

## Despre o complicitate necesară

### Mijlociul care ucide

Să fim drepti: piesele românești se joacă în teatrele românești. Răceala intervenită între teatrele autohtone și dramaturgia autohtonă este de domeniul trecutului. Sunt jucați D.R. Popescu, Marin Sorescu, Iosif Naghiu, Fănuș Neagu, Mihai Ispirescu, Matei Vișniec, Teodor Mazilu. Și destui alții, mai mult sau mai puțin clasici, mai mult sau mai puțin contemporani, mai mult sau mai puțin valoroși. Numai că spectacolele cu piese băștinașe contemporane trec „ca nori lungi pe șesuri” și se pierd, cele mai multe, în uitare. Deși s-au jucat și în festivalurile naționale, și în festivalul de teatru românesc contemporan, la Timișoara (ba, chiar, aici s-a organizat unul, internațional, dedicat în întregime dramaturgiei lui Matei Vișniec). De ce? Pentru că, în general, piesele românești recente sunt montate fie de regizori începători, fie de actori cu vocație (sau veleități) de regizori, fie de unii (puțini) regizori cu experiență care fac însă treaba asta în treacăt, „printre altele”, fără tragere de inimă, ca pe un serviciu adus teatrului, dramaturgului sau ideii de dramaturgie națională. Nici unul dintre spectacolele recente cu piese contemporane ale autorilor autohtoni nu a produs vreun seism, n-a impus vreun dramaturg sau vreo lucrare dramatică. Sunt, în general, spectacole-concesie, așa cum erau înainte spectacolele-obligație. Nu avem nici un chef să le facem, dar, dacă teatrul insistă, dacă amicul dramaturg insistă, dacă actorul cutare nu prea are ce juca... Așa se nasc spectacole fără strălucire, fără emoție, la o temperatură artistică medie, cu o contribuție umană și materială modestă, cu ecouri care nu depășesc granița județului sau centrul orașului, făcute „ca să fie”, ca să apară în statistici și ca să moară, prematur, în anonim.

### Regizorii poartă pe umeri dramaturgia

Premierele pieselor românești – dacă vor să impună un autor, un text și, uneori, un teatru – s-ar cuveni să poarte semnătura celor mai buni dintre regizori (Cătălina Buzoianu, Valeriu Moisescu, Silviu Purcărete, Ion Cojar, Horea Popescu, Mircea Cornișteanu, Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu, Nicolae Scarlat, Alexa Visarion, Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Dan Micu, Victor Ioan Frunză, Adrian Lupu, Alexandru Darie, Tompa Gábor sau/și Liviu Ciulei, David Esrig, Radu Penciulescu, Andrei Șerban, Alexandru Colpacci, Florin Fătuțescu etc., etc.), așa cum s-a întâmplat, nu o dată, în trecut, când piesele românești contemporane au fost aduse la lumină și impuse atenției de către regizori. Lucian Pînălie l-a lansat pe Teodor Mazilu în dramaturgie cu **Proștii sub clar de lună**, Liviu Ciulei a lansat **Passacaglia** lui Titus Popovici, Andrei

Șerban a pus **Iona** lui Sorescu pe orbită națională și mondială, Moni Ghelerter l-a făcut celebru pe Alexandru Mirodan, Cătălina Buzoianu a valorificat piesele Ecaterinei Oproiu și a transformat **Dimineața pierdută** a Gabrielei Adameșteanu într-un eveniment teatral, Mircea Cornișteanu a relansat **Acești îngeri triști** de D.R. Popescu, Silviu Purcărete a făcut să circule într-un spectacol memorabil **Piticul din grădina de vară** a aceluiași dramaturg, Horea Popescu a tulburat lumea teatrală cu **Domnișoara Nastasia** de G.M. Zamfirescu, lui Ion Cojar i se datorează în cea mai mare măsură repertoriul Ion Băieșu, așa cum lui Alexandru Tocilescu i se datorează repertoriul Tudor Popescu, remarcabilul spectacol cu **Ordinatorul** lui Paul Everac îi aparține lui Tudor Mărăscu, Dan Micu a făcut foarte mult pentru prezența scenică a dramaturgiei lui Horia Lovinescu și pentru aceea a dramaturgiei lui Mihai Ispirescu, iar Nicolae Scarlat a făcut enorm pentru a-l impune publicului românesc pe Matei Vișniec. (Eu însumi datorez cariera scenică sau telescenică a pieselor mele lui Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu, Emil Mandric, George Teodorescu, Sandei Manu, lui Alexandru Colpacci, Mircea Cornișteanu, Nicolae Scarlat, Adrian Lupu, Ion Cojar, Victor Ioan Frunză, Mihai Lungeanu, Gheorghe Miletineanu, Ioan Ieremia, Bogdan Ulmu, Mircea Marin, Radu Boroianu, Dan Alecsandrescu, Silviu Jicman, Virgil Văță, Kincses Elemér, Ștefan Iordănescu, Cristian Pepino, Cristian Nacu, Ion Mânzatu, Dragoș Galgoțiu, Titi Acs și altor regizori, de calibre diferite, care mi-au scos piesele din rafturi și din sertare și le-au arătat spectatorilor.)

### Decât mediocritate mai bine deloc

Nu poate fi concepută, cred, o campanie eficientă în favoarea dramaturgiei naționale fără o susținere regizorală de anvergură. Spectacolele cu piesele autorilor contemporani nu pot fi realizate cu sentimentul obligației de serviciu sau al zădărnicii. Decât să fie făcute de regizori blazați, dezabuzăți, plictisiți sau improvizați, spre a îngropa în cenușă niște piese care ar fi putut avea o soartă mai bună, e preferabil să nu fie făcute deloc. Un spectacol montat în dorul lelii nu este în stare să distrugă o piesă de Shakespeare, autor prea mare și prea adânc înfipt în conștiința umanității ca să mai poată fi clintit din locul său. Dar un spectacol mediocru cu piesa unui debutant, oricât de talentat, poate amana pentru mult timp întâlnirea acesteia cu publicul și intrarea scriitorului de piese în rândul autorilor de teatru.

În afara acestei complicități dintre scriitorii dramatici și regizori nu se va întâmpla nimic semnificativ. Degeaba se vor consuma kilograme de cerneală și vagoane de vorbe... ■

# FLORIN ZAMFIRESCU:

## „Artistul este un om nefericit“

□ Domnule Florin Zamfirescu, vă mai amintiți câți ani au trecut de la înregistrarea radiofonică a spectacolului **Speranța nu moare în zori de Romulus Guga?**

■ Nu pot să răspund decât printr-o altă întrebare: spectacolul **Speranța nu moare în zori** a fost înregistrat radiofonic? Pentru că sunt niște ani de când am jucat acest rol – prin 1972, deci cam 24... și nu-mi mai aduceam aminte dacă l-am înregistrat. Dar mă bucur s-o aflu!

□ Vă mai aduceți aminte de ce a murit **Piccolo**, personajul dumneavoastră, care spunea „**EU CRED - simbolul meu e SPERANȚA**“?

■ Nici în spectacolul de pe scenă nu se specifica. Era un momentel acolo când se juca fotbal cu globul pământesc, și **Piccolo** era portar, cu spatele la public; se auzea un foc de armă, jocul continua un timp și, la un moment dat, când nu te așteptai, băiatul cădea și se prelingea mort pe pământ. Deci murea împușcat, dar se crea surpriză pentru spectatori, pentru că după focul de armă jocul continua, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, iar apoi el cădea.

□ Pe scenă unde l-ați jucat?

■ La Târgu-Mureș. Era o premieră absolută, un spectacol pus de Dan Micu, și pot să spun că e cea mai tristă întâmplare a vieții mele de actor. Spectacolul s-a repetat foarte mult, luni în șir, a avut nouă vizionări politice, a ieșit în premieră la Târgu-Mureș, unde sala era „pe jumătate arhiplină“, așa se glumea pe atunci, pe urmă s-a dus la un festival la Piatra Neamț, unde a luat cinci premii (Premiul pentru spectacol, premiul de regie, de scenografie, premii pentru două interpretări: a mea și a Luciei Boga), apoi a fost în turneu la Cluj, unde am avut a treia reprezentație, după care am ajuns la sediu, unde spectacolul s-a programat și s-a suspendat din lipsă de spectatori! Deci **Speranța nu moare în zori** s-a jucat doar de trei ori; au fost de trei ori mai multe vizionări decât reprezentații! O mare tristețe, pentru că spectacolul era foarte bun.

□ Pentru dumneavoastră, afectiv, acest rol a însemnat mai mult decât altele?

■ A însemnat foarte mult, dar acest eșec de public, ca să zic așa, a fost unul dintre motivele (nu singurul) care m-au făcut să vreau să plec spre capitală.

□ Vi s-a întâmplat vreodată ca cineva să vă spună că se raportează la dumneavoastră, actorul Florin Zamfirescu, ca la un personaj? Să vă identifice, așadar, cu rolul? De pildă, pentru mine, ați rămas **Piccolo**.

■ De atunci am jucat multe roluri și sigur că am avut ocazia să întâlnesc câte un spectator sau telespectator care să-mi vorbească despre un anume personaj. Chiar ieri s-a întâmplat ca o doamnă, pe stradă, să-mi spună că arăt mult mai bine în realitate decât în film, deși în film mă place foarte mult, și mi-a amintit de „Iarba verde de acasă“. Iată deci că am spectatori care îmi amintesc de câte un rol. Dar referitor la **Piccolo**, ești singura.

□ Vă deranjează sau vi se pare normal ca oamenii să vă „acosteze“ pe stradă, ca acea doamnă?

■ Depinde de modalitate. Noi trăim într-o țară unde publicul nu e omogen. Oamenii sunt foarte diferiți, modalitățile de abordare sunt foarte diferite... Mă deranjează nu „acroșurile“ ca acela descris, ci altele, pe care prefer să nu le comentez.

□ Ați semnat acum câțiva ani, în Almanahul „Gong“, niște posibile sfaturi pentru candidații la IATC. Era prin 1989. O întrebare referitoare la cariera dumneavoastră

pedagogică: mai sunt actuale acele sfaturi pentru candidații de acum la ATF? V-ați gândit să le publicați într-un eventual volum autobiografic?

■ Cred că n-am să am puterea și nici interesul să-mi fac vreun... roman autobiografic, dar lucrez deja, de zor (și nu știu când o să reușesc să-l dau gata), la un curs de actorie, pentru că e vorba de o experiență care se acumulează și care altfel s-ar pierde. Atunci, acel material va fi poate un fel de prefață, sau capitolul I.

□ Dumneavoastră ați intrat „din prima“ la Institut?

■ Da.

□ Există diferențe între școala de atunci și cea de acum?

■ Da. Vor fi întotdeauna diferențe, și anume de stil teatral. După părerea mea, stilul depinde de cel care receptează, de public. Publicul evoluând datorită filmului, televiziunii, model epocii în care trăiește, fiecare spectator modifică întrucâtva actul interpretativ. Altă diferență e că, în școala actuală, încercăm o abordare a tehnicii teatrale care să scurteze drumul până la actorul, să nu zic total, dar deplin format. Din câte-mi amintesc, după ce am terminat Institutul au mai trecut ani de zile până când am descoperit lucruri pe care nu le aflasem în facultate. Și ne hrănim cu speranța că putem simplifica această experiență pentru tânărul student actor, astfel ca el să ajungă mai repede cunoscător al multor secrete ale meseriei. Cam asta ar fi, pe scurt, explicația modificărilor din școală. Dar apar și diferențe de concepție, de viziune, privind dezvoltarea instrumentarului fiecărui viitor actor.

□ În legătură cu acest viitor actor, care ați constatat că este motivul invocat cel mai des privind alegerea profesiei?

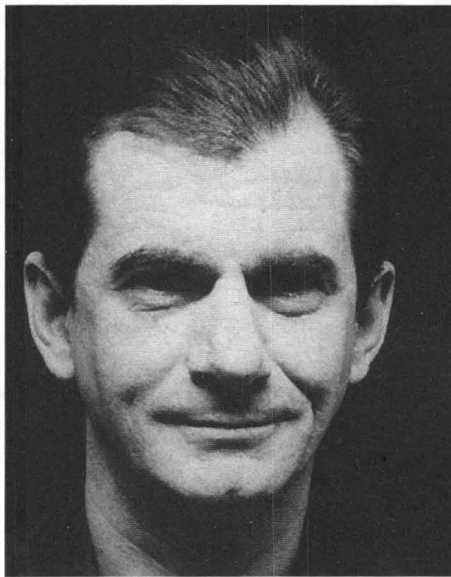
■ Întrebarea „De ce ți-ai ales meseria asta?“ o punem tuturor, dar mărturisesc că o punem mai mult retoric, de curiozitate, să vedem ce scoate fiecare pe gură; pentru că noi știm răspunsul, pe care uneori nici ei nu-l prea știu. Mulți fac opțiunea asta instinctiv și motivația este „pe alături“ de adevăr (sau de realitate). Unii, din cauză că au fost spectatori și le place teatrul; alții, pentru că se exprimă mai ușor; alții pot să intre în pielea altor persoane, deci să cunoască mai mult... De fapt, la un actor adevărat, cred că e vorba despre o curiozitate care se manifestă astfel, prin a trăi mai multe vieți deodată.

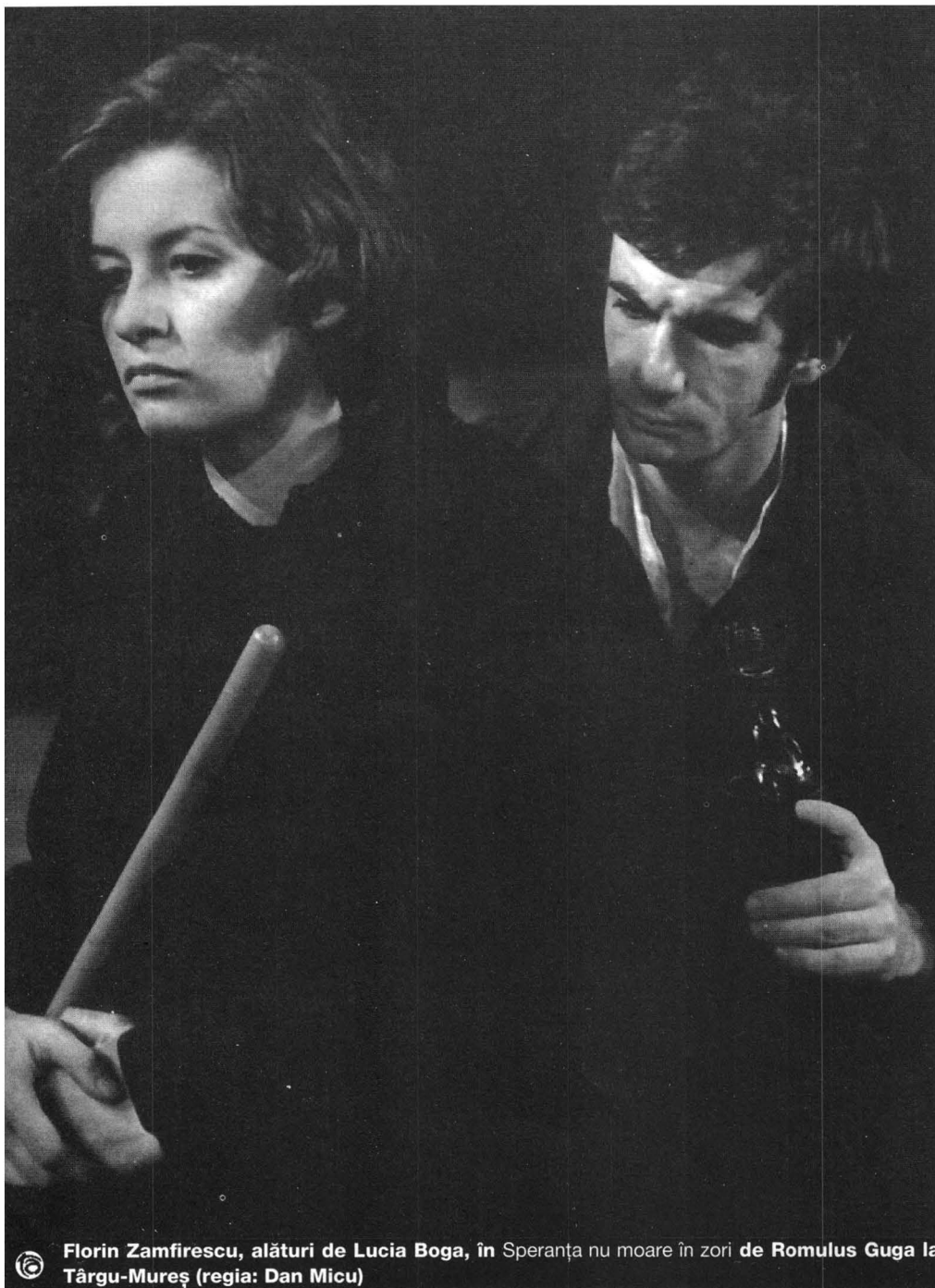
□ S-ar putea să fie un pretext pentru a-și învinge slăbiciunea? Poate fi un handicap?

■ Da. Din câte știu și cred, un artist, de orice gen, este un om nesatisfăcut. Nu este un om împlinit – „rotund“, liniștit, calm –, ci un **nefericit**, un instabil, un om care-și caută echilibrul, pe care și-l găsește din când în când, în funcție de realizări, pe urmă și-l pierde iarăși, deci nu este un om foarte sănătos; prin asta nu înțeleg bolnav, ci cu o personalitate foarte accentuată. Un om nemulțumit, care vibrează mai mult la ce e în jurul său, mai sensibil. A practica meseria asta înseamnă a te liniști, a te împăca, a cunoaște, a-ți satisface curiozitățile și, până la urmă, a-ți găsi echilibrul.

□ Sunteți de acord cu faptul că teatrul nu mai corespunde cu viața?

■ Teatrul nu poate să nu mai corespundă cu viața. Problema se pune altfel: dacă teatrul (de fapt, arta, în general) este imitația realității sau premerge realității. Eu cred că arta adevărată premerge realității; când devine o imitație a vieții, a cotidianului, e o biată copie și nu interesează pe nimeni.





Florin Zamfirescu, alături de Lucia Boga, în *Speranța nu moare în zori* de Romulus Guga la Târgu-Mureș (regia: Dan Micu)

#### □ Câte promoții ați „scos” până în prezent?

■ Am intrat în Institut, ca asistent, în 1974. Am stat până în 1978, după care am socotit că e cazul să renunț la asta și să mă ocup foarte serios de mine, pentru că trebuia întâi să învăț sau să fac **eu**. Au trecut încă 8 ani și, prin 1985–1986, am revenit la școală... N-am numărat. Vreo patru-cinci promoții, dintre care cea pe care am preluat-o acum este a treia unde sunt „profesor de clasă”. Înainte am fost asistentul lui Zoe Anghel Stanca, pe urmă al d-nei Olga Tudorache, asistent, lector, conferențiar – am trecut prin toate etapele astea – și acum e a treia promoție pe care am preluat-o singur.

#### □ Considerați harul pedagogic mai important decât acela de actor?

■ Nu poate să fie mai important, precum nu e mai important piciorul stâng decât piciorul drept. Ele merg împreună și sunt importante împreună. Sigur, nu orice actor e pedagog. Dar e nevoie și de pedagogi. Întâmplarea – fericită, pentru mine – e că mi-am descoperit această capacitate la care nici nu sperasem, nici nu visasem atunci când m-am făcut actor. A fost o întâmplare fericită și faptul că am fost chemat la școală de Octavian Cotescu. Am descoperit la început că-mi place și pe urmă că pot. Acum n-aș putea să renunț nici la actorie, nici la profesorat, pentru că ele, cum spuneam, se conjugă fericit.

#### □ Am avut ocazia să-l cunosc pe fiul dumneavoastră, Vlad, pentru care sunteți un idol. Bănuiesc că și pentru fiica dumneavoastră, Ștefana, din moment ce amândoi vă calcă pe urme...

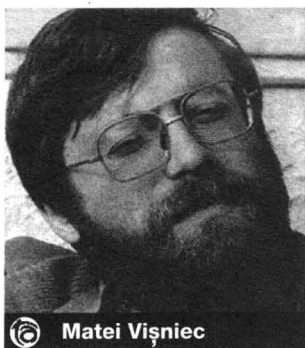
■ Și-au ales această meserie nu spre fericirea, dar nici spre nefericirea mea, pentru că, din câte văd, Vlad a evoluat extrem de frumos. Și, ca să fac o mărturisire intimă, nu am contribuit cu nimic la evoluția lui artistică. Am contribuit la nașterea lui, dar mai departe a avut

ambitia (probabil că și aici îmi seamănă) să nu revină nimănui altcuiva meritul pentru ceea ce face el însuși. Așa eram și eu. El a fost (și este) nemulțumit de faptul că e fiul meu și că toată lumea îl privește astfel. Atât de independent a vrut să fie, încât nu l-am văzut nici înainte de examen, nici în examenul de admitere, nici la premierele pe care le-a avut; în nici un caz n-am participat la repetiții. Se descurcă singur și deja e un actor care a dovedit că va face meseria asta cu brio. Ștefana, deocamdată, e în clasa a XII-a și încă mai sper să se răzgândească, deși mă tem că nu se va răzgândi...

IOANA FLOREA

## UN FESTIVAL DE AUTOR

Stagiunea a început în forță, cu multe premiere, cam peste tot în țară, cu numeroase festivaluri. În perioada 2-8 octombrie 1996 a avut loc la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara a șasea ediție (și a doua după 1989) a Festivalului internațional de dramaturgie românească – Autor '96. Festivalul și, mai târziu, Gala dramaturgiei românești actuale a avut o tradiție și o importanță indiscutabile, pe care nu mai are rost să le comentăm acum. Ideea de a face anul acesta un festival dedicat unui singur autor român contemporan, Matei Vișniec (cel mai jucat în ultimii ani), este, desigur, lăudabilă. Asta nu se întâmplă prea des în lume. Pe de o parte, e o șansă pentru autor



Matei Vișniec

să-și vadă concretizată pe scenă opera (și Matei Vișniec a fost prezent la Timișoara toată perioada), în suită, să spunem, iar, pe de altă parte, publicul și oamenii de specialitate pot aprecia varietatea modalităților de expresie scenică pe care le generează dramaturgia lui Matei Vișniec, stilurile diverse în care textele lui sunt citite, interpretate regizoral și scenografic, jucate. Trupe diferite, regizori și actori din generații și țări diferite au construit la Timișoara ceea ce autorul numea „oglină a ceea ce sunt și a felului în care sunt receptat”. Pentru dramaturg festivalul a însemnat o întâlnire cu propriul univers, construit timp de douăzeci de ani. Pentru publicul timișorean (îngrijorător de puțin numeros) a însemnat o posibilitate de a-și stimula apetitul pentru teatru, dar și o ușă deschisă spre lumea dramaturgiei lui Matei Vișniec.

Directorul festivalului – și al Teatrului Național din Timișoara –, regizorul Ioan Ieremia, a apelat la formula selecționerului unic, poate mai operativă, mai eficientă, încredințându-i sarcina și responsabilitățile alegerii criticului Valentin Silvestru. Nu a fost respins nici un spectacol, chiar dacă între reprezentații au existat uneori mari decalaje valorice, considerându-se că nu se află nici unul sub cota de prezentabilitate în festival. Așadar, selecția a funcționat generos, ca o invitație la participare. Din păcate, cele mai bune spectacole pe texte de Vișniec, **Teatrul descompus**, în regia Cătălinei Buzoianu, la Theatrum Mundi, **Caii la fereastră**, pus în scenă de Nicolae Scarlat la Teatrul Mic, sau **Voci în lumina orbitoare**, regizat de Petru Vutcărau la Chișinău, nu au venit din motive deloc limpezi la Timișoara, deși participarea lor ar fi ridicat cota valorică a reuniunii. Vina, oricum, nu aparține organizatorilor. Așadar, am văzut **Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi** în două variante, cea a teatrului-gazdă și cea a Academiei de Arte din Iași, **Văzătorule, nu fi melc**, în regia Mihaelei Lichiardopol, la Naționalul timișorean, **Groapa din tavan** al Teatrului „Andrei Mureșanu” din Sfântu-Gheorghe, **Caii la fereastră**, spectacol al Companiei teatrale Vitold-Paparella din Paris și, deloc în ultimul rând, **Și cu violoncelul ce facem?**, în regia lui Petru Vutcărau la Teatrul de Stat din Oradea.

Spectacolul teatrului din Oradea a demonstrat că Petru Vutcărau are cheia descifrării textului lui Vișniec. Extrem de profesionist la toate nivelurile – regie, scenografie (Sergiu Savin), interpretare –, **Și cu violoncelul ce facem?** nu a fost doar, de departe, cel mai bun spectacol din festival, ci și unul dintre spectacolele importante ale stagiunii trecute. Deplasarea iritării și exasperării spre exterior (vinovatul este întotdeauna căutat în altă parte, și de prea puține ori în interior), către singura

persoană care se izolează în cântec și refuză să se lase contaminată de agresiva nemulțumire colectivă (problemă ridicată de Vișniec, aproape obsedant, în multe piese), este tratată cu extraordinară puritate și simplitate. Pe un podium, cu spatele la public, cântă neîncetat și netulburat Bărbatul cu violoncelul (Ștefan Radó); Bărbatul cu ziarul, cel tare de gură, dar, în fapt, laș până la capăt, face repede corp comun cu celelalte două personaje, Bărbatul cu baston și Dama cu voal, pentru a-și amplifica, în grup, iritarea. Atmosfera de isterie balcanică are în spectacol și ceva caragialian. Impecabil mi s-a părut jocul lui Petre Panait în Bărbatul cu baston, un rol plin de substanță și nuanțe, complex în toate registrele. Din păcate pentru festival, doar două dintre spectacolele prezente au fost cu adevărat profesioniste: **Și cu violoncelul ce facem?** de la Oradea și **Buzunarul cu pâine**, un spectacol realizat și jucat de Vitalie Bichir și Marius Cisar la Teatrul „Arlecchino” din Brașov. Experimente interesante au fost și **Bine, mamă...** al studenților de la Iași, precum și **Trei nopți cu Madox** în regia lui Dinu Manolache la nou-înființatul teatru „Unu”. Sub orice așteptări, confuz, mereu la limita cu vulgarul a fost **Bine, mamă...** al teatrului-gazdă, în regia lui Ioan Ieremia, care a adus pe scenă mai degrabă propriile obsesii (de moment, presupun) decât pe cele conținute în text. Mihaela Lichiardopol propune pentru **Văzătorule, nu fi melc** o soluție scenică ce ar fi putut fi interesantă: parabola orbilor. Aceasta rămâne însă doar o intenție ce nu se articulează coerent, lăfăindu-se într-o monotonie din care nu mai iese până la sfârșit. Trupa teatrului din Timișoara, așa cum am văzut-o în aceste două montări (plus **Regele Lear** al lui Ioan Ieremia, în ultima seară a festivalului), suferă de manierism, pare a nu fi motivată în ceea ce face și oarecum deprofesionalizată. (Un amănunt, desigur, în paranteză: ca și cum s-ar fi dat o circulară în teatru, majoritatea actorilor, după ce intră să-și lase civilia la cabine, urcă pe scenă cu toate strălucitoarele bijuterii pe care le posedă, fie că joacă cerșetori sau regi!) Cred că acest festival, care a funcționat bine din punct de vedere organizatoric – și este meritul lui Ioan Ieremia și al echipei sale – poate deveni o motivație, un stimul artistic, profesional.

Dacă lucrurile ar fi rămas aici, gustul, în ansamblu, nu ar fi fost amar. Ceea ce s-a întâmplat însă cu juriul și cu deciziile sale în privința premiilor a tulburat complet apele, și cred că nimeni nu merita asta, din nici un punct de vedere. În primul rând, nu se jurizează într-o formulă cu număr par de membri (șase). Domnul Laurențiu Ulici, președintele **en titre**, nu a trecut deloc pe la Timișoara. Un alt membru al juriului a văzut un spectacol din patru, apreciind că obligația de a le urmări pe toate pentru a decide obiectiv și în cunoștință de cauză este ceva facultativ. În orice caz, nu reușesc să descifrez pe baza căror criterii estetice juriul a putut pune pe picior de egalitate, de exemplu, **Bine, mamă...**, aproape un eșec al teatrului-gazdă, și **Și cu violoncelul ce facem?**, excelentul spectacol orădean. Palmaresul, stabilit, cel puțin ciudat, în șase oameni, nu este nici măcar un gest de reverență față de organizatori, ci face, după părerea mea, un imens serviciu teatrului și trupei din Timișoara, umbrind și imaginea festivalului.

