru și d-lui Iliescu. Din nefericire, însă, află cu stupefație că, după ce guvernul a aprobat 240 de milioane pentru sărbătorirea a 75 de ani, Ministerul Culturii nu poate oferi mai mult de 60 de milioane, ceea ce... Preconizăm să scoatem prima carte completă a Teatrului Național din Cluj, la care au lucrat timp de un an opt oameni (trei secretari literari, profesori universitari, foști directori ai Teatrului Național, gazetari, scriitori...), carte care e pregătită pentru tipar, dar nu avem bani.

Acum doi ani s-a sărbătorit Teatrul Maghiar din Cluj, ceea ce e un lucru minunat. Intră în obligațiile statului român să creeze condiții de manifestare tuturor teatrelor, dar consider că atenția pentru Teatrul Național e cardinală, deoarece altfel nu putem să lăsăm „urmașilor noștri” însemnele calității și ale muncii noastre. Ar fi o rușine să fim trecuți cu vederea, deoarece în Teatrul Național s-a suferit timp de 75 de ani, s-a muncit, s-au lansat artiști mari și s-a culturalizat o întreagă Transilvanie.

## TOMPA GÁBOR, directorul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca:

1. Pe de o parte, repertoriul stagiunii e compus din spectacole noi, pe de altă parte din cele pe care le menținem pe afiș. Probabil nu toate teatrele, dar cele mai multe lucrează pe sistemul abonamentelor. Noi avem cinci spectacole pe abonament, dar scoatem șase-șapte, chiar opt premiere într-o stagiune.

Anul acesta deschidem și Teatrul de Cameră – e o sală de repetiții pe care am transformat-o în acest sens. Sala mare e imensă – 857 de locuri –, dar nu are o acustică foarte bună, fapt ce obligă actorul la un anumit stil, mai expresionist, și exclude spectacolele cu caracter intim.

Pentru stagiunea aceasta, la sala mare avem ca premieră o tragicomedie interbelică a dramaturgiei maghiare, **Mătușa Mali** de Füstz Milán, în regia lui Árpád Árkosi, care a mai realizat **Polițla** de Mrožek (premiul II pentru regie la Festivalul „I. L. Caragiale”, ediția 1992), și **Impostorul** de Spiró György unul dintre cele mai mari succese ale stagiunii trecute. Apoi **Rosencrantz și Guildenstern sunt morți**, piesă care va fi montată de unul dintre studenții de seamă ai

anului V Regie, István Kovessdik, care a mai făcut spectacole importante pe scena teatrului din Satu Mare și a Academiei de Teatru din Târgu-Mureș. Există o dilemă privind ce va urma imediat. În program figurează **Urșii munților** de Pirandello, pe care l-aș regiza eu și în care ar fi cuprinsă aproape întreaga trupă a teatrului (aproximativ 30 de actori); dar, după ultimele evenimente, mă gândesc să schimb acest titlu cu **Cabala bigoșilor** – nu numai pentru că e foarte actual, dar și pentru că noi ne-am mai aplecat asupra acestei teme, care ar fi și o meditație asupra soartei teatrului. La sfârșitul lui ianuarie – începutul lui februarie 1995 e programată premiera cu **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare, în regia lui V. I. Frunză. Apoi **Băleții din strada Pál**, o adaptare după romanul de mare succes al lui Molnar Ferenc, și **Mizantropul** de Molière. În sfârșit, **Zilele speranței** – un muzical montat de Johnny Taylor de la Oxford Stage.

La Teatrul de Cameră avem mai multe posibilități, dar în sală nu încap decât maximum 40 de spectatori. Acolo facem recitalurile studenților care au terminat și vrem să realizăm un spectacol cu noi absolvenți. Printre titluri: **Oedip** de Sofocle, **Gaspar** de Peter Handke, **Ultima bandă** și **Ce zile frumoase** de Beckett.

Mai menținem pe afiș **Cântăreața cheală**, care la 26 septembrie are a 100-a reprezentație, spectacol pe care îl vom juca de două ori pe lună acasă și în turnee la Paris, Bruxelles, Berlin și Anderlecht. De asemenea, **Neînțelegerea** de Camus, care va face un turneu de 15 zile în Anglia, **Impostorul**, **Leonce și Lena**, ce marchează două debuturi, al regizoarei Olga Barabás și al actorului Loránt Madarász în rolul Valerio, și **Maurii** de János Székely.

2. Cred că turneele prin țară ale teatrelor se află într-una dintre cele mai vitrege situații; poate chiar mai mult decât turneele în străinătate. Costurile se ridică la o asemenea sumă încât nici măcar dacă se joacă spectacolul cu sălile arhipline nu se acoperă cheltuielile. Cazarea unei trupe costă un milion de lei. Au fost câteva excepții extraordinare, oameni fanatici sau foarte buni organizatori care au reușit să realizeze turneul unui teatru. Aș dori să menționez în mod special firma „Art-Media” din Timișoara, pe doamnele Doina Popa și Lucia Nicoară, care ne-au onorat cu o invitație pentru **Cântăreața cheală**, dânsule preocupându-se să invite spectacole-eveniment ale stagiunii. Recent am fost la Miercurea-Ciuc, unde Inspectoratul Județean pentru Cultură a făcut tot posibilul ca să ne simțim foarte bine. Există, de asemenea, la Cluj, firma „Marshall” care ne sponsorizează câteodată, împrumutându-ne camionul. Noi dorim să ajungem peste tot unde este sete de teatru și unde e public de limbă maghiară, dar vrem ca și spectatorii noștri din Cluj să cunoască unele spectacole-eveniment din țară. Astfel, vreau să aduc **Phaedra** de la Craiova și **Decameronul** de la Râmnicu-Vâlcea, în regia lui Silviu Purcărete, **Richard III**, montat de Mihai Măniuțiu, **Satyricon**, pus de V. I. Frunză. Consider că publicul obișnuit al acestui teatru trebuie să vadă spectacolele de excepție.

Avem relații foarte bune cu teatrul din Craiova, avem relații foarte bune cu teatrele Odeon, Bulandra și Național din București. Dar ar trebui să se ajungă la un acord care să faciliteze aceste schimburi, pentru că circulația internă a culturii nu trebuie să înghețe.

3. Am înscris **Impostorul** la Festivalul „I. L. Caragiale”. Eu cred că e un spectacol



Scenă din Familia Tót de Örkény István la Satu Mare, secția maghiară (regia: Árkosi Árpád)





foarte bun, cu interpretări actoricești remarcabile. Am participat, de asemenea, la festivalurile de la Satu Mare și Oradea, unde plăcerea a fost cu atât mai mare cu cât am și câștigat premii.

4. Aceasta este iarăși o problemă foarte importantă: cred că dacă s-a pornit atât de frumos cu proiectul „Noroc”, ar trebui să fie invitate trupe din Marea Britanie. Cum au venit la București cu **The Street of Crocodiles**, trebuiau aduși și aici. Aș dori foarte mult ca publicul să vadă ce se întâmplă în lume. Ministerul Culturii ar trebui să ajute unele teatre să inițieze contacte cu trupe străine. Am vrut să aduc **Doktor Faustus** de la Berlin, dar ei au cerut 200 000 de mărci pentru două zile. Iată, unde artiștii nu trăiesc în condiții umiltoare...

Tot ce putem face noi este să invităm regizori sau scenografi. Astfel, Anatoli Vasiliev va realiza un workshop, muzicalul va fi pus de Johnny Taylor de la Oxford Stage; Adrian Giurgea, care a montat **Demonul meschin** la Teatrul Odeon, va face **Furtuna** de Shakespeare, Petre Bokor s-a oferit să regizeze și el un spectacol. Însă cazarea cetățenilor străini este foarte costisitoare. Dacă am poseda o casă de oaspeți... Noi avem un proiect arhitectonic cumpărat de Ministerul Culturii – o clădire cu patru etaje, care ar avea o sală studio, birouri, garsoniere. Costul ei ar fi de aproximativ un miliard de lei, dar banii s-ar recupera. Deocamdată nu suntem în nici un fel de relații cu primăria (și nici n-o să fim), iar proiectul se poate realiza numai prin mijloace proprii sau cu ajutorul Ministerului Culturii.

5. O parte din public e destul de conservatoare, având preferință pentru operetă sau genul ușor, dar prin spectacole am reușit să educăm mulți tineri, care vin în număr tot mai mare. Ei ne susțin. Avem o sală imensă, care nu se poate umple seară de seară, așa că încercăm un repertoriu cu diferite genuri teatrale; dar nu vrem să coborâm stacheta, să facem lucruri ieftine. Uneori se așteaptă ca teatrul să îndeplinească alte funcții, naționale sau politice. Când se întâmplă așa, nivelul artistic e foarte scăzut. Eu resping ideea de a face altceva decât teatru bun. Când devine altceva, teatrul își pierde dreptul la existență.

6. În 1990, când Ministerul Culturii a propus trecerea la un sistem determinat, am fost primul teatru care l-a adoptat: avem contracte determinate cu toți actorii și cred că e un sistem foarte bun, care provoacă o ritmicitate, dar pentru a funcționa ar trebui să știm la începutul fiecărei stagiuni care este suma ce se alocă, pentru a ști ce

putem promite. Dacă Ministerul Culturii numește directori, ar trebui să aibă o încredere totală în ceea ce privește distribuirea acestei sume și să o primim pentru o stagiune întreagă. Noi aflăm doar de pe o lună pe alta ce bani avem. Salariile oamenilor de teatru sunt umiltoare, e o rușine! Statul ar trebui să aibă grijă de aceste instituții, care sunt cei mai buni ambasadori, având cea mai mare credibilitate.

## EUGEN HARIZOMENOV, directorul Teatrului de Stat din Oradea:

1. **Arta comediei** de Eduardo De Filippo, regia Mihai Lungeanu, **Unchiul Vanea** de A. P. Cehov, regia Mircea Cornișteanu, **Sânziana și Pepelea** de V. Alecsandri, montat de Anca Bradu, **Răpirea sabelor**, prelucrare după Leonid Andreev, realizată în coproducție cu studenții Academiei „Luceafărul”. anul IV, clasa prof. Constantin Dicu, dânsul fiind și regizorul. Urmează **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu sau **Cartea dulcei colivărese Ruth** de Ioan Bob, dar ambele fiind texte speciale, e nevoie de un regizor special. În paralel, dezvoltăm, restructurăm și relansăm activitatea din Studioul de Teatru, unde vom monta trei spectacole; două titluri sunt certe: **Scaunele** de Eugen Ionescu, pus de Emil Gaju, un regizor de la Chișinău, și **Jurnalul unui nebun** de Gogol, în regia Ancăi Bradu; mai e o piesă, pe care nu o pot încă numi, în regia lui Mircea Cornișteanu. Intenționăm să reluăm o mai veche inițiativă – teatrul de poezie, tot în cadrul Studioului, și Teatrul de Cameră (teatru lectură).

La secția maghiară pregătim: **Zbor deasupra unui cuib de cuci**, **Pygmalion**, o piesă istorică maghiară, **Teleky László** de Bard Oscar și **Regele cavaler** de Béla István și Rossa László, **Cele trei porunci ale căsnicieii** de Szigligety Ede și o comedie muzicală – **Tigru în garaj** de Garinei și Giovannini.

2. Condițiile materiale în care suntem vârf până în gât ne creează probleme dintre cele mai mari. Ne limităm, cu sacrificii importante al trupei, la deplasări-fulger: alergăm, jucăm, plecăm. Cu greu ajungem la Arad, Satu Mare, Cluj, Baia Mare. Nu ne

putem permite luxul unui turneu la Târgu-Mureș, unde e nevoie și de cazare.

3. Ediția trecută a Festivalului „I. L. Caragiale” ne-a luat pe nepregătite; pentru cea care urmează sperăm să avem ceva. Organizăm și noi un festival, care are o tradiție importantă, Festivalul teatrului scurt. Pentru ediția lui jubiliară (ce va avea loc anul viitor) sperăm să-l „deturnăm” spre spațiile neconvenționale. Pentru asta s-au inventariat niște locuri în oraș, e în curs de publicare o broșură în care vor figura toate și cel târziu în luna octombrie aceasta va fi trimisă echipelor din țară. Marele premiu va fi o sumă importantă, care să constituie o motivație serioasă pentru o trupă ce investește într-un spectacol desfășurat în spațiu neconvențional.

Am dat un concurs de actori pentru reîmprospătarea trupei; din păcate s-a prezentat o singură actriță, care însă a convins cu prisosință comisia. E vorba de Roxana Ivanciu, proaspătă absolventă a Academiei „Luceafărul”, clasa prof. Florin Zamfirescu. Regret că, în pofida apariției de anunțuri în „Evenimentul zilei” și în „România liberă”, nu s-au prezentat mai mulți candidați. Intenționăm să reluăm concursul în București, unde, scutindu-i pe eventualii tineri actori de cheltuielile drumului, trăim cu speranța că vor veni într-un număr mai mare. Avem doi regizori angajați acum: o tânără absolventă, Anca Bradu, și pe maestrul Mircea Cornișteanu, de a cărui colaborare ne vom bucura timp mai îndelungat decât o stagiune; însumând toate acestea, sperăm că vom reuși să dirijăm corabia teatrului nostru spre căi pe care am mai navigat în urmă cu câțiva ani, iar furtunile stărnite de acest încărcat program să scuture praful de pe pânzele noastre.

4. Avem un proiect în fază de „coacere” cu teatrul din Eger – Ungaria, care, la rândul său, are schimburi profesionale cu Teatrul din Passau – Bavaria și în trei vom încerca să concepem un program în care fiecare să vină cu personalitatea și talentul său. Asta, în afara relațiilor tradiționale cu Teatrul Csokonay din Debrecen. De asemenea, avem un proiect mai mare, în care cele două secții ale teatrului nostru, română și maghiară, reunite sub regia maestrului coregraf de talie internațională Novák Ferenc, vor realiza un spectacol total, ce va cuprinde proză, muzică și dans, pe un scenariu extras din povestea Chirei Chiralina și a lui Codin. Suntem în căutarea unui sponsor, această montare presupunând cheltuieli foarte mari.

5. Cred că nici publicul nu mai știe spre ce înclină. Oradea nu stă nici mai bine, nici



foto: Marian Antal

Scenă din Arta comediei de Eduardo De Filippo la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Mihai Lungeanu)

mai rău decât alte orașe; există un public mai restrâns al teatrului, sperăm să ne dovedim inventivitatea pentru a-l păstra. Sigur că avem un program de reclamă (televiziunea locală, presă) pe care-l vom urmări „câinește”. Felul în care e structurat repertoriul poate vorbi și el despre nivelul publicului. Este și o comedie, care însă nu e numai comedie – De Filippo; e un clasic – Cehov; un alt clasic, român – Alecsandri; o comedie cu fete tinere și băieți frumoși – **Răpirea sabinelor**; plus problemele vieții cotidiene, prezente nu numai în Mazilu, ci și în textul premiat recent **Cartea dulcei...** Există piese românești în proporție de 30%. Programul e, recunosc, ambițios – unsprezece premiere. Suntem două secții care folosim o singură scenă, dar, muncind bine, ne vom achita de ele și nu ne va mai rămâne timp pentru bârfe și „cancanuri”.

6. Sigur că bani nu sunt; cei care ne vin dinspre domnul Văcăroiu... vai de capul lor! Încercăm, totuși, ca, mizând pe iubitorii de cultură, de teatru din jurul nostru, din oraș sau de aiurea, să primim ajutoarele necesare și suficiente pentru realizarea acestui program ambițios. Dați-ne bani, dacă aveți nevoie de teatru! Nu vrem să ne clădim castele, vrem să vă alimentăm visele, să vă alinăm durile, să vă răspundem la întrebări sau să vă facem să vi le puneți

## SERAFIM DUICU, director general al Teatrului Național din Târgu-Mureș:

1. La secția maghiară se vor pune: **Comedia erorilor** de Shakespeare, **Vizita bătrânei doamne** de Fr. Dürrenmatt; apoi **Balul nebunilor** de Leo Birinski; **Electra maghiară** și Moricz Zsigmont – **Fii bun până la moarte**, un muzical. Acestea sunt sigure. Mai există un proiect: **Lulu** de Wedekind, **Posedații** de Dostoievski și **Fata și moartea** de Dorfman, dar acestea numai dacă vor exista condiții de muncă și bani.