Sperăm ca ediția de la anul să demonstreze că toate cele de mai sus au fost doar un pur hazard, o nefericită conjunctură, că lucrurile sunt perfectibile, că intențiile au fost bune și că există energii ce pot fi materializate serios în viitorul Festival internațional de dramaturgie românească – Autor '97.

MARINA COSTANTINESCU



## SELECȚIA ȘI PUBLICUL

Între 13 și 20 octombrie, Teatrul de Stat din Arad a găzduit a doua ediție a Festivalului de Teatru Clasic. Obiectivele festivalului, arăta Ovidiu Cornea, directorul executiv, au fost trei. În primul rând, să-și găsească un profil distinct, fără să „dubleze” vreo ofertă din florilegiul de festivaluri din România; în al doilea, să se lege de specificul Aradului, adică de temperamentul acestui oraș, de oamenii săi de cultură, oferindu-le un dar, cu alte cuvinte, șansa de a vedea câteva dintre cele mai reprezentative producții ale ultimelor două stagii; în al treilea rând (care-i conferă și originalitatea), să se transforme într-un târg internațional de teatru prin invitarea unor impresari și directori de festivaluri din lume, care să ia contact cu teatrele românești în vederea unor eventuale achiziții de spectacole. Una dintre montările din festival fiind deja invitată la o reuniune internațională, organizatorii consideră că au câștigat un punct important.

Directorul artistic și totodată selecționarul festivalului, Victor Parhon, mărturisea că a urmărit să ofere atât publicului cât și invitaților străini o imagine cât mai apropiată de adevăr a realei diversități de mijloace scenice folosite în montarea repertoriului clasic.

Este și unul dintre motivele pentru care festivalul a renunțat în mod programatic la aspectul festiv al premiilor: „N-o să venim noi acum să facem ordine în teatrul românesc!” (Ovidiu Cornea). Critica a apreciat această opțiune, atâta vreme cât, în abundența festivalieră din România, reuniunea de la Arad este competitivă prin însăși selecția propusă. De altfel, spectacolele se „întrecuseră” deja în alte festivaluri, multe dintre ele obținând acolo premii, astfel încât decernarea unor distincții s-ar fi dovedit, în acest caz, redundantă. Profesoara Ileana Berlogea menționa – în colocviul ce l-a avut ca moderator pe criticul Valentin Silvestru – că festivalul de la Arad este important datorită programului său estetic de valoare. În plus, pentru că „e prezentă toată harta țării”.

De altfel, iată spectacolele participante: **Omul care a văzut moartea** (regia: Mihai Manolescu, Teatrul Național din

București), **Revizorul** (regia: Mircea Cornișteanu, Teatrul „Nottara”), **Phaedra** (regia: Silviu Purcărete, Teatrul Național din Craiova), **Woyzeck** (regia: Tompa Gábor, Teatrul „Bulandra”), **Săptămâna luminată** (regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul Național din Cluj), **Mireasa mută** (regia: Alexandru Tocilescu, Teatrul de Comedie), premiera **Măsură pentru măsură** (regia: Ștefan Iordănescu, Teatrul de Stat din Arad) și **Penthesilea** (regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul Dramatic din Constanța). Așadar, pe lângă textele cărora timpul le-a validat valoarea, festivalul s-a întrecut și în a reuni regizori dintre cei mai bine cotați. De asemenea, în afara producțiilor deja consacrate, festivalul a adus, cum se vede, și unele foarte recente: alături de premiera teatrului arădean, **Penthesilea**, care apăruse de foarte puțină vreme, și **Omul care a văzut moartea**, reprezentația de la Arad având loc cu câteva zile înainte de premiera oficială de la București.

**Omul care a văzut moartea** s-a jucat în deschiderea festivalului, pe 13 octombrie, în plină campanie electorală, dovedindu-se un foarte bun început, în aceeași măsură incitant și relaxant pentru spectatori. De altfel, la satisfacerea acestora s-au și gândit organizatorii când au invitat montarea în discuție, **Mireasa mută** sau **Revizorul**. Dintre toate, doar **Revizorul**, jucat într-un ritm excesiv de lent, nu a reușit să se ridice la înălțimea așteptărilor publicului, un public de o factură deosebită, pe de o parte foarte educat, pe de alta foarte cald. De altfel, invitații străini s-au arătat invidioși pentru publicul românesc – nepoluat încă de subkultură și răbdător chiar față de o simbolică mai complicată.

Unul dintre spectacolele foarte gustate a fost **Woyzeck**, evoluția lui Mihai Constantin, a Oanei Pellea sau a lui Cornel Scripcaru fiind îndelung aplaudate. Dar nu numai „recitalurile” individuale au convins, ci și momentele de ansamblu, după cum stilistica reprezentației cu **Phaedra**, subtilitățile imagistice sau revolta neputincioasă și emoționantă a lui Tezeu (Ilie Gheorghe) nu aveau cum să nu captiveze asistența.


Cele mai îndelungate aplauze le-a stârnit însă spectacolul **Săptămâna luminată** al Teatrului Național din Cluj. Fără să fi câștigat vreodată aprecierea oficială a vreunui juriu la festivalurile la care a participat (cum, cu o umbră de amărăciune, își amintea Melania Ursu), **Săptămâna luminată**, jucat cu o excepțională intensitate la Arad, a înmărmurit literalmente publicul. De altfel, Jussi Helminen, unul dintre directorii Festivalului Internațional de Teatru de la Tampere, s-a grăbit să invite spectacolul în Finlanda.

În penultima zi a festivalului s-a desfășurat colocviul cu tema „Piesa clasică în spectacolul modern”. Tema inițială a fost însă mai puțin prezentă în dezbateri, ponderea având-o discuțiile legate de metodologia selecției. S-a vorbit mult despre avantajele și dezavantajele selecționarului unic. Mátyás Irén, directoarea festivalului de la Zsámbecki, a arătat că această dispută există și în

**Zoltan Lovas și Aura Călărășu în Măsură pentru măsură de Shakespeare la Arad (regia: Ștefan Iordănescu)**





 Scenă din *Penthesilea* după Kleist la Constanța (regia: Cătălina Buzoianu)



Ungaria; la festivalul pe care îl organizează au fost încercate mai multe formule: mai întâi, cea a comitetului de selecție, apoi cea a selecționarului unic. Dar, cum acesta a fost bănuț de orgolii și interese mărunte, au fost invitate pentru selecție personalități din afara lumii teatrale: un regizor de film, un artist plastic etc. Contestațiile însă au devenit și mai numeroase, așa că s-a revenit la selecția operată de un critic dramatic...

După atâtea aplauze, după laudele primite pentru selecție, l-am întrebat pe directorul artistic care ar fi totuși nemulțumirile legate de festival. Victor Parhon: „Insuficienta mediatizare. În plus, faptul că suntem încă obligați să suportăm o prea mare doză de improvizație în tot ce facem. Personal, dacă voi fi director artistic și la a treia ediție, pot să stabilesc repertoriul pentru festivalul din octombrie '97 încă din octombrie '96, ceea ce ne-ar permite să elaborăm un caiet-program de ținută, pe care să-l trimitem dinainte invitaților străini, conform unei practici internaționale a lumii civilizate în care dorim să intrăm. Dar degeaba fac eu programul cu un an înainte, dacă bugetul Consiliului județean și municipal și al Ministerului Culturii vor deveni operante de-abia la vară”.

O altă problemă la care s-au referit organizatorii și majoritatea invitaților a fost aceea a mării numărului de reprezentații ale aceluiași spectacol. Este păcat ca oamenii să vină să vadă Teatrul Național din Craiova, de exemplu, să fie cât pe aci să spargă geamurile și să nu poată intra în sală, orice sumă ar oferi pe bilet.

Selectăm în continuare părerile câtorva dintre invitații străini. Jussi Helminen (Finlanda): „Sunt fericit că mă aflu aici, am fost primit extraordinar. Aș avea o sugestie: dacă de acum încolo intenționați să invitați mai mulți străini, ar trebui să le oferiți

două-trei spectacole pe zi. Și pentru public ar fi mai bine, înțeleg că a fost cerere mare de bilete. Așa că spectacolul de seară s-ar putea dubla cu unul în timpul zilei sau noaptea târziu. O altă idee ar fi să aveți o conferință de presă sau o dezbatere între profesioniști despre spectacolul din seara precedentă sau pe marginea unei teme anume, de exemplu ce e realismul, sau absurdul, sau postmodernismul”.

Harding „Pete” Lemay (S.U.A.): „Nu am văzut decât două spectacole, **Revizorul** și **Phaedra**, pe care o văd a treia oară. Mi-ar fi plăcut să fiu la toate spectacolele, pentru că nu am avut niciodată ocazia să văd **Woyzeck** sau **Mireasa mută**. Noi nu facem asemenea lucruri, și pentru că nu avem asemenea public. Publicul dumneavoastră e minunat, e receptiv, participă...”.

Tom Ferriter (S.U.A.): „Sunt foarte curios să văd cum va evolua acest festival, pentru că el alătură texte eclectice, dar pline de consistență: **Woyzeck**, **Phaedra**, Shakespeare. Pare să fie organizat nu după un criteriu anume, ci mai degrabă după ceea ce se întâmplă în țară. Cred că va fi un mare succes, mai ales că le oferă oamenilor de teatru ocazia să discute, să vadă ce anume au mai făcut ceilalți. Cred că pentru teatru e foarte important ca artiștii să schimbe idei; de aici se naște noutatea. Îmi place și că spectacolele sunt moderne, că nu sunteți interesați de o manieră care aparține trecutului. Pentru că, uneori, temele vechi sunt foarte greu de reprezentat”.

**Ultima oră:** cea de a treia ediție a Festivalului de Teatru Clasic de la Arad se va desfășura între 12 și 19 octombrie 1997 și va fi deschisă de spectacolul **Antigona** de Sofocle, în regia lui Mihai Măniuțiu, producție a Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț.

**CRISTINA RUSIECKI**



## ZILE CU TEATRU ȘI POLITICĂ

Festivalul se deschide, pe 19 octombrie, într-o ambianță defel solemnă. Orașul s-a liniștit – la propriu – după mitingul lui Petre Roman. Pe scenă, unde urmează să se joace și spectacolul **Frații**, Mircea Cornișteanu, proaspătul (dar nu veșnicul) director al teatrului și al festivalului, e dezinvolt și familiar – explică schimbarea titulaturii, care s-a dorit a fi una limitativă: cele zece ediții de teatru contemporan au stimulat, în cadrul unui concept atât de larg încât cu greu putea fi definit, dialogul implicit între scenă și sală. Stabilind o limită, arbitrară, desigur, ca orice limită (piese scrise de autori în viață sau care au dispărut nu înainte de 1980), întâlnirea anuală de la Brașov îi obligă pe acei ce vor să participe să iasă de sub mantaua atât de generoasă a lui Shakespeare, Molière și Cehov, toți, prin voia lui Jan Kott, contemporanii noștri, și să contribuie la clasicizarea celor cu care mai poți încă bea o bere.

Acasă, spectacolul **Frații** se joacă mai bine decât la București, unde l-am văzut întâi. Mecanica relației iubire–dispreț, nuanțele devotamentului devenit reflex condiționat, forța memoriei de a înfrumuseța derizoriul sunt jucate de Mircea Andreescu și Costache Babii cu concentrare și convingere, la jumătate de metru de respirația spectatorilor, în iarba verde irlandeză imaginată de scenografia Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, adusă cu mari sacrificii din China, după cum ne spune cineva la masa organizată în localul bufetului-expres de lângă hotel. Sala mare a restaurantului e ocupată de o nuntă zgomotoasă și profitabilă (probabil).

Ca întotdeauna, masa de restaurant – lungă sau fragmentată – se dovedește a fi un cadru scenografic constrângător: lumea circulă, discută, cei care sunt de părere că sunt prea multe festivaluri nu se simt în plus la Brașov, cei care vorbesc despre caracterul aleatoriu al premiilor sunt gata oricând să apere până la ultima suflare propriul palmares dintr-o competiție imaginară. Ca întotdeauna, actorii povestesc întâmplările lor și ale altora. Pentru cine ascultă mai de mult asemenea istorisiri, este evidentă eternitatea schemei și mobilitatea distribuției. Președinta juriului, doamna Olga Tudorache, se retrage devreme.

### Improvizații

Invitarea în afara concursului a Teatrului „Masca” nu este un simplu gest de curtoazie față de directorul, animatorul și regizorul trupei – Mihai Mălaimare. Prezența unui spectacol non-verbal, care apelează la formele cele mai elementare de comunicare, are probabil menirea de a ne reaminti că, înainte de a fi clasic sau contemporan, vechi sau actual, de trăire sau de reprezentare, teatrul trebuie să încante și să bucure. În pofida aparențelor, formula pentru care și cu care se luptă Mihai Mălaimare presupune rafinament și o dexteritate echivalentă cu perfecțiunea. La acest ultim capitol mai este de lucrat. Dacă jongleriile și scamatoriile nu funcționează cu precizie, e mai bine să lipsească. Când aspiri la perfecțiune, semi-

izbânzile sunt mai rele decât eșecurile. Sentiment persistent și seara: **Așteptându-l pe Godot** de Samuel Beckett, regia: Dominic Dembinski, Teatrul „C.I. Nottara”. Fără a se lăsa intimidat de bogăția comentariilor și a explicațiilor metafizice, regizorul caută adevărul scenic al relațiilor dintre personaje și actorii îl urmează cu convingere și inventivitate. Atâta doar că fragmentele nu se îmbucă, nu decurg unul din celălalt și toate la un loc nu se leagă cu decorul – departe de austeritatea indicațiilor autorului, propunând în schimb o aglomerare tautologică de imagini și obiecte. Înainte de spectacol au intrat, în salonul unde ne adunăm înainte de spectacol și în pauze, primarul orașului, un om tânăr cu ochi albaștri, și șeful SRI din județ. Veneau împreună de la nu mai țin minte ce manifestare. Ce ușurare, să fii șeful cunoscut de toți al unui serviciu secret! Reiese că, chiar dacă nu prea au timp să-l aștepte pe Godot – treaba lui când vine și dacă vine –, oficialitățile, foarte generoase (Cornișteanu dicit) în subvenționarea/sponsorizarea (o fi același lucru?) sărbătorii de la Brașov, sunt de acord ca noi să-l așteptăm cât timp ne face plăcere.

### Vinovății

**Copilul îngropat** de Sam Shepard în regia Cătălinei Buzoianu la Teatrul „Bulandra” produce aceeași senzație de participare la un miracol: din ceea ce se vede și se aude, din ceea ce e concret și evident se construiește misterul, care apoi se dezleagă prin tatonări și scăpărări ce fac cât o mărturisire; nimic nu e spus de-a dreptul și totuși totul se înțelege și personajele își dezvăluie secretele, în timp ce se străduie să le ascundă. Patul pe care zace Victor Rebengiuc (Dodge) ocupă, la propriu și la figurat, centrul scenei. Actorul reușește una din acele interpretări în care spectatorul îl iubește și îl detestă, înainte de a-l înțelege. Rebengiuc e mereu cu o jumătate de pas



Imagine din spectacolul Concert de promenadă al Teatrului „Masca” (regia: Mihai Mălaimare)





înaintea imaginației spectatorului, pe care-l așteaptă, răbdător, la intersecție. Îl secondează Mariana Mihuț, cu o asemenea precizie și minuție, încât, stând în sală, îți vine să-ți iei notițe, ca nu cumva să uiți semitonul, înclinația capului, întrebarea-exclamare prin care-și exercită autoritatea. Cătălina Buzoianu a stăpânit și armonizat aceste forțe, izbutind armonia care topește mijloacele în frumusețe și înțeles.

Succesul e imens: se aplaudă minute în șir, în picioare. Vizibil emoționat, Rebengiuc face un semn cu mâna: vrea să vorbească. Aplauzele se sting. „Acum două decenii am sărbătorit aici «promoția de aur». De-atunci, mulți ne-au părăsit: Amza Pellea, George Constantin, Silvia Popovici, Cozorici...” Are lacrimi în voce. E acoperit de aplauze, firave, dar aplauze. S-a întâmplat ceva? Continuă cu un omagiu pentru cei dispăruți și solicită un moment de reculegere. Peste sală se așterne liniștea în care bucuria sărbătorii de-abia încheiate prevestește și așteaptă tristețea, nenorocirea.

În biroul directorului, juriul se uită la televizor: **Un deținut la Auschwitz** de Alain Bosquet. Regia: Domnița Munteanu. Spectacolul participă în concurs la secțiunea „piese inedite”. Piesa e inedită, dar într-un fel și inutilă. Au murit șase milioane

pregătiți atât fizic cât și mental pentru a șoca prin discurs și prin gest și spectacolul se înfățișează ca o mașinărie foarte bine pusă la punct, trădând - mi se pare mie - tocmai „spiritul Dada”. Nu e nimic spontan, nimic surprinzător, practic nimic viu: un interpret își dă jos pantalonii și izmenele atunci când îi vine rândul, și nu când se creează sentimentul că pantalonii și izmenele sunt în plus. E un gest cultural readucerea în circuitul public a unei revoluții uitate, dar produsele ei sunt moarte în absența spiritului care a generat-o.

Spectacolul teatrului din Brăila cu **Chira Chiralina** nu mai are acum nici candoarea reprezentației de la Piatra-Neamț (după care am scris cronică, într-un număr anterior), nici voința de a cuceri cu care a venit în turneu la București. Actorii par că nu nimeresc mânecele și cracii unor haine prea mari și încearcă să cânte pe un ton mai sus decât le permite vocea. Decorul, costumele, fluenta desenului regizoral și momentele „tari” ale spectacolului smulg aplauzele unei săli cucerite de intensitatea patimilor povestite de personaje. „Nu se poate face teatru fără actori”, bombăne alături o voce pe care prefer să nu o identific. Pe scenă sunt totuși actori, unii dintre ei cu vechi state de serviciu, există și o debutantă, Crina Novac, elevă în clasa a X-a acum, o promisiune pe care am dori-o împlinită și profesionalizată. Prin spectacolul Cătălinei Buzoianu, teatrul din Brăila a ieșit pe șoseaua națională. Depinde de toți membrii trupei să nu o cotească alături, pe un drum vicinal.

## Omul cu fularul are 72 de ani

Pe la sfârșitul anilor '60, secția maghiară a teatrului din Târgu-Mureș a venit la București cu un extraordinar spectacol montat de Harag: **După potop**. Lohinszky Lóránd juca în acest spectacol purtând un fular lung cu care mătura parcă scena. E prima imagine care-mi apare când se rostește numele actorului sau al teatrului. În **Vizita bătrânei doamne** îl joacă pe III, un om neînsemnat, care se străduiește să devină nevăzut (după o rezistență mai mult simbolică) când află că moartea lui e cheia opulenței orașului.

În condițiile tranziției, piesa lui Dürrenmatt capătă înțelesuri neașteptate, pe care regizorul Kincses Elemér le introduce în ecuația spectacolului. Relația individ-grup-gloată este descrisă și arătată cu o logică artistică cuceritoare. Disciplina și participarea studenților de la Institutul de teatru din Târgu-Mureș pun în valoare contribuția „vedetelor” la înfăptuirea unui destin sordid. Dimensiunea parabolei este sugerată cu

mijloace spectaculoase, dar adecvate, de decorurile și costumele lui Labancz Klára. Aplauze nesfârșite răsplătesc un teatru de excelentă calitate. În viața de toate zilele, Lohinszky Lóránd poartă un fular de dimensiuni normale, la noapte, la ora 3, are tren spre Ungaria, unde filmează, și ochii îi sunt la fei de trști ca ai lui Victor Rebengiuc. Îmi spune că a împlinit 72 de ani.

Oricâte obiecții ai putea avea la regizorul Horațiu Mălăele, actorul cu același nume le face în parte uitate prin autoritatea cu care se instalează între replică și sensul ei, prin puterea de a sugera determinarea ingenuă a profesorului ucigaș din **Lecția** de Eugen Ionescu. Clara Vodă - Eleva și Silvia Codreanu - Servitoarea se supun flexibil farmecului și autorității Profesorului. Farmec căruia e greu să i te sustragi. La masă Mălăele bea doar



foto: Szilvi Béla

Scenă din **Vizita bătrânei doamne** de Friedrich Dürrenmatt la TN Târgu-Mureș (regia: Kincses Elemér); în prim-plan, Farkas Ibolya

de oameni în lagărele morții, celebri și neînsemnați; faptul că Franz Kafka ar fi putut fi unul dintre ei nu îi face pe planificatorii genocidului mai vinovați sau mai inocenți. Comandantul german este alcătuit din toate clișeele literaturii antifasciste „subțiri”: primitivul cultivat, fanaticul lipsit de credință, Bach, doctoratul în litere, nazism=comunism. Talentul extraordinar al lui Mălăele și neobișnuita reținere a lui Dan Condurache mențin interesul pentru acest dialog imaginar.

După, la masă, îl mai prindem pe Rebengiuc, fericit și trist.

Tot în afara concursului, Compania Guillaume Calle din Franța prezintă **Dadaland**, un spectacol care își propune „să restituie întreaga vervă și violență verbală a lui Tristan Tzara și a prietenilor săi din mișcarea dadaistă”. Interpreții sunt foarte bine



apă și vorbește despre maicăsa ca locotenentul Columbo despre soția lui; cineva îl întreabă dacă e adevărat că a fost la un spectacol electoral al Partidului Democrat. „E adevărat. M-au invitat, m-au plătit. Și CDR m-a invitat și m-a plătit și m-am dus.” Din precizia răspunsului reiese că actorul și-a asigurat echidistanța prin postura de prestator de servicii, oarecum preferabilă celei de propagandist fanatic, plătit prin privilegii.

**Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon, în montarea lui Mircea Cornișteanu, la Teatrul de Nord din Satu Mare, este un spectacol plăcut, nostalgia integrează veselie, statuia care se însușește dă un efect scenic sigur, izbutind să fie mai mult decât un procedeu, creând fiorul raportării diurnului la cele eterne. Un spectacol în care veselie e compatibilă cu inteligența, ceea ce nu este atât de curent pe cât s-ar crede.

Apariția criticului Valentin Silvestru prevestește în mod cert un colocviu sau o dezbatere, care se și desfășoară sâmbătă dimineață, căutând răspuns la întrebarea „Ce reprezintă un festival de teatru în România de azi?”. Este evident că sistemul organizat înainte de 1989 nu mai răspunde aceluiași cerințe și necesități, că multe turnee sunt botezate festivaluri, pentru că sponsorilor li se pare mai profitabil să-și lege numele lor sau al firmei de un festival decât de o simplă deplasare a unui spectacol dintr-un oraș în alt oraș. Având mai degrabă rolul de a stimula decât de a consacra, festivalurile (nu toate) au izbutit să realizeze o anume coeziune în lumea teatrului, în jurul valorilor reale; nu o dată însă o competiție mediocră consacră cel mai puțin mediocru fapt artistic prezent acolo, care circulă apoi sub formă de valoare autentică. Ca în toate împrejurările vieții, când sunt angajate forțe într-adevăr vitale, e greu de tras linia care desparte binele de rău: ar fi de dorit ca partizanii existenței festivalurilor să nu doteze fiecare cămin cultural cu serbarea sa teatrală, dar nici nu e cazul ca adversarii lor să compromită mlădițele viului, bucuria publicului și a artiștilor. Dezbaterile de la Brașov a fost concretă, oferind argumente pentru toate pozițiile. În concluzie: e bine când sunt festivaluri bune, e rău când sunt festivaluri rele.

Am părăsit sala Studio a teatrului-gazdă cu convingerea că, prin selecție și organizare, Festivalul de la Brașov se înscrie în prima categorie.

Mâncăm iar în sala bufetului expres. În restaurantul mare e o nuntă bogată. Cu noi e o altă nuntă, destul de bizară. În capul mesei, mireasa, mirele, părinții, nașii. O masă cam de vreo 20 de tacâmuri își așteaptă oaspeții. Nu vin. Eroii întâmplării stau nemișcați în capul mesei, nu vorbesc, nu mănâncă; doar nașul se agită fără rost. Circa 90 de minute situația rămâne neschimbată și nemișcată. Ne vin în minte fel și fel de filme, dar vecinii noștri sunt oameni vii, deși împrejurarea (a cărei explicație n-o vom afla) le dă o rigiditate de manechin. Viața rivalizează cu teatrul și cedează pasul, pentru că, fără înțeles, spectacolul își epuizează misterul fără a stârni altceva decât o curiozitate superficială. Seara, ca meniul să fie complet, spectacolul Teatrului Național din Cluj cu **Mireasa cu gene false** de D. R. Popescu (regia: Tudor Chirilă) a reprezentat acel lip de șoc vizual și auditiv de la care ți-ai dori să lipsești. În absența



**Moment din Mireasa cu gene false de D.R. Popescu la TN Cluj (regia: Tudor Chirilă)**

reperelor care mișcă personajele și determină acțiunea, sordidul, murdăria, naturalismul ostentativ provoacă o stare de jenă fizică, de disconfort intelectual – tot atâtea bariere în crearea unui flux de înțelegere, de simpatie între scenă și sală. Nu se poate face teatru fără actori, cum observa cineva acum câteva zile, dar ce folos că Melania Ursu și Anton Tauf sunt niște actori de clasă, dacă sunt puși și se lasă antrenați într-un context în care prevalează uritul?

Duminică, 27 octombrie, dimineața, **Profesionistul** de la Teatrul Național din București demonstrează încă o dată virtuțile simplității, plăcerea de a ști că ceea ce spui e oricum, dar nu plictisitor, bucuria de a descâlci nodul de meschinărie și sublim al viului. Mircea Albulescu (care nu intră în concurs pentru că a mai fost premiat pentru acest rol) este extraordinar, ca întotdeauna când nu-și pune în cap să copleșească și să uimească.

Dezbaterile juriului nu sunt prea complicate: **Copilul, Vizita, Profesionistul**, Horațiu Mălăele au aproape unanimitate. Se mai discută despre **Chira și Godot**. Structura palmaresului nu permite prea multe nuanțe. Configurația finală a premiilor mi se pare corectă, profesionistă. Cornișteanu dă telefoane la București, anunțându-i pe premianți. Se pare că s-a întâmplat ceva la „Bulandra”, cu **Copilul îngropat**. Seara, înainte de festivitatea de premiere, Victor Rebengiuc ne arată o hârtie incredibilă, cu antetul teatrului, semnată de directorul Ogășanu. Conflictul e stupid, termenii prin care încetează colaborarea sunt scriși parcă de un inspector financiar către un funcționar de la registratură. Între timp, incidentul s-a umflat: fiind final de campanie electorală, candidatul Iliescu a folosit demisia ulterioară a lui Ogășanu pentru a dovedi tendințele revanșarde ale Opoziției. Rămâne, totuși, neclar ce au oameniiăștia de împărțit: nici Ogășanu nu-l poate înlocui pe Rebengiuc în **Copilul îngropat**, nici Rebengiuc nu vrea să fie director. Tot la o săptămână după terminarea festivalului, concursul prin care Mircea Cornișteanu devenise director este declarat ilegal (!?); se ține altul, cine a câștigat data trecută pierde, și invers.

Desigur, toate acestea nu au nici o legătură cu festivalul, cu festivalurile; ele țin de zilele de „lucru” ale teatrului, ale oamenilor din teatru. Dar nu devin oare serbările un lux imoral și ipocrit, în condițiile în care normalitatea vieții de echipă este într-un permanent derapaj?

Avea un instinct sigur Olga Tudorache, președinta juriului, când se retrăgea devreme în camera ei.

**MAGDALENA BOIANGIU**

## TEATRELE DE REVISTĂ – LA RĂSCRUCE?

La Constanța, în organizarea Teatrului „Fantasio” (director, Sorin Mihai Vasilescu), instituție sărbătorită pentru cele patru decenii de prodigioasă activitate, a avut loc cea de a cincea ediție a Festivalului național al teatrelor de revistă. Au participat Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești, Teatrul „N. Leonard” din Galați, Teatrele de Stat – secțiile de revistă – din Pitești și Baia Mare, Ansamblul „Doina” al Armatei – filiala Revistă din Cluj-Napoca. Teatrul de revistă din Deva, confruntat cu mari probleme organizatorico-financiare, nu a participat, iar Teatrul „C. Tănase” din București a ținut să fie prezent doar cu un fragment de spectacol, în afara concursului.