La secția română, lucrurile sunt mai grave pentru că fostul director, dl. Mihai Gingulescu, și-a dat demisia prin noiembrie, a tot așteptat să i se aprobe și în timpul asta nimeni n-a făcut nimic. La întâi septembrie exista doar un proiect început de anul trecut: **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, în montarea lui Mircea Cornișteanu, care este angajat al teatrului nostru prin cumul și a început lucrul. De fapt, sunt singur la secția română, iar lipsa gravă pe care o resimt e a regizorilor, care și-au făcut deja programele lor; pentru a ține asigură trebuie să-i contactezi de pe la întâi

ianuarie al stagiunii anterioare, acum toți sunt ocupați. Nici nu mi-am închipuit că, dându-și directorul demisia, ceilalți nu se vor preocupa de soarta secției. Eu am venit pe un teren gol. (**Dl. Serafim Duicu a fost numit director general al Teatrului Național din Târgu-Mureș la sfârșitul lunii august a.c. – n.n.**) Vechea conducere a trăit în relații foarte proaste cu Academia de Teatru de aici, s-au creat disensiuni generate de mici orgolii. M-am gândit (și datorită crizei de regizori) să refacem legătura. Există acolo un student la regie în anul V, Radu Dobre Basarab, care e și conferențiar la actorie. Am apelat la el, am discutat și avem încă un proiect pe care îl lansăm săptămâna următoare, cu **Insula de Gellu Naum**. În paralel se va lucra la **O noapte furtunoasă**, actorii fiind singura specie din țara asta care vrea să muncească. Prin 10 octombrie sperăm să iasă ambele premiere. După primele spectacole cu piesa lui I. L. Caragiale se începe lucrul la **Delict în Insula caprelor** de Ugo Betti, în regia lui Kincses Elemér, astfel încât, până la mijlocul lui decembrie, să avem a treia premieră. De asemenea, există un student foarte bun la regie în anul IV, cu care vreau să facem un proiect pentru sala Studio. Vom conveni împreună, să văd ce aspirații are și el; eu am niște idei, o să le armonizăm. Sala Studio n-a fost





# CE SE MAI ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE

## Naționalul timișorean era să devină ring de box

Reîntors cu soția din concediu, actorul Vladimir Jurăscu, cel ce, potrivit credinței sale, a făcut din Naționalul din Timișoara „o catedrală”, a avut surpriza ca, în prag de nouă stagiune, să afle că nu mai e director. Cel ce i-a dat vestea a fost controversatul și mult-hulit regizor Ioan Ieremia, alungat cu pietre din teatru în urmă cu câțiva ani. El revenea cu relații și puteri sporite, dar mai ales cu o *numire* în postul de director general al T. N. Timișoara, semnată de Marin Sorescu.

Chemat la teatru pentru a preda cârma și cheile, dl. Jurăscu a refuzat, ceea ce l-a făcut pe dl. Ieremia să insiste cu fraze de genul: „vino să îmi dai cheile și să îți aduni lucrurile. Nu mai ești director”. Fără rezultat însă. Fostul director general, adept al lozincii „fapta bună se pedepsește”, nu recunoștea oricum schimbarea, nu putea să înțeleagă cum a fost trădat și de cine (din Minister – n.n.).

Graba de a prelua conducerea l-a făcut probabil pe dl. Ieremia să adune o echipă din conducerea teatrului (contabila șefă, directorul economic și inspectorul de personal) și să pătrundă în forță în biroul d-lui Jurăscu. S-a întocmit un proces verbal cu toate lucrurile personale (umbrelă, pixuri ș.a.m.d.) ale fostului director. Lucrurile au fost adunate într-un sac. A urmat un concurs de actori, o renunțare la o montare Shakespeare (*Nevestele vesele din Windsor*), din cauză că, se zice, Falstaff umbla de nebun prin Capitală după mașina d-lui Iliescu. (E vorba de același domn Jurăscu, distribuit de regizorul sârb Dušan Mihailović în rolul principal.)

Cam acesta era contextul în care relațiile dintre fostul și actualul director au devenit din ce în ce mai încordate. Apogeul a fost atins la o întrevvedere a celor doi, asistată de scenografa Emilia Jivanov și de regizorul Dušan Mihailović. La un moment dat, după un schimb mai dur de replici, Vladimir Jurăscu, mai iute la mână, s-a repezit la firavul Ioan Ieremia spre a-i aplica o directă de dreapta în stil moldav (căci dl. Jurăscu de-acolo se trage). O mână de oțel sârbesc, cea a lui Dušan Mihailović, l-a oprit în plin elan. Dl. Ieremia a făcut un pas spre agresor și a zis demn: „dă!”... Și ar fi dat cu siguranță dl. Jurăscu dacă „forțele sârbești” nu ar fi jucat, măcar de astă dată, rolul de „forțe tampon”...

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

august 1994

A consemnat AZIZA BODEA

exploataată deloc în ultimele două-trei stagiuni de către secția română. Dacă până la începutul anului viitor apărem cu patru premiere, eu mă declar mulțumit. În partea a doua a stagiunii am promisiuni că vom face ceva cu Theodor Cristian Popescu – fie **Patima de sub ulmi** de O'Neill, fie **Răceala** lui Sorescu. Dacă nu, tot după 1 ianuarie, vom monta **Luptător pe două fronturi** de Sorescu, o dramă încă ne jucată, în regia lui Radu Dobre Basarab – asta e sigur.

2. A plecat un spectacol – „Trupa pe butoaie” –, realizat de V. I. Frunză, la București, la deschiderea unui nou post de radio, apoi la Festivalul umorului de la Vaslui și la Galați. E foarte greu să faci turnee astăzi, din cauza cheltuielilor enorme. Secția maghiară are multe deplasări în județ și în localitățile limitrofe – se duc, joacă și se întorc. Chestiunea e să avem ce itinera prin țară.

3. E nominalizat **Satyricon** după Petronius, în regia lui V. I. Frunză, pentru Festivalul „I. L. Caragiale”, un spectacol grandios. De asemenea, „Trupa pe butoaie”

a participat la Festivalul de comedie de la Galați și la Festivalul umorului de la Vaslui.

4. Există un proiect cu Teatrul Pygmalion din Viena, proiect ce a fost concretizat în stagiunea trecută prin faptul că un regizor de acolo a lucrat aici **Woyzeck**, cu care trupa a și fost la Viena. Urmează să reluăm legătura cu ei. Mai este un spectacol de la secția maghiară, **Aripi**, în montarea lui Theodor Cristian Popescu, spectacol sponsorizat de Fundația Soros cu condiția unui turneu București – Budapesta – Zagreb. Vor juca și la Eger, în Ungaria. De asemenea, avem un proiect cu Belgia (inițiativa le aparține). E vorba de manifestarea *Récitation* – teatru recitat cu trei-cinci actori, fără mari pretenții. Aceasta a mai avut loc o dată, aici, și acum urmează să mergem noi la ei. Mă gândesc, de asemenea, să prezentăm **O noapte furtunoasă** și un spectacol al secției maghiare în Ucraina.

5. Această problemă n-o prea cunosc, dar am rugat secretariatul literar să facem o anchetă sociologică asupra gusturilor publicului. Aduc un sociolog, gândim împreună fișa și stabilim apoi un eșantion (500 sau 1 000 de cazuri) și vedem ce vor spectatorii, pentru a ne adapta și noi. Deoarece sunt obligat de foarte puțin timp să mă ocup de acest lucru, nu cunosc încă starea publicului. Dar, după câte știu, lumea e interesată de teatru, de ceea ce i se prezintă și reacționează fie benefic, fie refuzând să mai vină – însă acestea sunt numai impresii de simplu spectator.

6. Astea-s problemele întregii țări. Teatrul nostru e instituție bugetară, acum am primit Hotărârea Guvernului privind funcționarea Ministerului Culturii. Veniturile sunt ceea ce reiese din încasări (alte activități nu avem până acum). Dar acestea sunt modeste – 1 500 de lei un bilet pentru muzical-uri, 1 200 de lei pentru premiere, 1 000 pentru spectacole obișnuite, 700 de lei un bilet pentru elevi, studenți și pensionari. Există o concurență: foarte multă lume și-a pus televiziune prin cablu, care le oferă diverse programe. E vorba de televizor, nu de TVR – aceasta nu face concurență. Un regizor mare din această țară nu montează un spectacol sub 1 500 000 de lei. Pe de altă parte, au și ei dreptate, deoarece, coborînd prea mult stacheta... Omu-și vinde pielea tot mai scump. Dacă vine regizorul să monteze o piesă, se duce un milion de lei pe cazare și masă. E foarte greu să faci azi teatru, deoarece nu ai posibilitatea de a te mișca. Toată lumea are dreptate, dar nimeni n-are bani.

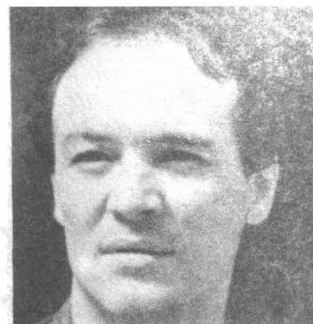
foto: Vasile Caburgau

Balázs Attila (Mefisto) și Nicolae Cristache (Faust) în *Istoria comică...*, „Trupa pe butoaie” de la Tg.-Mureș (regia: Victor Ioan Frunză)





# GEORGE ALEXANDRU: „Cultura nu strică, dar nu-ți dă talent“



George Alexandru a absolvit I.A.T.C. în 1986, la clasa profesorului Ion Cojar. În cei opt ani care au trecut de atunci s-a impus mai ales în cinematografie, unde a fost distribuit în nu mai puțin de treisprezece roluri principale.

Are glasul limpede, gata să schimbe tonul grav într-un bărbătesc hohot de râs, astfel că o discuție cu el te antrenează, te face să participi la entuziasmul și furiile sale. Om energic, conștient de puterea sa și a cărei dominantă psihică se arată a fi însușirea, George Alexandru pare a fi un învingător.

■ **George Alexandru, după absolvirea facultății, ai profesat trei ani la Teatrul „V. I. Popa” din Bârlad. Ce a însemnat pentru tine această experiență?**

□ Teatrul de provincie este o experiență extraordinară, care însă te poate da la fund, dacă nu ești tare. Există riscul de a te mulțumi cu statutul de vedetă locală și de a pierde contactul cu Bucureștiul, unde este nucleul acestei meserii. Am jucat la Bârlad roluri principale în trei spectacole regizate de Cristian Nacu și Bogdan Ulmu.

■ **Din 1989 ești actor la Teatrul „Nottara”.**

□ La Teatrul „Nottara” joc din anul II de facultate și am continuat să colaborez aici și în timp ce eram la Bârlad. În 1989 am dat concurs și am reușit, alături de Stelian Nistor și Adrian Pinte.

■ **Al deja o veritabilă carieră cinematografică, ce ți-a adus o binemeritată popularitate. Care a fost debutul?**

□ Prin '83-'84, în regia Terezei Barta, am jucat într-un scurt-metraj, numit **Vară scurtă**. A urmat un pas foarte important pentru mine, întâlnirea cu Sergiu Nicolaescu și filmul **Noi, cei din linia întâi**. Am lucrat cu mulți regizori de film, ceea ce le doresc și colegilor mei.

■ **Te poți socoti un actor cu mare șansă din punctul de vedere al numărului și importanței rolurilor în care ai fost distribuit – atât în teatru cât și în film...**

□ Șansa ți-o și faci. Este important să faci teatru înainte de a face film, deși actoria este ca o mamă cu doi copii: teatrul și filmul.

■ **Ești mulțumit de ceea ce ai realizat în profesie?**

□ Da, sunt mulțumit, dar cu dramul de reținere pe care ți-l impune bunul-simț. Niciodată n-am fost mulțumit în totalitate.

■ **Consideri că actorul este prin excelență un intelectual?**

□ Este foarte bine să fie intelectual; asta însă nu implică desăvârșirea în profesie. Cultura nu-ți dă talent.

■ **Ce crezi despre moralitatea actorului?**

□ Actorul, fiind o persoană publică, cunoscută, trebuie să își educe moralitatea, să și-o cultive, să-și știe limitele. Moralitatea există, ca și talentul, din naștere și, asemenea talentului, se cultivă. Nu poți deveni moral peste noapte.

■ **Care ți se pare a fi dificultatea primordială în teatru, în această perioadă?**

□ Dificultatea financiară și de repertoriu. Înainte de '89 era mai ușor, pentru că acea cenzură era o șansă pentru actor de a se scuza în eventualitatea unui eșec. Libertatea de alegere de acum cade adesea în derizoriu. Se recurge în mod absolut inexplicabil la scene erotice, mai ales în film. E adevărat că o parte a publicului gustă...

■ **Crezi în existența unui public de elită?**

□ Există. Dar sunt puțini spectatori care vin la teatru cu piesa citită dinainte, ca să facă o comparație între literatură și actul scenic. Important este că publicul vine la teatru, la „Nottara” avem săli pline și pot spune că, sub acest aspect, batem multe teatre.

■ **Se speculează ideea că ar fi un teatru „bulevardier”...**

□ Fiindcă e plasat – geografic – pe bulevard. Totuși, adevărul este (și o spun cu părere de rău) că aici nu s-a montat un spectacol de mare valoare, reprezentativ, de competiție. Există în repertoriu asemenea spectacole, dar ele sunt făcute mai demult. Sunt convins însă că, în curând, se va întâmpla minunea. Trupa de aici este extraordinară, și mă refer la toate generațiile.

■ **Există într-adevăr un conflict între generații?**

□ Nu există conflict, ci o concurență, „fair-play”. Eu, aici la „Nottara”, m-am lovit numai de bine, actorii mai în vârstă m-au ajutat mult.

■ **Te influențează părerea criticilor de teatru?**

□ Nu mai citesc cronici de 3-4 ani. Peste noapte se numesc critici oameni care au văzut câteva piese în viață și ajung să judece actorii. Nu vorbesc de mine, ci de colegii mai în vârstă, consacrați, care au ajuns să fie judecați de puști neinițiați. Adevărata profesie de critic este extraordinară, ca și cea de actor sau de regizor.

■ **Dincolo de duritatea pe care o afișezi adesea, ești un om sentimental?**

□ Foarte sentimental. Sensibilitatea mi-o cunosc cei apropiați. Duritatea aparentă de care spui este poate un fel de scut împotriva atacurilor neașteptate.

■ **Cum privești spre trecut?**

□ Cu mare plăcere. Sunt un om căruia nu-i pare rău de nimic, deși a făcut de-a lungul vieții aproape toate nebuniile posibile și a încercat să aleagă ce-i mai bun din toate acestea. Consider experiența de viață esențială pentru un actor. Este îngrozitor să nu ai amintiri. Să povestești lucruri auzite de la alții.

■ **Există ceva de care îți este dor?**

□ Da, mi-e dor de unii prieteni, de care, fără să-mi dau seama, meseria m-a despărțit. Deși am cunoscut mulți alți oameni, nu i-am uitat.

■ **Ce importanță acorzi prieteniei?**

□ Extraordinară. Am și pierdut din această pricină, au fost oameni care au profitat de sufletul meu pus pe tavă. M-a durut. Vezi, apropos de sentimentalism, am fost naiv și chiar pripit.

■ **Dar dacă ar fi să vorbești despre iubire?**

□ Nu-mi face plăcere să comentez subiectul acum. Este cea mai periculoasă și mai dăunătoare boală. Când ești trădat, te gândești că trebuie să o iei de la capăt... Și te gândești să o iei de la capăt cu teama experienței dinainte...

■ **Ai avut prilejul să joci în străinătate. Cum ți s-a părut publicul de acolo?**

□ Există, cred, o politețe confecționată a spectatorului față de o trupă străină. Asta în eventualitatea că spectacolul nu e foarte bun. Dar el poate fi și așa, iar atunci reacția este una normală.

■ **Cum era copilul care ai fost?**

□ Nebunatic. Mi-a plăcut foarte mult să mă joc și să fiu independent. De mic mergeam la teatru, în special la „Bulandra”, netrecându-mi nici o secundă prin cap că voi ajunge actor. Dorința și chemarea existau în subconștient.

■ **Și apoi?**

□ Cineva, cândva, mi-a descoperit vocația pe care o purtam în mine fără să știu.

■ **Ce s-a întâmplat din momentul când ți-ai descoperit vocația și până ai intrat la institut?**

□ Am muncit mult. Am intrat de prima dată, pe ultimul din cele două locuri. Primul a fost Mircea Rusu.

■ **Există un personaj anume pe care ai dori să-l joci?**

□ Aștept un rol reprezentativ pe care zic că a venit vremea să-l fac și prin care să mă testez. Personajul ideal pentru mine este Mercutio din **Romeo și Julieta**, mi se pare cel mai complet. Nu cred că măsura ți-o dai doar prin roluri principale.

■ **Ți s-au făcut importante propuneri de a juca pe alte scene bucureștene. Le vei accepta?**

□ Dacă aș fi plecat de la „Nottara”, m-aș fi considerat un învins. Eu vreau să înving profesional cu armele mele și reușita să se lege de trupa de aici și de oamenii care au avut încredere să mă aducă în acest teatru. Nu-mi place să trădez.

■ **Dintre personajele interpretate la „Nottara” căruia îi acorzi o semnificație aparte?**

□ Importante au fost toate, dar cel mai mult îl iubesc pe Șarpe din **Păguboșii**, pentru că, făcând un contre-emploi, n-am mai apelat la nici un fel de șabloane, mi-am dat drumul din plin.

■ **Ești un actor care cântă, dansează, un actor total...**

□ Îmi place să fac music-hall. Nu revistă.

■ **Care crezi că sunt trăsăturile esențiale ale unui actor de izbândă?**

□ Talent, morală, perseverență, seriozitate și încredere în sine.