Spectacolele cele mai valoroase au fost prezentate de „Fantasio” (**Nimeni nu ne vrea** – Marele Premiu al festivalului și patru premii individuale), trupa băimăreană (**Viața ca la piață** – premiile pentru regie și coregrafie), teatrul ploieștean (**Strada** – un premiu pentru talentata solistă de muzică ușoară Nicoleta Niță), teatrul clujean (inspiratul pretext intitulat **NATO frântă că și-am dus-o** – premii pentru conducătorul de orchestră Mihai Porcișan și pentru cuplul Dan Constantin-Mihai Lazăr) și teatrul gălățean (**Ce-aveți, dom'le, cu revista?** – un premiu de debut pentru solista de muzică ușoară Maria Magdalena Cotro). În ele s-au făcut simțite, din fericire, câteva argumente ce pledează pentru viabilitatea genului, pentru posibilul său succes la public. Prestația unor coregrafi inventivi precum Milidi Tătaru (Constanța), Marcela Țimiraș (Ploiești și Galați) sau Livia Tulbure Gună (Baia Mare), a unor actori renumiți ca Maria Lupu, Mirela Pană, C. Zăncescu sau Mariana Darian (Constanța), la care am putea adăuga și unele realizări actricești din spectacolele de la Ploiești și Baia Mare ori calitatea momentelor muzicale oferite de trio-ul „lordăchioaie-Enache-Temișan” (din trupa ploieșteană),

de Ileana Șipoteanu și Sorin Mocanu sau de orchestra lui Dumitru Lupu („Fantasio”), vine să completeze acest tablou al satisfacțiilor, apreciat ca atare nu numai de public, ci și de juriu. Acesta a numărat, de altfel, câteva personalități ale vieții artistice: George Sbârcea (președinte), Henry Mălineanu, Ion Lucian, Horea Popescu, Bițu Fălticineanu, Ion Tugearu, scriitorul Sorin Holban, realizatoarea de emisiuni radiofonice Silvia Cusursuz.

Trebuie să recunoaștem însă că festivalul constănțean a scos la iveală nu numai valorile, ci și balastul genului. Ne-au fost înfățișate unele secvențe de amară desuetudine, ca și kitsch-uri sau stridențe vecine cu vulgaritatea, ce se răsfață astăzi în tot felul de reprezentații deochete găzduite nu numai de „săli polivalente” ori stadioane, ci chiar și de instituții în toată legea, lăsate însă adeseori la periferia interesului și a bugetului de către Ministerul Culturii, prefecturi, primării, sponsori ș.a.m.d.

De multe ori, în spectacolele văzute, pretextul era subțire, vag, neconvingător, sau dispărea, pur și simplu, pe parcurs. În aceste cazuri, locul **revistei** îl ia banalul „concert-spectacol”, în care numerele artistice se juxtapun fără pretenția unui discurs coerent guvernat de o idee, de un motiv, de o semnificație rezistentă. Improprietățile țin și de câte un cuplet sau (mai ales) monolog aterizat parcă aici din alt gen de spectacol, ori de câte o secvență sugerând Revelioane TV de tristă amintire. Mai rău decât aceste defecte, dezvăluite sub forma unor lungimi supărătoare sau a unor căderi de tensiune, ne-au impresionat neplăcut stupiditățile prezente uneori în textul revistei, umorul căznit, învechit ori vulgar pe care îl „promovează” unele colective, chiar sub semnături consacrate – fapt și mai îngrijorător. În replică, revuiștii constănțeni – dar nu numai ei –

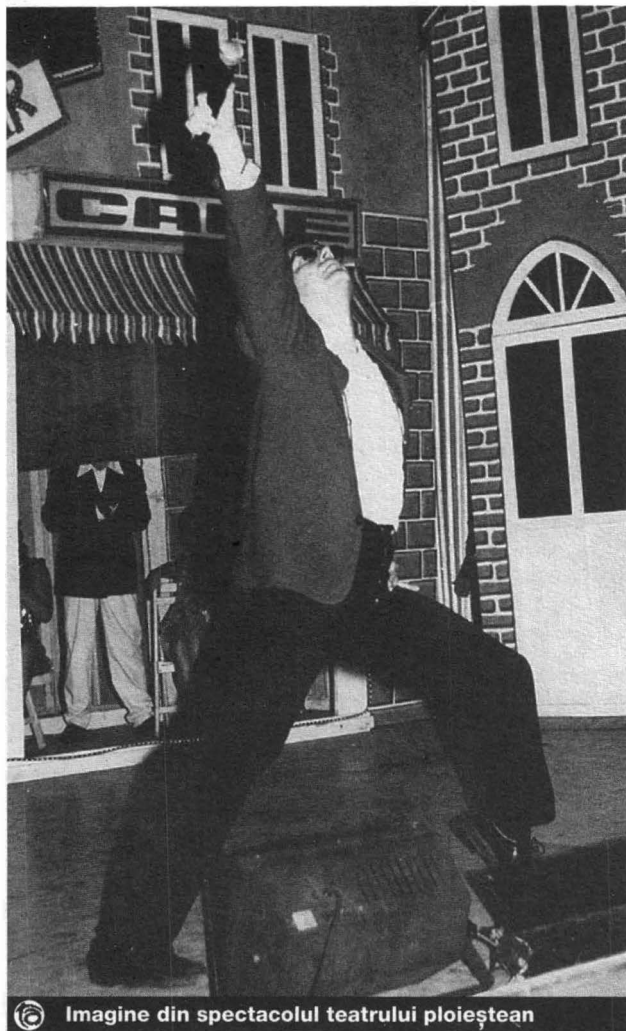
© Baletul Teatrului „Fantasio” din Constanța



# O (TEMPERATĂ) SATISFACȚIE

Festivaluri

SLĂNIC MOLDOVA



Imagine din spectacolul teatrului ploieștean

ne-au lăsat să întrevădem însemnele unor înnoiri de mentalitate, ale respectului față de calitatea textului, prin colaborări de bun-gust artistic cu autori ca Tudor Octavian sau Aurel Storin, chiar dacă unele „momente” create pe aceste texte riscă pe alocuri și ele să nu se înscrie în limitele cerințelor și rigorilor genului (dar cine ar putea să le definească prin judecăți „bătute în cuie”?).

Acum, după această ediție susținută de efortul și entuziasmul teatrului-gază, care, prin sponsorii săi, asigură și premiile – vreo 17 la număr –, și cheltuielile organizatorice, este cazul să ne întrebăm (poate vor auzi și alții): cine mai sprijină financiar și moral teatrele din provincie? Cum mai pot ele porni în turnee prin țară? De ce acel „cerc” al textierilor, în loc să se lărgască, pare a rămâne cantonat în alcătuiri adeseori falimentare? De ce nu colaborează cu aceste teatre și regizori de marcă de la teatrele dramatice sau lirice din țară? Cum decurge promovarea tinerilor cu studii de specialitate în viața acestor instituții (în compartimentele proză, muzică, balet)? De ce, în afara inițiativei constănțene, nu există nici un for, nici un oraș în țară dispus să facă ceva pentru scoaterea acestor teatre din anonimat? Până la ediția viitoare, să nădăjduim că unele dintre aceste întrebări își vor afla răspunsuri mulțumitoare. Nu atât pentru noi, cât pentru artiști și apăsători; pentru destinaul teatrului de revistă.

ION PARHON

Slănic Moldova este o localitate în care lumea vine să se odihnească. Singurii care vin să lucreze sunt membrii juriului Festivalului-concurs de creație și interpretare teatrală „Ion Luca”. În toamna lui 1996, au făcut-o pentru a zecea oară. Și, cum cifra este rotundă, e cazul să-i dorim montanului festival viață lungă și sponsori generoși. Plus o mediatizare pe măsură.

Căci, din cauza lipsei banilor, nu au participat la secțiunea de interpretare decât șase trupe, iar datorită slabei popularizări a competiției, la întrecerea dramaturgilor (neconsacrați) nu s-au trimis decât cinci texte! Drept care juriul (Victor Parhon – președinte, Diana Lupescu, Viorel Savin, Nicolae Radu și subsemnatul) nu a avut o sarcină prea grea: s-au oferit trei premii trupelor, o mențiune și cinci distincții individuale. Scriitorii de teatru au fost „amânați”, suma destinată recompensării celui mai interesant text ajungând, pe merit, în buzunarele celor mai buni interpreți.

De altfel, faptul că au fost menționați mai mulți actori amatori decât regizori, scenografi și dramaturgi mi se pare simptomatic pentru repartizarea valorică a compartimentelor de spectacol. Mișcarea națională de teatru diletant are, la ora actuală, un eșantion bogat de comedieni. S-au remarcat la Slănic Moldova (nu pentru prima oară): Mariana Dragomir – interpreta unei Smărăndițe pline de feminitate (**Rămășagul** de V. Alecsandri); Marin Cimponeriu – un modern și convingător Cetățean Turmentat (**Mofturi și moftangii**, după Caragiale); Ștefan Ilăș (mucalit, autoironic, în rolul principal din **Goana după fluturi** de Bogdan Amaru); Romeo Matei – autorul unui tur de forță, pe o partitură maziliană dificilă (Gogu din **Proștii sub clar de lună**) și Sorin Frâncu – un robust, solid (și la figurat) Smirnov (din **Ursul** de Cehov). Ar fi meritat distincții și alți interpreți; dar bravii noștri actori amatori nu sunt nici lideri politici, nici sportivi, nici Miss Piranda, ca să intre în atenția sponsorilor...

Despre spectacolele prezentate se poate vorbi cu (temperată) satisfacție. Nu au existat, ca la alte ediții, catastrofe „novatoare” ori „prăfuieli” soporifice. Casa de Cultură Buziaș a venit în concurs cu o **Goană după fluturi** corect descifrată, cu o trupă – destul de mare – bine îndrumată și cu o claritate a mesajului apreciabilă (a obținut premiul pentru cel mai bun spectacol). Trupa studentască „Gelosii” din Galați și regizorul ei (Claudiu Perușco) au impresionat prin originalitatea viziunii și prin modernitatea jocului (alături de Gogu, și Ortansa, și Clementina au beneficiat de prestații actricești remarcabile). Nu e puțin lucru să experimentezi pe Mazilu și să grezezi elemente de commedia dell'arte pe un text arhicunoscut, contemporan, aparent inadecvat. Temeritatea demersului regizoral a cântărit în balanță mai mult decât lipsa de măsură a unor soluții scenice.

**Fericire conjugală** (după Cehov) cu trupa Ateneului Popular Focșani a încheiat lista premiilor în bani: pe lângă interpretul premiat și acuratețea scenografiei am mai remarcat aici celelalte prezențe actricești (Paula Grosu, Valentin Cotigă, Adrian Rădulescu, Luiza Anghel). O mențiune s-a acordat și Școlii Populare de Artă Bacău (**Logodnicul din ciorap** de Viorel Savin), pentru tinerețea echipei.

Dacă rememorăm repertoriul acestui festival (Cehov, Caragiale, Alecsandri, Bogdan Amaru, T. Mazilu, V. Savin) vom vedea că și aici selecția a fost meritorie. Ca și prezența publicului (plătitor) în sala Cazinoului moldav.

Înseamnă să nu se întrevăd motive care să împiedice manifestarea să-și însușe edițiile, precum mărgelile pe ață...

BOGDAN ULMU

## „Cine discerne sunetul talentului în zgomotul dimprejur ?“

□ Încercând să găsesc un început pentru interviu, am răsfoit colecția din ultimii ani a revistei „Teatrul azi“ în căutarea unor cronici, fotografii, a reperelor carierei dumneavoastră, eventual comprimate într-un alt interviu. Informațiile răzlețe nu au putut schița conturul unui portret. Vă mulțumesc sau vă produce neliniște această discreție?

■ Pe de o parte, nu am fost solicitat, pe de altă parte, consider că există anumite aspecte ale acestei meserii care nu trebuie neapărat prezentate ca niște evenimente, exagerate, fals aureolate. În general sunt întrebat cum creez personajele, cum decurge viața unui actor, atât în planul profesional, cât și în cel personal. Cred însă că existența mea nu este mai interesantă decât cea a oricărui alt om. Nu vreau să fac un personaj din cel care sunt în viața mea particulară... Vreau să rămân un om cu aceleași probleme ca toți oamenii și să nu fac din orice mărturisire publică o cameră de rezonanță a neliniștilor sau îndoielilor mele.

□ Firește însă că sunteți conștient de faptul că ființa actorului provoacă întrebări, stărnește curiozitate.

■ Sunt foarte mulți actori care se arată chiar interesați să se dezvăluie la fiecare pas, să comunice spectatorilor propriile lor experiențe și după ce luminile rampei se sting. Viața lor e un etern spectacol. Eu consider că a fi actor este o profesie și atât. Viața e altceva, sau, mai bine zis, altundeva.

□ Să revenim, așadar, la profesie. Vă doriți ca în timpul unei reprezentații să stârniți reacții în public, nu neapărat aplauze, ci senzația difuză de întâlnire în spațiul ficțiunii scenice? De fapt, ce fel de public preferați?

■ Nu mă raportez la public. Îi învăț acest lucru și pe studenții mei. Trebuie să se raporteze la conștiința lor, pentru că fiecare artist are un mod de a se mărturisi. Artă constituie un mod de a-ți expune sufletul, de a-l deschide spre o

percepție colectivă, care sporește înțelesurile viziunii interioare asupra lumii sau le diminuează; în mod cert, le modifică. Receptarea este total diferită, uneori, de intenția primă a artistului. Pe unii îi interesează anumite nuanțe, pe alții o altă gamă de stări, iar unii rămân aproape indiferenți. Nu ne putem raporta mereu la public. Eu mă concentrez asupra mărturisirii mele. Simplificând, încerc în primă instanță să îmi fac mie plăcut un personaj, să caut ritmul existenței lui pe scenă fără să fiu mereu cu urechea plecată spre ecourile pe care pașii lui le stărnesc în urechea spectatorului. Iar apoi, vom vedea, s-ar putea să placă și altora...

□ Pentru că tot ați pomenit de studenți, ar fi interesant de aflat dacă îi avertizați asupra riscurilor acestei meserii.

■ Da. Ei sunt conștienți de riscuri din momentul în care încep să viseze la meseria de actor. Concurență este un cuvânt care se folosește des și nu are conotații precise. Ar fi bine să existe o concurență loială în zona teatrului. Și nu numai la noi, ci în general, în lume... Acum se bate foarte tare moneda pe angajarea actorilor numai după criteriul valoric. Dar cine stabilește spectrul acestui criteriu, categoriile estetice care trebuie avute în vedere, cine poate discerne sunetul autentic al talentului în zgomotul care-i însoțește uneori manifestările? Cine inventează unitatea de măsură pentru valoare? Se creează etalonul gustului personal al directorului, apar opțiunile relative ale unor comisii, alegeri care sunt invalidate după scurt timp.

□ Și considerați că acesta este un risc specific meseriei de actor?

■ Nu. Dar e o încercare ce uneori poate devasta personalitatea unui actor aflat la început. Riscul esențial este însă această îndepărtare de mărturisirea sufletului propriu. Categorie, arta teatrală trebuie întreținută. Cultura nu este pură fascinație, ci are o viață care trebuie susținută. Dincolo de podoabe și de fast, de sărbători și de lumini strălucitoare se află un organism fragil, în mișcare, într-o căutare nesfârșită, și care nu poate trăi în absența atașamentului și iubirii adevărate. Noi încă funcționăm, ca în vremuri revoluate, la capitolul ambiguu denumit „manifestări culturale“. Suntem asimilați poate cu saltimbancii, cu cei care distrează oamenii; și atât. La acest capitol intrau odinioară atât cei care, să zicem, jucau popice pe plajă, cât și cei care rosteau versuri de Topârceanu. Or această latură a teatrului, de divertisment, care este foarte importantă, e numai o fațetă a lucrurilor, iar dimensiunea culturală este alta. La Operă se duce publicul care este pregătit. Nu poți să iei de pe stradă pe cineva care nici măcar atunci când era mic nu a văzut un spectacol la „Tândărică“ și să-l duci la Operă. Există niște trepte care sunt urcate în timp. Iată de ce trebuie întreținută cultura. Nu toți au capacitatea să înțeleagă un anumit fenomen cultural. Și, astfel, tâlcurile care ar trebui câștigate prin lumea înfățișată de un spectacol se risipesc ori se dovedesc inutile. Pentru a umple acum sălile e necesar să se facă importante concesii gustului comun, și atunci ne întoarcem la divertismentul pur, adeseori ieftin și lipsit de orice reflex de profunzime. Firește că nici divertismentul nu este un gen ușor. Nu vreau să fiu înțeles greșit. Dar nu putem consuma la nesfârșit afectările și manierizarea. Eu am făcut revistă și știu cât este de greu, pentru că acolo se realizează primul impact cu teatrul al unui public, să-i zicem, mai comod. Dacă actorii de la revistă câștigă acest public, treapta spirituală următoare e deja ceva mai aproape, mai ușor de atins. Se formează un public pentru comedie, preferințele pot evolua, se creează obișnuința de a veni în sala de teatru.

□ Sunteți un comentator atent al lucrurilor care se petrec în preajma dumneavoastră, dar evitați să vorbiți despre propria persoană. În câteva dintre cronicile la spectacolele pe care le-ați jucat în ultimul timp revine ca un leit-motiv fraza: „Dinu Manolache este la cel mai bun rol de până acum“. Ce părere aveți despre aceasta?

■ Ar fi fost măgulitor ca fraza să fi apărut la același critic!

□ A apărut totuși la critici diferiți, în cronici la spectacole diferite.

■ Mă amuză, într-un fel... Mă gândesc că totuși este o interpretare critică firească – actorii au și ei un drum care e uneori ascendent, alteori, marcat de tot felul de accidente. Există o experiență care se sedimentează, un tip de strălucire proprie fiecărui actor, o lumină care se schimbă cu vârsta.

□ Ce v-a interesat în tinerețe? În general, actorilor cu o anumită personalitate li se pune o etichetă chiar din primul an de existență pe scenă: inocență, ingenuitate, bonomie...

■ E o greșeală a criticii.

□ Și a publicului, poate.

■ E și greșeala actorului. În tinerețe m-a interesat foarte tare ceea ce putea să-mi facă publicitate. Am muncit foarte mult atunci pentru a mă face cunoscut. Am lucrat în filme, în piese poate neimportante din punct de vedere artistic, dar care mi-au servit pentru a face să se vorbească despre mine. Apoi acest drum a trebuit părăsit, pentru că popularitatea câștigată e și ea o capcană. E necesar să știi să renunți la timp la ispitele facile. Rareori am întâlnit actori cu popularitate și totodată de valoare. Există pictori care creează tablouri doar pentru a vinde și există alții care n-au vândut nici un tablou toată viața lor, dar sunt mult mai interesați.

□ Vi s-a remarcat chiar de la început un anume tip de umor, deloc comun, sec și foarte percutant. Ce sau cine vi l-a inspirat?





■ Am avut un profesor foarte bun, pe Octavian Cotescu. El a descoperit aplecarea despre care vorbești dumneavoastră acum. De la el pleacă. Eu n-am putut niciodată – cu felul în care gândesc, în care arăt, în care vorbesc – să joc anumiți eroi din dramaturgia universală sau să-i joc într-un anumit fel, într-o anume viziune regizorală, pentru că aceștia ar fi devenit ilari. Orice aş face, nu pot să scap de această ironie care este conținută în ceea ce exprim eu. Îmi construiesc toate personajele nu din afect sau dintr-o trăire extraordinară, ci rațional, matematic.

□ **Ce rol joacă inspirația, „cel mai capricios dintre demoni”, în alcătuirea personajelor, dacă totul este supus unei ordini atât de precise?**

■ Inspirația ține de misterul teatrului. Dar lipsa de inspirație se poate escamota uneori.

□ **Tot prin luciditate?**

■ Printr-o soluție care ține tot de raționament. Există roluri în care, dacă încerci să faci prea mult, nu e bine. Dacă faci puțin, iar nu e bine. Am avut de-a face cu astfel de roluri. „Miza” era la colegi și partiturile noastre nu trebuiau să intre în disonanță. Accentele piesei nu trebuie distruse, chiar cu riscul de a mă vedea eu mai puțin. De aceea colegii mei s-au simțit confortabil când au jucat cu mine. Am trecut foarte ușor peste orgoliile inutile.

□ **Ce importanță are tinerețea, perioada de început, pentru un actor?**

■ Oh, da, tinerețea... Predau la A.T.F. de șapte-opt ani. Cred că școala românească de teatru este foarte bună, în pofida sărăciei, care bănuie de altfel în toată cultura. Metodele folosite în școală și experiența profesorilor ghidează studenții pe acel întortocheat și nesfârșit drum către sine. Nimeni nu garantează că viitorul actor va fi o vedetă, însă se încearcă îndepărtarea lui de capcanele neadevărului. În teatru, falsul se vede. Pentru a fi adevărat, un actor trebuie să aibă curajul de a se exprima pe sine. Această descoperire interioară este însă foarte dificilă. Studenții vin, de cele mai multe ori, pregătiți într-un fel anume, au prejudecăți, își maschează defectele, și atunci nu știu cum să le folosească mai târziu, eventual în avantajul lor. În ceea ce privește primul meu rol, îmi amintesc că în 1979 se deschisese Teatrul Foarte Mic, unde am jucat în **Copiii lui Kennedy**, piesă pusă în scenă de Dragoș Galgoțiu. În acest spectacol interpretam un soldat tarat după războiul din Vietnam, care se

destăinuia prin lungi monologuri. În urma acestui rol am fost și angajat la Teatrul Mic, pe care nu l-am părăsit de atunci. Am avut apoi colaborări cu toți regizorii care lucrau acolo: Cătălina Buzoianu – în **Niște țărani**, Ivona, **princesa Burgundiei**, **Maestrul și Margareta** –, cu Silviu Purcărete, cu Cristian Hadji-Culea, la **Mitică Popescu**. Sunt benefice întâlnirile cu regizori importanți atunci când intri în această meserie. Îi îndemn pe studenții mei să colaboreze cu regizorii din promoții apropiate pentru că vor trebui să creeze împreună spiritul acestei generații.

□ **Vă provoc să vă definiți răspunzând la o întrebare: ce înseamnă farmecul unui actor?**

■ Ei, cred că e o întrebare foarte bună pentru Florin Piersic... O definire a acestui termen e un lucru delicat. Cred că nu există actor care să nu aibă farmec. Nici măcar cei care joacă roluri de antipatici, de anti-eroi, personaje diabolice – fiecare trebuie să aibă șarmul lui. N-am întâlnit antipatici perfecți. Farmecul este un har și în această meserie nu poți trăi dacă nu-l ai.

□ **Ați spus că unii actori nu reușesc să se mărturisească nici în decursul unei întregi cariere...**

■ Da. Se ascund după tot felul de măști, folosesc clișee...

□ **...cu atât mai puțin s-ar putea dezvălui cu sinceritate în timpul unui interviu. Ce există totuși în penumbra actorului?**

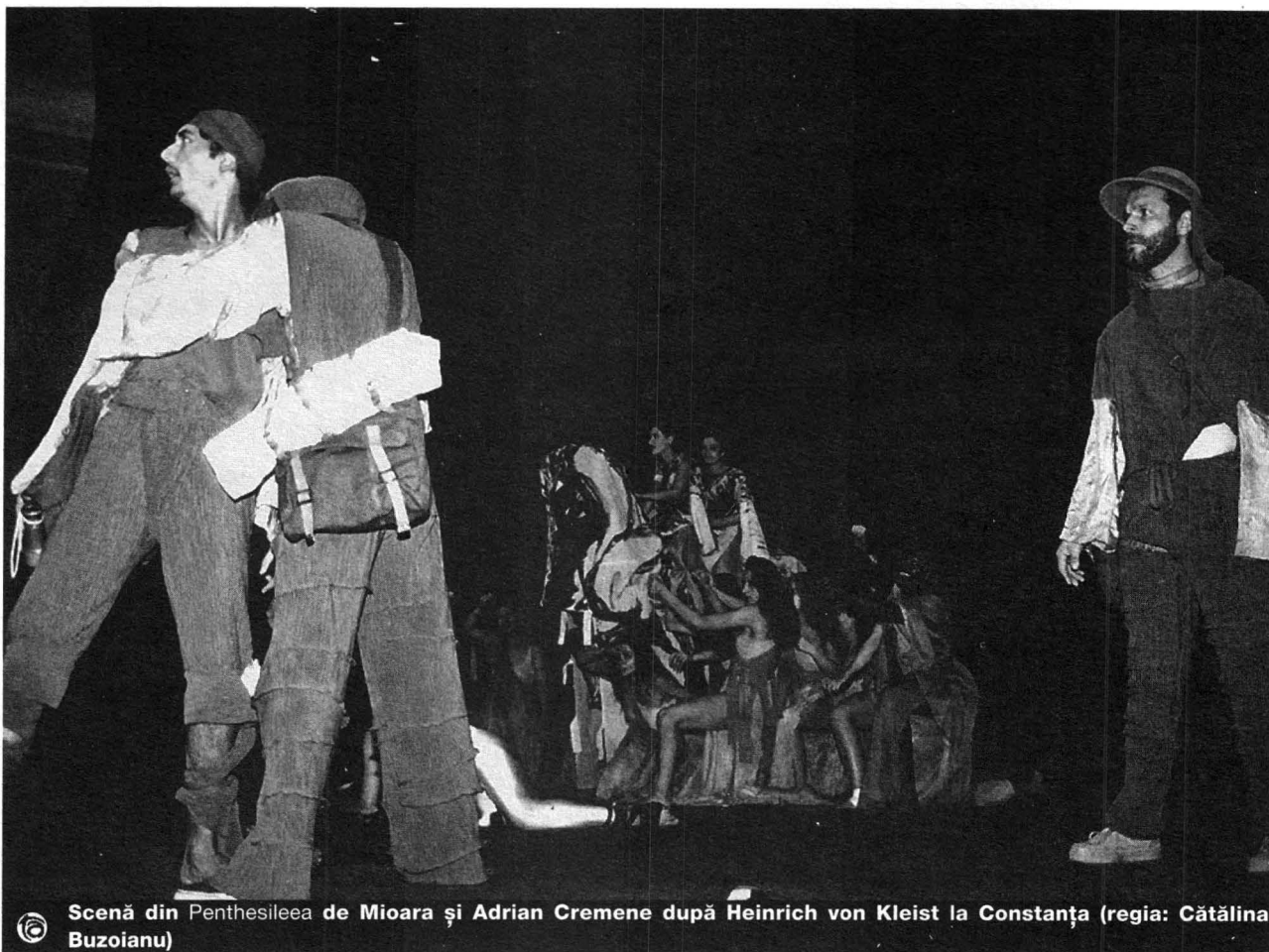
■ Există tot felul de probleme, amărăciuni, tensiuni, o încordare zilnică și o risipire. Drumul către sine nu înseamnă să fii tot timpul același, să te cauți într-un punct fix, ci este o căutare în care urci treptat, cu surprindere, uneori deziluzionat, alteori cu o încântare copilărească. Toate studiile psihanalitice demonstrează că în om se află și măștile cele mai întunecate, înspăimântătoare, ipostaze necontrolabile, dar și măștile ingenuie care dilată spațiul interior: dragostea, mirarea; toate trebuie descoperite, explorate și apărute de tentațiile facilului. În fond, nimeni nu știe prea bine cine este cu adevărat. În penumbra actorului stau toate personajele pe care le-a jucat, singurătățile lui, lucrurile pe care nu le-a putut comunica, atmosfera unui spectacol, emoția pe care simte că o trezește uneori în public, așteptarea, speranța...