Acordul final al acestui dialog a rămas, pentru mine, ecoul aplauzelor din atâtea trecute seri: **Cuibul, Burghezul gentil, Un regat pentru un asasin, Păguboșii, Puricele, Scapino...**

1994, toamnă

CLARA MĂRGINEANU

# Un oraș pentru poeți

**Î**n urmă cu o jumătate de secol, un tânăr politehnist bucureștean a scris în trei săptămâni, „ca sub dictare”, un roman straniu, de o frumusețe crepusculară, neîncadrabil în nici o modă literară a timpului. Apoi, în 1947, cu o justă premoniție a celor ce aveau să urmeze, a părăsit definitiv țara (și scrisul), stabilindu-se la Paris, unde a făcut o strălucită carieră de inginer. Manuscrisul romanului, rămas la prietenul său Ovidiu Constantinescu, avea să aștepte decenii și decenii, ca prințesa adormită, gestul care să rupă vraja și să-l învie din bezna sertarelor în, cum se zice, lumina tiparului. Gestul a fost făcut de Liviu Călin, care a publicat în 1993, Ferestrele zidite la Editura Cartea Românească. Numele autorului, Alexandru Vona, era, cu excepția câtorva persoane, necunoscut. În afara prezentării sibilnice de pe copertă, care vorbea despre prietenia prozatorului cu Mircea Eliade și despre faptul că manuscrisul fusese apreciat (fără urmări editoriale) de câteva personalități ale literaturii franceze, autorul rămânea învăluit în mister. Există însă, acum la îndemâna tuturor, cartea. Și despre ea s-au rostit cuvinte cu care nu-ți prea vine să te joci: capodoperă, revelație, experiență totală, literatură de geniu. Succesul de critică al romanului a atras curiozitatea publicului avizat, a rafinaților iubitori de literatură, entuziasmul lor, propagat oral, a acționat asupra snobilor și numele lui Alexandru Vona a început să circule stârnind în continuare valuri de interes. S-a aflat, pe căi oculte, că autorul e un om ciudat, un singuratic de nobilă stirpe, s-a fabulat pe seama bogăției sale, a obiceiurilor bizare, a multelor femei din biografia lui. S-a țesut un soi de legendă în care fantezia bucureșteană, cu exagerațiunile, bovarismele și frustrările atâtor ani mizerabili, avea partea leului.

Și iată că, adus de împlinirea târzie a destinului său literar, Alexandru Vona a revenit, după 47 de ani, în țară, întâi astă-primăvară, apoi în septembrie. L-am cunoscut cu aceste două prilejuri și legenda care-l precedase mi s-a părut vulgară și săracă. Omul e cu adevărat fascinant prin asemănarea cu cartea sa: domnul Alexandru Vona pare o creație a romancierului Alexandra

Vona, un personaj-sumă de paradoxuri: livresc și spontan, rezervat și ingenuu impudic, cu un special simț al umorului aliat cu superstiția și ipohondria, epicureic și ascet, abulic și atent și, mai presus de toate, de o rară modestie în privința valorii sale ( „când aud și citesc toate aprecierile astea entuziaste, mă simt de parcă cineva mi-ar spune ce copil frumos am fost” ).

În cele două întoarceri, în anotimpuri diferite ( și are deja plănuțită încă o venire la iarnă ), domnul Vona și-a căutat și regăsit Bucureștiul lui, cu străzi șerpuitoare cărora le-a dus dorul în geometricul Paris, cu amestecul insolit de arhitecturi în vechile cartiere, și-a revăzut casa copilăriei, liceul Spiru Haret, bătrânele pasaje ce leagă Calea Victoriei de Academiei. „Cartierul Eliade” dintre Bulevardul Carol și Traian și, mai ales, și-a regăsit „limba salvată”, el, care e văr cu Elias Canetti. Când conversează pe teme oarecare, distinsul domn trece fără să-și dea seama de la român la franceză și înapoi, dar când povestește din trecutul său bucureștean, vorbește numai românește, curat, cu nuanțe, metafore și bucuroase redescoperiri, încântat copilărește că „ă vin” cuvinte nefolosite de zeci de ani („a mototoli”, „a mozoli”) sau că simțul său muzical îl conduce fără greș printre regulile gramaticale. Și tot ce povestește cu vocea sa scăzută, aproape șoptită, se încarcă de poezie, întâmplările, destinele unor oameni de demult devin tot atâtea subiecte de nurele vonești, în care tainele converg spre marea taină, fără morbidețe, într-o aură rilkeeană.

Într-una din amiezele de septembrie, ieșind împreună din Casa Vernescu în renovare, cu mormane de moloz, țevărie și gunoaie, ne-a spus: „Bucureștiul e un oraș pentru poezie” și, ca la un semn, strada s-a golit de mașini, femei elegante, polițiști, tineri gălăgioși și bișnițari înțoliți, s-a înstăpânit o liniște ciudată și, în reflectorul toamnei, pe fundalul cu pomi galbeni-verzi-arâmii al parculețului de vizavi, au apărut personaje goyești, nebune, schilozi, arierăți obezi – epave umane ce traversau încet, ca drogați, unghiul privirii romancierului. Am râs de frică. „Da, ne-a repetat el, Bucureștiul e un oraș pentru poeți”.

ADRIANA BITTEL

SPECTACOLUL STRĂZII

# „ORI SPUI, ORI ÎNGHIȚI ȘI NU TE PLÂNGI“

*Pamela Howard este scenografă, regizoare, profesor la Central St. Martins College of Art and Design din Londra și directoarea Centrului European de Scenografie (The European Scenography Centre).*

– **Mai întâi, bun-venit în România! Și, pentru că e prima dumneavoastră vizită aici, care sunt impresiile din această călătorie?**

– Întâi și întâi trebuie să spun că a fost o săptămână minunată, dar prea scurtă, pentru că România e foarte, foarte bogată în ceea ce privește cultura și natura. Am călătorit puțin prin țară, dar am văzut peisaje frumoase, am întâlnit oameni minunați și m-am convins că ospitalitatea românilor e o „legendă” adevărată, nu rodul imaginației. Încă înainte de a veni aici am avut ocazia să văd producții teatrale românești în Marea Britanie, datorită fie programului NOROC, fie invitației făcute de Teatrul Național din Londra. Așadar, am văzut spectacole românești absolut formidabile și am venit, într-un fel, pregătită să văd aici lucruri foarte bune. Este extraordinar să constăți că teatrul e viu și de bună calitate. Cred că teatrul britanic are foarte mult de învățat de la teatrul românesc și mă bucur că am ocazia să fiu aici – pentru mine, e o călătorie de studiu.

– **V-a impresionat în mod deosebit vreunul dintre spectacolele pe care le-ați văzut?**

– Din păcate am văzut mai mult înregistrări video decât spectacole pe viu. Sunt bucuroasă că am văzut înregistrarea spectacolului **Titus Andronicus**, care mi-a plăcut foarte mult. Am văzut, de data aceasta „pe viu”, **Richard III** la Teatrul Odeon – un spectacol absolut extraordinar, încântător. Marcel Lureș joacă minunat. Mi-au plăcut, de asemenea, **Câinele** și **Buckingham**. Scenografia, mișcarea, costumele m-au impresionat foarte mult. Este cu adevărat un spectacol mare. Ceea ce știu despre teatrul românesc e că se bazează în foarte mare măsură pe imaginație. Asta mi se pare important. În Marea Britanie avem o tradiție foarte literară în a face teatru – nu spun că e rău, e doar o diferență față de teatrul românesc. Și ceea ce iubesc cel mai mult în teatrul românesc este un sentiment adevărat al teatrului, o adevărată teatralitate, care nu e în mod necesar legată de fidelitatea față de literatură. Cred, de exemplu, că vă simțiți mult mai liberi în abordarea lui Shakespeare decât ne simțim noi. În momentul de față lucrez ca scenografă la **Macbeth** și m-aș bucura să pot aduce în spectacol aceeași libertate de abordare din **Richard**, de exemplu. Ca scenografă și artist plastic în teatru, sunt înainte de orice un artist vizual. Eu trebuie să găsesc ceea ce se ascunde în spatele textului, dar, în același timp, să fac cuvintele adevărate pentru spectatori. Am auzit de „**Macbeth Simultan**” (colaborare între Teatrul Odeon și Leicester Haymarket, în cadrul programului NOROC, atelier condus de Alexandru Dabija, n.n.) și cred că e o experiență interesantă. Un alt „Shakespeare românesc” pe care l-am văzut a fost **Hamlet** în care a jucat Caramitru. L-am văzut la Teatrul Național din Londra – a fost

minunat și atât de proaspăt, și liber, și puternic... cred că toată lumea l-a înțeles, chiar fără să știe românește. Asta e ceea ce mă impresionează cel mai mult în teatru.

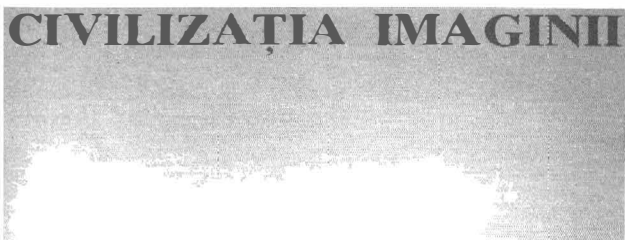
– **Care este, în momentul de față, statutul scenografului în Marea Britanie? Vă întreb, pentru că la noi, în cronicile de teatru, de multe ori este menționat doar numele scenografului (asta în cel mai bun caz), fără a i se analiza contribuția specifică. Dumneavoastră, ca președintă a Centrului European de Scenografie, ce poziție aveți față de această situație?**

– Din păcate, așa este cam peste tot în lume. Ce pot spune, în primul rând, e că eu conduc „Mișcarea Revoluționară de Eliberare a Scenografilor”. Sunt furioasă. E ridicol, foarte ridicol și demodat în același timp. Doar suntem cu toții implicați în crearea teatrului! Ideea că scenograful e servitorul regizorului și al actorilor a fost acceptată mulți ani. Când le spui oamenilor că nu e așa, încep să creadă că vrei să întorci lumea de dos și să o conduci. Bineînțeles că nu asta vrem, ci doar să îmbunătățim profilul public al scenografului. Acesta e unul dintre motivele fundamentale pentru care am creat o școală absolut originală, reunind un mare număr de scenografi europeni, pentru a-i instrui, în context european, la nivel postuniversitar. Ei vor fi, aș putea spune, „regizori vizuali”. Vorbind despre România, sunt șocată de modul în care scenografiile sunt tratați într-un loc unde arta vizuală e atât de puternică și de dezvoltată cum este aici. Nici în Marea Britanie situația nu e minunată, dar nu e de conceput așa ceva într-o țară în care scenografia a atins un standard atât de ridicat ca la voi. E păcat și îmi pare rău. Se poate stabili un paralelism între această situație și cea a acceptării femeilor, acum mai mult decât altădată, datorită faptului că au făcut mult zgomot pentru acest lucru. La fel, artiștii vizuali, scenografi de teatru trebuie să-și găsească un drum spre colaborare, nu un rol de servitute. Asta cred eu.

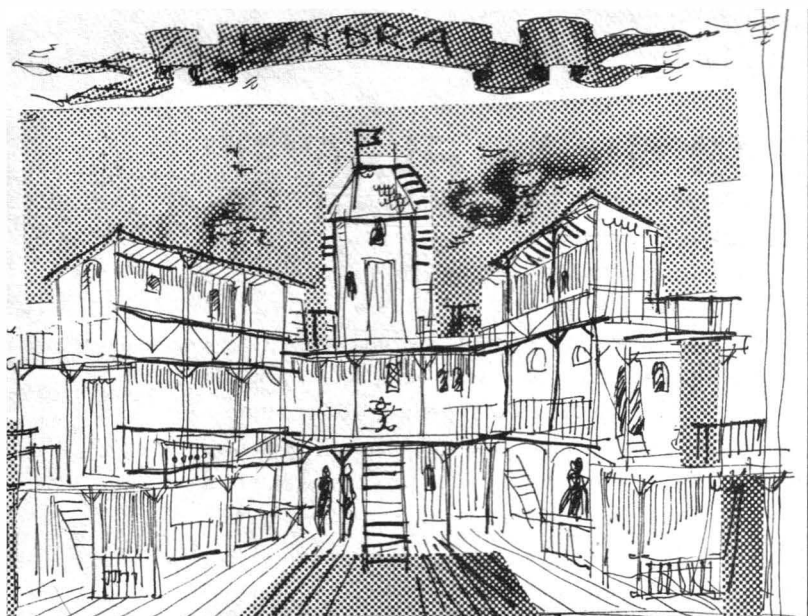
– **Știu că vă propuneți să organizați un festival de scenografie. Despre ce anume este vorba?**

– E un mare festival de scenografie numit „Scenofest”, deschis publicului și care-și propune să prezinte reușitele remarcabile ale scenografiei europene. Se desfășoară într-un teatru și în două galerii de artă învecinate. Avem Ziua Franceză, Ziua Catalană, Ziua Olandeză și Ziua Britanică. Ziua Britanică va consta dintr-un simpozion, o dezbatere intitulată „Dincolo de text”. Sper că vor fi și participanți români la acest simpozion. În cele două galerii organizăm expoziții de scenografie. Patroana Scenofest-ului a fost Melina Mercouri. Din păcate, a murit. Festivalul e dedicat memoriei ei. Sper că Scenofest va deveni un eveniment anual. E organizat de European Scenography Centre; anul acesta are loc la Londra, sper că în 1995 se va ține la Barcelona, în 1996 în Olanda, în 1997 la Paris; pe urmă, poate, în România.

„Scenofest” e cu adevărat foarte important pentru că dovedește că ne interesează profocia noastră, că suntem gata să ne expunem munca și să o discutăm. La forumul despre care vorbeam vom invita







**Schiță de decor a lui Viorel Penișoară-Stegaru la Vărul Shakespeare de Marin Sorescu, TN Craiova (regia: Mircea Cornișteanu)**



și critici de teatru, pentru că am observat că, de cele mai multe ori, le lipsește vocabularul adecvat de abordare a scenografiei. Cum spuneai, poate vor aminti în cronica lor: „scenografia e realizată de Pamela Howard”, dar ceea ce aștept eu de la ei este să spună: „organizarea spațiului de joc a fost interesantă” sau „dinamica spațiului de joc este... așa și așa”. Sau „contrastul de culoare între această scenă și aceea produce asta și asta”, de exemplu dă textului un anumit înțeles, și așa mai departe. Lor le lipsesc **cuvintele potrivite** pentru așa ceva. „Dincolo de text” la astfel de lucruri se referă. Problema e că unii dintre ei nici nu-și dau seama că le lipsește vocabularul adecvat sau, dacă-și dau seama, nu le prea pasă de acest lucru. Și asta e cel mai rău. Dar n-are nici un rost să ne plângem, trebuie să acționăm, să invităm critici cu care să discutăm, să le spunem ceea ce vrem. Altfel cum să afle oamenii ceea ce nu știu? Am început să organizez acest festival în plus față de munca mea și-mi dă mari dureri de cap. Comunicarea între oameni e întotdeauna o problemă. De curând am început să-mi desenez mesajele, în loc să le bat la mașină. Am constatat că au un impact mai puternic și primesc un răspuns mai rapid. E o nouă formă de artă, pe care am inventat-o din lipsă de timp: desenarea mesajelor fax. De vreme ce nimeni nu mai citește texte lungi, le desenez și atunci oamenii se uită la ele, le dau atenție.

– **În urmă cu un timp, Nicolae Ularu vorbea despre invazia de**

**tehnică (afișată ostentativ) în scenografia occidentală: supertehnicizare, mai ales în privința luminilor. Ce părere aveți despre această tendință?**

– Pe mine nu mă interesează, eu lucrez cu un scenograf de lumini. Văd că în România nu prea există așa ceva. M-ai întrebat despre tendințele din scenografia europeană; mă voi referi mai ales la modul meu de lucru cu actorii în spațiu. Găsesc că actorii îmbrăcați în costume sau fardați într-un anumit fel țin tot de scenografie. În teatrul britanic există două tendințe evidente: bugete foarte, foarte mici și teatru foarte interesant în spații alternative (Tramway e doar un exemplu). Chiar dacă nu ai altceva pe scenă, ai actorii. Și hainele pe care le poartă ei (dacă nu sunt goi) fac parte din povestea piesei. Pentru mine, costumele fac parte din decor. Și actorii fac parte din tabloul scenei pe care o creezi. În acest sens, e mai puțin necesar să ai decor și mult mai util să te gândești cum să folosești și cum anume poate accentua lumina ceea ce face actorul în contextul piesei. Dar asta înseamnă ca scenograful să poată lucra cu actorii. Aici, relația între regie și scenografie devine extrem de strânsă, cele două se întrepătrund.

Dar, dacă ar fi să vorbesc despre o nouă tendință, despre o inovație în lumea mea, aceasta e integrarea luminii și a corpului uman în spațiu (e unul dintre motivele pentru care mi-am dorit atât de mult să văd **Richard III**, e un exemplu excelent în acest sens) spre a face textul real și nou pentru spectator; de aceea, eu sunt jumătate regizor, jumătate scenograf (poate tocmai de-asta lucrez foarte mult

pe scenă cu regizorul, schimbăm păreri: nu el spune și eu execut, ci ne consultăm). Sigur, există minunata fantomă a operei, câteva teatre bulevardiere, mă rog – acesta e mega-teatru pentru mega-bani, pentru export, turiști...