**ADINA BARDAȘ**

© **Dinu Manolache, alături de Rodica Negrea, în Scaunele de Eugen Ionescu la Teatrul Mic (regia: Dragoș Galgoțiu)**



foto: Cătălin Anastase



Scenă din *Penthesilea* de Mioara și Adrian Cremene după Heinrich von Kleist la Constanța (regia: Cătălina Buzoianu)

foto: Bebe Draia

## JOCURILE ZEILOR ȘI ALE OAMENILOR

**PENTHESILEEA** de Mioara și Adrian Cremene, cu fragmente din *Penthesilea*, regina Amazoanelor de Heinrich von Kleist. Traducerea: Mioara Cremene • **TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA** • Data reprezentației: 17 octombrie 1996 • Regia artistică și versiunea scenică: Cătălina Buzoianu • Scenografia: Marcel Chirnoagă • Costumele: Velica Panduru • Muzica: Ioșif Hertea • Mișcarea scenică: Mălina Andrei • Distribuția: Ana Ioana Macaria, Daniela Bostan (*Penthesilea*), Irina Scutariu (Geta), Ileana Ploscaru (Marea Preoteasă), Elena Gurgulescu, Nina Udrescu, Diana Cheregi, Maria Nestor, Cristina Oprean Ciorei (Preotese), Gabriel Duțu (Ahile), Lucian Iancu (Ulise), Vasile Cojocaru (Diomed), Iulian Enache (Antilohus), Lică Gherghilescu (Automedon), Alice Cojocaru (Artemis), Laura Crăciun (Pallas Athena), Ana Maria Tramundana (Afrodita), Elena Gurgulescu (Isis), Nina Udrescu (Ka), Octavian Jighirgiu (Dionisos), Eugen Mazilu (Tiphon), Radu Niculescu (Ganimed), Iuliana Gavaz (Melpomene), Fatima Aminou Perianu (Prințesa africană), Cosmin Chivu (Un căpitan); în alte roluri: Gabriela Belu, Daniela Diaconescu, Daniela Manolache, Rovena Paraschivoi, Mădălina Petrencu, Clara Ghiuvelechiian, Mirela Klein, Lorette Enache, Daniela Vitcu, Oana Sandu, Daniela Pocea, Cristina Vârtejan, Adriana Dragomir, Dicran Asarian, Marius Maftăi, Cosmin Mihale, Florentin Roman, Iulian Lincu, Tiberiu Roșu, Adrian Bădilă, Gabriel Montescu ș.a

Dinspre miturile Greciei vechi, prin sufletul tulburat al dramaturgului-soldat Kleist, poposind în literatura exilului românesc (Mioara și Adrian Cremene), amazoana Penthesilea ajunge, datorită Cătălinei Buzoianu (versiunea scenică), la

teatrul din Constanța, producând evenimentul la care orice colectiv teatral jinduiește.

Legenda spune că *Penthesilea* nu se poate căsători decât cu bărbatul pe care-l va învinge în luptă. În drama sa

atât de înaripată, Kleist exprimă tulburarea sufletelor care nu-și pot potrivi instinctele, sentimentele, înălțelor comandamente ale zeilor. *Penthesilea* și Ahile se îndrăgostesc unul de altul când își observă slăbiciunea, nu ca urmare a admirației fiecăruia față de puterea celuilalt. Contradicția romantică este lucid și ironic comentată de autorii adaptării și extrapolată în spirit contemporan de regizoare. Nu doar zeii se opun sentimentelor dintre Ahile și *Penthesilea*, ci și oamenii, în special oamenii. Geta o vrea pe regina amazoanelor doar pentru ea, la fel și comilitonii lui, pe Ahile: solidarități impuse, handicapuri transformate în complexe de superioritate. Zeii și profeții nu sunt deloc străini de funcționarea acestei părți imunde a vieții, pe care o folosesc în jocurile lor, la fel de suspecte sub raportul moralei comune. Cetatea Troiei își părăsește timpul pre- și anistoric, devenind unul din locurile de luptă de pe un continent îndepărtat, unde

– ca în „1984” al lui George Orwell – se înfruntă, amestecându-se, partizani ai independenței și mercenari, idealişti tuturor războaielor și mitocanii tuturor oștirilor. Prezența unei armate cosmopolite de femei ce și-au mutilat feminitatea pentru a se adecva cerințelor luptei nu este de natură să-i mire nici pe grecii care știau totul despre lume, nici pe spectatorii de azi, care știu că feminitatea unei vedete cum a fost Elena trebuie plătită cu sacrificiul mai mult sau mai puțin vizibil al semenelor ei. Luptători din toate continentele se adună sub zidurile Troiei, opunându-se grecilor „civilizatori”, lipsiți de civilizație. Dinamica spectacolului organizat de Cătălina Buzoianu urmărește „mișcarea care deplasează liniile”, taberele își modifică mereu nu doar idealurile, ci și consistența. Începutul spectacolului, expozitiv și liniar, are marele merit de a explica în termeni clari datele conflictului, caracteristicile personajelor, poruncile zeilor și intențiile oamenilor. Este un gest de maximă politețe față de spectator, care nu are obligația de a veni cu povestea știută de acasă, la teatru urmând să admire talentul de a construi coduri al regizorului.

În cadrul scenografic creat de Marcel Chirnoagă, în care există și dimensiunea

cosmică, și fragilitatea omenească, și puterea visului de a transforma realul, în costumele Velicăi Panduru, care sugerează fără ostentație legătura cu lumea modernă, trupa teatrului își acordează mijloacele la structura polifonică a spectacolului.

Ahile și Penthesilea sunt înconjurați de grupuri de confidenți, prieteni și invidioși admiratori, sunt supravegheați de șefi formali și informal, sunt determinați de poruncile și de capriciile zeilor, și toată această complexă rețea de subordonări capătă concretețe, substanță, prin puterea interpreților de a exprima intensitatea trăirii și armonia retoricii. Complexa țesătură a partiturii muzicale (Iosif Herțea), acuratețea mișcării scenice (Mălina Andrei), cultivarea expresiei vocale (Ileana Cârstea-Simion) sunt tot atâtea factori care contribuie la imaginea globală a spectacolului, la modul în care el funcționează ca o oglindă a lumii și nu a unui eu, oricât ar fi acela de interesant.

După reverența în fața trupei ca atare, completată și cu alte forțe artistice performante, trebuie remarcate contribuțiile individuale ale unor interpreți care imprimă pecetea personalității lor partiturilor solistice: Ileana Ploscaru – inteligența fanatică, respectând întru totul

ritul sacru al Marii Preotese, Elena Gurgulescu și Nina Udrescu, preotese și zeițe pe care privești zăbaterii muritorilor le sensibilizează, dar nu le transformă, Lucian Iancu – un Ulise care dotează cu autoritate toate ipostazele vicleniei denumită înțelepciune.

Tinerii, Daniela Bostan – Penthesilea, Irina Scutariu – Geta, Gabriel Duțu – Ahile, par oarecum coplesii de sarcina de a purta, de a trage după ei acest cosmos imaginat de atâtea autori și întrupat de atâtea actori. Ei joacă, dar nu vibrează, și evoluția lor punctează, fără a însufleți sau emoționa. Dincolo de construcția lui savantă, valoarea spectacolului imaginat de Cătălina Buzoianu vine din emoția, din compasiunea care justifică tot acest efort. Orice imprecizie sau interpretare neutră alterează impactul întregului. Când dintr-un asemenea spectacol dispăre elanul, devotamentul inițial, el nu se degradează, ci piere. În durata performanței va consta examenul real al trupei din Constanța, care, prin colaborarea cu regizoarea Cătălina Buzoianu, a reînnotat tradiția marilor spectacole din Festivalurile teatrului antic.

**MAGDALENA BOIANGIU**

## DIVINA IDIOȚENIE A FORMEI

**OPERETA** de Witold Gombrowicz.  
Traducerea: Eörsi István și Pályi András ● **TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ** ● Data reprezentăției: 21 septembrie 1996  
● Regia: Tompa Gábor ● Decorurile și costumele: Dobro-Kóthay Judit  
● Muzica: Lászlóffy Zsolt și Incze G. Katalin ● Distribuția: Csiky András (Maestrul Fior), Boér Ferenc (Principele Himalaj), Spolarics Andrea (Principesa Himalaj), Bács Miklós (Contele Charme), Hatházi András (Baronul Firulet), Gajzágó Zsuzsa (Albertina), Borbáth Júlia, Ille Ferenc (Părinții Albertinei), Csutak Réka, Bandi András Zsolt (Pungășeii), Szikszai Rémusz (Părintele paroh), Salat Lehel (Președintele), Dehel Gábor (Generalul), Panek Kati (Marchiza), Negy Dezső (Profesorul), Bíró József (Contele Hufnagel), Bogdán Zsolt (Bancherul), Fülöp Erzsébet (Soția lui), Tordai Tekla (Menajera preotului), Kardos Róbert (Valetul Wladislaw), Madarász Lóránd, Szabó Jenő, András Lóránt, Dimény Levente, Keresztes Attila (Valeții), Kántor Melinda (Cerșetorul), Lázár Gabriella, Tóth Tünde (Doamnele), Orban Attila, Dimény Áron (Domnii).

Pentru publicul – dar și pentru oamenii de teatru – de la noi, Witold Gombrowicz este încă, în bună măsură, un nume exotic, în ciuda faptului că opera sa dramatică, alcătuită, de altfel, din numai trei piese, a fost tradusă (de Olga Zaiczik, într-un volum apărut în 1988), ca și în ciuda faptului că autorul polonez e frecvent jucat și intens comentat în alte spații culturale. Ce-i drept, prima lui scriere pentru teatru, **Ivona, principesa Burgundiei** (1935), a făcut obiectul unei oarecare atenții înainte de 1989, când a fost montată, dacă nu mă înșel, în două teatre. În ultimii șapte ani însă, adică exact atunci când era de așteptat ca acest dramaturg atât de original să fie „redescoperit” cu entuziasm și în România, doar Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, prin regizorul Cristian Pepino, și, la sfârșitul stagiunii trecute, Teatrul Maghiar din Cluj, prin regizorul Tompa Gábor, și-au adus aminte de el. Mai exact, de ultima lui piesă, **Opereta**.

Elaborată în mai multe variante, pe parcursul a 11 ani (o primă versiune datează din 1955, pe când autorul era încă un obscur funcționar de bancă în Argentina, varianta definitivă fiind publicată în 1966 la Paris, unde Gombrowicz avea să și moară, în 1969), lucrarea îmbracă într-un veșmânt stilistic desăvârșit obsesia nu numai literară, ci și existențială a scriitorului: Forma. Contrariu, pe de o parte, al Vieții, căreia îi determină și îi impune mortificarea prin fixare, contrariu, pe de altă parte, al Adevărului, căruia îi falsifică substanța deturnând-o în aparențe, Forma este pentru Gombrowicz în același timp un inamic mereu de combătut și – paradox inerent soartei creatorului – un ideal mereu de urmărit. Această dilemă chinuitoare se concretizează – și se rezolvă, totodată, impecabil – în **Opereta**. Chintesență, în plan teatral, a tot ceea ce Forma are mai vicios și mai detestabil, opereta, cu „idioțenia ei divină”, cu „scleroza ei cerească” (sunt







cuvintele lui Gombrowicz din „Comentariul” ce prefătează piesa), reprezintă în același timp, cu „minunata ei aspirație spre cântec, dans, mimă, mască”, un gen „perfect teatral”. Este „teatrul perfect”. Și tocmai de aceea este, pentru spiritul virulent sarcastic al dramaturgului, modelul ce se oferă de la sine spre a fi adoptat și distrus – și anume, umplând „goliciunea schematică a operetei cu un dramatism real”. Acest „dramatism real” înseamnă, tradus în termenii conflictului propriu-zis din piesă, răsturnarea socială produsă de revoluția pe care valeții o declanșează împotriva nobililor stăpâni. Că revo-

luția în chestiune pornește de la o paradă a modei (un alt apogeu al Formei, insistent cultivat de nobilii înșiși) e o împrejurare ce poate fi trecută deopotrivă în contul maliției autorului și în contul maliției atotcuprinzătoare a Istoriei...

Este o notă pe care o atinge, îndulcită de umbra unei amărăciuni vibrând în surdină, și montarea lui Tompa Gábor. Regizorul a izbutit nu doar să descifreze înțelesul unei însemnări a lui Gombrowicz din pomenitul „Comentariu” – „Idioțenia monumentală a operetei îmbinată cu patosul monumental al istoriei – masca operetei îndărătul căreia sângerează din pricina unei dureri comice chipul strâmb al omenirii – iată care ar fi, cred, cea mai adecvată punere în scenă pentru **Opereta**” –, ci și să-l activeze expresiv în spectacol. Cu ajutorul excelentelor costume create de scenografa Dobre-Kóthy Judit, pe scenă prinde viață o



 **Imagine din Opereta de W. Gombrowicz la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Tompa Gábor)**

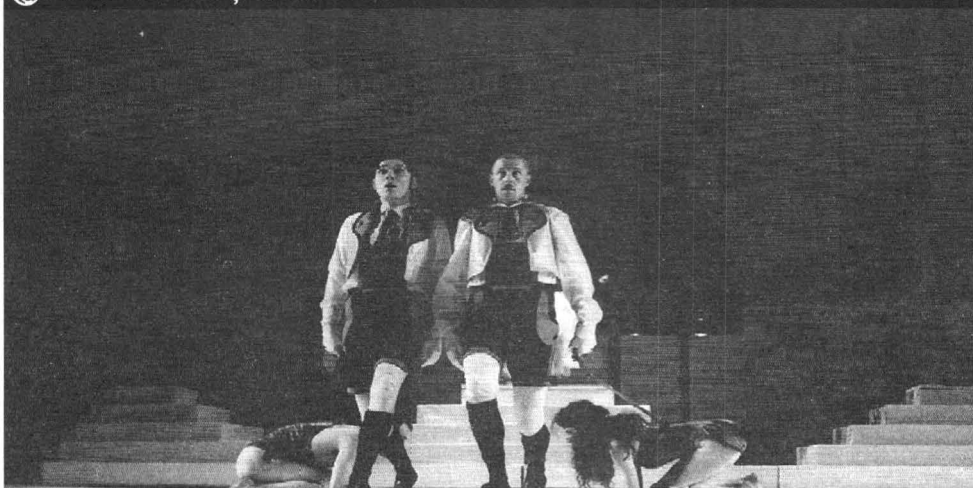
lume grațios-artificială, a cărei stupiditate surzătoare e impasibilă în fața primejdiei ce începe să mocnească în jur. Nici „asupriții” nu au un aer mai inteligent; ei se supun imboldurilor sedicioase ale lui Hufnagel, fostul valet deghizat în conte, cu aceeași râvnă tâmpă pe care au pus-o în lustruirea încălțăminteii vechilor stăpâni – lucru firesc, de vreme ce scopul suprem al revoltei constă în preluarea de la „asupritori” a hainelor, simbol al Puterii. Revoluția însăși este un iureș dement, aiuritor, în care doar măștile se schimbă, nu și cei ce le poartă. Iar happy-end-ului piesei, în care dramaturgul glorifică nuditatea (= autenticitatea) întrupată de Albertina, Tompa îi substituie imaginea încremenită a unei umanități ce-și va relua, după zguduirea de moment, ritualurile aceleiași existențe

lipsite de sens... Goana pe loc a acestui univers, mecanic mai degrabă decât viu (amintind cumva, în subsidiar, de **Cântăreața cheală** montată de Tompa, ca și de absurdul al cărui precursor este socotit, prin piesele, dar și prin romanele sale, Gombrowicz), e acompaniată de acordurile voios-sumbre ale valsurilor cântate de o mică orchestră amplasată în fundal, într-o nișă supraînălțată; spre ea se cațără, trudnic, la început, siluetele indistincte ale mulțimii din scenă și asupra ei rămâne fixat ultimul fascicul de lumină. Să fie o denunțare a mecanismului ce mișcă din umbră firele întâmplărilor sau un omagiu tăcut adus superbeii inutilității a Artei, totuși, eterne? Clipa de mister sporește rezonanța tulburătoare a spectacolului.

**ALICE GEORGESCU**



**Scenă din același spectacol**



**P.S.** Regret că nu pot analiza cu aplicație contribuțiile actricești – fără cusur, altminteri –, dar distanța de la care am privit reprezentația avantaja decisiv perspectiva de ansamblu. Poate, cu altă ocazie...





# TARTUFFE, UN MIT METAMORFIC

**TARTUFFE de Molière. Versiunea românească: Romulus Vulpescu**  
● **TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU” DIN BRAȘOV** ● **Data reprezentației: 27 octombrie 1996** ● **Regia: Mircea Cornișteanu** ● **Decorurile: Puiu Antemir** ● **Costumele: Doina Antemir** ● **Distribuția: Mircea Andreescu (Tartuffe), Costache Babii (Orgon), Paula Ionescu (Elmira), Dana Trifan (Mariana), Radu Negoescu (Damis), Adrian Rățoi (Cleant), Viorică Geantă Chelbea (Dorina), Andrei Ralea (Valer), Virginia Itta Marcu (Doamna Pernelle), Gabriel Săndulescu (Domnul Loial), Dan Săndulescu (Comisarul), Constanța Cisar (Flipota), Marius Cisar (Laurent 1), Vitalie Bichir (Laurent 2).**

În prima sa suplică adresată regelui Ludovic al XIV-lea, Molière începe prin a-i spune că „datoria comediei fiind de a-i corija pe oameni distrându-i, am crezut că n-aveam ceva mai bun de făcut decât să atac, prin zugrăviri ridicole, viciile secolului meu, printre care ipocrizia e, fără îndoială, unul din cele mai frecvente, din cele mai incomode și din cele mai periculoase”. Cu atât mai rele – continuă ilustrul autor într-o prefață – cu cât în timp ce marchizii, prețioasele ridicole, încornorații și doctorii au suportat cu bunăvoință felul în care i-am reprezentat și chiar au părut că se amuză și ei înșiși, împreună cu toată lumea, ipocriții s-au vădit a nu ști deloc de glumă. Au socotit că am făcut o crimă de neiertat. Și s-au ridicat împotriva comediei mele cu o furie înspăimântătoare.

Interzisă, supusă unor represiuni ignobile, perfide, piesa a trebuit să fie modificată pentru a putea apărea pe scenă – după ani de la prima ei versiune –, cabala împotriva ei enervându-l, se pare, până la urmă, și pe monarh, care i-a dat dezlegarea și „permisiunea de a fi reprezentată în public, la 5 februarie 1669, și chiar din această zi să fie jucată de către trupa Regelui” – cum scrie pe cel dintâi exemplar tipărit.

Ilustrul scriitor elabora, deci, cu sentimentul istoriei, sub zodia universalității. Molière, conchide Sainte-Beuve, deși face parte din veacul în care a trăit, e mai curând al tuturor timpurilor, este omul naturii umane.

Tipul ipocritului, al impostorului a fost veșnicit prin opera sa; modelele reale având și ele o vitalitate inebranabilă, reprezentarea comediei **Tartuffe** corespunde unei nevoi perene de a sancționa atare inautenticități, totdeauna agresive. Premiera brașoveană o face cu incisivitate și umor; cu mult umor. Ne distrăm deci din nou la priveliștea fățarniciei, dar și la cea a credulității, ce face atâtea victime azi, ca și odinioară. Că provine din bigotismul orb al bătrânei doamne Pernelle această credulitate, sau din prostia domnului Orgon, e mai puțin important. Spectacolul afirmă că putem fi trași ușor pe sfoară de tot soiul de ambuscați ce știu să se prefacă a fi oameni de condiție morală și în care, la prima vedere, poți jura. Aceștia cunosc arta prefăcătoriei și ți-ar trebui măcar o

Tartuffe e un personaj metamorfic nu doar în timpul de acțiune al piesei, ci în toate timpurile. Forma aceasta de parazitism social e atât de răspândită, și în morfoză continuă, încât nu se poate să nu te bucore ori de câte ori are loc o dezvăluire și o pedepsire a făptașilor din areal. Publicul actual primește cu satisfacție vădită trimiterea la închisoare a Impostorului și nici nu se sinchisește de faptul că a fost nevoie de intervenția deus-ex-machina a însuși Regelui pentru ca să se facă dreptate – nu prin lege, ci prin Grație.

Regizorul Mircea Cornișteanu a creat chiar un adaus ironic – al unei manifestări de stradă spontane, în fața casei lui Orgon –, inserție atextuală, care, dacă nu e prea convingătoare artistic, minimizează în schimb finalul artificios. De altminteri, sfârșiturile n-au nici o



foto: Tiberiu Popa

**Moment din Tartuffe de Molière la Brașov (regia: Mircea Cornișteanu)**

câte o precauțiune înainte de a te lăsa prins în plasă de pramatiile interesate.

Însă, evident, nu învață lecția decât cei ce au pățit-o o dată căci, cum zice și proverbul, „Nu e doctor mai bun decât Stan Pățitul” (dar nici aceia, întotdeauna). Astfel că escrocii, amăgitorii de profesie, hahalerele care profită de buna-credință a semenilor, cameleonii trăiesc – și se înmulțesc considerabil – infestând atmosfera cu miasmele otrăvite pe care le exală.

importantă în opera dramaturgului (apud Camil Petrescu) – și acesta nu face nici el excepție. Dar, încă o dată, e gândit cu bună zeflemea și nu se plasează în afara narației într-un fel care să jeneze.

Așadar, avem de-a face cu o reprezentare îngrijită și voioasă, în ambianță de epocă, realizată cu gust de Puiu Antemir: salon somptuos, perdele de sorginte dantelliferă, pe care unii eroi le închid și alții le deschid – după cum le dictează firea și socotelile –, un șir lung de sfeșnice (frumoasă decorare), un fel





de tron înalt și umblător, caricaturizare a poziției pe care se situează (și o ocupă efectiv) Tartuffe în casa unde el va fi ariciul adăpostit de sobol (ca în fabulă). Cu ajutorul acestui tron se va consuma și demascarea Impostorului: soțul, ascuns sub eșafodaj, va putea auzi ce-i propune idolul său evlavios nevastei, doamnei Elmira, și va ieși clarificat, strângându-l, furios, de podoabele bărbătești pe cel ce încerca să-l încornoreze.

Scena – esențială, pentru compunerea dramaturgică – e întocmită excelent de cei trei protagoniști ai intrigii, de altfel actorii de bază ai trupei, de mulți ani. Mircea Andreescu e un Tartuffe (cam vârstnic, totuși) insidios, malefic, mios dar și fieros, lamentându-se, ocărând, înflăcărându-se lubric (mai puțin izbutit însă în postură de craidon excitat), purtându-și masca în chip hazliu și disimulând abil, jucând fățîș și pieziș cu egală dexteritate. Costache Babii, stăpânul casei, trece cu har de la bucuria ce i-o produc veștile faste despre falsul său amic, la supărarea provocată de cei ce-și bat joc de Ipocrit, apoi la amenințările cu dezmoștenirea adresate fiilor neascultători și la groaza de a fi deposedat de bunuri și dus la închisoare. Actorul are o lunecare atât de lină prin arcanele rolului și puțința de a zugrăvi ipostazele cu atâta măsură și dulceață, încât participă cu bunăvoință la avatarurile insului întruchipat, și atunci când acesta e în eroare, și când e la nevoie. Cucerește o atitudine pe care o avem în genere față de un om necăjit, fie că își are partea lui de vină, fie că vina e a altora. Se datorează această atitudine și faptului că artistul are un umor nativ bogat. De unde și omenia pe care o degajă chiar și în roluri ce nu se întemeiază pe această însușire. El ilustrează convingător apoftegma lui Eugen Ionescu: „Acolo unde nu există umor, nu există omenie”, dramaturgul româno-francez explicându-și și conceptul, adică: „umor = libertate luată, desprindere de sine”. Astfel că și în această întruchipare molierescă a lui Costache Babii e o trăsătură de patetism ce convine neapărat întregului.

Suntem de altminteri îndemnați să considerăm azi comedile în sensul în care cu atâta intuiție și premoniție îl caracteriza Sainte-Beuve pe Molière

când spunea că omul socotea omenirea asta tristă ca pe un copil bătrân și nevinovat, care trebuie nițel îndreptat, mai cu seamă alinat, cu ajutorul veseliei. Raționalismul acestei priviri e, în opera de care vorbim, al Femeii, ea având două exponenți: servanta, Dorina, care, ca și în sprintările comedii italiene, e un factotum, acel cineva ce găsește soluții situațiilor imposibile, e sfetnic și șurubar șiret, devotat casei și inamic al inamicilor ce pot submina stabilitatea domestică, rezoner inteligent și intrigant iscusit. În spectacol a fost, într-o bună măsură, astfel Viorica Geantă-Chelbea, ea excelând prin vioiciune și un râs sincer, gândind poate mai puțin decât se cuvenea dar intervenind cu vervă și îndrăzneală în daraverile familiei. Cealaltă femeie e stăpâna casei, Elmira. Ea trebuie să fie deosebit de atrăgătoare, pentru că Tartuffe să cuteze la nureii ei – și Paula Ionescu este. Ea se cuvine să fie deșteaptă și vicleană, ca să-l dovedească pe intrusul turpid – și acțița chiar așa o și realizează. Elmira cere o întruchipare de finețe în statornicie cu, totuși, o vagă voluptate în farsa erotică și chiar cu o pornire tot atât de vagă de abandon – o clipă doar, o clipă fugară, dar care femeie n-a trecut prin asta? Și artista brașoveană ne lasă s-o întrezărim. Cea mai strălucită interpretare a acestui rol atât de plin și rotund pe care am văzut-o pe scena română a fost a Dinei Cocea, în compania lui Ion Finteșteanu. Cea de azi, a Paulei Ionescu, se apropie de anterioara prin farmecul personal al interpretei și calitatea prezenței scenice, marcată de măsură și adecvare la sarcina artistică asumată. O singură observare: fastuoasele costume înfăptuite cu talent de Doina Antemir au suferit un minus în rochia roză și obeză purtată de Elmira și cu care ea îl cucerește pe Impostor până la indispensabili – ceea ce e incredibil. Acest ansamblu vestimentar al personajului e defavorizant sub toate raporturile.

Imaginea obtuză a Doamnei Pernelle a conceput-o cu artă și în deplină claritate, cu nuanțele implicate, Virginia Itta Marcu. Aș semna, în modul de a vorbi atât al acestei merituoase interprete, cât și al celor trei mai sus notați, o rostire curată, frumoasă. Se deslușește fiecare cuvânt, fraza are o

curgere normală, replica poartă accentele trebuitoare. În cursul Festivalului de dramaturgie contemporană de la Brașov – unde am văzut și **Tartuffe** – s-au prezentat și înjighebări scenice în care se vorbea atât de urt, de îngălat ori de repezit, atât de ininteligibil din cauza mormăielilor ori sughițurilor verbale, încât audibilitatea celor mai multe roluri din spectacolul casei a venit ca o răsplată.

O altă parte din personaje au un relief mai scăzut: Mariana, fiica lui Orgon (Dana Trifan), Damis, fiul lui Orgon (umblând inutil cu o chitară mută – Radu Negoescu), Valer, iubitul Mariane (Andrei Ralea – la temperatura camerei), Domnul Loial, portărel (Gabriel Săndulescu – vesel și trecător). De neînțeles ebrietatea cronică a lui Cleant, cumnatul lui Orgon (Adrian Rățoi – făcând satisfăcător beția, dar deloc personajul). Încercări ceva mai acătării de configurare pot fi atribuite lui Dan Săndulescu (Comisarul – cu o lectură nostimă a actului regal ce-l absolvă pe Orgon de urmărire) și Constanței Cisar – neîndoielnic cea mai ilariantă apariție. I s-a făcut un costum cocoșat care o aseamănă cu o căpușă. Tânăra și-a construit și o postură, un mers, o gesticulație ce țin seama de fasonul neobișnuit al obedientei servitoare a Doamnei Pernelle, care se numește Flipota. S-au inventat și doi discipoli ai lui Tartuffe – Laurent 1 și Laurent 2 – pe care Marius Cisar și Vitalie Bichir îi prezintă cam în dorul lelii. Ei au și asiduități erotice față de Dorina, ceea ce ar putea fi amuzant dacă n-ar fi lipsit de plauzibilitate. Muzica (neatribuită) are factura tocanei măcelărești și e lipsită de orice legătură cu spectacolul; fără aceasta, el ar fi în câștig.

Deși actorii nu izbutesc totdeauna să umple scena, iar montarea se resimte de o anume devitalizare, **Tartuffe**-ul brașovean e un spectacol ce se urmărește cu plăcere. Are haz. Colorit agreabil. Și formă, constituită dintr-o succesiune de imagini coerente. Nu-i lipsa mult ca să capete și anvergura artistică revendicată de autor, actorii principali și regizor.

**VALENTIN SILVESTRU**

Idolatrizat, „demitizat”, adulat, contestat, Bertolt Brecht continuă să rămână, chiar și la 40 de ani de la dispariția sa, o figură charismatică a culturii secolului XX. Omul, dramaturgul și teoreticianul de teatru Brecht a fost și este încă obiectul unor dispute furibunde; partizanii nu ostenesc să-i exalte geniul și atitudinea consecvent rebelă față de autorități, pe de o parte, și consecvent fidelă față de comunism, pe de altă parte, adversarii nu conțesc să-i demaște moralitatea dubioasă în viață și în profesie, numărându-i legăturile amoroase clandestine și scrierile suspecte de altă paternitate. Într-o astfel de atmosferă, opera lui își urmează netulburată cariera scenică, grație cel mai adesea unor regizori de mărimea întâi, precum, de pildă, Giorgio Strehler, care, în vara lui '96, i-a dedicat în exclusivitate un festival la Piccolo Teatro. În România, după o etapă de efervescentă spectacologică ilustrată mai ales de regizorul Lucian Giurchescu, în anii '60-'70, dramaturgia lui Brecht a intrat pe o traiectorie sever descendentă, din rațiuni deopotrivă ideologice și economice (urmasii scriitorului fiind renumiți pentru vigilența agresivă pusă în urmărirea drepturilor de autor ce li se cuvin pentru a fi avut un strămoș atât de talentat). Ultimii doi ani ne-au adus însă surpriza unui nou interes al realizatorilor de spectacole pentru creația brechtiană, recuperată mai întâi în producții studențești, apoi și pe scenele profesioniste. Să fie acesta un reflex al înțelegerii mai supte și mai profunde a noțiunii de libertate creatoare, care nu condiționează reprezentarea operei de ideologia autorului? Sperăm că da. După cum sperăm că alegerea, în majoritatea cazurilor, a aceluiași text, **Opera de trei parale**, cea mai spectaculoasă dintre piesele lui Brecht, se explică nu prin lipsa de fantezie a regizorilor, directorilor de teatru, secretarilor literari etc., ci prin adaptarea tuturor la cerințele economiei de piață – aprig satirizată, de altfel, chiar de scrierea în chestiune...


## O decupare elocventă a caracterelor

**OPERA DE TREI PARALE de Bertolt Brecht – Kurt Weill • TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ, secția maghiară • Data reprezentației: 28 septembrie 1996 • Regia: Kincses Elemér • Decorul: Bob József • Costumele: Kovács Gabriella • Conducerea muzicală: Eusebio Apostolache • Coregrafia: Timár Tamás • Distribuția: Nagy István (Mackie-Şiş), Tóth Tamás (Jonathan Peacock), Biluska Annamária (Doamna Peacock), Somody Hajnal (Polly), Kárp György (Inspectorul Brown), Fekete Júlia, Fülöp Beáta (Lucy), Mende Gaby (Jenny Speluncă), Székely Ferenc (Pastorul Kimball), Kilyén László (Mathias), Tatai Sándor (Jakob), Sarkadi Zoltán (Robert), Kozsik József (Walter), Csergőffy László (Ede), Henn János (Jimmy), Magyar Gergely (Filch), Harsányi Zsolt (Smith), Fülöp Beáta, Antal Ildikó (Sulamita), Székely M. Éva (Suzy), Szabó Mária (Betty), Fülöp Emese (Dolly) ș.a.**

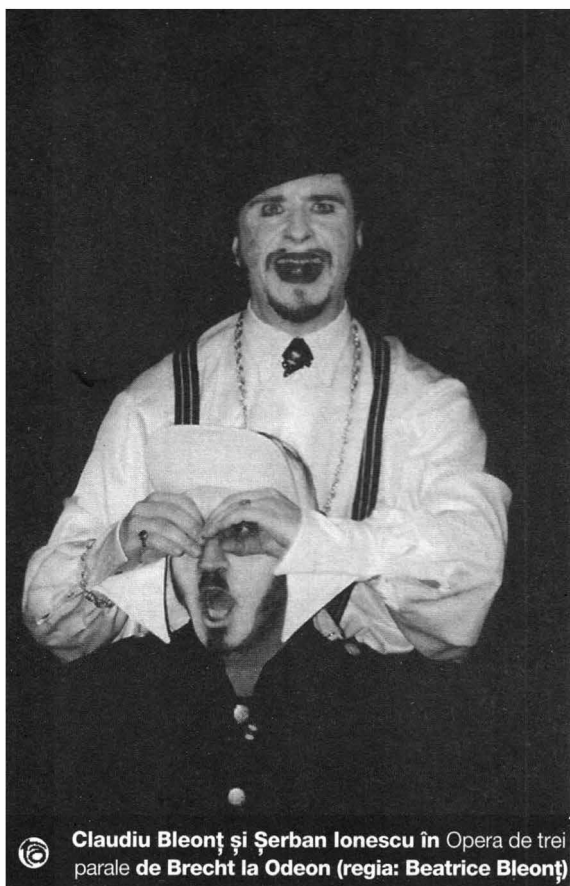
Înainte de începerea reprezentației, am intrat în bufetul teatrului ca să beau o cafea. Acolo, printre cei așezați la mese, am zărit un domn în vârstă, îmbrăcat în pantaloni reiați, cămașă albă și vestă, purtând mânecute negre și, în ochiul drept, o lupă de ceasornicar. După prima clipă de stupeoare, mi-am zis: „Asta trebuie să fie Peachum!”. Un sfert de oră mai târziu aveam să constat că nu mă înșelasem. El era – mai exact, interpretul lui, Tóth Tamás –, deși, în spectacolul târgumureșean, Peachum a devenit Peacock; poate pentru că în englezește „peacock” înseamnă „păun”, nume potrivit unui caid veritabil.

Am relatat acest scurt episod anecdotic fiindcă el rezumă într-un fel esența spectacolului regizat de Kincses Elemér: o decupare netă, riguroasă și, totodată, elocventă a caracterelor. Pe scena decorată de Bob József cu austeritate (doar câteva elemente – mormane de anvelope uzate, două-trei mobile șubrede – desemnează ambianța sordidă în care se petrece acțiunea), personajele sunt imediat recognoscibile, chiar și de cei ce nu le înțeleg cuvintele. Contribuie la asta, desigur, și costumele create de Kovács Gabriella cu multă atenție față de amănuntul individualizant, ca și față de stilul epocii (anii '20-'30), dar hotărâtor este desenul regizoral, preocupat în primul rând de claritate – a ideilor, a relațiilor, a concluziilor. Se conturează astfel, pregnant, atât viziunea lui Brecht asupra societății contemporane autorului, percepută ca o sumă de raporturi vicioase între bogați și săraci, între puternici și asupriți, cât și, în transparență, similitudinile cu realitatea socială de azi, marcată de corupție, in justiție, compromis moral. Descrisă în acești termeni sec conceptuali, mizanscena lui Kincses Elemér ar părea că păcătuiește prin, ca să zic așa, lipsă de culoare. Nimic mai fals: spectacolul are haz și ritm, interpretii se mișcă dezinvolt, scenele de grup, îndeosebi, sunt organizate foarte plastic, într-o dinamică îngrijit elaborată. Singura rezervă majoră pe care o trezește montarea se referă la faptul că muzica lui Kurt Weill, reorchestrată, pe gustul publicului tânăr, în cadențe moderne, este, ca și intervențiile cântate ale actorilor, înregistrată pe bandă, ceea ce afectează naturalitatea trecerilor de la părțile „în proză” la cele „lirice” și invers.

Totuși, actorii au depășit cu admirabil profesionalism acest handicap (și pentru ei trebuie să fie frustrant ipostaza de executanți în **play-back**), izbutind să portretizeze cât se poate de convingător, pe aceeași linie a rigorii și exactității. L-am pomenit la început pe Tóth Tamás în Peachum (sau, mă rog, Peacock); îi amintesc acum pe Biluska Annamária (consoarta lui), Somody Hajnal (Polly) și Kárp György („tigrul” Brown). Elogii aparte li se cuvin actorilor și actrițelor care alcătuiesc cele două grupuri, al borfașilor și al târfelor, pentru felul cum au știut să-și armonizeze jocul spre a anima personaje colective, fără să-și piardă, fiecare, identitatea. În dificilul rol Mackie-Şiş, tânărul Nagy István se descurcă onorabil, deși nu e tocmai avantajat de datele fizice personale. Un moment special prin fiorul subteran de emoție pe care îl poartă i se datorează, în Jenny-Speluncă, actriței Mende Gaby. ■

 **Biluska Annamária, Tóth Tamás și Mende Gaby în Opera... brechtiană la TN Târgu-Mureș (regia: Kincses Elemér)**





**Claudiu Bleonț și Șerban Ionescu în Opera de trei parale de Brecht la Odeon (regia: Beatrice Bleonț)**

## În stil cabaret

**OPERA DE TREI PARALE** de Bertolt Brecht. Muzica de Kurt Weill. Traducerea: Tudor Arghezi, Emma Beniuc, Ion Cantacuzino, Isaia Răcăciuni, Florin Tornea • **TEATRUL ODEON** • Data reprezentației: 1 noiembrie 1996 • Regia: Beatrice Bleonț • Decorul: Constantin Ciubotariu • Costumele: Doina Levintza • Orchestrația și pregătirea muzicală: Dorina Crișan Rusu • Distribuția: Claudiu Bleonț (Macheath), Radu Panamarenco (Jonathan Peachum), Irina Mazanitis (Celia Peachum), Crina Matei (Polly), Șerban Ionescu (Brown), Sidonia Ganea, Monica Dobrișan (Lucy), Laura Jianu (Jenny Speluncă), Marian Lepădatu (Prezentatorul), Laurențiu Lazăr (Mathias), Nicolae Urs (Jakob), Mugur Arvunescu (Walter), Constantin Cojocar (Robert), Florin Dobrovici (Ede), Ioan Batinaș (Jimmy), George Călin (Filch), Marian Ghenea (Smith), Dumitru Bogomaz (Pastorul Kimball), Ana Trofin, Elvira Deatcu, Luminița Erga, Laura Ilinca, Doina Șandru, Cristina Alexandru (Damele de la bordel), Ovidiu Niculescu, Florin Oprea, Nicu Coman (Cerșetorii); în alte roluri: Georgeta Albu, Nicolae Nastasia, Nicoleta Tosca, Anca Alvirescu, Adriana Florescu ș.a.

La stingerea luminilor în sală, pe cortina lăsată începe să se plimbe încet ochiul rotund al unui reflector. Este primul indiciu al registrului stilistic înăuntrul căruia Beatrice Bleonț și-a amplasat montarea: cabaretul. Cabaretul (politic), gen de spectacol dus la perfecțiune în Germania deceniilor 2 și 3 – o atestă documentele de epocă și numeroasele filme ce evocă acele vremuri tulburi și nebune, unul, faimos, chemându-se chiar „Cabaret” –, este, într-adevăr, veșmântul scenic care se potrivește de minune **Operei de trei parale** acum și, poate, aici (căci nici tradiția autohtonă în domeniu nu e neglijabilă). Formula prezintă totodată un dublu avantaj, dincolo de acest racord istoric și cultural ce situează exact piesa în contextul care, neîndoielnic, a inspirat-o: pe de o parte, ea îi permite regizoarei obținerea mult-discutatului și puțin-înțelesului efect de distanțare – pentru că, prin intervențiile Prezentatorului, desfășurarea însăși a poveștii apare ca un spectacol, un „spectacol în spectacol” – și, pe de altă parte, îi oferă posibilitatea de a folosi din plin mijloacele de expresie pe care Beatrice Bleonț le stăpânește foarte bine, adică dansul și cântecul. Proprii prin definiție cabaretului dintotdeauna, aceste două componente au în spectacolul de la Odeon nu doar un statut privilegiat, ci și o reală strălucire: actorii cântă **live** – și nici unul nu cântă rău, aportul Dorinei Crișan Rusu fiind vizibil în rezultat – și dansează mulțumitor, împlinind frumos tabloul cinetic al montării, compus, bănuiesc, tot de regizoare. De altfel, dimensiunea vizuală, care se sprijină solid pe decorul flexibil al lui Constantin Ciubotariu și pe costumele elegante ale Doinei Levintza, este deasupra oricărui reproș. Latura mai puțin satisfăcătoare a reprezentației văzute de mine a fost aceea pur dramatică; aici se iveau asperități, lungimi, incoerențe, făcând ca istoria rivalității dintre magnificul bandit Mackie-Șiș și „regele cerșetorilor” Peachum să-și piardă pe alocuri nu numai semnificațiile ideologice dorite de Brecht, ci și înțelesul logic imediat. Vlna în acest sens s-ar putea să o poarte insuficientul „rodaj”, la data premierei, al spectacolului – și, dacă

e așa, deficiențele vor fi dispărut, probabil, între timp –, dar și accidentele de colaborare între actori și regizoarea care lucrează pentru prima dată cu trupa teatrului. Spre a doua presupunere conduce și decalajul dintre diversele „prestații”, cele ale interpreților veniți „din afară” aflându-se, în general, deasupra celor oferite de „băștinași”. Dintre aceștia din urmă trebuie menționați cu admirație membrii bandei lui Mackie – Laurențiu Lazăr, Nicolae Urs, Mugur Arvunescu, Constantin Cojocar, Florin Dobrovici, Ioan Batinaș –, care au funcționat impecabil și ca grup comic, și ca performeri individuali; eficient s-au manifestat și „fetele” lui Jenny-Speluncă, figurată credibil de Laura Jianu. Fără a fi supărător prin ceva anume, menajul Peachum – Radu Panamarenco și Irina Mazanitis – a prezentat un profil actoricesc oarecum ezitant. Dimpotrivă, Șerban Ionescu i-a dat polițistului Brown trăsături prea apăsate, compoziția sa grotescă, delectabilă ca număr solistic, rimând fals cu ansamblul. Dintre „străini” i-am reținut pe George Călin, într-o mică secvență gimnastică, și în special pe studenta Crina Matei, care, în Polly, dovedește atât o înzestrare vocală puțin comună, cât și o forță interpretativă demnă de semnalat. Nu știu pe care dintre cele două actrițe trecute în program (revoltător de bogat în greșeli, în treacăt fie zis) am văzut-o în Lucy, ambele fiind debutante; oricum, tânăra în chestiune nu e lipsită de calitate, dar acestea au încă nevoie de disciplinare. În rolul-cheie Mackie-Șiș, Claudiu Bleonț, nevoit să renunțe la suportul sigur al **emploi**-ului, impresionează prin conștiinciozitate și dăruire; efortul său mișcător își găsește răsplata în momentul de vârf al spectacolului, songul despre „Viața plăcută”, pe care actorul îl cântă (în germană) cu o intensitate și un dramatism literalmente răscolitoare. Este momentul în care se concentrează, parcă, întreaga viziune a lui Brecht asupra lumii piesei și a lumii sale, întreaga filosofie a gânditorului și întreaga încrâncenare a omului. Fie și numai pentru acest moment, **Opera...** lui Beatrice Bleonț se poate numi o reușită.

**ALICE GEORGESCU**



# LUMEA CA SCENĂ

**CUM VĂ PLACE** de William Shakespeare. Adaptare de Nona Ciobanu, după versiunea în limba engleză și după traduceri realizate de Virgil Teodorescu, Lucia Demetrius, Ion Brezeanu ● **TEATRUL MIC** ● Data reprezentației: 8 noiembrie 1996 ● Regia: Nona Ciobanu ● Decorurile: Iulian Bălățescu, Nona Ciobanu ● Costumele: Mihaela Ivanov ● Muzica: Iulian Bălățescu ● Distribuția: Radu Amzulescu (Ducele surghiunit), Papil Panduru (Frederick uzurpatorul), Constantin Bărbulescu, Mitică Popescu (Amiens), Gheorghe Visu (Jacques), Ion Lupu (Le Beau), Vitalie Bantaș (Charles), Constantin Florescu (Oliver), Cristian Iacob (Orlando), Nicolae Pomoje (Adam), Iulian Bălățescu (Tocilă), Avram Birău (Sir Oliver Martext, William), Sorin Medeleni (Corin), Emil Hoștină (Silvius), Dan Morariu (Hymen), Cătălina Mustață (Rosalinda), Simona Mihăescu (Celia), Adriana Șchiopu (Phebe), Liliana Pană (Audrey). În alte roluri: Peter Kubaszky, Mihai Irimia, Constantin Bobeiu, George Tudor, Sebastian Lupu.

Piesa lui William Shakespeare **Cum vă place**, montată pe scena Teatrului Mic de una dintre tinerele noastre „speranțe” în ale regiei, ar trebui analizată succint. Jan Kott, în celebra sa carte „Shakespeare, contemporanul nostru”, crede că teoria dragostei, expusă pe larg în piesă, ar trimite la celebrul dialog platonice „Symposium”. Cu toate acestea, este cunoscut faptul că în perioada Renașterii celebru era comentariul „Banchetului” platonician, scris de unul dintre filosofi cărui cultura occidentală trebuie să-i mulțumească pentru traducerea lui Platon: Marsilio Ficino.

Nu întâmplător, acțiunea piesei începe într-o livadă din apropierea casei lui Oliver. Acesta este înfruntat de prăslea Orlando, fratele neglijat, spre deosebire de celălalt frate, Jacques (nu e vorba de Melancolic – între cei doi nu există decât o coincidență de nume), trimis la școli înalte spre câștigul său. Tot din primele scene un mesager amintește de Ducele plecat în surghiun cu Curtea sa în codrul din Ardeni (criticii văd în acest toponim un omagiu adus de dramaturg mamei sale, care se numea Mary Arden), după ce a fost alungat de la tron de fratele său, uzurpatorul Frederick. Ducele, un nou „Robin Hood al Angliei”, însoțit de ai săi vasali și companioni Jacques și Amiens, găsește în pădure un spațiu utopic „atemporal”, căci toți duc acolo o viață

ca-n „veacul de aur”. Prima distincție pe care critica o face pune în evidență tocmai această dihotomie natură/civilizație (camerele castelului lui Frederick colcăie de intrigă, Le Beau fiind cel mai machiavelic dintre sfetnicii principelui).

Pădurea din Ardeni a fost interpretată în fel și chip. Poate cea mai simplă dintre interpretări, cea care aproape sare în ochi, e pădurea ca scenă. Nu doar monologul lui Jacques trimite aici (minunată, soluția regizoarei de a exprima cele șapte vârste ale omului transformându-l pe Gheorghe Visu într-un mim cu patru mâini, asemănător cu reprezentarea indiană a zeului Shiva), ci și permanentele aluzii la un spațiu teatral. Locuitorii pădurii, dacă l-am asculta pe Jacques, singurul care rămâne în afara vrăjii ei, sunt nebuni („fools”) care văd în puterea pământescă împlinirea existenței lor atât de mărginite – și, aici, Ducele și Frederick sunt similari, cu un plus de interes artistic pentru gestul celui din urmă de a se călugări. Nu mai puțin nebuni sunt ceilalți locuitori ai pădurii, îndrăgostiții.

Orlando, deși se plânge în prima scenă de puținătatea educației sale, e un curtean desăvârșit, ce respectă multe dintre condițiile pe care Castiglione le impune nobilului ideal: e manierat, bun atlet, își iubește servitorul bătrân, pe Adam, atât de mult încât intră în tabăra Ducelui cu sabia trasă spre a-i procura hrană. Ironizat de Jacques, explică, tocmai, că a făcut acest gest pentru că se credea în plină sălbăcie și revine la limbajul înzorzonat de la curte, un limbaj transformat de uz aproape în jargon și luat în târbacă mai ales de Jupân Tocilă. Dar tocmai această curtenie desăvârșită îi joacă o festă. El, ca îndrăgostit, e lamentabil, pentru că pare mai degrabă „îndrăgostit de sine”, cum sună reproșul Rosalindei care, deghizată în băiat, îi propune să joace împreună un joc al dragostei. Cu toate că agață sonete petrarchizante prin copaci (Nona Ciobanu dezvoltă imaginea foarte frumos, punându-l pe Orlando să-și scrie sonetele direct pe frunze), nu arată semnalmente ale celorlalți îndrăgostiți, parcă împrumutate din tratatul lui Ficino: „fața trasă”, „ochii-ncercănați” etc. Ioan Petru Culianu ne asigură că una din trăsăturile proeminente ale acestui **amour curtois** este „vocația suferinței” pe care o manifestă fidelul. Doctorul Bernard de Gordon descrie etiologia bolii, unul dintre semnele ei fiind chiar melancolia. De fapt, Orlando suferă de

acea „sminteală” a epocii sale, o sminteală de care a suferit cândva însuși Shakespeare (vezi portretul făpturii iubite din sonetul 130). Îl va vindeca chiar androginul Rosalinda-Ganymed (pentru greci, eroul asociat cu pederastia), învățându-l pe Orlando „din bob în bob amorul”. Acest cuplu traduce în plan dramatic platonice iubire superioară, fiind, dacă ne gândim bine, unit deopotrivă prin prietenie și prin dragoste.

Nona Ciobanu sesizează foarte bine caracterul combativ al relației dintre cei doi, care se transformă în anumite momente în luptă corp la corp. Reduta Rosalinda se va prăbuși doar atunci când Orlando va lepăda tot stratul gros de convenționalism al epocii, deși există cel puțin o scenă în care Jacques Melancolic recunoaște măiestria tânărului: „Ai mintea ageră”, spune el și se retrage, înfrânt chiar pe terenul unde se credea campion, cel al „cuvintelor de duh”. Dialogul între cei doi rezumă perfect conflictul dramatic: la ieșirea din scenă, ei se numesc reciproc „Signor Amoroso” și „Monsieur Tristesse”.

Celelalte perechi de îndrăgostiți nu merită tot atâta atenție. Ei alcătuiesc contraponderea populară, imaginea decupată pentru un anumit sector de public format din târgoveți și gospodine, cu mai puțin gust pentru amorul platonice. Cu toate acestea, atitudinea dramaturgului nu poate fi niciodată caracterizată drept elitistă: toate perechile sunt în egală măsură robite zeului Eros. Singurul mai spiritual e Jupân Tocilă (poate că traducerea românească a numelui nu e tocmai fericită, pentru că pierde din „Touchstone” tocmai valoarea nepeiorativă, sensul de „piatră de încercare”), o mască sub care Shakespeare parodiază superficialitatea contemporanilor săi. În gura bufonilor, adevărul nu sună nici subversiv, nici deplasat. Tot în gura lui Jupân Tocilă pune și parodiile sonetelor petrarchiste, pe care personajul le produce cu tot atâta ușurință ca și Orlando, demonstrându-le mecanismul oarecum... mecanic.

Dar pădurea, cu tot acest joc al esenței și aparenței, al măștilor și al motivului „lumii ca scenă”, toate de factură barocă, e deopotrivă un spațiu al descompunerii. Singurul personaj care surprinde această dimensiune a temei, cu rădăcini în „Eclesiast”, e Jacques Melancolicul. Toate replicile lui sunt scrise cu cerneala invizibilă a melancoliei (cred că el ar fi putut recita această strofă din poezia franceză Charles D'Orléans:



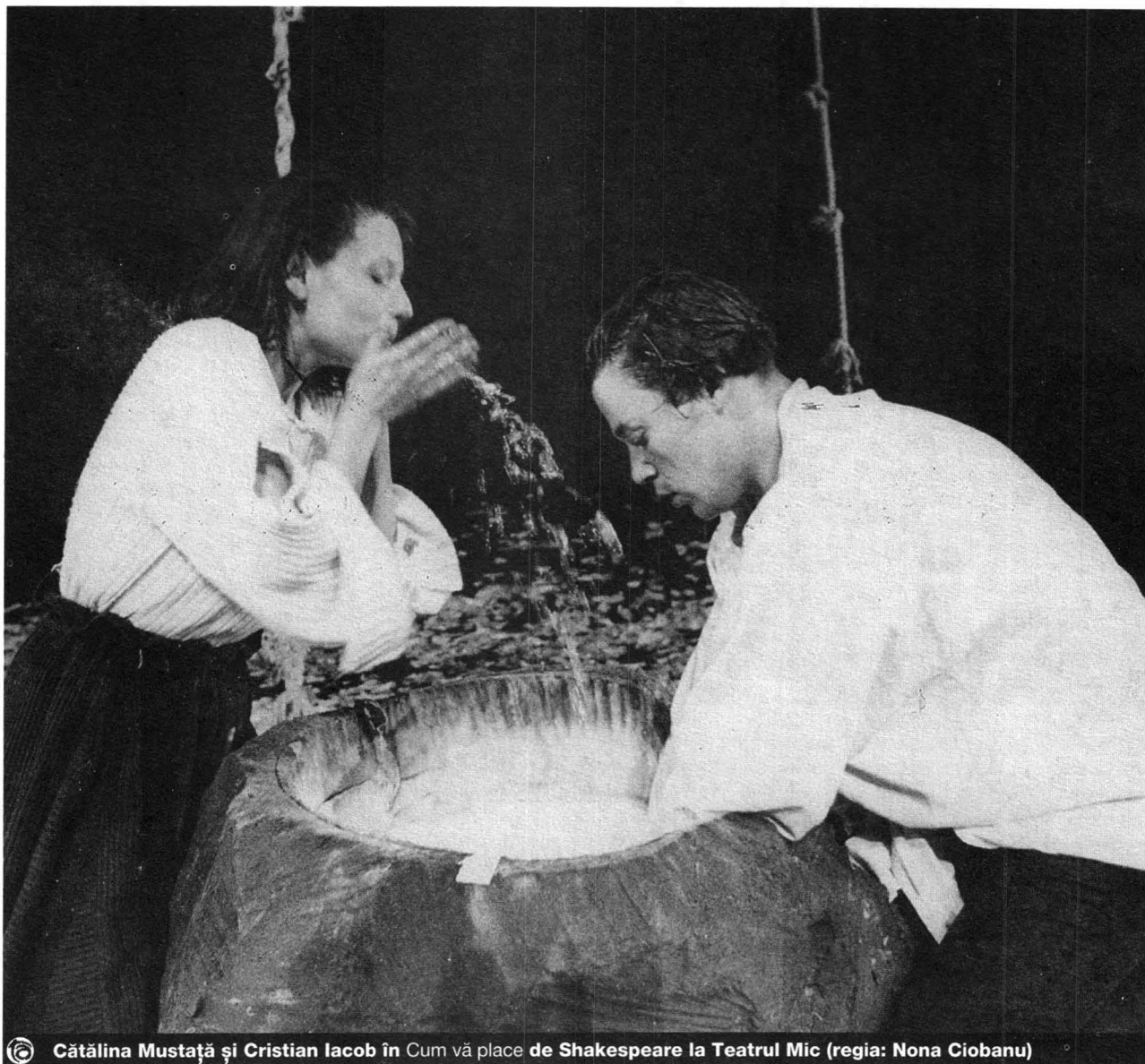


foto: Radu Sigheti

© Cătălina Mustăță și Cristian Iacob în Cum vă place de Shakespeare la Teatrul Mic (regia: Nona Ciobanu)



„...În puțul adânc de-a mea melancolie, / Nu conțesc să scot apa Speraței. / Din ea îmi fac cerneală ca să scriu / Și-atunci când scriu eu inima-mi cernesc / Norocul vine să îmi rupă foaia, / Și aruncă totul cu mare felonie, / În puțul adânc de-a mea melancolie”). Aidoma lui Odiseu, Jacques Melancolicul și-a astupat urechile cu dopuri de ceară pentru a nu mai auzi acel „ducđame”, cântecul cu care vechii greci îi invocau pe nebuni într-un cerc. Nu întâmplător acest personaj are acces la timp, de vreme ce e singurul care îl întâlnește pe nebunul cu ceasornic, ce-i amintește de celebrul topos „fugit irreparabile tempus”. Jacques este singurul om din codrul Ardeni capabil să „audă” timpul, care în afara pădurii curge normal.

Melancolia lui Jacques e deopotrivă scăpărătoare și scormonitoare. El a învățat, ca orice intelectual, lecția trupului nostru trecător prin lume și servește drept învățător atât regilor uzurpați cât și perechilor care se îndrăgostesc, ca întotdeauna la Shakespeare, anapoda. Uneori îți pui întrebarea dacă rolul lui în pădure nu e similar cu cel al lui Prospero, dacă nu cumva cântecul lui i-a atras pe toți în cerul magic al codrului din Ardeni, de unde vor ieși, în final, fiecare cu o învățătură. Jacques Melancolicul e un fost călător, un om ros de curiozitate, care se închide în grola lui, căutând liniștea meditației. El îi servește mai curând pe învinși, rămânând în tot acest timp clovnul tragic, paiața absolută, actorul total care transformă viața într-o

imensă scenă. Sminteala lui e mult prea profundă, el trăiește o criză metafizică, comparabilă, poate, doar cu cea a omului modern, e un spirit înrudit cu mult-prea-nefericitul prinț al Danemarcei. Într-o explozie a lumii care îmbobocește cu capetele atinse de gîngașele piciorușe ale lui Eros (am folosit un citat din portretul lui Eros pe care unul dintre interlocutorii lui Socrate, Agaton, i-l face zeului în „Symposium”), există undeva, într-un colț, un craniu desenat care nu reprezintă decât melancolia absolută a lui Jacques. Poate cel mai bun argument în acest sens ar fi evocarea unui tablou al pictorului francez Poussin, intitulat „Et în Arcadia ego”. Pe fondul general al unui peisaj grecesc autentic, apare, în fundal, un mormânt pe care e așezat un craniu.