– **Vorbeați despre atelierele pentru actori conduse de scenografi. La noi, acestea sunt o noutate. Cum se desfășoară practic un astfel de atelier?**

– Acest tip de atelier a fost inițiat de Theatre de Complicité, care a venit în turneu și în România. Ideea mi-a venit din faptul că actorii nu se pot vedea pe ei înșiși decât uitându-se în oglindă (o imagine bidimensională), așadar au numai o vagă idee despre cum anume sunt văzuți de spectatori: ca obiect tridimensional în spațiu. M-am gândit că ar fi interesant să privească un om din diverse unghiuri și să încerce să-l deseneze – indiferent cum, contează să-l

**Schiță de costum a Ștefaniei Cenean pentru Cine are nevoie de teatru? de T. Wertenbacher, TNB (regia: Andrei Șerban)**





deseneze – și apoi să privească de la distanță schițele făcute din unghiuri diferite și să le compare. Pe scurt, de obicei lucrez cu circa 20 de actori, stăm pe jos în cerc, în centru stă unul dintre participanți (ales de grup). Numim o piesă și un personaj pe care să-l interpreteze actorul care stă în centrul cercului. Fiecare actor poartă un număr și are hârtie și creioane colorate cu care trebuie să deseneze figura întruchipată de actorul ales. Desenul trebuie făcut în cel mult cinci minute. Apoi atârnăm toate desenele pe un perete (de obicei fac asemenea workshop-uri în teatre, deci avem la dispoziție pereți foarte mari). Ceea ce se obține e o succesiune de 20 de desene reprezentând figura în discuție din toate unghiurile posibile. În două ore și jumătate poți parcurge o piesă întreagă, astfel încât, la sfârșit, să ai 150 de desene pe perete. Partea a doua a workshop-ului constă în analiza desenelor: ce trăsături ale personajului le inspiră desenele? Am făcut workshop-ul acesta de zece ori și până acum niciodată nu au reacționat negativ; se entuziasmează pentru că, până în momentul respectiv, nu știau că sunt în stare să deseneze și brusc descoperă că, de fapt, pot face acest lucru. Dar și mai important e faptul că ei își dau seama cum sunt văzuți de spectatori; aici cred că e un mare câștig pentru ei. Am mai făcut și alte workshop-uri, dar mă opresc la acest exemplu.

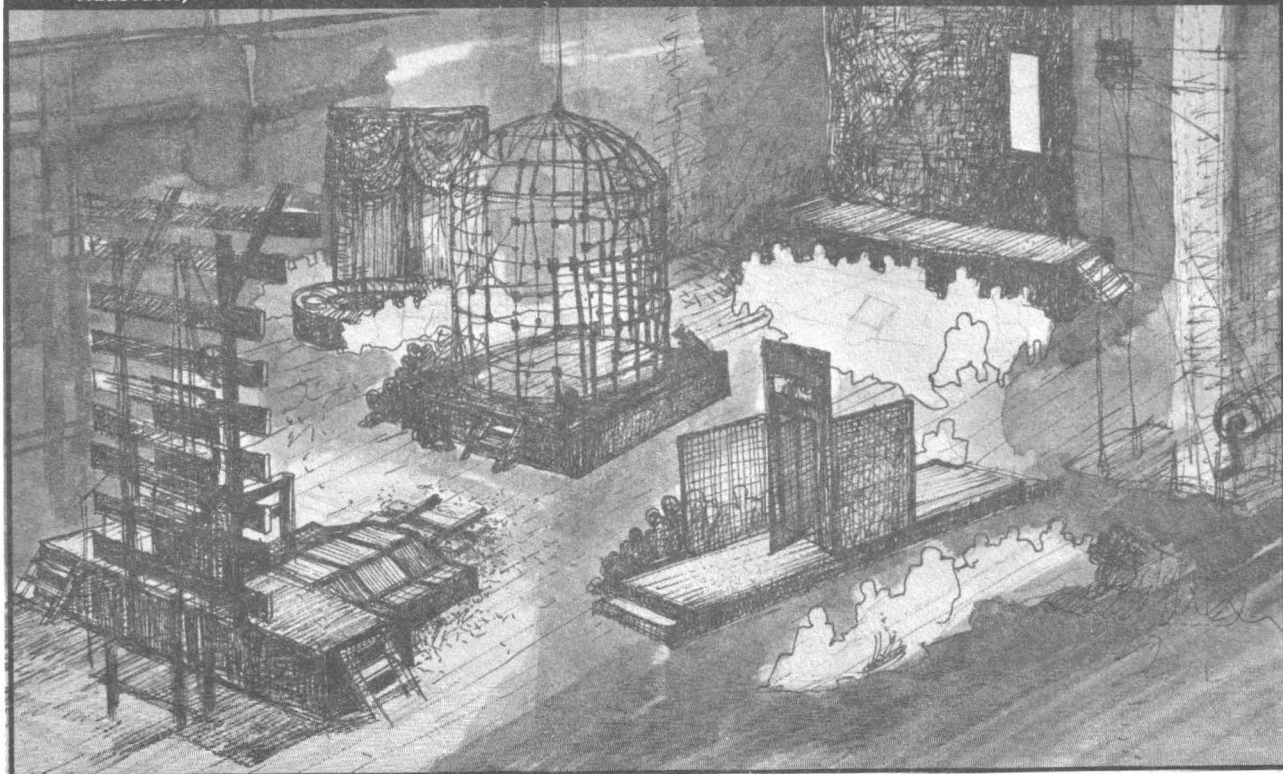
**– În general, la noi sună cel puțin suspect ca un scenograf (sau un actor, dar aici s-au mai schimbat lucrurile) să regizeze o piesă, lumea privește cu rezervă astfel de lucruri. Ciudat este că în sens invers suspiciunea**

**nu funcționează: cine se miră că Silviu Purcărete semnează și scenografia, și costumele, uneori și aranjamentul muzical? La noi, regizorul are, după părerea mea, un statut privilegiat între „făcătorii” de teatru.**

– Cu riscul de a nu mai lucra niciodată în Marea Britanie (ceea ce s-ar întâmpla cu siguranță dacă m-ar auzi cineva de acolo!) am să vă spun părerea mea: scenografii, în Marea Britanie, sunt foarte bine pregătiți, au o educație foarte solidă, avem școli de scenografie foarte bune, în timp ce pentru regizori nu există nici un sistem educațional. Cum se pregătesc regizorii la noi? Se duc la Oxford/Cambridge, citesc literatură engleză, dar, neputând fi angajați nicăieri, nu știu ce să facă în viață. Așa că se apucă să regizeze piese de teatru. Cam așa mi se pare mie că stau lucrurile. Am avut de-a face cu atâția regizori îngrozitori, am făcut de atâtea ori treaba pe care trebuiau s-o facă ei, fără să fiu plătită și fără să fiu recunoscută ca regizoarea piesei! În 1990, pe 1 ianuarie, m-am trezit – nu știu dacă în România este la fel, dar la noi există obiceiul ca în prima zi a anului să-ți pui o dorință pentru ce vei face în acel an – și mi-am spus că pentru nimic în lume n-o să mai fiu fraieră, să fac regie și să pretind că fac doar scenografie. Și a fost minunat; niciodată nu mi-a părut rău. Am obosit să-i tot întreb pe regizori: „Crezi că ar fi o idee bună dacă am face...?” Ce vreau eu de fapt să spun prin „Crezi că ar fi o idee bună” este **„Eu cred** că e o idee bună”. De ce să joc jocul acesta? Nu mai vreau să-l joc – iată avantajul de a avea 50 de ani: nu-ți mai pasă, e minunat. De fapt, nu



**Schiță de decor a lui Constantin Ciobotariu la ... au pus cătușe florilor... de F. Arrabal, Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)**





sunt singura care gândește așa. A apărut o întreagă mișcare, oameni care se întreabă: „De ce să jucăm acest joc?”. Când lucrez în teatru sunt de-a dreptul dictatorială. Uite, de exemplu, aseară am văzut la Bulandra **Victor sau copiii la putere**: materialul verde cu care era îmbrăcată scena nu era bine întins; apoi, partea înălțată a scenei nu se unea perfect cu cealaltă – nu pot permite așa ceva când lucrez, vreau ca totul să fie așa cum **trebuie** să fie.

**– Care este reacția actorilor când lucrați cu ei dictatorial, cooperează sau, dimpotrivă, se revoltă că le spune un scenograf ce să facă?**

– E o chestiune de încredere. Am petrecut enorm de mulți ani în teatru și am discutat mereu cu actorii cum ar trebui să fie personajul. Întâi, un fel de seminare, dacă vrei, apoi îi invit în studioul meu să continuăm discuțiile mai în amănunt. Cine e Macbeth? Ce face? Ce vrea? Unde își întâlnește nevasta? Unde locuiesc? Cum arată casa lor? Și abia de aici încolo îmi pot începe lucrul propriu-zis. Dar asta se întâmplă când îți poți alege oamenii cu care să lucrezi! Voi acum sunteți între două sisteme: companii fixe în care trebuie să lucrezi cu oamenii disponibili și companii formate anume pentru un tip de spectacole. La noi există o zicală: „Ești exact atât de bun cum a fost ultimul lucru pe care l-ai făcut”. Un actor nu poate fi actor dacă nu joacă; la noi rata șomajului în teatru e de 90% , ceea ce nu vă doresc și vouă. Ceea ce vă urez însă e să aveți un sistem mai flexibil. Există un număr foarte mare de actori care doresc să încerce lucruri noi, să lucreze cu o anume persoană. La noi, doar în companiile naționale (RNT & RST) există persoane care lucrează pe termen lung. Sigur, unii doresc să lucreze cu mine, alții nu, sau poate că nici eu nu doresc să lucrez cu ei... Dar nu mă întrebi un lucru despre care trebuie să vorbesc. Simt nevoia să spun câteva cuvinte despre regizorul-femeie în Marea Britanie: abia în ultimii cinci ani, poate șase, am putut lucra cu regizori-femei, într-o carieră de 27 de ani în teatru. Mi se pare uluitor. De ce? Până acum, nici măcar nu mi-am dat seama. Acum, prima oară în Anglia, avem în funcția de director artistic, în multe teatre de renume, regizoare; aceasta este, cred, cea mai mare schimbare din teatrul britanic. Și este foarte bine.

**– Da, dar de aici se poate aluneca foarte ușor pe panta exagerărilor. Să spui că un anume spectacol este foarte bun pentru că e regizat de o femeie mi se pare jignitor pentru chiar persoana în cauză; în definitiv, ce importanță are sexul artistului? Vorbim de sex sau de valoare?**

– Nu poți vorbi de valoarea spectacolului dacă regizoarea nu are dreptul să regizeze, nu? Femeile pur și simplu nu aveau acest drept. Încet-încet, vocea lor s-a făcut auzită: de ce să fii marginalizat? Trebuie să fii în chiar miezul lucrărilor, să fii la Royal National Theatre, la Royal Shakespeare Theatre. Sigur că nu sexul e important, dar în urmă cu foarte puțin timp nici măcar nu se putea pune problema asta; dar trebuia să se înlămpie. Așa cum avem actori negri, avem acum și regizoare; iar mișcarea de acum a scenografilor e, într-un fel, similară celei de acum câțiva ani a femeilor în regie: ori îți faci vocea auzită, ori înghiți și nu te plângi.

**– Să ne întoarcem puțin la ce spuneți în legătură cu Scenofest, care va cuprinde o zi franceză, una olandeză, una britanică... Ce v-a îndemnat să structurați astfel festivalul? Există oare în scenografie, în zilele noastre, școli naționale atât de puternic conturate încât să justifice o grupare a discuțiilor pe acest criteriu? Este scenografia franceză atât de diferită de cea britanică? Și în ce constă această diferență?**

– Arta teatrului nu e una de-conectată de societate; teatrul nu se face în vid, ține de o anumită țară și e, într-un fel, oglinda societății ei. E legată de politica, de economia, de starea societății din țara respectivă. Iar Scenofest este un fel de sărbătoare a diversității culturale în teatrul european. De exemplu, în Olanda e foarte dezvoltat dansul contemporan și teatrul în spații alternative. În Catalonia e foarte dezvoltat teatrul vizual, pentru că, pe vremea lui Franco, teatrul era foarte cenzurat, deci au fost nevoiți să evolueze spre un stil vizual al teatrului de stradă, cu rădăcini în carnavalurile medievale catalane. În Franța se poate vorbi de o adevărată diversificare a scenografiei: în muzeologie, în construcția spațiilor care înconjoară monumentele arhitecturale... La noi, în Marea Britanie, în sfârșit, nu prea știu exact ce am creat, dar, cum am mai spus, ne preocupă ceea ce se află „dincolo de text”. Nu vreau să fim la fel unii cu alții – cred că ar fi îngrozitor pentru Europa să fim identici.

**– Care ar fi, după părerea dumneavoastră, locul scenografiei românești în acest peisaj „european”?**

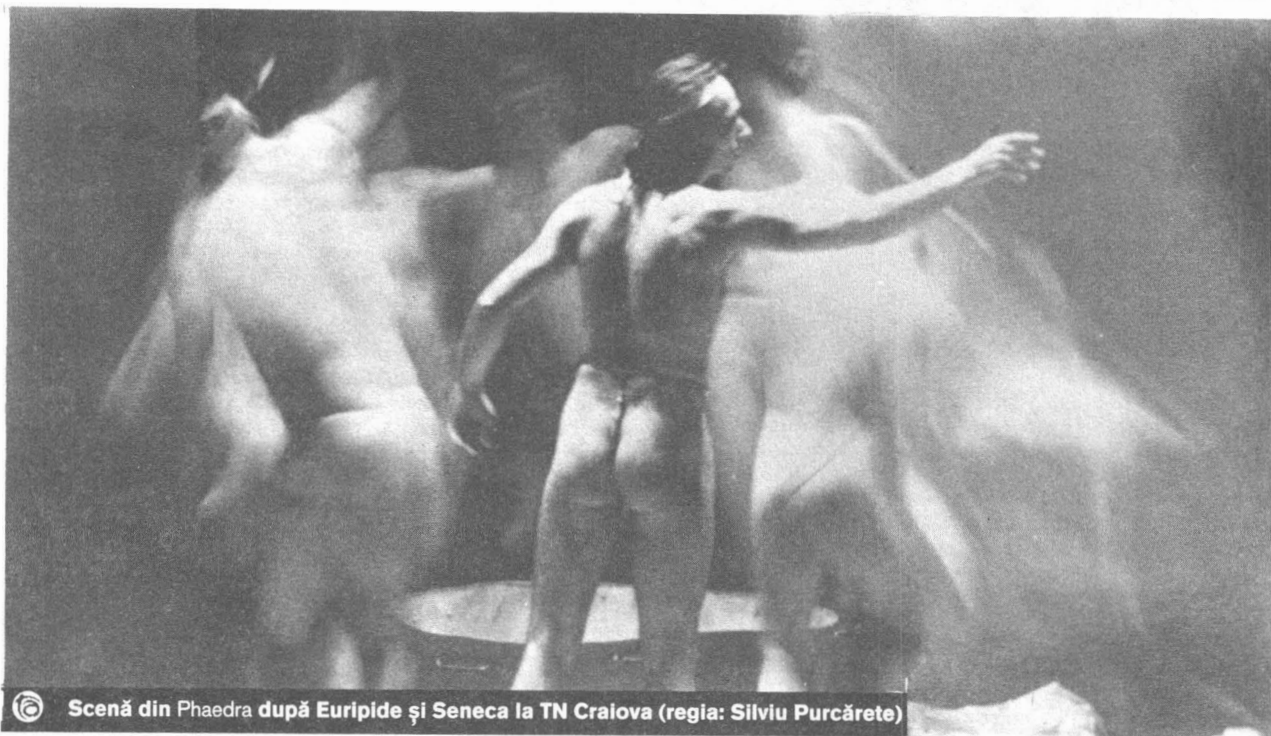
– Cum spuneam și la începutul interviului, ar avea de adus, cu siguranță, o enormă bogăție pentru noi toți. Sper că vom colabora în cadrul Centrului European de Scenografie și cu România. Suntem în acest moment pe cale de a afla cum putem realiza acest lucru, deopotrivă artistic și economic. Mi-ar plăcea ca studenții Centrului nostru să întâlnească un scenograf român și să lucreze cu el, tot așa cum aș vrea ca un profesor român să lucreze cu un student norvegian un spectacol Shakespeare la Barcelona! Avem mecanismul pentru a face astfel de treburi. Trebuie doar să vrem și unii, și alții.

**– Spuneți că, pe viitor, doriți să colaborați cu artiști români. Aveți un proiect concret în acest sens?**

– Vreau să organizez cât de curând posibil o expoziție cu fotografii din spectacole românești. Prietenul meu Sean Hudson, fotograf al festivalului din Edinburgh, a fotografiat deja mai mult de zece spectacole de cea mai bună calitate. Expoziția ar urma să aibă loc într-o mare galerie de artă din Londra, iar în acest spațiu, pe durata expoziției, ar fi organizate workshop-uri, discuții, mese rotunde, ca și vizite ale publicului. Cred că se obțin rezultate bune atunci când reușești să strângi laolaltă evenimente de o mare diversitate. Acesta ar fi unul dintre proiectele concrete legate de arta românească. Apoi, desigur, colaborarea în cadrul EPAC și al Scenofest.

**CIPRIANA PETRE**

## „Un spectacol absolut excepțional“ – Phaedra la Festivalul „Marseille Méditerranée“ –



Scenă din Phaedra după Euripide și Seneca la TN Craiova (regia: Silviu Purcărete)

Născută din mare, pe care o privește dintotdeauna – cum le place francezilor să spună –, Marsilia este o metropolă euromediterraneană ce-și onorează statutul prin întregul său mod de viață. Oraș cosmopolit, propunându-și să fie o trăsătură de unire între țările riverane, leagăn al atâtor civilizații, ea este animată de o existență trepidantă, activă, diversă. Turiști și oameni de afaceri, artiști și marinari, vizitatori și gură-cască se intersectează pe străzile curate, grăbind fiecare spre treburile lui. Luminile, strălucirea, culorile, vegetația, clădirile, marea descoperă la fiecare pas, la fiecare cotitură, ca un caleidoscop seducător, peisaje insolite, unghiuri noi pentru ce ai mai văzut o dată. Privirea e fascinată când de munții din zare, când de marea nespuns de albastră, când de insule – și pe una dintre ele, foarte aproape, Chateau d'If, închisoarea lui Monte Cristo –, când de un cartier însoțit cocoțat pe o colină, chiar în fața ochilor. De-a lungul litoralului, palmieri ornează turistic edificii ultramoderne, plaje de lux stau ascunse de șirul de case, sau se deschid tuturor plaje libere, pe care conviețuiesc pașnic oameni de toate culorile, de toate condițiile, din toate culturile. Surprinzătoare e la Marsilia relativitatea spațiului, a distanțelor, a suprafețelor, peisajul apărând când înghesuit, foarte aproape, când deschizându-se neașteptat, în largi perspective, când închis de un cerc sau de un labirint de înălțimi, când scăpând desfășurat spre largul mării. Turism și artă, istorie și fantezie, aglomerație și locuri de reculegere, cultură și viață intensă, confort și pitoresc, civilizație și exotism, geografie și antropologie – tot bazinul mediteranean pare să se concentreze în eșantion la Marsilia.

Aflată la cea de-a opta ediție a „Verii marseleze“, Primăria s-a decis să lanseze o manifestare internațională – „Marseille Méditerranée“ –, care să reprezinte deopotrivă rangul orașului și specificul său. S-a organizat, de aceea, pentru prima oară, un festival care a cuprins expoziții stabile pe durata câtorva luni (mai–septembrie) și, totodată, pe parcursul a două săptămâni, s-au desfășurat spectacole de operă, teatru, folclor și muzică. Ceea ce a caracterizat aceste manifestări a fost diversitatea, insolitul, exigența și, mai ales, acea vocație tipic franceză de a

conferi divertismentului un fundament cultural serios și o finalitate informativă complexă.

Astfel, expoziția de modă sub genericul „Corpuri drapate în jurul Mediteranei“ a constituit nu numai o paradă a acestui „veșmânt pur“ străvechi, devenit actual prin „anticomania“ de acum, ci și o scurtă istorie a lumii din perspectiva drapării.

Expoziția „Estaque. Nașterea peisajului modern (1870–1910)“, cu pânze de Cézanne, Braque, Derain, Othon Freisz, Raoul Dufy, a surprins momentul revoluționării concepției asupra peisajului, dar și asupra întregii picturi moderne, ca tehnică și regim de culori, începutul fauvismului și al cubismului, datorat tocmai acestor pictori. Mica localitate Estaque (port industrial și turistic la marginea Marsiliei) s-a dezvăluit astfel ca un centru al picturii moderne, pe larg reprezentată de albumele și documentația expoziției.

„Biblioteca lui Cristofor Columb“ a prezentat toate cărțile adnotate ale vestitului navigator, ca și unicul lui manuscris, Cartea profețiilor, într-un cadru spectacular, care a refăcut preparativele primei sale călătorii, în 1492.


Spectacolele convocate la această manifestare au fost, prin grija doamnei Nadia Croquet, coordonatoarea artistică, exemplare. Opera din Genova a prezentat Norma de Bellini, în regia lui Fausto Cosentino și sub conducerea muzicală a lui Roberto Tolomelli, cântată de soliști celebri, în tradiția majoră a belcanto-ului italian. Teatrul Tivoli din Barcelona a adus Asdrubala, operă barocă modernă de Carles Santos, care a compus muzica, libretul, a asigurat direcția artistică și direcția muzicală. Personalitate de frunte a muzicii contemporane, pianist, compozitor, om de televiziune, Carles Santos, autorul și dirijorul „Fanfarelor“ cu care s-au deschis Jocurile Olimpice și Paraolimpice de la Barcelona (1992), a fost premiat în februarie 1994 cu Marele Premiu al orașului Barcelona, cu Premiul Societății Autorilor Spanioli și cu Marele Premiu al orașului Madrid.



### TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII





 Muzician berber din Atlas



Apreciata orchestră simfonică din Israel (condusă de Zubin Mehta) a interpretat Beethoven sub bagheta celebrului Pinchas Zukerman, muzician multilateral, admirat, pentru geniul său, de lumea întreagă. Un ansamblu berber din Maroc, din satul montan Ichebakenne, a venit cu o muzică vocal-percusivă tradițională, definită printr-o emisie vocală strânsă – voce de gât și de cap –, la limita rupturii. Foarte apreciat, ansamblul a fost invitat și la festivalul „Muzica” de la Strasbourg și la Institutul Lumii Arabe. Grupuri muzicale din Cipru, Grecia, Corsica, reprezentând strălucit „Polifonia insulelor Mediteranei”, au cântat acea muzică însoțită și plină de viață, care implică publicul în spectacol, ispitindu-l să cânte și el și să danseze, ca la o antrenantă sărbătoare populară.

Un „Cabaret” nocturn, după terminarea reprezentațiilor, a asigurat în parcul Borely, unde aveau loc spectacolele, acea atmosferă caldă de boemă și comuniune artistică, prilejuind întâlnirea realizatorilor - artiști, manageri, tehnicieni - cu confracții, publicul și criticii.

În cuprinsul acestui adevărat festival al vedetelor, Phaedra, realizată de Silviu Purcărete la Teatrul Național din Craiova, a însemnat un punct special de atracție. Personalități ale vieții teatrale din Franța și Belgia au venit special la Marsilia pentru a-l vedea. Publicul francez, obișnuit să prețuiască mai ales textul (o carte editată sub egida festivalului oferea, în traducerea lui John și Hélène Tittesor, scenariul semnat de Silviu Purcărete, alături de


textele integrale ale lui Euripide și Seneca), a năvălit pur și simplu la spectacol.

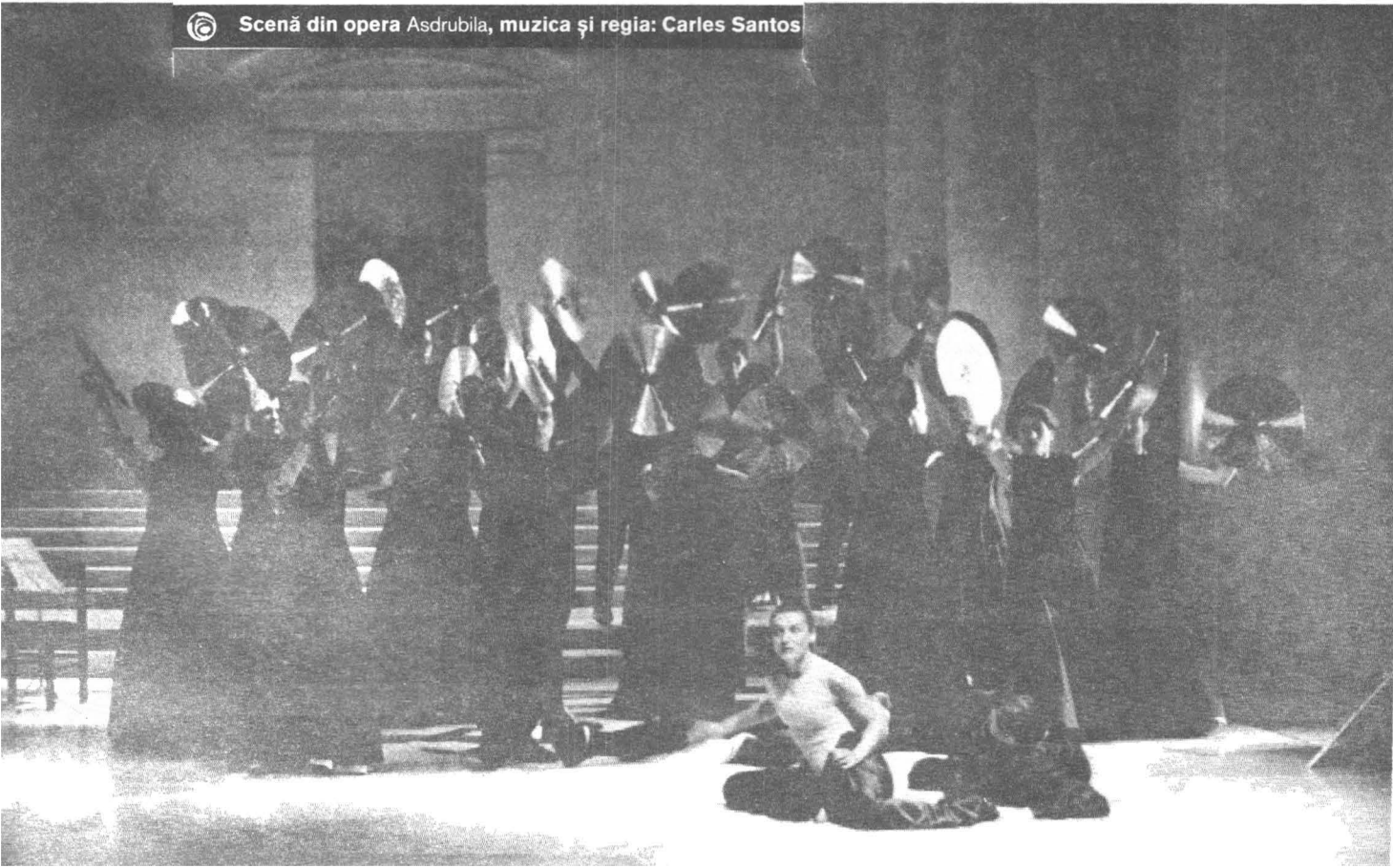
Și totuși, soarta părea să se împotrivească bune desfășurări a reprezentației. Mânios, mistrul făcea să se zbată copacii, nisipul, marea. Uriașul cort de campanie, unde se pregătea și se lua masa, bubuia și scârțâia amarnic din încheieturile sale metalice, amenințând să se prăbușească peste incinta de joc. Mașiniștil care trebuiseră zile întregi pentru a instala decorul, asistați de Ștefania Cenean, autoarea cadrului scenografic și a costumelor, au fost nevoiți, în ultima clipă, să-l adapteze noilor condiții. Iar Silviu Purcărete zăcea în țară, bolnav! Dar iată că dezavantajul s-a transformat în șansă. Spectacolul, a cărui reprezentare în aer liber punea probleme de expresivitate spațială, tocmai pentru că era conceput pentru un spațiu închis și întemeiat pe simbolistica lui, și-a redobândit expresia optimă prin înlocuirea culiselor cu paravane și un fronton. Fațada castelului Borely a dispărut, mascată și decupată de această soluție scenografică ad-hoc, care a prins, a dirijat și a sensibilizat sunetul.

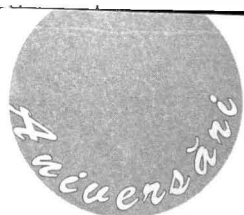
Vaietele corului, care se auzeau în întuneric cu mult înainte de începerea spectacolului, în vestiarul fetelor, în oficiul în care se dregeau costumele (unde, ca la noi, au dispărut pălării!), incredibila pană de curent (om fi adus-o și pe asta cu noi!) care ne-a lăsat un timp în beznă și veștile alarmiste s-au transformat treptat în vibrație unică, mai proaspătă, mai penetrantă. Spectacolul s-a jucat în forță, cu precizie și elan. În aceste ființe răstignite între poftă și cenzură, între instinct și asceză, între firesc și interdicție morală, între viață și normă socială, ne recunoaștem, prizăriți și nesiguri. Destinul ni se joacă în altă parte. Niște zei mânioși, zeii adâncurilor noastre, ne mână, îi știm cu frică și ne e milă de noi...

Aplauzele au izbucnit tumultuoase în finalul spectacolului despre care doamna Monique Weiss, profesor universitar la Bruxelles, venită din Belgia anume pentru a-l vedea, a spus: „Absolut excepțional”.

DOINA MODOLA

 Scenă din opera Asdrubala, muzica și regia: Carles Santos





## Maestrul Lóránd Lohinszky

Stâlpul de rezistență al Teatrului Național din Târgu-Mureș, în general, și al secției maghiare, în special, a împlinit venerabila vârstă de șaptezeci de ani! Șapte decenii de viață de om, din care cinci în slujba muzei Thalia. Actorul Lóránd Lohinszky, căci despre Dânsul este vorba, în ciuda vârstei înaintate, n-a părăsit scena, și nici catedră de actorie. Cu rigoare și precizie, apare la rampă seară de seară, iar ziua predă măiestria actoricească studenților de la Academia de Teatru din Târgu-Mureș. În timpul care îi rămâne la dispoziție îl putem vedea în stal, urmărind evoluțiile secției române, spectacolele în turneu ale altor instituții de breaslă sau – de ce să n-o spunem? – făcând cumpărături în piață.

Absolvent al Institutului de Artă Teatrală „István Szeptyörgy” din Cluj în anul 1950, a fost membru al Teatrului Maghiar de acolo, după care și-a început activitatea de actor la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș. De treizeci de ani, din 1964, este profesor la Institutul târgumureșean de teatru și în acel an i s-a conferit și titlul de „artist emerit”.

Lóránd Lohinszky încearcă și reușește să-și construiască personajele diferit de imaginea pe care o sugerează îndeobște o primă lectură. Este un actor intelectual, fiindcă se documentează neobosit, citește mult, cu mare atenție. Este conștient că numai prin acumulare de informații își poate reînnoi și varia mijloacele de expresie. Receptivitatea, prospețimea intelectuală, exigența, permanenta căutare a soluțiilor noi, profunzimea gândirii sunt doar câteva dintre calitățile Actorului Lohinszky. Ca profesor de măiestrie actoricească, luptă

neîncetat împotriva manierizării, a tendinței studenților de a-l imita. Bazându-se pe propria experiență scenică, însuflă învățăceilor dorința sau, mai bine zis, obligația de a fi componente organice în anatomia unui spectacol, indiferent de dimensiunile rolului. Îndrăzneala de a juca alături de studenții săi în montările Academiei este de invidiat. Pe tot parcursul repetițiilor, urmărește cu ochi de Argus procesul de formare a spectacolului, fără să-și eclipseze discipolii. În timpul reprezentației, datorită atenției sale distributive, a harului divin – talentul – cu care l-a înzestrat natura, nu se lasă sedus și nu-și lasă colegii ademeniți de cântecul perfid al sirenelor mediocrității și jumătății de măsură. Prezența actorului Lóránd Lohinszky într-un spectacol este o garanție a calității, a succesului. Este ultimul mohican al tradițiilor artistice ce defineau Teatrul Secuiesc de odinioară, ai cărui reprezentanți au fost Ernő Szabó, Ferenc Delly, György Kovács, Margit Köszegi, András Csorba...

Lista spectacolelor în care a evoluat Lóránd Lohinszky este foarte lungă. De aceea, voi aminti câteva dintre cele care i-au marcat cariera în acești aproape cincizeci de ani: **Revizorul**, **Omul care aduce ploaia**, **Ultima oră**, **Citadela sfărâmată**, **Tragedia optimistă**, **Banul Bánk**, **Unchiul Vanea**, **Profesiunea doamnei Warren**, **Fizicienii**, **Familia Tót**, **Cabala bigoților**, **Înainte de potop**, **Jocul ielelor**, **Noaptea iguanei**, **Vilegiaturistii**, **Tragedia omului**, **Valiza cu fluturi**, **Trei surori**, **Bocet vesel pentru un fir de praf rățător**, **O stea pe rug**, **Don Carlos**, **Regele Lear**, **Femeia**

**Lóránd Lohinszky (alături de Ibolya Farkas) în Femeia mării de Ibsen la Târgu-Mureș (regia: Kincses Elémer)**

**mării, Azilul de noapte, A douăsprezecea noapte, Cui i-e frică de Virginia Woolf?...**

Mai mulți regizori de film, din București și din Budapesta, l-au solicitat. Figura lui a rămas imortalizată în peliculele **O mică întâmplare**, **Buzduganul cu trei peceti**, **Rug și flacăra**, **Pintea și Álmódó ifjúság** (Tinerete visătoare), **Holnap lesz fácán** (Măine va fi fazan), **Apám néhány boldog éve** (Câțiva ani fericiți ai tatălui meu), **Élelet után** (După sentință) și în ciclul de filme inspirate din trilogia **Ábel** de Áron Tamási.

În zilele acestea, noi premiere sunt în pregătire la Naționalul târgumureșean: **Vizita bătrânei doamne** și **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, avându-l ca protagonist pe actorul LÓRÁND LOHINSZKY.

La mulți ani, maestre Lóránd Lohinszky!