O dată cu tema Arcadiei, Shakespeare preia și revalorifică prin parodiere un întreg gen, cel al literaturii pastorale, care făcea furori în vremea sa. Nona Ciobanu transformă aceste pasaje într-o subtilă parodie post-modernistă, îndreptându-și săgețile spre spectatori, pe care îi consideră poate prea carpatini și prea mioritici. În general, actualizările regizoarei nu scandalizează, ele sunt făcute cu mult umor: pretutindeni, Frederick este însoțit de patru SPP-iști, care, în momentele de oboseală, îl leagă cu tronul! (Probabil că, în timp, asemenea scene vor fi din ce în ce mai greu de contextualizat.)

În ceea ce-l privește pe Jan Kott, citind cartea sa despre Shakespeare am realizat că autorul are dreptate. Travestiul, nu lipsit de valențe licențioase, pune la încercare capacitatea lui Orlando de a vedea, dincolo de straiul bărbătesc, sufletul de femeie. Acest mitic androgin, asemănător celui din sonete, deopotrivă stăpân și Doamnă Neagră, nu e altceva decât sufletul omenesc care, potrivit teoriei lui Jung, e un amestec al principiului masculin (**animus**) cu principiul feminin (**anima**). Travestirea presupune ascunderea **animei**, care nu dispăre, ci, dimpotrivă, trece printr-un proces al inițierii erotice. În direcția inversă acestui proces evoluează Katharina din **Îmblânzirea scorpiei**,

care, cu ajutorul lui Petrucchio, își descoperă în final **anima**.

Pariez că dacă Jupân Tocilă ar citi aceste savante considerațiuni s-ar scărpi în cap și ar vorbi despre mania unora de a scrie fără cap și coadă. Spectacolul montat la Teatrul Mic are ritm, imaginație, fantezie și, pe deasupra, mult umor. El mizează insistent pe vizual (ai senzația, la un moment dat, că privești niște diorame din muzeul dedicat dramaturgului din Stratford-upon-Avon), iar muzica folk, o strănepoată a trubadurilor, însoțește și augmentează melancolia lui Jacques. Regizoarea este un om cultivat: un personaj care vorbește despre iubita lui e însoțit de un violoncel; ca să prinzi sensul imaginii, trebuie să cunoști o celebră fotografie care înfățișează un trup de femeie sub forma unui violoncel. Asemenea intertextualități, mai rafinate sau trimițând direct la un referent real (campania electorală, în plină desfășurare la data premierei), sunt presărate de-a lungul întregii montări. Ironia blândă, înțelegătoare, pe care regizoarea, mergând pe urmele lui Shakespeare, o arată unui personaj ca Phebe, sau flăcăului îndrăgostit de aceasta, o plasează pe Nona Ciobanu într-un spațiu al post-modernității teatrale.

Poate că mult din succesul spectacolului se datorează trupei, destul de omogenă ca valoare. Aș dori să

menționez în primul rând cuplul Rosalinda-Orlando (Cătălina Mustăță – Cristian Iacob), ce ne-a purtat pe întortocheatele cărări din pădurea celor veșnic îndrăgostiți. Ar urma pe acest traseu, nu neapărat valoric, Celia (Simona Mihăescu), cu care Rosalinda alcătuiește o pereche nebunatică, apoi Jupân Tocilă (Iulian Bălătescu) și cu totul straniul Amiens (Mitică Popescu). În final, câteva cuvinte despre cel mai greu rol, cel al lui Jacques Melancolicul. Gheorghe Visu nu mi s-a părut nici bun, dar nici rău în acest rol. Am privit jocul lui cu atenție: faciesul actorului îl indica drept melancolic, dar am simțit un blocaj empatic, ceva nu m-a convins că rolul izvorăște din adâncimea lui sufletească. Obiectiv vorbind, Gheorghe Visu contribuie, întregind simetria cuplului feminin prin dialogurile sale cu Orlando, la succesul binemeritat al unei tinere artiste, care, sper eu, anunță nașterea unei noi generații de regizori în România.

Dar nu are sens să împart complimente (un compliment e ca întâlnirea dintre doi babuini – l-am citat pe Melancolic), ci voi spune doar: merită să vă amuzați și să vă amintiți puțin de moarte văzând spectacolul de la Teatrul Mic. „Căci în nemărginitul teatru al lumii se joacă întâmplări mai dureroase decât pe scena noastră.”

IULIAN BĂICUȘ

## CĂTRE BECKETT, PE CĂRAREA INIMII

**AȘTEPTÂNDU-L PE GODOT de Samuel Beckett. Traducerea: Gellu Naum • TEATRUL „NOTTARA” • Data reprezentației: 14 septembrie 1996 • Regia: Dominic Dembinski • Decorul și costumele: Adriana Grand • Ilustrația muzicală: George Marcu • Mișcarea scenică: Liliana Iorgulescu • Distribuția: Ion Haiduc (Estragon), Constantin Cotimanis (Vladimir), Valentin Teodosiu (Pozzo), Alexandru Jitea (Lucky), Ion Porsilă (Băiatul).**

Vrând parcă să-și contrazică încă de la prima ridicare de cortină a actualei stagiuni firma de „teatru de pe bulevard/teatru de bulevard”, „Nottara” a deschis anul teatral cu montarea unui text de Beckett, autor care la noi este mai des invocat decât jucat. **Așteptându-l pe Godot** nu este conceput însă ca o sfidare (snobare?) la

adresa celor ce fac coadă, de ani de zile, pentru bilete la **Puricele**, apropierea de text fiindu-ne propusă pe cărarea inimii, ca să spunem așa, nu neapărat pe aceea a reflecției filosofice, chiar dacă drumurile pot duce, uneori, în același loc. Principala calitate a descifrării scenice datorate lui Dominic Dembinski este poate tocmai aceea că tratează textul din perspectiva pulsației sale de căldură, de înțelegere umană, descifrabilă sub formula avangardistă ce îl clasa în anii '50 printre operele emblematice ale teatrului absurdului. Principala calitate, pentru că extrage piesa din perimetrul unei datări stricte, dar și principalul pericol, pentru că alunecarea spre melodramă nu este exclusă, iar uneori, mai ales în partea a doua a spectacolului, ea se și produce.

Într-un text intitulat „Capitala ruinelor”, scris în 1946 și rămas decenii la rând inedit, Beckett spunea: „Cuvântul «provizoriu» nu mai are nici un sens în universul nostru devenit provizoriu” și direcția cea mai validă a montării ne trimite către această idee. Așa cum atmosfera creată de regie, ca și de foarte frumoasa scenografie a Adrianei Grand, ne face să ne amintim că în 1932 Beckett a fost unul dintre semnatarii manifestului lui Eugène Jolas, „Poezia este verticală”, a cărui primă clauză stipula: „Într-o lume condusă de hipnoza pozitivismului, noi proclamăm autonomia viziunii poetice, hegemonia vieții interioare asupra vieții exterioare”.

Ciudat este că scăderile spectacolului apar tocmai din stăruința regizorului pe o direcție, altfel, justificată, fructuoasă,





**Ion Haiduc, Constantin Cotimanis și Ion Porsilă în Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett la „Nottara” (regia: Dominic Dembinski)**



lucru ce se conturează cu maximă claritate în zona interpretării. Personajul creat de Constantin Cotimanis, de pildă, ajunge la noi, emoționează atâta vreme cât nu începe a-și plânge singur de milă, cât nu ne aruncă lungi priviri pline de înduioșat reproș nouă, „omenirea cea crudă și indiferentă”. Simplitatea adresării ne apropie de spectacol, de text, dar când avem senzația că ea se

transformă într-o emfază a simplității, ne depărtăm. E mai discret, mai interiorizat acest apel la sentiment, la solidaritate umană în interpretarea lui Ion Haiduc, așa cum balansul comic/liric apare mai bine nuanțat în ceea ce îl privește. Bine articulată este și de această dată prezența lui Alexandru Jitea, tânăr actor prin care Teatrul „Nottara” a făcut, suntem siguri, o achiziție inspirată. Inegal

ni s-a părut Valentin Teodosiu, cu momente excelente, unele de-a dreptul tulburătoare, și cu altele șarjate până dincolo de sațietate. Cu o sarcină scenică nu inexistentă, dar mai puțin hotărâtoare pentru economia spectacolului, Ion Porsilă și-a condus corect personajul.

**CRISTINA DUMITRESCU**

## SHAKESPEARE: ACELAȘI ȘI MEREU ALTUL

**MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de William Shakespeare • TEATRUL DE STAT DIN ARAD • Data reprezentației: 19 octombrie 1996 • Regia: Ștefan Iordănescu • Scenografia: Doru Păcurar • Costumele: Oana Botez • Muzica: Ildiko Fogarassy • Mișcarea: Alexandru Bairactari • Distribuția: Ovidiu Ghiniță (Vicentio), Zoltan Lovas (Angelo), Ion Văran (Ascalus), Bogdan Costea (Claudio), Constantin Florea (Lucio), Doru Nica (Temnicerul), Alexandru Bairactari (Thomas Peter), Călin Stanciu (Albow), Teodor Vușcan (Froth), Ioan Peter (Pompei), Dan Covrig (Barnardin), Aura Călărășu (Isabella), Gina Cazan (Doamna Overdone), Liliana Balica (Mariana), Ionela Bona (Julietta).**

Cu toate că au trecut douăzeci și cinci de ani de la premiera românească a acestei ciudate tragicomedii shakespeariene (la Teatrul Giulești), îmi reamintesc, obsesiv, viziunea regizorală îndrăzneată, critică, fățiș îndreptată împotriva dictaturii, a lui Dinu Cernescu și imaginea terifiantă, coșmarească a lui Peter Paulhofer, pe catalige, acoperind cu mantia-i roșie întreaga scenă, în final. Am mai văzut apoi și alte montări și am

înțeles prea bine că semnele create atunci de regizor erau pentru noi, cei de atunci și de aici, de pe aceste meleaguri. Pentru că în Austria, de pildă, la Theater in der Josephstadt, piesa nu a fost decât prilejul reconstituirii unei Viene medievale, cu străduțe și ulicioare pitorești, cu costume de epocă; nu lipsea decât muzica lui Strauss, dar, dacă mă gândesc bine, ea era parcă emanată de culori și linii, ca un strigăt de bucurie al

vienezilor că în text Shakespeare a vorbit despre ei.

Aflând că Ștefan Iordănescu, curajos reprezentant al noilor generații de regizori, cu tenacitate legat de teatrul arădean, a pus în scenă piesa, am fost mai mult decât dornică să văd concepția unui artist tânăr asupra ei. Voiam să știu ce a însemnat această tragicomedie pentru regizor și interpreți și ce aduce ea publicului. Având premiera chiar în zilele Festivalului de teatru clasic, spectacolul creat de Ștefan Iordănescu a demonstrat nu numai faptul că teatrul arădean a fost la înălțimea oaspeților săi – Naționalele din București, Craiova și Cluj, „Bulandra”, „Nottara” și Teatrul Dramatic din Constanța cu **Penthesilea** Cătălinei Buzoianu –, ci și că poate sta cu cinste alături de ei.



Cu un singur decor, conceput cu siguranță artistică de Doru Păcurar – o terasă cu elemente decorative care puteau fi și neobaroce, și baroce, cu scări ce coborau pe ambele părți –, cadrul scenic a îngăduit desfășurarea întregii acțiuni a piesei, sugerând și planurile suprapuse (mai ales în scenele lui Angelo), și diferențele sociale și de rang, și pe cele determinate de condiția interioară a eroilor. Ideea de contemporaneitate a fost semnalată deschis de costumele Oanei Botez, cu linii moderne, dar și de jocul nervos, alert, ritmat al interpreților.

Noutatea spectacolului nu a constat însă în această actualizare plastică, ci în ambiguitatea personajelor principale, în polisemantismul acțiunilor și atitudinilor lor, evidente mai ales la Ducele Vienei, Vicentio, interpretat de Ovidiu Ghiniță: grav, serios, bufon, burlesc, curios, stăpân pe situații, declanșându-le sau nefăcând altceva decât să le constate absurditatea, lipsa de sens. Nici un moment nu știa dacă a apelat la haina de călugăr pentru a cunoaște adevărurile ascunse până atunci principelui atotputernic, pentru a-l atrage în cursă pe Angelo, un posibil dușman și primejdios rival, pentru a-și consolida autoritatea sau pentru a trăi o altă experiență de

viață. Nu ocolea nici momentele de haz sau chiar de ridicol: inteligent, cu simțul umorului și al deghizării, se strecura printre oamenii simpli, descosându-i, aflându-le gândurile, punând la cale scenariul întoarcerii, bucurându-se de prăbușirea lui Angelo, dar și înfrustându-se de realitatea descoperită.

Angelo, la rândul său, întruchipat de tânărul Zoltan Lovas, a fost un personaj enigmatic, pervers și normal în egală măsură, crud și fanatic apărător al justiției, ipocrit și sincer, fiecare apariție aducând alte nuanțe ale naturii omenești, ale contradictoriului psihic uman, stăpân și sclav al simțurilor. Și ea proaspătă absolventă a A.T.F., Aura Călărașu, interpreta Isabellei, s-a încadrat perfect în trupa arădeană, formând o bună echipă tânăra împreună cu absolvenți ai altor școli de teatru (cum este Liliana Balica de la Universitatea Ecologică, prezentă pe scenă în rolul Mariane). Isabella creată de Aura Călărașu este tot un personaj paradoxal și ambiguu, patima cu care-și apără cinstea devenind, în fond, la fel de primejdioasă ca și intoleranța lui Angelo.

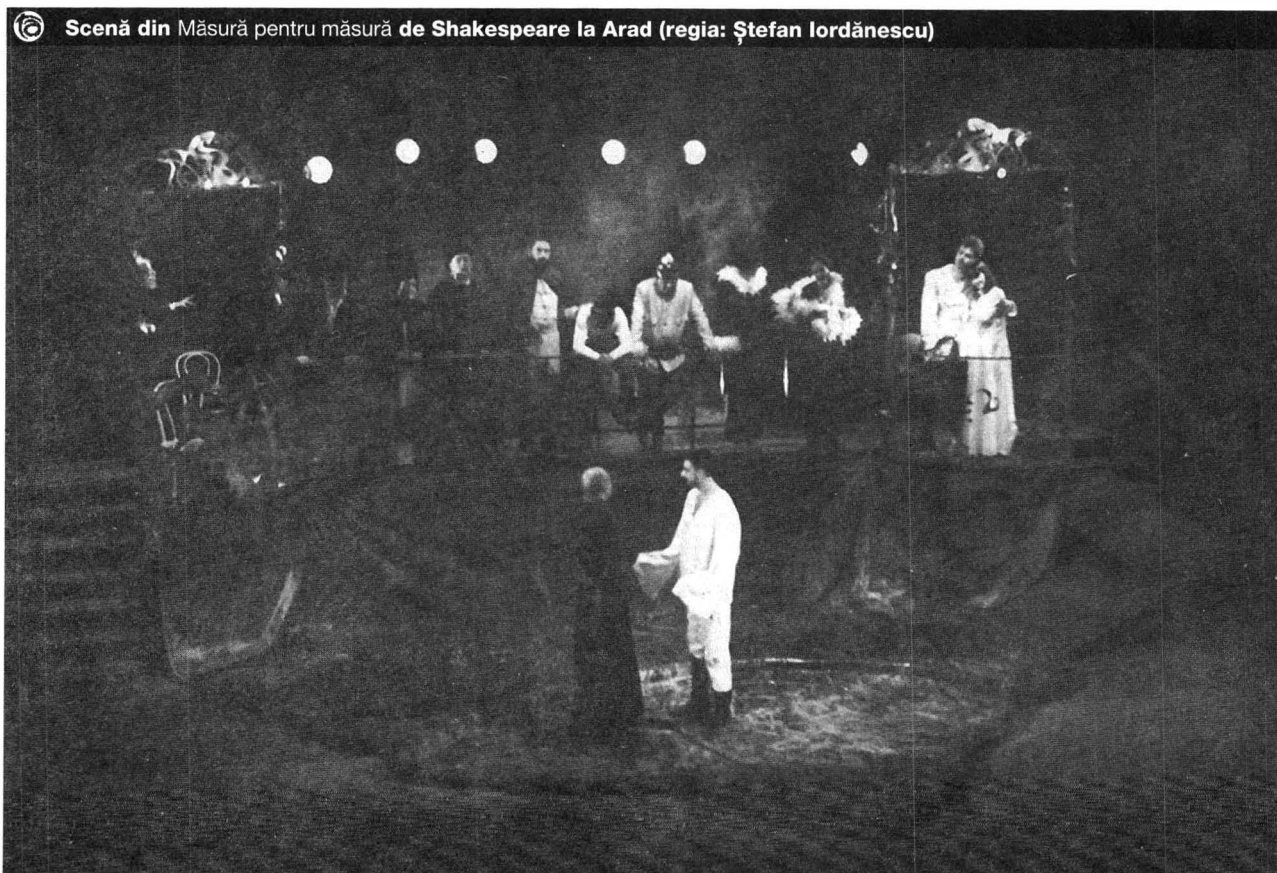
Sensul spectacolului și al viziunii lui Ștefan Iordănescu constă în relevarea imposibilității de a ști unde se termină binele și unde începe răul, unde și când au eroii dreptate, minciuna și adevărul

asociindu-se permanent. Din același univers al incertitudinilor fac parte și lăudăroșenia sau lașitatea lui Lucio (Constantin Florea), Albou (interpretat de Călin Stanciu) sau Froth (Teodor Vușcan), Pompei (Ioan Peter) sau Barnardin (Dan Covrig). Fiecare în parte poate fi cumpărat, cum poate fi cumpărat și Temnicerul (Doru Nica), care poate deveni și călău pentru a scăpa cu viață.

În spectacolul regizat de Dinu Cernescu totul era limpede, dictatorii utilizând orice mijloc pentru a-și consolida puterea, în timp ce oamenii obișnuiți trebuiau să se supună, precum Isabella, în final, mută, zdrobită la picioarele colosului cu mantie roșie. La Ștefan Iordănescu nimic nu mai este sigur, totul se schimbă dintr-o clipă în alta, adevărurile se transformă în minciună și călugării în duci, iar miniștrii sunt mai răi decât călăii, care, la rândul lor, pot fi mai umani decât conducătorii.

Spectacolul se termină, aparent, cu victoria binelui, dar nici acest final nu are în el nimic cert, pentru că jocul poate reîncepe și caruselul nebuniei poate continua pe această scară unde se urcă și se coboară continuu, la fel ca și pe scara vieții.

**ILEANA BERLOGEA**



**Scenă din Măsură pentru măsură de Shakespeare la Arad (regia: Ștefan Iordănescu)**

**ZVONURI, BÂRFE, FLECĂRELI...**, adaptare de Adina Zeev după **Flecărelele femeilor** de Carlo Goldoni. Traducerea: Polixenia Karambi • **TEATRUL DE COMEDIE** • Data reprezentației : 6 octombrie 1996 • Regia: Adrian Lupu • Decoruri și costume: Gheorghe și Carmen Rasovski • Muzica: George Marcu • Mișcarea scenică: Florin Fieroiu • Distribuția: Candid Stoica (Pantalone), Dumitru Chesa (Toni), Mihaela Teleoacă (Checchina), Dan Tudor (Beppo), Adina Popescu (Beatrice), Dorina Lazăr (Eleonora), Raluca Petra (Catte), Dorina Chiriac (Sgualda), Delia Nartea Lucaci (Anzoletta), Cornel Vulpe (Lelio), Eugen Racoti (Ottavio), Victor Yila (Musa), Petrică Dinuliu (Arlecchino).

Adaptarea de către Adina Zeev a piesei **Flecărelele femeilor** de Carlo Goldoni are drept scop declarat să evidențieze dimensiunile actualității, aflate doar în stare virtuală în textul original. Pornind de la o comedie (fără pretenții prea mari) despre efectele disproporționate ale gurii lumii slobode, spectacolul se vrea o analiză pertinentă a mijloacelor de distorsionare a comunicării, cu referire specială la modul în care imaginea **străinului** este deformată prin rețelele de transmisie, ajungând, diabolizată, în conștiința unei colectivități închise. Iminenta căsătorie dintre doi tineri ajunge să fie zădărnicită prin propagarea în cadrul comunității a știrii că fata este un copil găsit și, ceea ce este cu adevărat grav, adus de către părinții săi adoptivi din altă parte, din lumea exterioară, imprezvizibilă, periculoasă. Interesant este faptul că mobilul colportării zvonului este inexistent, circulația deformată a informației își găsește justificarea în pura și perversa plăcere a comunicării, lăsând în planul al doilea ceea ce ar avea de câștigat una sau alta dintre femeile angajate în procesul de transmitere. Așteptările spectatorului privind sfârșitul fericit al complicațiilor inerente pregătirii unui mariaj sunt contrazise brutal de un final tragic, în

care logodnica, rămasă singură pe scenă într-o iluminare lugubră, își cheamă zadarnic iubitul, a cărui sinucidere în culise rămâne de bănuț.

Regizorul Adrian Lupu abordează textul cu multă finețe, obținând însă niște rezultate, cred eu, diferite de cele scontate. Mi se pare evident că a dorit racordarea spectacolului la temele majore ale dezbaterilor intelectuale de azi: problema comunicării, a construirii unei imagini, a raportului față de alteritate, a dialogului cu **celălalt**. Spectatorul avisat urmărește cu interes politicos demersul său, atenția sa îndreptându-se însă cu precădere în alte direcții. Astfel, faptul că regizorul propune o abordare a lui Goldoni prin prisma teatrului psihologic, adecvată din punct de vedere istoric, mi se pare interesant și chiar curajos în contextul de azi, când, dimpotrivă, procedeele teatrului de mască, caracteristice commediei dell'arte sunt folosite cu precădere, pornindu-se de la precedente ilustre, care au făcut autoritate. Urmărind mai mult subtextul și nuanțele fine ale acestuia decât obsedat să inventeze noi și noi **lazzi**, Adrian Lupu ne ajută să descifrăm în textura piesei o figură neașteptată: imaginea răsturnată a **Furtunii** shakespeariene. Elementul-cheie al acesteia este Lelio, principiul civilizator, cu cartea lui prețioasă și cuvintele-i delicate, personajul care încearcă să aducă rafinamentul culturii în lumea percepțiilor elementare, să medieze, să ajute, să aducă simbolul acolo unde comunicarea este exclusiv dominată de semn. El vine precedat de un original Ariel/Arlecchino, care rulează cu îndemănare pe o bicicletă cu roțile deformate, amândoi sunt însă ridiculați fără milă de femeile prea sigure de ele, Sycorax cu mai multe fețe, aici triumfătoare. Miranda/Checchina îl va pierde de astă dată pe Ferdinand/Beppo, parțial și din cauza unui Caliban/negustor de floricele, rol pe care, într-o intuiție excelentă, regizorul îl încredințează unui actor negru. Scenariul paideic al **Furtunii** este aici

răsturnat, cartea magică a lui Lelio este ruptă, iar subcultura mediilor de comunicare în masă și pentru mase triumfă asupra culturii tradiționale.

Actorii susțin parțial și oarecum la întâmplare această viziune subtilă asupra lui Goldoni. Pilonul spectacolului este Cornel Vulpe în Lelio, foarte bine secondat de Petrică Dinuliu în Arlecchino. Simțul exact al nuanței, ritmul perfect, gustul rafinat caracterizează interpretarea lui Cornel Vulpe. Femeile clevețitoare joacă în general fără nerv, aproape plictisite, făcând spectacolul să treneze. Așteptam de la Dorina Lazăr și de la Adina Popescu mult mai mult decât niște interpretări corecte, „de serviciu”. Dorina Chiriac realizează un personaj pitoresc, credibil, fără suficientă îndrăzneală însă în joc, din teama, probabil, de a nu distona cu celelalte. Mihaela Teleoacă adâncește psihologic rolul Checchinei, realizând o tânără rațională, modernă, lipsită de prejudecăți. Dan Tudor, în Beppo, are mult aplomb, multă energie și o vizibilă dorință de autodepășire. Producția poetică proprie din caietul-program ar fi putut însă lipsi: **Si tacuisses...**

Muzica lui George Marcu pune bine în evidență miza parodică a spectacolului, îndeosebi în scena duetului la flaut. Decorurile și costumele lui Carmen și Gheorghe Rasovski, artiști pe care i-am admirat de atâtea ori în alte spectacole, sunt aici cu totul neinspirate. Coloristic, vedem o evoluție de rozuri pe fundal bleu-ciel; funcțional, avem de a face cu o serie de practicabile cu scări metalice care încurcă spațiul scenic, cauzând chiar un regretabil accident lui Dan Tudor, în seara premierei.

Spectacolul lui Adrian Lupu are o reală anvergură intelectuală, nesusținută, din păcate, de o implicare actricească pe măsură. Poate că și în acest caz este vorba de un eșec al comunicării, de felul celui descris în piesă.

**ADRIAN MIHALACHE**

**Imagine din Zvonuri, bârfe, flecăreli... după Goldoni la Comedie (regia: Adrian Lupu)**



foto: Alin Chiriță

# O IPOTEZĂ SHAKESPEAROLOGICĂ

**MULT ZGOMOT PENTRU NIMIC** de William Shakespeare. Traducerea: Leon Levițchi ● **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMȚ** ● Data reprezentației: 14 septembrie 1996 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Distribuția: Liviu Timuș (Don Pedro), Daniel Beșleagă (Don John), Mihai Danu (Claudio), Pompiliu Ștefan (Benedick), Gheorghița Iftimi (Leonato), Andreea Agni (Antonio), Iurie Luncașu (Borachio), Traian Grigoriu (Conrade), Tudor Tăbăcaru (Dogberry), Radu Mateescu (Verges, Călugărul), Petronela Zurba (Francis, Un paraciser), Laura Anghel (Hero), Afrodita Androne, Cătălina Rusu (Beatrice), Mihaela Munteanu (Margaret), Carmen Moruz (Ursula), Loredana Botezatu (Servitorul lui Leonato), Florin Mircea jr. (Solul), Paul Chirilă (Străjer I), Ioan Murariu (Străjer II).

În istoria modernă a spectacolului, **Mult zgomot pentru nimic** numără puține montări, fiind una dintre piesele rar jucate ale lui Shakespeare. N-a produs înscenări memorabile și nici succese răsunătoare, cu toate că ocupă o poziție favorizată în creația autorului. Scrisă înaintea marilor tragedii și după un contingent important de lucrări ce enunță teme preferate ale dramaturgului, piesa aceasta are, cum s-a spus, toate defectele celor anterioare și toate calitățile celor viitoare. Anunță, cu alte cuvinte, arta genială a orchestrării variantelor tematice și a personajelor (artă a reflexelor, după Haig Acterian), fără să fie încă desăvârșită în a ne îndruma să percepem gândirea autorului în notele simfoniei. Conține și tendința poetului de a adapta fondului său tragic genul comic, în forme încă incipiente, însă. Asupra scrierii planează, în același timp, o indecizie a tonului, ce balansează între propensiunea lirică din „comedii” gen **Cum vă place** și ironia sarcastică.

Acestor ambiguități – profitabile, de la un punct – pare a le corespunde jocul perfid dintre aparențele înșelătoare și esența ascunsă a lucrurilor, al cărui mecanism l-a fascinat stăruitor pe Shakespeare. Mobilul lunecărilor periculoase care provoacă întâmplări cu urmări tragice este, în **Mult zgomot pentru nimic**, zvonul, cu variantele lui: pândă, întriga, calomnia. Temă mai veche la Shakespeare, formulată explicit în

anterioara **Henric IV, partea a II-a**, unde un personaj declară: „Zavistia, prepusul, bănuiala, din mine fac o trișcă”, zvonistica este incriminată chiar din titlu (într-o variantă mai veche apărea cuvântul **noting** = notare, ascultare, observare, în locul lui **nothing** = nimic). Sustragerea informației și colportarea ei în „haine” falsificate devine astfel sursa intrigii într-o poveste banală, manipulând personajele până la nivel de stratagemă, recunoscută și condamnată ca atare chiar de oamenii legii. „P-onoarea mea, stăpâne, au comis zvonuri neîntemeiate, mai mult, au rostit neadevăruri, sunt bârfitori, au spus verzi și uscate... au verificat lucruri neadevărate”, spune un oștean din garda civică.