**STRACULA ATTILA**

## DOSARELE TEATRULUI ROMÂNESC

### Tragediile din afara scenei

În noaptea de 2 spre 3 martie 1949, Aretina Rușavețeanu, de 62 de ani, este ridicată de organele represiei pentru „a da o declarație”. Locuia de câțiva ani în comuna Rușavăț, județul Buzău, înconjurată de relicvele unei scurte dar glorioase cariere scenice. În zece minute, din aceeași casă porneau spre gară (40 km) o fetiță de 6 ani și mătușa ei, fără dreptul de a lua nici măcar obiectele personale.

Sigiliile au fost rupte la 19 martie, pentru întocmirea procesului-verbal „cu tot inventarul viu și mort”. În 865 de poziții, plus anexa ce cuprinde construcțiile, s-a înregistrat agoniseala unei vieți, de la scaune pluşate, perdele, mese, oglinzi, pian, până la ibrice, tigăi, cheie franceză, cafea 50 gr. Copilul gonit în puterea nopții lăsase în urmă, printre altele, „pat copil lemn, șorțuleț copil, saltea pat copil, pernă mică”. Tot, absolut tot s-a furat după întocmirea „formelor legale”. Marea pierdere: 30 de tablouri semnate, printre alții, de Th. Aman și N. Grigorescu.

Aretina se număra printre cele peste 250 000 de victime ale acelei nopți de groază când, în întreaga țară, au fost reînnoiți proprietarii („moșierii”) neimplcați în procese politice anterioare. Aretina Rușavețeanu și-a avertizat torționarii că suferă de diabet, viața fiindu-i în pericol fără doza zilnică de insulină. Seringa și fiolele aveau și ele număr de inventar!





Trec mai multe zile, premergătoare fatalei come diabetice. În celula arestului și-a mângâiat singurătatea, desigur, amintindu-și anii fericiți ai începutului de veac, când spectatorii Teatrului Național din București ovaționau pe marea actriță Tina Barbu.

Tina Barbu ... Fiică de țărani, vine în București să învețe o meserie. E auzită recitând și îndemnată să se înscrie la Conservatorul dramatic, ca elevă a Aristizzei Romanescu. Debutază la Național, în 1908. Din promoția sa: Maria Filotti, Ion Iancovescu, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu. A creat magistral, la premiera absolută a dramei *Viforul de Delavrancea*, rolul Doamnei Tana, alături de Petre Liciu (Ștefăniță). Joacă roluri de compoziție în piese de Shakespeare, Mirabeau, Bataille etc. Maria Filotti, în memoriile sale, îi face o elocventă prezentare: „Cariera acestei actrițe, dăruită cu o expresivitate remarcabilă, frumoasă, emotivă, cu o mare forță dramatică și cu o intuiție uneori genială, a fost asemeni unei comete pe cerul teatral”. Într-adevăr, pe cât de puternic era talentul, pe atât de copleșitoare îi era emoția înaintea ridicării cortinei, situație ce, cu vremea, îi pune în primejdie sănătatea. Figurează în analele primei noastre scene până în 1913. Totuși, în istoriile teatrului, stă alături de marile actrițe ale începutului de veac XX.

Și acum, în martie 1949, își așteaptă sfârșitul la care o condamnaseră călăii intelectualității naționale ... Intră în comă diabetică și e transportată la Spitalul „Cantacuzino” din București, unde moare, la 21 martie 1949. Dacă s-a permis înhumarea la Cimitirul Ghencea, nu s-a permis rudelor să intre în casa, sigilată și ea, din București, să ia hainele îngropăciunii. Dintr-o plapumă, i-au confecționat un veșmânt pentru așezarea într-o veșnică odihnă. (Și rudele aveau avertis de sechestrul.) Dintre glorioșii ei colegi, doar unul și-a învins teama și a asistat la ceremonia funerară: Ion Manolescu.

Fărădelegea trebuia să aibă acoperirea „legii”. Prin Decizia nr. 1825, dată de Curtea București, secția IV penală, la 13 august 1949, Aretina Rușavețeanu este condamnată la cinci ani închisoare și confiscarea averii. Condamnata, „cu domiciliul necunoscut”, era moartă de 5 luni!

Povestea acestei crime am ascultat-o de curând, în Muzeul Teatrului Național, de la o doamnă distinsă, din stirpea celor hăituiți cândva pentru vina de a aparține elitei spirituale românești. Era nepoata mării artiste, implicată în tragedia din 1949. Chiar dacă atunci avea doar 6 ani, groaza acelei nopți de martie îi e încă vie în memorie. I-am promis că voi scrie despre cele auzite. M-a întrebat dacă nu mă tem. (Doamne, câtă spaimă s-a adunat în aceste suflete ...) I-am răspuns în sinea mea, amar, în singurul fel în care o puteam face, cu vorbele marelui Iancu: „... suntem sub regimul libertății, egalității și fraternității: unul nu poate fi mai sus decât altul, nu permite Constituția”.

IONUȚ NICULESCU

## UNIPROF, o nevoie socială,

Crearea unui program al UNITER dedicat tinerilor jurnaliști teatrali este, cred, rodul unei atente și deloc optimiste observări a fenomenului de explozie mediatică apărut în România după 1989. Nu trebuie să fii nici analist socio-politic și nici teoretician subțire ca să realizezi, urmărind măcar rubricile culturale ale publicațiilor cotidiene sau săptămânale bucureștene dintr-o singură zi, cât de uluitor și de întristător este nivelul informațiilor, relațiilor, interviurilor, evaluărilor chiar, din mai toate domeniile și, în special, din cel teatral. De la nume de vedete, greșit ortografiate în chiar titlurile de o șchioapă, până la ininteligibile transcrieri ale conferințelor de presă, de la totala dezorientare în contextul unei mișcări teatrale organice până la totala ignoranță în spațiul cultural însuși, până la naivitatea de a crede că, văzând două spectacole într-o stagiune, poți să le și judeci (pentru că, nu-i așa, spectatorii ne-am născut cu toții, mai mult sau mai puțin onești), publicistica post-decembristă e un permanent prilej de râsu'-plânsu'.

Propunând înființarea unui asemenea program *experimental*, în vara lui 1993, Marian Popescu, pe atunci vicepreședinte al UNITER, semna de fapt atât o nevoie a oamenilor de teatru cât și o obligație a lor: la urma urmelor, așa cum avem lumea pe care o merităm, avem și presa pe care o merităm. De la idee la faptă, însă, drumul a fost oarecum mai complicat, chiar dacă nu foarte lung. Cred, și astăzi ca și ieri, că unul dintre semnele esențiale ale eficienței este promptitudinea. Așa se face că, după un număr nu mare de discuții (în schimb destul de lungi și de animate), în septembrie 1993 un grup de „inițiatori” a pornit această căruță, propunând, în presă, tinerilor doritori să se inițieze și perfecționeze în acest domeniu, un sistem foarte puțin ortodox, în orice caz intensiv, de a obține cunoștințe și de a-și dezvolta aptitudinile.

Trebuie precizat, de la bun început, că entuziasmul celor care au inițiat UNIPROF a fost, pe întregul parcurs al primului an, secondat de fireasca temere privitoare la calitatea globală a structurii propuse. Este și motivul pentru care, atât din pricina faptului că, evident, jurnaliștii sau aspiranții la jurnalistică teatrală urmau să studieze (simultan cu cei care îi conduceau în studiu) cum se naște și cum funcționează un program alternativ de perfecționare, cât și din pricina juridică ușor de înțeles, s-a optat pentru subtitlul *UNIPROF program experimental*. Semnalăm astfel (atât celor doritori să participe, cât și celor mereu dornici de a „prețui” ceea ce se face atunci când se face) faptul că de ambele părți – participanți și coordonatori – este vorba despre o încercare, ambele angajându-se să învețe ceea ce li se pare că trebuie învățat.

Răspunsul pe care l-am primit din partea tinerei prese a fost, la rândul său, uluitor. Cererile de participare la program, cu toate că acesta nu reprezenta, în nici un fel, o inițiativă oficială ori menită să ofere vreun avantaj oficial (diplome, echivalări etc.), depășeau de două ori posibilitățile de școlarizare ale UNITER. Firește, s-a organizat o admitere-interviu, menită să identifice motivația candidaților, dar și minimele lor posibilități de mișcare în câmpul culturii generale ori în acela al interesului față de teatru. A fost selectat astfel un eșantion de 15 cursanți, dintre care au absolvit 11.

E obligatoriu de rezumat aici structura anului experimental. Astfel, trei module, organizate în succesiune, au tratat: Modulul I: *Contextul actului teatral* (coordonator, Marian Popescu), Modulul II: *Deschideri teoretice și pragmatica spectacolului teatral* (coordonatori, Victor Scoradeț și Miruna Runcan), Modulul III: *Redactarea informației teatrale* (coordonator, Cristina Dumitrescu). Managerul întregului program a fost C.C. Buricea-Mlinarcic, iar directorul programului – subsemnată.

Principiul după care a funcționat, cel puțin în acest an, programul a fost acela de a dubla conferințele (ținute de coordonatori sau de invitați, specialiști români și străini, aproape douăzeci la număr) cu discuții libere, în care participanții se implicau direct în lămurirea problemelor specifice.



# un răspuns posibil

Program care, asemenea tuturor celor desfășurate la UNITER, își creează un sistem propriu de finanțare, UNIPROF a fost susținut în anul experimental 1993-1994 doar de doi sponsori, EUROMEDIA și Blocul Național Sindical, bucurându-se și de generoasa încurajare a BTT (în chestiuni de transport). Din această pricină – egală cu diletantismul managerial al celor care s-au înhămat la o asemenea întreprindere –, nu ușoare au fost problemele noastre de supraviețuire, ultimele două luni ale anului de învățământ desfășurându-se pur și simplu ca voluntariat; nu-i vorbă, entuziast. Cu toate acestea, am găsit deplină înțelegere la coproducătorii programului, care ne-au ajutat enorm: *Centrul Internațional de Arte George Apostu* din Bacău, care a găzduit o deplasare de cursuri intensive dedicate scenografiei, ca și o expoziție a studenților scenografi, *Teatrul Național* din Târgu-Mureș, care a avut uimitoarea idee de a invita UNIPROF să țină o lecție deschisă și un colocviu tematic în cadrul celei de-a doua *Întâlniri a școlilor și academiei europene de teatru*, și *Teatrul Odeon*, care a găzduit câteva întâlniri ale programului.

Experiența anului care a trecut cred că a fost, în cele din urmă, egal de folositoare ambelor părți, atât participanților, cât și coordonatorilor programului. Cei dintâi, în numele cărora nu îmi pot permite să vorbesc, par mulțumiți de felul în care și-au întrebuințat timpul, unii dintre ei fiind chiar dornici să continue o activitate de auto-îmbunătățire pe care o simt necesară. Dinspre partea noastră, anul experimental ne-a limpezit ideile cel puțin în câteva direcții esențiale: mai întâi, în privința faptului că o asemenea pregătire intensivă trebuie diferențiată, pe cât se poate, în funcție de gradul de pregătire și de interesul personal al participanților. Mai apoi a devenit evident, pe parcursul desfășurării programului – atât din discuțiile cu tinerii cât și din lucidele noastre critici și autocritici –, că modulele ar trebui să-și precizeze cu mult mai multă claritate profilul, reducând oarecum numărul întâlnirilor-atelier cu oameni de cultură și de teatru, în favoarea cursurilor propriu-zise, structurate pe baza unui proiect în care coordonatorul să fie nu numai mediator, ci conferențiar și mediator. În al treilea rând, a devenit limpede că programul UNIPROF ar trebui să răspundă nu numai nevoii de schimbare de mentalitate în ce privește profesionalizarea omului de presă care se ocupă de teatru, ci și unei alte nevoi de schimbare, la fel de acută și foarte profund legată de cea dintâi: crearea unui nou tip de „secretar literar”, dramaturgul (în sensul german al noțiunii) și responsabilul de presă al instituției teatrale.

Sunt, acestea, tot atâtea rațiuni pentru care al doilea an de desfășurare a programului UNIPROF, pe lângă alte câteva schimbări ce nu afectează structura, se va dezvolta nu pe trei, ci pe patru module, două teoretice (*Teatru și mentalitate*, coordonator Victor Scoradeț, și *Structura spectacolului teatral*, coordonator Miruna Runcan) și două practice (*De la secretar literar la dramaturg*, coordonator C. C. Buricea-Mlinarcic, și *Ateliere de jurnalistică teatrală*, coordonat de catedra de Tehnica presei a Facultății de jurnalism).

În fine, pentru a scutura, cât de cât credibil, suspiciunile posibile, o mărturisire de credință: într-un spațiu ca al nostru, în care atât teoria teatrală cât și istoria sau critica propriu-zisă sunt atât de palid reprezentate (comparați, de exemplu, fișele dintr-o casetă de mare bibliotecă sub tematica *Teatru* cu cele sub tematica *Muzică*), orice pas întru solicitarea și fructificarea entuziasmului celor tineri nu poate fi decât binevenit. Chiar dacă UNIPROF nu-și poate permite să creadă că va acoperi cu adevărat aceste pete albe, el poate măcar contribui la reducerea dezordinii ce pare a ne copleși și la asumarea unei seriozități la care merită să visăm activ.

MIRUNA RUNCAN

## Ochelarii de critic

1993 a fost anul unei coincidențe restauratoare. Simultan, apăreau două volume de eseuri scrise de Georges Banu: unul, în traducere, la Editura Fundației Culturale Române – *Roșu și aur*, într-o foarte elegantă ediție – și celălalt, de care ne ocupăm\*, la Editions de l'Herne, la Paris.

Cred că spectatorul român, cel care dorește să se profesionalizeze, trebuie să citească neapărat cartea franceză din cel puțin două motive: întâi, ea suplinește absența unor informații, absență cauzată în primul rând de izolarea ideologică din anii '80. Apoi, ea oferă un foarte interesant model de discurs critic. Lectorul domnului Banu trebuie să guste intertextualitatea prin care criticul încearcă să redea unitatea acestei lumi de corespondențe numită teatru. Georges Banu e criticul total și totalizant, amestecând în fluidul stilului său frânturi din alte cărți, texte programatice, descrieri de tablouri, pasaje din filosofie, judecăți de valoare personale, amintiri ale unor spectacole mari. Domnia sa le fixează în canavaua textuală cu bolduri de argint, asemenea insectelor exotice. Dar cartea domnului Banu mai conține și un al doilea palier, nu chiar atât de ușor de atins. Cititorii trebuie să-și pună atunci același pince-nez pe care și l-a pus în prealabil criticul și, cu ajutorul acestui dispozitiv, să scaneze profunzimile operei.

Ca să folosesc o a doua metaforă naivă, voi spune că în copilărie cu toții ne-am jucat cu ochelanele fermecate, în care pietricele colorate, reflectate într-un sistem special de oglinzi, luau un număr oarecare de forme când răsuceai ocheanul. Criticul e obligat să privească fiecare formă în parte, chiar și pe cele pe care gustul public le consideră nesemnificative, și aceasta doar din dragoste pentru forma pură.

Voi exemplifica printr-un eseu, intitulat „Gordon Craig – ura față de teatru”. Textul programatic al lui Craig statua utopia regizorului cu puteri discreționare.

\* Georges Banu, *Le théâtre ou l'instant habité*, Editions de l'Herne, Paris, 1993.





Banu îi descoperă două rădăcini: una ține de secolul 19 („scenariul biblic“), alta aparține acestui secol („scenariul politic“). Craig ar fi influențat, pe de o parte, de vizionarismul Milton-Blake, atunci când anunță damnarea teatrului, noul înger căzut. Cea de-a doua rădăcină e nietzscheană, Regizorul fiind un amestec de Supraom și Dictator.

Miza acestei istorii a ideilor lui Craig contează cel mai mult. Textul respectiv se clasicizase, intrase în sisteme de valori fixe, într-un anumit canon pe care Georges Banu are intenția să-l regândească.

Pietricelele colorate pot fi așezate altfel decât se așteptau cu toții. „Victimele“ d-lui Banu sunt ilustrissime: Kantor, „le waki du nô“, Vitez, cu obsedantele sale marionete, Kokkos, Chéreau, Ronconi și mașinăriile sale de călătorit prin timp până în vremea unui Baroc italian.

Fascinant, pentru mine, în aceste eseuri a fost faptul că am putut descoperi dincolo de ele o idee: capodopera se naște dintr-un subtil amestec al culturilor. În cazul Kokkos, din întâlnirea între Macbeth și un decor-citat al unui tablou celebru de Rembrandt: „Transportarea corpului sfântului Marcu“. În cazul Peter

Stein, dintr-o greccitate clasică filtrată printr-o grilă ce conținea amestecul dintre „Sturm und Drang“ și neoclasicismul goethean.

Ca orice critic care se respectă, Georges Banu își vinde autorii preferați, fie că este vorba despre o nuvelă de Brecht – care dă substanță celui mai frumos eseu, cel despre Grotowski – ori despre o simplă anecdotă pe care o voi cita și eu. Artaud vede într-un campus american, unde ținea un atelier, un foarte frumos cal alb ce hoinărea liber și-i spune lui Jan Kott, contemporanul lui Shakespeare: „Totuși, Dumnezeu e cel mai mare regizor!“. Remarcabil, nu?

Cel de-al doilea set de eseuri poartă în titlu intenția autorului. E un zbor de recunoaștere, un „reperaj“ al unei concepții pe cale de a se cristaliza. E un studiu al teatrului din ultimii douăzeci de ani și o încercare (reușită) de a justifica existența unui post-modernității teatrale.

Criticul constată în „Teatrul, minoritate diseminată“ că, în vreme ce dorința oamenilor de a merge la teatre scade, patima oamenilor de teatru rămâne constantă.

Domnia-sa clasifică artele în: a) arte ale *prezenței* – teatru, dans, arte în care e posibil ca un corp să moară pe scenă, și

b) arte ale *absenței* & *repetabilității*. Acestea din urmă depind de rețelele de distribuție și au tendința să formeze geamanduri culturale, „oamenii-masă“ ai lui Ortega y Gasset. Trebuie să observăm de la început că Georges Banu se situează pe o poziție elitistă.

Actele prezenței au valoare cultică. Ele sunt ultima modalitate de a transmite valori morale și culturale. Diseminarea teatrului a impurificat celelalte arte: s-a infiltrat în cinema, a sedus pictura, a salvat opera.

Dezvoltând conceptul lui Georges Banu, profesoara Sanda Golopenția (Universitatea Duke – SUA), într-o conferință ținută în fața studenților români, atrăgea atenția asupra ideii că teatrul este o minoritate nomică,

spre deosebire de subculturile de tineret. Mi se pare adevărat.

Epilepsia ce îi cuprinde pe liceeni pe stadioane nu e decât o recuperare tardivă a Woodstock-ului, abandonat de generația pop, care acum poartă costume reglamentare și ascultă... operă (apud G. Banu). Teatrul nu dezintegrează. Teatrul e un spațiu al libertății absolute și un loc al căutării de sine. De asemenea, globalitatea sa nu-l face incompatibil cu „satul electronic“ al lui McLuhan, crede în continuare criticul franco-român. După cât se pare, computerizarea accentuată a lumii va conduce la o formă nouă de umanism. „High tec, high touch!“ („Mega tendințe“).

Pentru cititorii mai comози, voi parafraza câteva idei ale cărții:

1. Modernitatea (avangarda) agresa cuvintele.

Post-modernitatea readuce în atenție povestirea, „fabula“.

2. Modernitatea era internaționalistă și unificatoare.

Post-modernitatea caută specificul, localul, naționalul.

3. „Contradicția locului“. Se trece de la scena tradițională la scena italiană – vezi *Roșu și aur*.

4. „Revelația liricului“. Se redescoperă muzica interioară a corpurilor, puterea vocii. Se produce o fonetizare a spectacolului. Teoretizarea corului antic.

5. Marii regizori migrează către operă. Lumea post-modernă se re-wagnerizează. Neo-neo-romantismul.

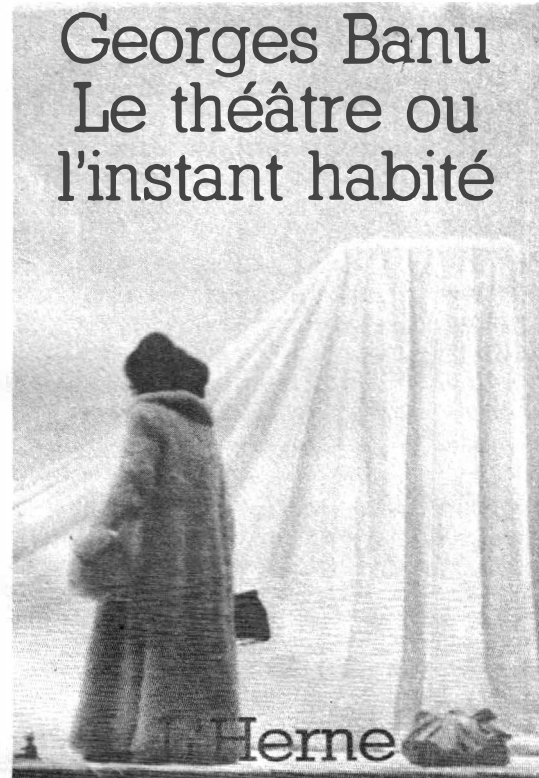
6. Alteritatea devine variabilă teatrală. Hamletul negru. „Efectul străinătății“ (Șklovski).

7. Se revine, prin intermediul turneeelor, la vagabondajul actorilor ambulante. Schimburile culturale se globalizează.

8. Teatrul testamentar readuce Regizorul alungat de teoria impersonalității în artă (Eliot, Barthes).

Menționez că, dacă cineva ar putea avea rezerve în ceea ce privește clasificarea pe care domnul Banu o schițează artelor, această listă mi se pare a fi, indiscutabil, un extraordinar diagnostic pus teatrului contemporan. De aceea, recomand cu tărie cartea celor care vor avea puterea să-și pună pe nas ochelarii de critic teatral, să uite câteva zile de presă și parlamentari. Această carte e un ocean fermecat. Care va lua, cu siguranță, premiul criticii de teatru franceze. Dacă nu cumva l-a și luat!

IULIAN BĂICUȘ



## O viață teatrală în plină explozie

Numeroase sunt clipele în care mă cuprinde teama în fața destinului de mâine al vieții teatrale, fiind gata să mă alătur celor ce vorbesc despre „criza teatrului”, „dispariția publicului”, „sălile goale”, „perisabilitatea actului scenic” etc. La fel de multe sunt însă cele ce-mi redau încrederea! Un spectacol bun! Aplauze calde, entuziaște, bucuria de a-i vedea pe actori, oglindită de chipurile privitorilor, îmi întăresc convingerea că teatrul este necesar și că nu va dispărea.

Cu încrederea că teatrul există și va exista m-am întors din Slovacia, unde două evenimente – un simpozion organizat de Secția slovacă a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, la Bratislava, pe 21 și 22 septembrie, și Festivalul de la Nitra, un străvechi și pitoresc oraș de la poalele munților Zobor, la numai 90 de kilometri de capitala țării – mi-au dat prilejul să văd aproape douăzeci de spectacole. De la montări ale primelor scene slovacă până la producții ale elevilor sau ale studenților de la Seminarul teologic catolic „Sfântul Goradz” din Nitra, de la texte irlandeze, precum **Dancing at Lughnasa** (Dansând la Lughnasa) de Brian Friel, Teatrul Național din Bratislava, până la una dintre cele mai noi piese slovacă, **Apocalipsul lui Janka Kral** de Karol Horak, Teatrul slovac din Martin, spectacolele mi-au îngăduit să înțeleg în ce constă originalitatea și forța artei scenice din această țară.

Problemele financiare sunt multiple. O discuție pe această temă, organizată la Nitra de către actorii tineri, mi-a dezvăluit dificultățile, uneori insurmontabile, cu care se confruntă oamenii de teatru, ceea ce, însă, nu îi împiedică să contribuie serios la dezvoltarea și înflorirea artei scenice, să organizeze festivaluri (cum este cel de la Nitra, cu importanță participare internațională – trupe și numeroși critici), să sprijine educația teatrală în școli, să formeze cu atenție și sensibilă grijă publicul de mâine.

Teatrul slovac prezintă, paradoxal, două aspecte: este străvechi, cu tradiții seculare, cu spectacole medievale de amploare, cu piese de Plaut jucate, de pildă, la Prešov încă din 1518, dar cu trupe profesioniiste de limbă națională abia din 1932. Cu publicul format încă din secolul al XVII-lea de turneele actorilor germani sau italieni, dar cu respect profund față de teatrul de amatori, pentru că primele spectacole în slovacă, acum o sută de ani, au fost ale diletanților. Slovacia prezintă și astăzi un interesant amalgam de profesionalitate desăvârșită și entuziasm al neprofesioniștilor, spectacolele teatrelor specializate alăturându-se celor ale amatorilor, uneori chiar fără posibilitatea unei diferențieri categorice.

Mi-am dat seama de acest lucru la Nitra, unde mi-a fost foarte greu să realizez că **Așteptându-l pe Godot** de Samuel Beckett, jucată la Teatrul Jókai din Komárno, teatru de limbă maghiară, cu doi actori excelenți, Attila Mokos (Vladimir) și Istvan D. Németh (Lucky), este doar un spectacol de amatori, și nu unul profesionist. Același sentiment l-am avut și la spectacolul **Caravana** al trupei Disk din Trnava, pregătit de Dušan Vican, o reprezentare vizuală, cu improvizații pline de haz, cu actori totali. Este adevărat că actorii de la Disk au lucrat ani de zile cu regizorul Blaho Uhlar – conducătorul formației Stoka din Bratislava –, unul dintre cei mai interesați și talentați animatori și creatori de montări bazate pe contribuția interpreților, cu ironie mușcătoare, spirit de observație agut și o dureroasă și lucidă autoanaliză, dar rezultatul obținut, măiestria lor erau mult peste cele ale unor amatori.

Tendința de a alătura cântul – cuvântului, dansul – gesturilor obișnuite, marioneta – omului, actorul împrumutând automatismul păpușii sau, din contră, umanizând-o pe aceasta până la confuzie și ambiguitate totală, mi s-a părut dominantă în teatrul slovac. În existența acestei dimensiuni joacă un rol și solida educație muzicală, ca și teatrul școlar, cultivat de-a lungul secolelor de iezuiți și piariști, formarea comună a viitorilor actori, în cadrul Academiei de Arte din Bratislava, pentru teatrul dramatic, teatrul muzical și teatrul de păpuși și marionete.

Numeroase sunt și spectacolele de teatru dramatic în sensul autentic al cuvântului. Am văzut, astfel, **Dancing at Lughnasa**, menționat anterior, în regia lui Peter Mikulík, un spectacol cu cinci actrițe excelențe – Emilia Väsaryova, Kamila Magálová, Anna Javorková, Zuzana Kokuriková și Diana Mörövá – în rolurile femeilor singure dintr-un îndepărtat sat irlandez. Doi mari interpreți, maeștri ai ritmului comic, ai poantelor, dar și ai unei trăiri explozive, Kveta Strazanová și Jozef Strazan de la Teatrul „Jonas Záborský” din Prešov, au dat viață eroilor lui Cehov din **Ursul**, urmărind și adevărul psihologic, și nuanțele reacțiilor, dar și toate prilejurile menite să stărnească râsul.

Teatrul Slovac din Martin a montat ultima piesă a lui Karol Horak, **Apocalipsul lui Janka Kral**, biografia unui mare poet romantic slovac, participant la revoluția din 1848. Regizorul Roman Polák a realizat un spectacol de tip ambiental, cu actorii jucând în mijlocul spectatorilor, evitând orice reconstituire a locurilor și a epocii prin elemente de decor, dând posibilitatea ca scenele de tip molecular să se desfășoare rapid, într-o succesiune ce indică nu numai timpul real, ci și pe cel interior. Rolul principal a fost interpretat de doi actori, unul, redând cu avânt romantic momentele revoluției pașoptiste, celălalt, Lubomir Kostelny, interpret cu mari resurse dramatice și tragicomice, conturând perioada finală de dezamăgiri și de faliment moral și intelectual al eroului.

Teatrele mari, subvenționate oscilează între spectacole cu accent pe cuvânt și musicaluri, de cele mai multe ori, de fapt, piese cu momente muzicale, cum am văzut la Teatrul „Andrej Bagar” din Nitra, **Șuieră vântul prin crengile de sasafraș** de René de Obaldia, sau la Nova Scena din Bratislava, **Blood Brothers** (Frați de sânge) de Willy Russell. Formațiile mici, trupele nesubvenționate sau teatrele de marionete par a fi sub influența directă a lui Blaho Uhlar. Stoka, cunoscutul teatru de cabaret din Bratislava, având o istorie de abia un deceniu, cultivă tipul de spectacol creat în colectiv de regizor și interpreți, pornind de la improvizații și desăvârșind imaginile și textul în cadrul exercițiilor.

Temele spectacolelor lui Blaho Uhlar sunt legate de omul falimentar; e ca un sfâșietor strigăt de disperare, punctat, însă, și colorat de ironie amară, caustică, cinică sau nostalgică. Cadrul acțiunilor sale este cabaretul, bistroul. exact așa cum arată și spațiul unde joacă la Bratislava, un cabaret cu un mic restaurant, unde spectatorul poate bea o bere, un pahar de vin sau o coca-cola înainte de spectacol sau după terminarea acestuia. Și în cabaretul imaginat, unde cântă un pianist obosit, ca în **Donarium**, sau un cvartet de coarde, ca în **Eo ipso**, sosesc clienți: prostituate obosite, alcoolici învotați, amigăți băočni, nemulțumiți, anarhici și protestatari. Peter Batthyány, Ingrid Hrubaniová, Jozef Chmel, Ladislav Kerata, Erika Lásková, Lucia Piusi, Zuzana Piusi, Vlado Zboron sunt cei







**Attila Mokos și Oliver Boldogny în**  
Așteptându-l pe Godot de Samuel  
Beckett, Teatrul Jókai din  
Komárno



parcă aieva din viață: două femei cumpărând obiecte intime, un biet profesoraș și o prostituată agresivă, un bărbat brutal și o prostituată lipsită de apărare... Fiecare moment e impresionant prin exactitatea detaliilor, dar și prin puterea de generalizare, cuvintele și gesturile fiind subliniate ironic sau amuzant de muzica lui Peter Zagar, cântată de cvartetul „Moyzes”.

Fără să aibă gravitatea spectacolelor lui Blaho Uhlar, grupul de interpreți de la GUnaGU din Bratislava a încercat o formulă asemănătoare în **Pressburger Bsut**, regizat de Viliam Klimacek, dorind să pună în lumină ceva din specificul și pitorescul orașului lor.

Teatrele de marionete au în repertoriu, în afara spectacolelor pentru copii, cu cântec, dans, păpuși, marionete, jocuri de lumini, și spectacole de cabaret pentru adulți, cu multiple mijloace de expresie. Cel mai interesant aspect mi s-a părut cel legat de educația teatrală făcută tinerilor, copiilor și adolescenților. Regizorii Marie Fridrichová și Pavol Fellner de la Teatrul Kamarat și colaboratorii lor lucrează de peste doisprezece ani cu copii din școlile primare din Bratislava, realizând împreună cu aceștia spectacole emoționante, bazate pe dans, cânt, cuvânt. Una dintre ultimele lor montări, **Nevedko** după Nikolai Nosov, pe baza textului scris chiar de cei doi regizori împreună cu Juraj Ulicky, scenograful trupei, părea un spectacol profesionist autentic.

Elevii Școlii de arte din Nitra au prezentat în cadrul festivalului **Alice în spatele oglinzii** după Lewis Carroll, spectacol pregătit cu regizoarea și scenografa Kamila Sevellová, profesoara lor de Arta actorului, arta scenică și componentele ei fiind obiect de studiu în această școală.

M-au emoționat studenții de la Seminarul teologic catolic din Nitra, care au jucat în Piața Pribina, lângă statuia legendarului, dar și realului principe din veacul al X-lea, spectacolul **Gorazd** de Rudolf Dillong, cu cântece străvechi sau cu bucăți mai noi executate la diverse instrumente, păstrându-și naivitatea de diletanți, dar și o precisă capacitate de semnificare a momentelor. Și nici nu putea fi altfel în țara în care a trăit umanistul Jan Amos Komensky, creatorul didacticii de la sfârșitul veacului al XVI-lea și începutul celui următor, cel care a pus mare preț pe teatru și pe realizarea de către elevi a spectacolelor, ca element fundamental al formării personalității umane, al câștigării libertății de expresie, al comunicării între oameni.

ILEANA BERLOGEA

opt interpreți cu care Blaho Uhlar își realizează producțiile, fiind aproape imposibil de stabilit ce-i aparține fiecăruia în parte, pentru că spectacolele lor sunt o emanație colectivă, un act de creație ce-i implică pe toți, în egală măsură, în descoperirea acțiunilor și a textului. Cu toate că au multe puncte comune, cele două spectacole sunt foarte diferite: **Donarium** excelează prin vizualitate, în timp ce în **Eo ipso** cuvântul este dominant. Structura spectacolelor este moleculară, cu fragmente ce par lipsite de legătură, nu se succedă logic și nu se condiționează, funcția lor fiind aceea de a dezvălui adevăruri prin iluminări parțiale. În **Donarium**, de pildă, o scenă întreagă – parodia unei recepții burgheze – se desfășoară fără un cuvânt. Eroi mimează o petrecere elegantă, cu un valet stilat și cu stăpâna casei exigentă și exactă în gesturile ei poruncitoare. Așteptam cu nerăbdare deznodământul, mai bine spus momentul negării acestui stil prin contrariul său, și el a venit, o dată cu stăpânul casei, ce s-a cocoțat în genunchi pe masă pentru a-i servi pe musafiri cu supa aburindă.

În **Eo ipso** s-au perindat prin fața spectatorilor treisprezece scene, rupte

Reper mondial pentru manifestările de acest tip, Festivalul de teatru de la Avignon a devenit de-a lungul anilor un loc de întâlnire a creatorilor, unde aceștia își verifică (în absența competiției, a premiilor și a monedităților însoțitoare) aptitudinea de a dialoga cu acel public care caută teatrul. An de an, în timp ce se tot vorbește despre criza societății și criza teatrului, festivalul probează în ce măsură cele două stări își corespund și se intercondiționează.

Nimbul marilor personalități, care e gloria trecută, stimulează afluența personalităților în devenire, ce caută consacrarea, confirmarea.