Și, astfel, istorioara naivă în stil italian (inspirată din Ariosto) își dezvăluie potențialul grav, descriind o lume a amăgirilor, bruiată în inutil și periculos de zumzetul șoaptei compromițătoare. Distorsiunea mesajului provoacă un salt spectacular și tragic de la normal și autentic la ipocrit și enorm, salt pe care, intuindu-i parcă formele aberante ce vor să vină, Shakespeare l-a demască cu franchețe și fermitate. Credulitatea unora, pe de o parte, perversitatea altora, pe de altă parte, sunt amendate în numele judecății sănătoase la care a aspirat dintotdeauna omenirea pentru a evita abaterile distrugătoare de la ordinea umanului.

Urmând acest drum în perceperea piesei, Alexandru Dabija acutizează tema, invitându-ne într-o lume a penumbrelor și clar-obscurului, dominată de nesiguranță și primejdie. Scena pare un spațiu izolat pentru studiere (citește: urmărire). Actorii poartă costume care unora le acoperă din timp în timp fața și își identifică partenerii la razele tremurătoare ale unor lămpașe. Evident, cei orbiți sunt naivii, pașnicii locuitori ai Messinei, unde sosesc încununați de triumf oștenii lui Don Pedro. Ei aduc drept trofeu trupurile celor căzuți, ce vor servi ca reper grotesc înconștientelor aventuri în care se avântă ceilalți. Practică cu dezinvoltură, în care maestru este un cinic și răzbunător Don Juan sau John, arta de a-i provoca pe unii contra altora pare o a doua natură a acestor firi nesigure și superficiale. Finalitatea e mai puțin o comedie a erorilor și mai degrabă o tristă revelație a slăbiciunilor și neputinței omeniești. Moartea mimată a frumoasei și dezonoratelor Hero, ca și cea reală,

figurată de simbolica grămadă de cadavre, coexistă în imagini de o concretețe suprealistă. Hârcile hâde rânjesc batjocoritor, amestecându-se printre oameni, schimbând cu aceștia măștile într-un joc macabru, permis de confuzia generală.

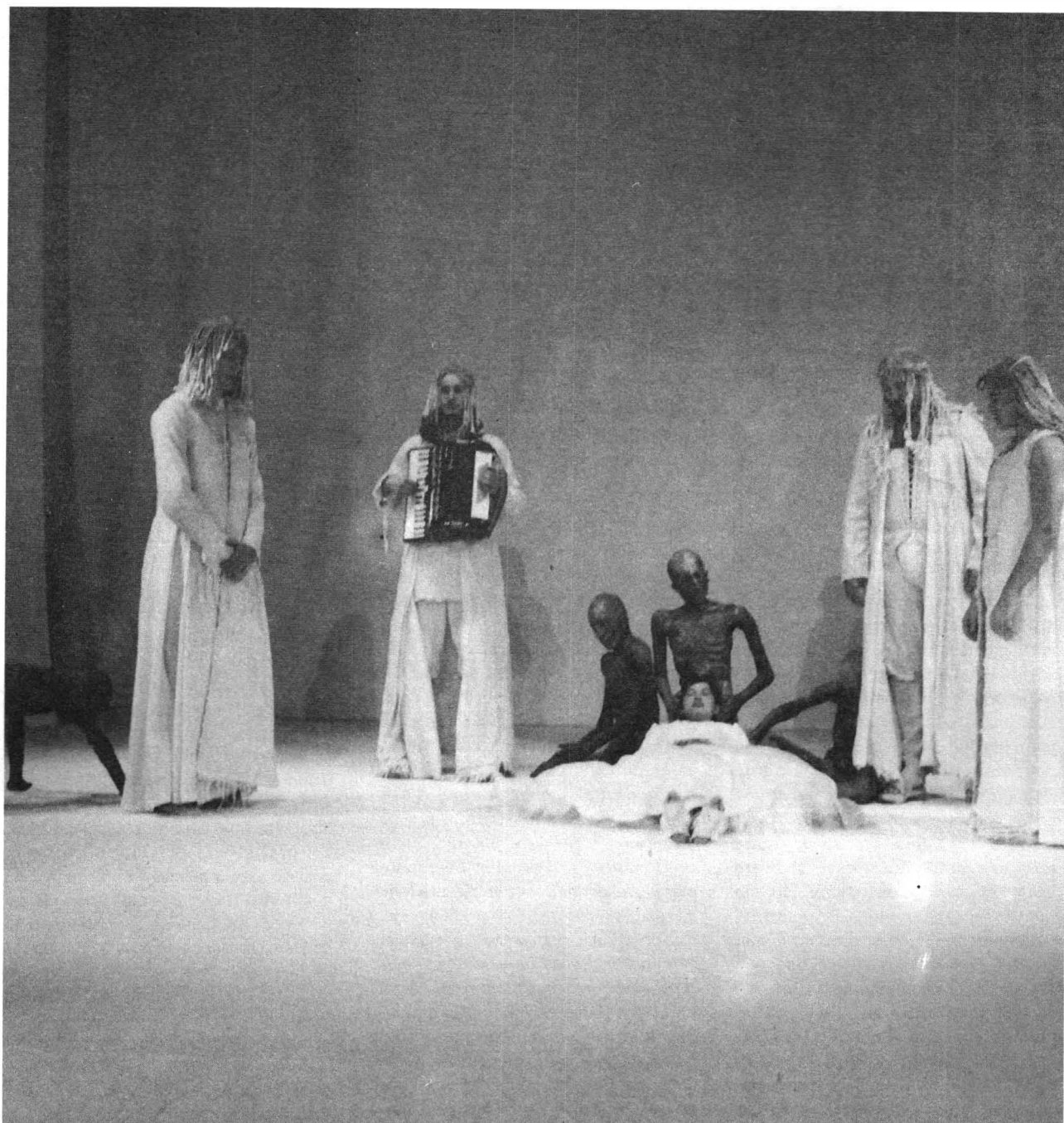
Ipoteză ispititoare, această citire în cheie sumbră a „comediei” shakespeariene nu-și refuză atitudinea sarcastică atât de la-ndemână regizorului, incriminatoare la adresa celui formalism menit să ascundă și fețele adevărate ale oamenilor, și miezul faptelor lor. Intenția culminează în tabloul ce-l reproduce aidoma pe acela al lui Rembrandt (Rondul de noapte), „expus” înainte ca actorii să-nceapă a-și da replicile. Această încremenire în atitudini caracteristice și conforme cu ceva considerat dat, și tocmai de aceea prea rar cercetat, semnalează o cauză importantă a obnubilării drumului spre adevărata comunicare și înțelegere. Similară sloganului și șoaptei preluate fără discernământ, atitudinea devenită poză alterează și ea firescul relațiilor dintre oameni. Mai puțin poartă, din păcate, replica acidă a textului, rostită irelevant de actorii care fac adesea să treacă nesimțit conținutul satiric al unei excepționale literaturi. Așa trece pe lângă urechi și replica destoinice Beatrice, care sintetizează exemplar una dintre importantele idei morale ale piesei: „... bravura s-a prefăcut în curtenie, valoarea în compliment și oamenii s-au schimbat în vorbe, chiar în vorbe de podoabă. Azi, pentru a fi tot atât de brav ca Hercule, ajunge să spui o minciună și să juri pentru ea”. La fel, o partitură sclipitoare ca aceea a bufonului Benedick.

Deși temperat, lirismul nu este important în această piesă în care poetul de la Stratford a pus, totuși, un cântec. Regizorul a preferat să amplifice contrapunctul, convertindu-l în melancolie îngândurată. O susține, cu bune efecte, un leit-motiv muzical atribuit aceluiași personaj pe care îl indicase pentru cântecul său autorul. Pentru a întregi atmosfera plastică atât de studiată a spectacolului, regizorul aduce eroii, în scena ca un purgatoriu, dintr-un hău către care se deschid din când în când guri negre, amenințătoare.

Există în spectacol și unele aluzii senzual-erotice, tratate grotesc, ca o posibilă variantă de comentariu, fără prea multă legătură cu piesa. Doar dacă, pe







 **Scenă din Mult zgomot pentru nimic de Shakespeare la Piatra-Neamț (regia: Alexandru Dabija)**

➔ lângă motivația centrală care zădărnicește iubirea, regizorul a vrut să introducă și argumentul psihanalist ce ne face atenți asupra laturii instinctuale a prelinșelor noastre înalte sentimente. Fără a persevera pe această cale, creatorii spectacolului ne determină să n-o luăm în seamă, apreciind-o ca restrictivă și minimalizatoare față de sensurile atribuite în chip esențial de regizor piesei. Ele duc mai departe, în

cutia scenei, ceea ce autorul a sperat că descifrează în aceea a vieții.

Admirând creația scenografică (Irina Solomon și Dragoș Buhagiar), am fi preferat **să prlvim** spectacolul inteligentului Dabija, fără să-i auzim pe actorii a căror rostire marcată de necultivarea glasului ne-a îndepărtat de sensul și frumusețea cuvintelor poetului. Ne-a cucerit baletul trupurilor creând simboluri sau reconstituind imagini

naturaliste, dar am fi preferat ca gândul spectacolului să fie mai exact asumat și redat de cei în mână cărora stă în fond șansa demonstrației. În absența acestei împliniri, spectacolul rămâne la stadiul ipotezei propuse de cei care au văzut în această piesă fără glorie un Shakespeare adevărat. Cel puțin așa au stat lucrurile la data premierei de la Teatrul Tinerctului din Piatra-Neamț.

**DOINA PAPP**



# LAURII SUCCESULUI DE PUBLIC

**LAURII DOMNULUI SCHUTZ** de Jean-Noel Fenwick. Traducerea: Paola Bentz • **TEATRUL „NOTTARA“** • Data reprezentației: 16 noiembrie 1996 • Regia, versiunea scenică și ilustrația muzicală: Mircea Cornișteanu • Decorul: Mihai Mădescu • Costumele: Luana Drăgoescu • Distribuția: Cerasela Iosifescu (Marie Curie), Rareș Stoica (Pierre Curie), Viorel Comănici (Rodolphe Schutz), Valeriu Preda (Gustave Bémont), Ruxandra Sireteanu (Georgette), Teodor Danetti, Petrică Popa (Rectorul De Clausat).

O piesă de teatru, mai ales o comedie, despre o celebritate a lumii științifice poate fi un promițător punct de plecare pentru un succes de public. Mai întâi, fiindcă noi, anonimii, adorăm să tragem cu ochiul prin budoare, să aflăm detaliile, reale sau doar verosimile, din viața privată a marilor personalități (genul: iată că și Eistein traversa greșit strada, iată că și pe Galilei îl dureau dinții, iată că și pe Copernic îl furau negustorii la socoteli etc.). Apoi, pentru că legenda vrea (sau vrem noi, cei legați de mărunta proză a vieții) ca savanții să fie cu capul

în nori, campioni ai neatenției față de tot ce e pământean, deci eroi perfecți de anecdotă. Dacă mai adăugăm și „rezonul” educativ al unui astfel de subiect, nu e de mirare că direcția unui cunoscut teatru particular parizian, „Mathurin”, a comandat unui autor cu succese în genul café-théâtre, Jean-Noël Fenwick, o piesă despre cuplul Curie. Montată de Gérard Caillaud în stagiunea 1989-1990, cu Beata Nilska, Emmanuel Patron, Jean Dell, Claudine Collas, Claude d'Yd și regizorul însuși în distribuție, **Laurii domnului Schutz** și-a adjudecat în același an mai multe premii, printre care patru „Molière”, și a bătut un record de longevitate scenică, jucându-se ani la rând, seară de seară, depășind cu mult mia de reprezentații.

Sensibil la șansa succesului de public, Teatrul „Nottara” ne propune în premieră românească textul lui Fenwick, în traducerea semnată de Paola Bentz și în montarea lui Mircea Cornișteanu. Un spectacol simplu (și folosim cuvântul în sensul cel bun), bine articulat, ce se bazează pe oferta precisă a textului și nu pe opulente fantezii regizorale. Verva slăbește uneori, e drept, ritmul se mai „lasă în scări”, dar, paradoxal (sau previzibil!), plictiseala își flutură

amenințarea tocmai în momentele în care jocul actoricesc este mai abundent, mai insistent comic (Viorel Comănici, Valeriu Preda). Este o amenințare care, din fericire, rămâne în acest stadiu, al avertismentului, fără a trece efectiv în fapt. Savuroase ni s-au părut evoluția Ruxandrei Sireteanu și cea a lui Petrică Popa, care joacă „serios”, cu aparentă ignorare a substanței comice a partiturilor, ceea ce ne permite să ne amuzăm după pofta inimii și după mintea noastră, fără a ni se face semn cu cotul când „e de răs”. Portretul scenic al Mariei Curie, încredințat Ceraselii Iosifescu, are toate ingredientele necesare, dar amestecul lor nu este totdeauna suficient de omogen. În cazul partenerului ei, Rareș Stoica, situația se prezintă invers: totul e la locul lui, doar nuanțele sunt cam palide.

Pe aceeași linie a simplității, a privirii limpezi ce descifrează corect textul lăsându-i spațiu de acțiune, se plasează decorurile lui Mihai Mădescu și costumele Luanei Drăgoescu. Hazul lor (care există), contribuția lor (care e reală) constă în meritul de a pune și nu de a se pune în valoare.

CRISTINA DUMITRESCU

## MULTICULTURALISM ÎN CENTRUL CIVIC

**DOUĂ NUNȚI ȘI... UN DIVORȚ** de Șalom Alehem • **TEATRUL EVREIESC DE STAT DIN BUCUREȘTI** • Data reprezentației: 25 septembrie 1996 • Regia și decorurile: Dinu Manolache • Costumele: Mihaela Ularu • Conducerea muzicală: Andrei Mădescu • Interpretează: Dan Tufaru, Marian Stan, Eugenia Balaure, Nicolae Călugărița, Gabriela Codrea, Cristina Dogaru, Elena Nițu, Iulia Gavrili, Boris Petroff, Nușa Stoleru-Pongratz, Lucia Maier.

Așa cum păzește, singuratică, organizările de șantier părăsite, cocioabele cu geamuri sparte și totuși locuite, blocurile oarbe și macaralele înțepenite, clădirea Teatrului Evreiesc de Stat – situată în centrul devenit mahala – pare reprezentarea însăși a destinului

evreilor din România. Martori implicați, persecutați de unii, admirați de alții, acuzați că vor să devină stăpâni într-o lume care îi percepe ca străini, atribuindu-le, dincolo de fireștile păcate omenești, intenții diabolice, cu atât mai periculoase cu cât nu pot fi dovedite, evreii au reprezentat o problemă în istoria politică a României. Comparată cu cele de dinaintea celui de al doilea război mondial, cifra evreilor trăitori acum în România reprezintă un procent minuscul. Comunitatea totuși n-a dispărut: evreii din România își spun rugăciunile, își îngrijesc bătrânii (mulți), își educă puținii copii. Toți evreii din România vorbesc, citesc și scriu în limba română și amatorii de teatru au unde să-și satisfacă pasiunea sau curiozitatea. Dat fiind că nu mai există un public specific, pe care acest teatru să-l exprime, o trupă cu

actori cunoscători ai limbii în care joacă, mai are vreun rost această instituție? Ca spectator al ultimelor sale premiere, răspunsul meu este da. Directorul, Harry Eliad, probabil după o analiză lucidă a situației trupei, precum și a tendințelor din viața teatrală a țării, și-a găsit un culoar propriu, cu perspective generoase de a se integra în dialogul cultural al epocii moderne. Teatrul Evreiesc de Stat și-a ales, ca direcție majoră a demersului său artistic, descifrarea scenică a operelor specific evreiești. Se introduc astfel în circuit – cu un spor de înțelegere – elementele unei culturi cu care românii au conviețuit fără s-o cunoască. O cunosc acum, când purtătorii ei autentici au plecat, pe cele două căi identificate de răposatul conducător al comunității: cimitirul Giurgiului sau aeroportul Otopeni.

PREMIERĂ DE ÎNĂLȚARE



**URIEL ACOSTA** de Karl Gutzkow.  
Traducerea în idiș: Israil Bercovici  
● **TEATRUL EVREIESC DE STAT DIN BUCUREȘTI** ● Data reprezentației: 10 octombrie 1996 ● Regia: Grigore Gonța ● Decorurile: Nicolae Ularu ● Costumele: Ileana Huber ● Conducerea muzicală: Andrei Mădescu ● Distribuția: Ovidiu Cunceea (Ben Iochai), Mihaela Sirbu (Judith), Nicolae Macovei (Secretarul lui Ben Iochai), Mihai Călin (Uriel Acosta), Rudy Rosenfeld (De Silva), Marius Drogeanu (Joel, Slujitorul lui De Silva), Andrei Mădescu, Ionel Mihalachi, Robert Stere, Marin Cătălin, Constantin Voroneanu (Corul), Silviu Stănculescu (De Santos), George Robu (Van der Emden), Lucian Pavel, Irinel Martin (Rabini), Marian Stan (Ceașul), Aurelian Burtea (Slujitorul lui Manasse), Dragoș Mihail (Violonistul), Cornel Ciupercescu (Manasse), Eugenia Balaure (Soția lui De Silva), Cristina Dogaru (Prietenă lui Manasse), Iulia Gavril (Soția lui Van der Emden), Nușa Stoleru-Pongratz (Soția lui De Santos), Gabriela Codrea (Soția Rabinului), Andrei Aradits, Nicolae Macovei, Marius Drogeanu (Prelați creștini), Alice Huc, George Zahariade (Copiii), Leonie Waldman-Eliad (Ester), Andrei Aradits (Ruben), Constantin Dinulescu (Rabi Akiva), George Zahariade (Baruch Spinoza copil).



Cultura românească modernă, cultura unei țări democratice și deschise spre lume nu-și poate permite luxul de a ocoli universul spiritual și sentimental al unei populații cu care a conviețuit – mai bine sau mai rău – secole de-a rândul (și nici pe cea a actualilor vecini, de altfel, dar aceasta e o altă discuție). Iată de ce seria de spectacole care pare să înceapă cu **Dibuk** de Anski în regia Cătălinei Buzoianu și continuă cu **Două nunți și... un divorț** de Șalom Alehem (regia: Dinu Manolache) și **Uriel Acosta** de Karl Gutzkow (regia: Grigore Gonța) nu este o alăturare întâmplătoare, ci rodul unui demers.

Spectacolul **Șalom Alehem** – cu care actorul Dinu Manolache debutează pe o scenă profesionistă ca regizor și ca scenograf – este o alcătuire din trei texte în care personajele sunt mai importante decât conflictul. Tehnica izolării unei simple întâmplări din lanțul causal al vieții apropie aceste crochiuri de structura schițelor pe care doctorul Cehov le semna Antoșa Cehonte. Regizorul și scenograful găsește însă că gradul lor de generalitate le înrudește mai degrabă cu *commedia dell'arte* și sugerează această relație prin elemente de decor, costum și uneori prin jocul îngroșat al actorilor. Dar Dinu Manolache nu are forța de a-și duce propunerea până la capăt și realismul relațiilor, concretețea dialogului abat compunerea pe un alt făgaș al convenției, căreia îi lipsește însă – pentru a fi semnificativă scenic – exactitatea în analiza caracterului amar al umorului ce l-a făcut celebru pe autor. Actorii evoluează și ei, ambiguu, între ceea ce știu și ceea ce li se cere: Boris Petroff, Eugenia Balaure, Nicolae Călugărița, Lucia Maier creionează cu har siluete cărora, totuși, le lipsește ceva pentru a deveni personaje. O prezență plăcută, deci remarcabilă: Iulia Gavril, care interpretează cu grație ceva atât de greu de definit cum este absența frumuseții.

Ambițiile lui Grigore Gonța, în **Uriel Acosta**, sunt mult mai mari, justificate fiind și de materialul dramatic cu care operează. Erou romantic prin excelență, Acosta reprezintă farmecul gândirii libere și fragilitatea revoltei individuale, elanul și neputința celui ce-și asumă integral propria persoană. Acțiunea piesei se petrece în Olanda, într-o perioadă în care evreii nu sunt persecutați, și atunci comunitatea își secretă propriii ei persecutori. Victima este un tânăr care încearcă să înțeleagă și să adapteze dogma, dar și să iubească o fată bogată, promisă altuia, de aceeași condiție. Gonța izbuteste să dezvăluie conexiunile între tema „ideologică” și cea a „iubirii”, singurătatea și predestinarea eroului, mânduind cu abilitate dinamica grupurilor scenice, răsfirea pentru a se regropa și

a-l anula – la propriu –, a-l reduce la zero pe acel unul care li se opune. Nimic nu rezistă în fața acestui tăvălug: nici sentimentele fetei iubite, nici cele ale mamei. Și tragismul situației lui Acosta se exprimă în neputința de a găsi o alternativă valabilă sentimentului de apartenență: teoriile lui ar fi acceptate dacă ar recunoaște că nu e evreu, dar el vrea să rămână evreu și să gândească pe cont propriu. Mihai Călin joacă tulburător fațeta juvenil-tinerească a revoltei, nu și spectaculosul moment al abjurării, în care zbuciumul conștiinței provoacă o cădere fizică. Ar fi trebuit să fie un episod incandescent, este doar unul zgomotos. Excelente sunt interpretarea lui Constantin Dinulescu – Rabi Akiva și cea a lui Leonie Waldman-Eliad – mama lui Acosta. Înțelepciunea celui ce știe că intransigența adversarilor lui Acosta se întemeiază pe sacrificiul altor individualități a căror revoltă a devenit dogmă, iubirea „oarbă” care vede și iartă totul sunt argumente regizorale și actricești în sublinierea caracterului modern și tragic al dezbaterii.

Rudy Rosenfeld, Silviu Stănculescu, Cornel Ciupercescu, Mihaela Sirbu contribuie la individualizarea unor caractere oscilante, incapabile să-l însoțească pe Acosta până la capătul convingerilor sale.

Decorul lui Nicolae Ularu sugerează epoca și specificul colectivității, oferă spații de joc ce permit situarea fragmentelor în raport cu fluxul central al conflictului și îl ajută pe regizor să alcătuiască din mijloace relativ modeste (financiar!) dimensiunea monumentală a eroului.

La premieră, după ce și-au pus jos căștile, notabilitățile – ale lumii evreiești, ale lumii teatrale – au aplaudat cu entuziasm. Spectacolul lui Grigore Gonța i-a apropiat de publicul de azi pe oamenii aceia cu bărbii, caftane și principii. Și chiar dacă bărbile și caftanele au rămas, aici, doar ca elemente scenice, principiile încă mai asigură perenitatea textului.

**MAGDALENA BOIANGIU**



# CUM STĂM CU VALORILE MORALE?

# „MI-E GREU TITLUL DE EROU“

**OMUL CARE A VĂZUT MOARTEA** de Victor Eftimiu • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • **Data reprezentației: 13 octombrie 1996** • **Regia: Mihai Manolescu** • **Decorurile: Victor Crețulescu** • **Costumele: Diana Ioan** • **Distribuția: Matei Alexandru (Alexandru Filimon), Adela Mărculescu (Raluca Filimon), Tania Popa (Alice Filimon), Mihai Fotino (Domnul Leon), Vlad Ivanov (George), Dan Puric (Vagabondul).**

Mai poate fi interesat publicul de azi de o piesă de Victor Eftimiu? Și încă de una scrisă „în trei zile”, după infailibila rețetă mărturisită chiar de autor („personaje puține, într-un singur decor, fără figurație...“)? Regizorul Mihai Manolescu a crezut că da și „a citit-o” cu toată seriozitatea, încercând să ne propună o meditație la ordinea zilei, mai ales în timpul tensionatei și stresantei campanii electorale de care am avut parte. Până unde poate merge intruziunea politicului? Care pot fi consecințele confiscării oricărui gest uman de către politică?

Comedie spumoasă, de replică (uneori) scilpitoare și situație comică întoarsă pe toate fețele, cu un meșteșug care ajunge la artă, **Omul care a văzut moartea** se dovedește actuală nu în „coaia”, ci în miezul ei, în semnificațiile ce depășesc contingentul. Un lucru pe care l-a înțeles și scenografia simplă,

sugestivă, semnată de Victor Crețulescu și Diana Ioan, dar pe care l-au înțeles poate cel mai bine actorii, parcă și ei bucuroși să se regăsească într-un spectacol de „teatru-teatru” (dacă vreți, jucat „pe bune” sau „pe cinste”). E, pentru unii, o formă de teatru mai vechi, dar care are și ea dreptul la existență, ca oricare alta. Nu i-l dau criticii, ci publicul, cel pentru care se face teatrul. Teatrul adevărat, care nu se poate face decât cu actori adevărați. Așa cum sunt Dan Puric (excelent în rolul Vagabondului, care e mult mai mult decât atât, câtă vreme îl simțim atât de aproape de propriul nostru fel de a simți și gândi), Mihai Fotino (plin de șarm în scilfoselile farmacistului Leon), Matei Alexandru (de o tandră bonomie podgoreană în Alexandru Filimon), Adela Mărculescu (în rolul soției acestuia, Raluca Filimon, ce nu-și poate părăsi, nici ca viitoare soacră, cochetăriile adolescenței de odinioară). I-au secundat, relativ convingător, Vlad Ivanov (în fiul farmacistului) și Tania Popa (în Alice Filimon), actriță care mai are încă mult de lucrat pentru a-și aduce dicțiunea și accentul măcar prin preajma talentului real pe care îl are.

Entuziasta „validare” a piesei și spectacolului oferit de Naționalul bucureștean în deschiderea celei de a II-a ediții a Festivalului de teatru clasic de la Arad (13-20 octombrie 1996), răspunde și la întrebarea esențială a textului „Cum stăm cu valorile morale?”.

**VICTOR PARHON**

**VÂNZĂTORII GLORIEI** de Marcel Pagnol • **TEATRUL BULANDRA** • **Data reprezentației: 6 septembrie 1996** • **Regia: Eli Malka** • **Scenografia: Maria Miu** • **Ilustrația muzicală: Adrian Enescu** • **Distribuția: Petre Lupu (Bachelet), Cornel Scripcaru (Berlureau), Marius Capotă (Henri Bachelet), Șerban Cella (Grandel), Valeria Ogășanu (Doamna Bachelet), Adina Cartianu (Germaine), Marcela Motoc (Yvonne), Ion Besoiu (Lienville), George Ivașcu (Maurin), Zoltan Octavian Butuc (Dr. François), Dan Aștilean (Bernadac), Sandu Mihai Gruia (Martinot), Răzvan Săvescu (Ușierul); în alte roluri: Adrian Ciobanu, Constantin Drăgănescu, Cristina Buburuz.**

**Vânzătorii gloriei** este prima piesă a lui Marcel Pagnol, scrisă cu puțin după sfârșitul primului război mondial, care anunță tema principală a tuturor celorlalte: transformarea bruscă, sub imperiul necesității, a micului burghez temător, supus și cinstit, într-un rechin rapace, redutabil și lipsit de scrupule, perfect adaptat unei societăți în care nu se mai umblă cu finețuri. Dintre piesele lui cea mai cunoscută este **Topaze**, care a prilejuit un rol memorabil lui Grigore Vasiliu-Birlic și o adaptare cinematografică englezească în care am văzut-o, alături de Peter Sellers, pe una dintre stelele Bucureștiului dinainte de război, Nadia Grey *alias* Cantacuzino, cea care-i stărnise cândva lui Ionel Teodoreanu o mare pasiune neîmpărtășită.