La a 48-a ediție, sărbătoarea de la Avignon (8 iulie – 2 august) poate fi rezumată în cifre și descrisă în cuvinte. Iată cifrele:

**Avignon in** (oficial) – bugetul este de 40 de milioane de franci, dintre care 40% se obțin din rețete, 55% din subvenție, 5% din mecenat și parteneriat. Se distribuie astfel: 38,5% pentru cheltuielile de structură fixă, 61,5% pentru artiști. 45 de spectacole dintre care 80% în premieră, 1000 de artiști dintre care 200 japonezi și 400 tehnicieni, 600 de ziași francezi și din străinătate. Se joacă pe 20 de scene, dintre care jumătate în aer liber.

**Avignon off** (neoficial) – 440 de spectacole, dintre care 160 în premieră. 95 de „locuri de joc”, în afară de spectacolele date pur și simplu pe stradă. 390 de companii din 21 de țări, 270 de piese, 45 café-teatru, 46 spectacole muzicale, 42 pentru copii, 16 de dans...

Cifrele explică de ce Avignon e un festival fără concluzii. E greu de dedus dacă această mulțime de oameni merge pe același drum și de emis presupuneri în legătură cu locul unde au ajuns: oamenii de teatru nu sunt o armată mai mult sau mai puțin organizată, pornită să ocupe cetatea. Ei vor doar să explice legile, normele și aberațiile acestei societăți. Cu ocazia festivalului, revista „Le Nouvel Observateur” a pus aceeași naivă întrebare unor regizori: „De ce faceți teatru?”. Diversitatea răspunsurilor este foarte încurajatoare: cât timp oameni atât de diferiți se vor ocupa de organizarea acestui spațiu magic, el nu va deveni niciodată unul obișnuit.

**Agathe Alexis:** ... Fac teatru pentru că vreau să ofer publicului o oglindă. Nu-mi pasă că nu sunt modernă. Cred că teatrul este arta care-i spune fiecăruia pe ce drum s-o apuce, cum să-și aleagă vorbele și calea. Artă a secunde, a cuvântului viu,



# Avignon: „De ce faceți teatru?”

teatrul își răspândește razele difuze. Ca acei bonzi, autori ai unor deseene extraordinare care se șterg în câteva zile, oamenii de teatru nu pot avea decât orgoliul frumuseții efemere. Omul scrie pe nisip. Îmi place această lecție a clipei, reprezentarea care se naște, se pierde și moare. O lecție magnifică de viață și de moarte...

**Stéphane Braunschweig:** Astăzi teatrul nu mai poate fi, cum s-a spus adesea, „o oglindă a lumii”, el oferă o oglindă mai curând individului, iar prin individualitatea ireductibilă a ființelor, prinse în afectele și pulsunile lor contradictorii, apare o imagine deformată retransmisă lumii, o imagine fragmentată în care eșuează toate concepțiile ideologice, globale, clare și certe. Acesta este motivul pentru care trebuie să-i găsim spectatorului un loc pe scenă, să-i deschidem ochii, să-l tulburăm contrazicându-i viziunile apriorice, tragice sau comice despre existență, tot ce îl împiedică să fie lucid.

Poate că aceasta este astăzi funcția teatrului: să transforme dezamăgirile în speranță, chiar dacă și în special dacă disperarea poetului a ajuns la incandescență și când limbajul, după ce și-a etalat faliile și fracturile, pare că nu mai are capacitatea să cuprindă realitatea.

**Alain Françon:** Societatea are nevoie de teatru, acolo caută ea „imaginea umană”. Când teatrul este exploatat comercial, el exploatează produsul numit „imagine umană”, distrugerile fiind mai mari decât atunci când se exploatează corpul omenesc. Majoritatea producțiilor teatrale, publice sau private, dau o reprezentare urâtă, degradată a „imaginii umane”. Trebuie să continuăm să ne distanțăm violent de producțiile „consensului”: să ne radicalizăm în practică, deoarece spectatorii sunt pregătiți să participe la o dezbatere inteligentă.

Pieseile lui Edward Bond sunt un ghid în această opțiune. Ele ne obligă să reînvățăm să citim, să redefinim arta actorului opunându-i vechiturilor moștenite de la Stanislavski, să găsim un sens raporturilor între actor și spectator, de fapt punctul central al reprezentării...

**Brigitte Jacques:** Fac teatru pentru că îmi face plăcere, pentru bucuria pe care mi-o dă actul regiei, pentru bucuria pură a corpurilor care organizează spațiul și care vorbesc, vorbesc la nesfârșit, plăcerea dispozitivului arhaic, care cred că există dintotdeauna și va dura veșnic, pentru că e suficient să existe un actor, un practicabil și câteva cuvinte adevărate, inventive pentru ca teatrul să funcționeze. Nimic nu îl poate degrada. Îmi place teatrul pentru că este marginal, pentru că este din ce în ce mai marginal în lumea asta, și din acest motiv devine mai prețios, și toți cei care-l fac și îl iubesc ca niște blestemați mie îmi sunt extrem de necesari.

**Mathias Langhoff:** N-am multe de spus ca răspuns la întrebarea dumneavoastră în legătură cu sensul și posibilitățile teatrului de astăzi, pentru că pe mine teatrul nu mă interesează prea mult. Ceea ce se numește în mod convențional teatru are tot atâta semnificație pentru mine cât fructele și legumele, articolele de papetărie sau de sport și fructele de mare: se vorbește despre un loc în care ar fi posibil să găsești ceea ce cauți.

Cum să faci teatru? De ce să-l faci? Și cu cine? Prefer să nu răspund. Sunt subiecte despre care se vorbește prea mult, întotdeauna interminabil, și discuțiile sunt chiar mai plictisitoare decât spectacolele. Trebuie să mărturisesc: că nu mă întreb cum se face astăzi un spectacol. Dar dacă m-aș întreba răspunsul ar fi, probabil: ca și ieri. Pentru mine este important să fac spectacolul astăzi, și nu ieri. Ziua de astăzi nu este o problemă teatrală,

problema este: cum să trăiești astăzi? Ce mă interesează, din ce cauză optez cu cine să discut sau cu cine să nu vorbesc, ce privesc, ce mănânc, și iarăși și mereu cu cine discut, ce mod de viață împărtășesc, ce sunt de acord să trec sub tăcere și ce nu?

Nu știu de ce fac teatru astăzi, dar știu că lumea n-a devenit mai limpede ci mai obscură, că locurile unde persistă arbitrarul, sărăcia și războiul sunt din ce în ce mai numeroase, că oamenii sunt angajați din ce în ce mai sistematic în distrugerea omului, că angajamentul parțial și selectiv nu face decât să provoace orori noi sau să le ascundă pe cele vechi. Astăzi, dacă acționezi în fiecare zi, înoți împotriva curentului, fiind consecvent și netrădând ceea ce îți pare drept. Nedreptatea continuă, indiferentă la faptul că noi ne vindem convingerile. Eu pot să trăiesc fără utopii, sau cu foarte puține utopii, dar mi-e greață când aud vorbindu-se despre „noile utopii” ca despre noii detergenți: un limbaj împrumutat din cataloagele de reclamă.

Reprezentările teatrale sunt fețele noastre, ele nu au nevoie de măști. Chipurile sunt întotdeauna ale zilei de astăzi, peisaje pe drumul experienței consumate. Nu întreb ce spune sau ce vrea să spună o reprezentare, ci despre ce și cum vorbește.

Teamă mi-e că nu v-am răspuns la întrebare, dar din nefericire eu sunt ca un măcelar vegetarian: merg foarte rar la teatru.

**Vincent Colin:** Multă vreme am încercat să mă conving pe mine însumi că tot ceea ce nu ține de sensibilitate, de imaginar, de umor sau de simțul critic mă plictisește. Și, în cele din urmă, realitatea nu e convenabilă. În teatru eu o transform, pentru a o organiza altfel, în felul meu. Atunci resemnarea cedează locul plăcerii, conformismul dă înapoi în fața excepționalului: tinicheaua se transformă în metal prețios.

Actul teatral – care trebuie să fie poetic – constă în reciclarea tuturor acestor idei găunoase, a cuvintelor tocite, a imaginilor scăldate pentru a-l obliga pe spectator să vadă. Acesta trebuie să iasă de la spectacol impresionat, așa cum spunem despre o placă fotografică, diferit.

Îmi plac cărările ascunse pe care le găsești dacă ai un instinct de contrabandist, cabotajul, bucătăria artizanală. Teatrului care se practică în Franța îi prefer teatrul de la antipozi; limbii de lemn vorbite cu un aer savant îi prefer muzica stranie pe care n-o cunosc. Nu sunt specialist în ceva anume și nu cred că teatrul trebuie să devină un teritoriu exclusivist, o societate secretă pentru inițiați.


Din păcate, norii nu încetează să acopere acest peisaj de vis. Sub pretextul economiilor, guvernării noastre, care suportă greu spațiile civismului, sapă la baza unui patrimoniu pe care toată lumea îl invidiază și care se numește **teatrul public**. Cei care se ocupă de buget se succedă, dar toți seamănă între ei. O să vină ziua când o să constatăm că tot edificiul a dispărut fără să ne dăm seama și întrebarea „De ce faceți teatru?” nu o să mai aibă nici un sens. Multe țări au și ajuns la acest stadiu de modernitate. De ce nu și Franța?

**Jean Jourdeuil:** Când teatrul izbutește să combine marea artă și popularitatea – pe vremea cetăților grecești, în epoca elisabetană, la noi în secolul XVIII, în Germania pe pragul dintre secolele XVIII și XIX etc. –, el îi ridică pe spectatori la o treaptă de demnitate politică. Atunci ne amintim că, la greci, originea teatrului se confundă cu originea cetății.

Nu se mai poate vorbi astăzi despre așa ceva. În pofida faptului că se construiește Europa, cetatea se duce pe apa sâmbetoi; marea

SCENA LUMII





artă și popularitatea nu mai au nimic în comun; și, oricum, în zilele noastre lumea preferă să se distreze. Problematicii teatrale a popularității i se substituie problematica televizuală (spectaculară) a popularității (în sens etimologic, **vulgum pecus** din versiunile noastre latine). Și viața politică a urmat același drum: și ea a făcut pasul de la popularitate la vulgaritate.

La fel cum pe vremuri s-a scris „În apărarea poeziei” sau „În apărarea limbii franceze”, va trebui în curând să scriem o „Apărare a teatrului” împotriva imbecilității religioase, a hipertrofiei gustului pentru spectacol și a vulgarității politice.

**Stanislas Nordrey.** Astăzi, teatrul este unul dintre ultimele locuri unde discursul public mai are vreun sens. O dată cu dezagregarea și cvasidispariția cuvântului politic ca reper, ca far în ceață, unul dintre ultimele bastioane în care se poate afirma cuvântul este teatrul.

Omul de teatru (fie al scriitor, actor, tehnician sau administrator) este obligat la o unică relație – cea a darului. Tot așa cum coarda arcului este încordată în împlinirea dorinței arcașului.

Fac teatru pentru a crea un dialog. Refuz procesul inexorabil în care ne rătăcim cu toții, când spectatorul de teatru devine un consumator; caut un public care să participe, un actant, care să vină să lucreze, să gândească, să rădă cu noi. Acum teatrul cultivă pasivitatea publicului, punându-l în situația de judecător, de cumpărător, de critic, în sensul cel mai puțin nobil al cuvântului.

Jean-Luc Godard: „Cinematograful este nevoia de a comunica cu oamenii pe care nu-i vezi. Atât înseamnă cinematograful: un mijloc de comunicare”. Pentru a duce mai departe ideea, aș spune că teatrul este nevoia de comunicare cu oamenii pe care îi vezi. A face teatru astăzi, în iulie 1994, când în Europa e război, înseamnă să cercetezi și să inventezi o nouă relație cu publicul. Lupta pentru reînnoirea mijloacelor estetice nu mă privește.

**Georges Lavaudant:** Prinse în clește, între tâmpenia surzătoare a mărfii, care, iată, eliberată de orice supraveghere și susținută de agenții mondiali de publicitate vrea să ne convingă că e din nou neîntinată, și revenirea vânăta a unui național-pétainism, aceste locuri în care gândirea e liberă, experimentul fericit, spațiile fraternității nedemagogice, și care sunt teatrele, trebuie să-și țină rangul cu demnitate și creativitate.

În acest sens, nu mi s-a părut niciodată atât de evident necesar să fac teatru. Dar, confrunțați cu duritatea nemiloasă a epocii, cu cinismul ei triumfător, cu grimasele nostalgice, vom fi judecați nu conform declarațiilor de intenții sau certificatelor de civism pe care ni le autoacordăm cu ușurință, ci după miracolele păgâne oferite pe scenă. Această rezistență poate să capete forme multiple; pentru mine ea este inseparabilă de întovărișirea cu dramaturgii contemporani. Doar cu ajutorul lor vom putea să construim arcurile cu care să ne lansăm săgețile în noapte. Săgeți enigmatice, tulburătoare, fericite, niciodată sigure că-și vor atinge ținta.

Asta înseamnă să faci teatru: să fii prezent la întâlnirea emoției cu prezentul prin limbaj și prin povestire, pentru a nu permite niciodată împietrirea acestui fenomen vital, miraculos, înscut moștenire de greci acum 2400 de ani și în legătură cu care ne întrebăm și astăzi nu de ce o să moară într-o zi – cum speră fanaticii oficiilor de sondaje ale televiziunii –, ci cum de a putut să se nască. Păstrarea intactă a forței misterioase a acestei mișcări care a unit toți oamenii cetății în ascultarea propriilor nenorociri – aceasta este singura motivație a muncii mele.

**Christian Schiaretti:** Se poate imagina destul de ușor o societate fără teatru. Nu există nici o fatalitate în supraviețuirea acestei instituții. De altfel, se pot observa pe ici, pe colo semne evidente de oboseală și ne putem întreba dacă merită să fie întreținută o artă muribundă. Declin poetic, declin ideologic, declin civic, idealul de emancipare își face loc foarte încet și rămâne să ne întrebăm ce virtuți politice îi animă pe guvernanții noștri când se comportă astfel. Triumful liberalismului ne dovedește că spiritul comercial nu are alte norme în afara celor pe care și le fixează singur, în logica lui proprie. Și acesta este spiritul pieții.

Teatrul, înainte de toate exercițiu colectiv de limbaj și de gândire, nu-și găsește locul într-un sistem în care politica a devenit gestiune ulterioară a problemelor. Teatrul a fost orânduit după muncă, în sfera **loisir**-ului, iar ideea va fi prezentă într-un răstimp dat sau închiriat conform intereselor pieții, la fel cum în republica noastră președintele se adresează națiunii la oră fixă, la ora 20, după spotul publicitar: gingașa dictatură a consumului.

Legat înainte de toate de dezordine, dacă încearcă, într-un efort civic, să-și definească relația cu cetatea sau cu națiunea, teatrul nu o poate face decât în coerența indisciplinată care îl leagă de tutela politică. Dacă definiția, gestul larg, politic nu se percep, teatrul se condamnă la o gestiune aristocratică, solitară, limitându-și rolul la batista care șterge lacrimile de după Sarajevo.

**Peter Sellars:** Teatrul să vorbească din nou despre viață! Fiecare încearcă să se izoleze de lume, să-și cerceteze eul său micuț și trist, pentru a evita orice complicitate morală cu regimul elaborat al opresiunii și exploatării. Acest subterfugiu, folosit pe scară largă, a produs solitudinea culturală care a permis politicii capitaliste de piață să creeze o cultură unde nu mai e nevoie să te adresezi celuiilalt. Poate că ar trebui să ne ocupăm de situația lumii a treia, unde nu singurătatea e problema, de altfel ca și în operele lui Beckett sau Racine, care-l situează pe om față cu Dumnezeu, față cu o lume dincolo de înțelegerea sa. Sentimentul solitudinii nu se referă decât la orbirea noastră personală, la refuzul nostru de a ne trezi și de a deveni serioși, sau măcar angajați, în timp ce, în fiecare clipă, lumea bate la ușa noastră.

Teatrul este o arie a dezastrului, în însăși esența lui un spațiu al crizei. Iar crizele ne obligă să ne întrebăm: „Ce naiba caut eu aici?” Molière nu spune: „Oamenii sunt ipocriți, asta mă deprimă”, ci se apucă de treabă. Trebuie să facem la fel și nu să ne înduioșăm de soarta noastră. Suntem, ca artiști, printre acei puțini care au privilegiul de a ști ce e de făcut cu violența, cu disperarea, cu suferința. În sens budist, datoria artistului este de a fi ca plantele care purifică apa. Noi absorbim otrăvurile lumii, le tratăm în interiorul nostru și oferim oamenilor o apă purificată. Dacă în jurul nostru apa este într-adevăr curată, artistul nu mai are nici o treabă!

Putem accepta că sentimentul de solitudine e în raport cu relația de exploatare din restul lumii? Suntem pregătiți să înfruntăm tot ceea ce am eliminat din noi? Atunci ambiția noastră ar putea fi de a restitui teatrului vocația sa originală, din Grecia antică, undeva între templu, piață și parlament, în acel loc median în care conversația trebuie să se desfășoare înainte ca ființa umană să-și întoarcă fața către Dumnezeu sau să apeleze la portofel.

Prezentare și traducere:  
**MAGDALENA BOIANGIU**