Nu se putea imagina o alegere repertorială mai potrivită, subiectul piesei venind ca o mânășă bine strânsă pe mâna realităților noastre sociale. Un îmbogățit de război, Berlureau, dorind să constituie un partid, își asociază, pentru imagine, pe tatăl unui erou mort la datorie, Bachelet. Acesta din urmă,

PREMIERĂ DE IARĂ

**Scenă din Omul care a văzut moartea de Victor Eftimiu la TNB (regia: Mihai Manolescu)**





Scenă din Vanzătorii gloriei de Marcel Pagnol la „Bulandra” (regia: Eli Malka)

foto: Ștefan Dadev

dintr-un biet om zdrobit de durere, devenise un monden, neobosit în a face publicitate memoriei fiului său. După o scurtă ezitare, acceptă să intre în combinația politică propusă, din care fac parte figuri dubioase ca Maurin, Bernadac, Martinot și dr. François. Lucrurile se complică prin apariția neașteptată a eroului Bachelet, care nu murise, ci, în urma unei amnezii, zăcuse uitat într-un sanatoriu. Prezența lui riscă să dea peste cap toate aranjamentele politice ale celorlalți, mai ales că opiniile sale pacifiste nu mai corespund deloc imaginii populare a unui erou al națiunii. A doua lovitură de teatru, după reparația tânărului Bachelet, este rapida convertire a acestuia la regulile jocului politic lipsit de morală. În schimbul unor avantaje substanțiale, el acceptă să renunțe la identitatea sa, favorizând ascensiunea socială a tatălui, ajuns ministru, și planurile tenebroase ale grupului condus de Berlureau. Un cinisnă acomodant face piesa agreabilă, combinat cu o picătură de amăreală, ca în orice cocktail de calitate. Schimbând ceea ce e de schimbat, adică războiul cu revoluția, potrivirea la realitățile românești este izbitoare. Nu ar fi deloc greu să ni-l

imaginăm pe tatăl unui erou mort la revoluție făcând carieră politică într-un partid finanțat și condus din umbră de un întreprinzător sagace, mai ales că avem exemplul tatălui lui Zelea Codreanu, devenit foarte activ politic după moartea fiului său.

Forma dramatică însăși, exemplu de piesă „bine făcută” în spiritul teatrului boulevardier de calitate, pare să vină în sensul așteptărilor unui public saturat de adaptări după Shakespeare și Cehov și obosit de experiențe de avangardă în care, după mult joc de scenă, când în sfârșit se spune ceva, acest ceva ori este ininteligibil, ori se adresează cuiva absent, aflat în afara partenerilor de joc sau chiar a publicului. Curios, însă, revenirea la piesa de tip „ceasornic bine reglat” nu mai este posibilă; după experiențele cu Beckett sau cu Ionescu nu poți să te întorci pur și simplu la Pagnol. În ciuda unei necesități reale de a reintroduce în teatru psihologia și de a repune în drepturi schimbul, eventual inteligent, de replici, aceasta nu se poate realiza prin revenirea *tale-qual*e la teatrul așa-numit burghez, deoarece caducitatea lui este stridentă.

Regizorul Eli Malka, binecunoscut ca director al Uniunii Teatrelor Europene, căruia i se datorează, în mare parte, splendidul festival găzduit de Teatrul „Bulandra” în 1995, nu a încercat o montare de tip postmodern, adică autoironică și conștientă de sine, ci o situare echilibrată a piesei în contextul ei original, adică în stilul dramatic interbelic. De aici, o neconcordanță între intențiile regizorale, pe care le bănuim sobre și oneste, și stilul de joc al celor mai mulți dintre actori. Aceștia, nemulțumiți de realismul psihologic –, de altfel, un învățământ bine pus la punct a știut să-i dezvețe de așa ceva – își compun câte o mască grotescă și joacă apăsător, trăgând cu ochiul la public, care reacționează cu încântare. Excelent pe linia viziunii regizorale este Cornel Scripcaru (Berlureau), perfect supravegheat, construindu-și rolul din nenumărate tușe poantiliste. Același stil îl adoptă, cu rezultate mai mult decât onorabile, Valeria Ogașanu și Petre Lupu. Interpreții „prienilor politici” se conformează însă unei alte viziuni și atrag prin orice mijloace atenția publicului. Adina Cartianu și Marius Capotă se disting îndeosebi prin calități fizice, în speță înălțimea.

Scenografia Mariei Miu reușește în primele două acte performanța de a îngusta la maximum spațiul de joc; în actul al treilea, pentru a sugera ambianța de la Palais Bourbon, pune în avanscenă o serie de coloane printre care actorii se joacă de-a v-ați ascunselea cu publicul.

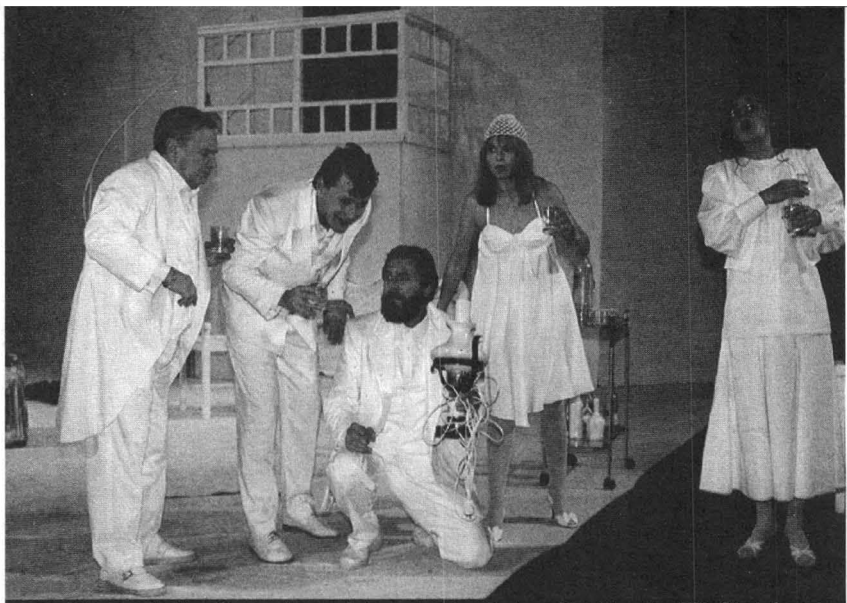
O schimbare în teatru este necesară, în sensul reorientării către studiul psihologic și către arta conversației. Dacă reinventarea teatralității se lasă așteptată, revenirea la trecut trebuie făcută cu grație și ironie. Altfel, actualitatea oricărei teme poate fi compromisă de forma prăfuită.

ADRIAN MIHALACHE



# EXAMENUL COMEDIEI

**COMEDIE PE ÎNTUNERIC** de Peter Shaffer. Traducerea: Dorin Dron • **TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA** • Data reprezentăției: 21 septembrie 1996 • Regia: Theodor Cristian Popescu • Scenografia: Horațiu Mihaiu • Distribuția: Cornel Răileanu (Brindsley Miller), Ileana Negru (Carol Melkett), Viorica Mischilea (Miss Furnival), Ion Marian (Colonelul Melkett), Nicu Mihoc (Harold Gorringe), Emilian Belcin (Schuppanzich), Cristina Pardanschi (Clea), Victor Nicolae (Georg Bamberger).



**Moment din Comedie pe întuneric de Peter Shaffer la TN Cluj (regia: Theodor Cristian Popescu)**

Într-un articol cu caracter programatic destinat a prefața stagiunea 1939/1940 a Teatrului Național din București, Camil Petrescu, pe atunci director, observa cu îndreptățire că o asemenea instituție nu poate fi socotită „o întreprindere pentru amuzarea spectatorilor puțin obosiți sau vag blazați”, dar nici „o întreprindere sumbră pentru procurat unele senzații tari celor dispuși să urmărească peripeții palpitante și conflicte naiv încălcate”. Repertoriul unui Teatru Național trebuie să fie expresia „voinței de artă”, sintagmă prin care scriitorul desemna o condiție **sine qua non** atât pentru creator, cât și pentru spectatori. În cazul acestora din urmă, mult prea obișnuiți ca scena să vină să-i caute, „voința de artă” e cea care la determină și condiționează efortul spre comuniune.

Oferind la început de stagiune piesa lui Peter Shaffer **Comedie pe întuneric**, Teatrul Național din Cluj-Napoca dă semne că vrea să stimuleze ceva mai impetuos voința de artă a spectatorilor, propunându-le un text gândit și compus cu meșteșug, cu inteligență și o apreciabilă știință a trucurilor, cu o abilită organizare a situațiilor comice, elemente ce constituie sarea și piperul oricărei comedii. Invitând publicul „să lase actualitățile și seriarele”, satisfăcându-i dorința firească de destindere, Naționalul clujean nu a făcut în fond nici o concesie, pentru că divertismentul de bună calitate intră și el în zona esteticului. **Comedie pe întuneric**, deși este departe de profunzimea, de bogăția de simboluri ce se nasc din meditația asupra timpului în **Vânătoarea regală a soarelui** sau de complexitatea psihologică din **Equus** și cu toate că nu dă ocazia unei montări de anvergură precum **Amadeus**, e un text, cum se zice, „spumos”, de cele mai multe ori scriitor, deopotrivă caustic, fără străluciri calpe. Mecanismul conflictual e declanșat în specificul

comediei de salon, umorul e, la o repede aruncătură de ochi, mai curând de esență franțuzească decât insulară. El facilitează, printr-o abilită potențare a comicului de situație, o incizie în intimitatea defectelor morale, a falsităților și oportunităților unor personaje a căror substanță e iluminată, în chip paradoxal, de întunericul provocat accidental de o buclucășă dar și catastrofică până de curent ce pune stăpânire pe locuința unui sculptor aspirant la gloria universală.

Apropiindu-se de text, tânărul regizor Theodor Cristian Popescu, altfel extrem de solicitat în vremea din urmă și semnatar al unor producții de valori cât se poate de diferite, s-a autosupus la examenul comediei, gen pe care nu l-a mai încercat în cei trei ani de carieră altfel bine garnisiți cu spectacole, premii, succese, dar și căderi răsunătoare. În construirea spectacolului său, Theodor Cristian Popescu a pornit de la enunțul „comedia începe întotdeauna ca o dramă și sfârșește ca o tragedie”, pe care a căutat să-l argumenteze ținând cont de realitatea că expresia comică trebuie identificată în datele subiectului, în umorul provenit din insolitul unor situații și caractere. Formula de spectacol e, de această dată, rodul concepției potrivit căreia convenția scenică se cuvine să preia convenția textului și să o exploateze fără ambiția identificării unor suprateme regizorale, ci prin valorizarea disponibilităților comice ale interpreților. În acest demers i-a stat alături scenograful Horațiu Mihaiu care, producând raționamentul că „dacă noaptea toate pisicile sunt negre, atunci în beznă toate ar putea fi albe”, a imaginat decorul, costumele și obiectele de recuzită eminate în alb, întunericul găsindu-și echivalentul printr-o iluminare puternică a spațiului de joc, iar scânteile de lumină fiind sugerate printr-o semnificativă diminuare a eclajului.

Aș minți dacă aș spune că insolitul și aspectul pitoresc al situațiilor s-au înfățișat în seara premierei într-un ansamblu ritmat fără cusur. Turația mecanismului comic nu era (încă?) perfect reglată, adecvarea vitezelor suferă (încă) de o insuficientă ajustare, inventivitatea replicii era solicitată pe alocuri să suplinească absența unor propuneri regizorale ori actoricești. E un fel de cumpătare ardelenască în acest spectacol făcut de un bucureștean, cumpătare ce se cuvine să fie supusă unor reevaluări pentru ca montarea să atingă voltajul comic optim. Lucrurile pornesc bine, dau semne că sunt abili proiectate, că ascund suficient spirit ludic, dar la un moment dat rezolvările situațiilor comice se cam repetă. Nici jocul actoricesc nu are (încă) grăunțele de nebunie ce i-ar conferi întregului coerența necesară. Obțin totuși necondiționat creditul spectatorilor Cornel Răileanu și Nicu Mihoc, ambii izbutind să ne prindă în jocul lor atașant și funambulesc; e amuzant, prin modul grotesc în care subliniază automatismul de comportament al personajului, Ion Marian; e, până la un punct, captivantă evoluția Vioricăi Mischilea; intră parcă „din zbor” în pielea personajului Cristina Pardanschi, în vreme ce Ileana Negru, Emilian Belcin și Victor Nicolae au apariții comune care, în cazul primilor doi menționați, mai suportă unele sporuri de precizie.

Examenul comediei e trecut așadar de Theodor Cristian Popescu printr-un spectacol care depășește limitele montării „de serviciu”. Dar îi e limpede atât cronicarului, cât și – sunt convins – regizorului, dotat de altminteri cu un spirit critic și o putere de autoevaluare mai rar întâlnite la colegii lui de generație, că mai este ceva de muncit până la obținerea notei maxime.

**MIRCEA MORARIU**

PREMIERĂ DE 7 ANI

# DE LA COTIDIAN LA SIMBOL

**NASCENDO** de Alina Nelega ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ** ● Data reprezentației: 22 septembrie 1996 ● Regia: Gavril Cadariu ● Decorul: Mugur Pascu ● Costumele: Gabriela Kovacs ● Distribuția: Suzana Macovei (Ina), Diana Văcaru (Rita), Marilena Popescu (Duța), Tina Moga (Valentina), Elena Jitcov (Marta), Cornel Popescu (Bărbatul).

Repertoriile ultimilor ani au dat arareori ocazia de a consemna debutul unui dramaturg care aspiră la afirmare în deceniul nouă. Unul dintre aceste puține prilejuri a marcat începutul stagiunii la Teatrul Național din Târgu-Mureș.

Premiera absolută a piesei **Nascendo** de Alina Nelega transformă sala Studio într-un spațiu alb ce vibrează în acordurile triste ale unui violoncel. Un salon de spital se prefigurează pe scenă; înaintea cu paravane albe, încadrând spectatorii. O maternitate. În miezul rece al lui decembrie 1989, cinci femei durează verbul „a (se) naște” în edificiul de dorință și spaimă, muzică și vis, mângâiere și suferință. Dintr-o dată, în lumea de afară o facere nouă își caută violent forma. Nimic nu rămâne ca înainte. Exuberanțe urmate de convulsii, răscoliri dublate de ezitări, încordări îmblânzite în zâmbete traversează salonul. Se stabilesc alte legături între cele trei paciente, alte relații cu moașa,

alte raporturi cu doctorița. Atunci frământările exterioare se întrerup brusc în apariția Bărbatului însângerat. Prezența lui va prelungi întrebările, va spori nesiguranța, va materializa neputința. Împins la paroxism, nestăpânit și isterizant, momentul generează crima. Când, în final, luciditatea revine, e oare uitarea, individuală și colectivă, o soluție, o salvare în fața propriei conștiințe și a istoriei? Răspunsul se nuanțează în funcție de determinările psihologice ale fiecărui personaj.

Valentina (Tina Moga), medic competent dar persoană incapabilă de comunicare reală, este tributară unui autocontrol extrem de sever, exprimat permanent prin vocea egală și rigiditatea trupului. Adeptă a iubirii platonice în sensul cel mai direct – dragoste fără copii –, ea vede totuși în sângele de femeie simbolul vieții pe care înțelege să o slujească. Sângerarea bărbatului reprezintă însă un semn de moarte și stăpânirea de sine o părăsește, groaza o imobilizează. Inflexiunile metalice ale glasului se pierd într-un tremur nesigur, gesturile devin spasme, întreg sistemul se năruie în reproșuri și probleme de conștiință.

Sora Marta (Elena Jitcov) se sprijină tot atât de mult pe experiența medicală, cât pe credința în rostuirea divină. În spatele unei firi disciplinate se ascunde o natură compătimitoare și meditativă căreia călugăria îi apare ca un liman de liniște și odihnă sufletească. Într-un moment de mare autenticitate îl bocește pe cel care, paradoxal, pleacă din lume acolo unde se aduce pe lume.

În rolul învățătoarei cu trei copii și frică de bărbat, Marilena Popescu creionează atent personalitatea inhibată a celei complet supuse imperativelor necesității. Regula, tiparul sunt pentru Duța repere indiscutabile, iar ieșirea din ele produce o buclă dureroasă pe care o vrea închisă cât mai repede și refuzată ulterior memoriei. Un trai liniar, lipsit de mari bucurii, dar ferit de deziluzii, este ceea ce apără cu toată ființa ei.

Pianista Ina, dimpotrivă, resimte acut o existență cenușie, fără idealuri și aspirații. Are nevoie vitală de plinătatea sunetelor, de înălțimea acordurilor, de armonie și frumusețe. Între sensibilitatea naturală și profunzimea filosofică a gândurilor, Suzana Macovei întrupează credibil fragilitatea artistului neadaptat. Turnul de fildeș înseamnă însă detașare, pasivitate față de răul social generalizat, iar luarea de conștiință

condamnă atitudinea aceasta, amânând împăcarea cu sine. Clocotul interior mocnit și aparența delicată găsesc echilibrul necesar în interpretarea inteligentă a actriței.

La polul opus, Rita, țiganka cea tânără, explodează într-un tumult nestăvilit de vitalitate și exuberanță. Diana Văcaru se identifică remarcabil cu firea inconsecventă a eroinei, face cu mare naturalețe salturi rapide de la naivitate la răutate, de la optimism la descurajare, de la glumă la seriozitate. Se simt mereu prezente intențiile secunde, ispitirile abandonate, pornirile înfrânte din spatele fiecărei acțiuni sau vorbe. Complexitatea abordării situează personajul, dincolo de pitorescul afișat, într-o zonă mai adâncă de adevăr și feminitate, bine înțelese și excelent stăpânite.

Factor ce declanșează nemijlocit tulburătoarele incursiuni în substraturile incontroabile ale sinelui, Bărbatul află în creația lui Cornel Popescu un suport de mare finețe și rafinament. Discursul său artistic dozează infinitesimal forța și ironia, luciditatea și mistificarea, oboseala idealurilor pierdute și incriminarea colectivă. Reușește rând pe rând să inducă, să impună, să contrarieze, să oblige, să insinueze, să păcălească, să acuze. Percepția sa e vie, analiza crudă, verdictul neiertător, visarea coșmarescă.

Viziunea regizorală a lui Gavril Cadariu ține în balanță toate aceste elemente într-o montare care își păstrează pe deplin limpezimea și cursivitatea dramatică. Chiar dacă întinderea rolurilor este diferită, o importanță egală li se acordă în economia ansamblului, ceea ce permite conturarea precisă a multiplelor implicații psihologice și sociale conținute în piesă. Prin ritm și acumulare de tensiune, centrul de interes translează ușor de la caz la lege, de la particular la simbolic. Scene extrase din existența cotidiană, înscrise inițial în sfera banalului, primesc surprinzătoare valențe simbolice. O contribuție substanțială revine decorului creat de Mugur Pascu într-o cheie lesne de răsuțit de la concret spre abstract.

Sub astfel de auspicii, debutul autoarei depășește zona lăudabilului din rațiuni ce țin de acea mult teoretizată încurajare a dramaturgiei tinere și se reclamă din clasa operelor de valoare, a căror întâlnire cu regizori inspirați naște spectacole pe măsură.

**ANCA ROTESCU**

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

Diana Văcaru și Suzana Macovei în **Nascendo** de Alina Nelega la TN Târgu-Mureș (regia: Gavril Cadariu)



# LENIN CU SERTARE

**TRAVESTIURI** de Tom Stoppard.  
Traducerea: Radu Băieșu ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ●  
Data reprezentației: 20 octombrie  
1996 ● Regia: Radu Băieșu ●  
Scenografia: Diana Ruxandra Ion  
● Muzica: Aurelian Octav Popa ●  
Distribuția: Bogdan Mușatescu  
(Henry Carr), Armand Calotă (Tristan  
Tzara), Tomi Cristin (James Joyce),  
Eugen Cristea (Lenin), Papil Panduru  
(Bennett), Erika Băieșu (Gwendolen),  
Carmen Ionescu (Cecily), Mihai  
Gheorghe (Un bolșevic), Dan Tătaru  
(Alt bolșevic).

Radu Băieșu n-ar fi primul care să iubească fără a înțelege. Dragostea lui pentru dramaturgia lui Tom Stoppard este evidentă în efortul făcut pentru a traduce și a pune în scenă piesa **Travestiri** la Teatrul Național, după ce susținuse cu ani în urmă examenul de absolvire montând **Rosencrantz și Guildenstern sunt morți** la Casandra. Deși programul de sală este impecabil conceput de către regizor, acesta realizând un caiet „de păstrat”, plin de idei juste și de intenții onorabile, spectacolul este surprinzător de tern, de lipsit de vervă, față de vioiciunea și inteligența debordante ale textului. Cu toate laudabilele eforturi ale celor implicați, efectul este de strigăt înăbușit într-o cameră surdă. Regizorul propune soluții inventive, actorii joacă dăruindu-se din plin, totuși impresia de neîmplinire rămâne și, ceea ce este mai grav, această piesă excelent construită pare, în spectacol, firavă, lipsită de vână dramatică. Aflat într-o situație similară după căderea „Traviatei”, Verdi putea să-și pună întrebarea: „La colpa è mia, o dei cantanti?”. Radu Băieșu însă, ca regizor, nu poate da vina decât pe sine. De când și-au asumat puteri discreționare față de autori, actori și chiar de public, regizorii împărtășesc soarta marilor comandanți de oști, asupra cărora apasă exclusiv răspunderea eșecului, în vreme ce bucuria victoriei se răsfrânge asupra tuturor colaboratorilor.

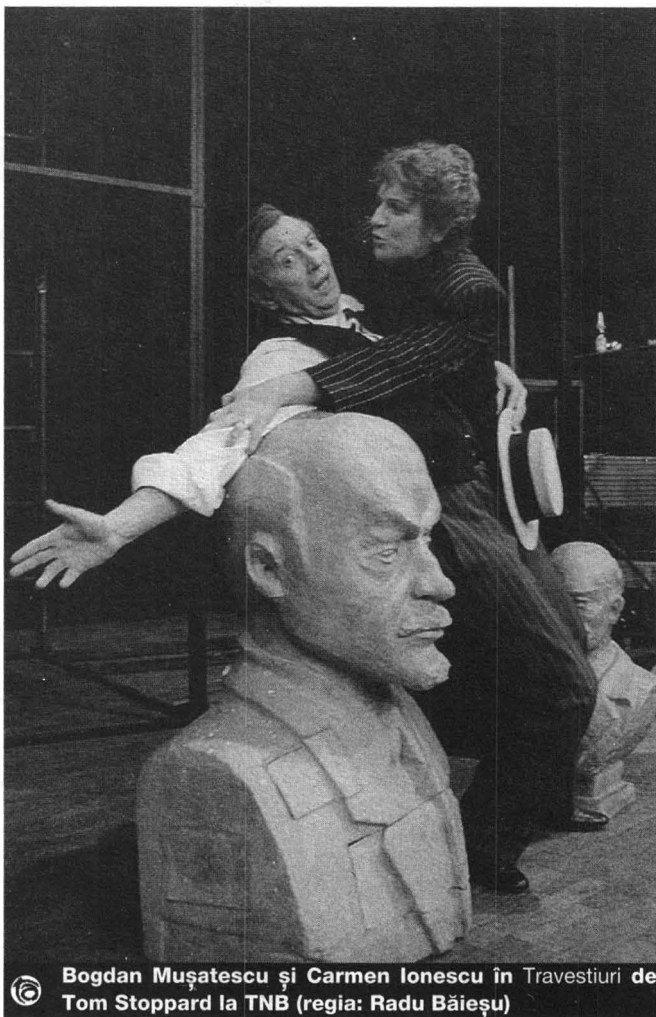
Tom Stoppard, frapat de coincidența prezenței simultane la Zürich în 1917 a lui Lenin, James Joyce și Tristan Tzara, imaginează inserarea lor într-o intrigă calchiată după **The importance of being Earnest** de Oscar Wilde. Dincolo de jocurile de limbaj, de situațiile savuroase, de replicile scânteietoare, piesa are o miză gravă, ea punând în scenă momentul divorțului dintre avangarda artistică și cea revoluționară. Una dintre obsesiile modernismului a fost

socială, că revoluția limbajului este consubstanțială cu răsturnarea ordinii constituite. Dacă pentru Rimbaud, fondatorul modernismului, **changer le monde** era un obiectiv de atins fie printr-o nouă **ars poetica**, fie prin implicarea în Comuna din Paris, pentru Joyce sau Tzara drama clivajului dintre aspirațiile intelectuale și cele sociale devine evidentă și ea se joacă pe scena unui sfârșit de lume, cea a Marelui Război.

Pentru a reda scenic toate acestea, ar fi trebuit ca regizorul să echilibreze relația dintre cele trei personaje esențiale și să marcheze nu numai incompatibilitățile dintre Lenin și ceilalți doi, ci și diferențele dintre avangardistul care-și asumă întreaga memorie culturală și cel care o neagă în numele renovării ființei umane. Or, regizorul focalizează atenția asupra lui Lenin, subliniind „machiaverlăcurile” politice ale acestuia și dorința lui fermă de a-și subordona tentativele de înnoire artistică. Sunt, ce-i drept, scene de efect, ca descoperirea unor arme și materiale suspecte în „sertarele” busurilor lui Lenin sau închiderea

acestui într-un cvasi-mausoleu. Din păcate, neglijându-se personajele ce reprezintă avangarda intelectuală, conflictul rămâne circumscris sferei obsesiilor anti-comuniste, fără specificitate și nuanțare. Eugen Cristea face un rol consistent în Lenin, Armand Calotă și Tomi Cristin fiind, ca urmare a punctului de vedere regizoral, mai puțin pregnanți în Tzara, respectiv Joyce (ultimul rol e dezavantajat și prin excluderea din text a **limerick**-urilor). Bogdan Musatescu

compune rolul vârstnicului Henry Carr din multe detalii nesudate între ele. Papi Panduru dovedește autoritate asupra mijloacelor sale în rolul unui valet scos parcă din „The Servant” al lui Losey. Carmen Ionescu îngroașă excesiv trăsăturile unei militante comuniste, iar Erika Băieșu, prin interpretarea ei modestă, arată încă o dată riscurile la care se expun întreprinderile de familie. Lăpirea prologului în care ni se spune **who's who** mi s-a părut inutilă:



**Bogdan Mușatescu și Carmen Ionescu în Travestiuri de Tom Stoppard la TNB (regia: Radu Băieșu)**

spectacolul oricum nu va interesa pe ignoranți. Scenografia Diane Ruxandra Ion, mizând mult pe Mirò, este, fără rost, anacronică. Muzica lui Aurelian Octav Popa – discretă și agreabilă.

Încercând să facă din Lenin ceea ce a făcut Dali din Venus, o instalație cu sertare, Radu Băieșu își afirmă inventivitatea, dar umbrește talentul lui Stoppard.

ADRIAN MIHALACHE





© Scenă din *Gelozie și tranziție* de Tudor Popescu la Ploiești (regia: Emil Mandric)

## DIN PERSPECTIVA FINALULUI...

**GELOZIE ȘI TRANZIȚIE** de Tudor Popescu • **TEATRUL „TOMA CARAGIU” DIN PLOIEȘTI** • Data reprezentației: 20 septembrie 1996 • Regia: Emil Mandric • Decorurile: Daniel Răduță • Costumele: Anca Răduță • Distribuția: Mihai Coadă (Veve), Delia Seceleanu (Didina), Dumitru Palade (Maestrul), Florica Dinicu (Dora), Marian Despina (Pelin), Daniel Chirea (Polițaiul).

Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești a deschis stagiunea în mod exemplar, cu o premieră românească. Merită a fi semnalat acest lucru mai ales acum, când, de câțiva ani buni, dramaturgia națională e pe post de Cenușăreasă în repertoriile celor mai multe teatre ale țării. Faptul e cu atât mai apreciabil cu cât e vorba despre o piesă nouă a unui dramaturg de talent și de prestigiu: Tudor Popescu.

Atent, ca întotdeauna, la realitatea trăită de noi toți, Tudor Popescu a ales drept țintă a săgeților sale satirice un fenomen caracteristic, vizibil cu ochiul liber și ajuns la proporții îngrijorătoare în societatea „de tranziție” în care ne aflăm – hoția. Bineînțeles, însă, piesa nu este și nu intenționează să fie o „demascare”, o „punere la zid”, o „denunțare” cu aprigă mână cetățenească a acestui fenomen nociv, adevărată plagă a vieții noastre de

azi. Tudor Popescu este un autor cu un dezvoltat simț al comicului și cu o experiență recunoscută în mărirea mecanismelor care, într-o piesă, într-un spectacol, pot stârni râsul, un râs binefăcător, eliberator de inhibiții și complexe. El a scris, așadar, pe tema hoției, o comedie. O comedie de situații, al cărei erou principal – dacă îl putem numi așa – e un hoț, un găinar mărunț, fără mari ambiții, dar „obligat” să fure pentru a satisface gusturile și năzurile iubitei (sau nevestei) sale, o nesățioasă și frivolă Didina. Naiv, nepriceput și îndrăgostit, Veve mai suferă și de o boală incompatibilă cu „meseria” lui (într-o primă variantă, comedia s-a numit „O boală incompatibilă”), și anume gelozia. Aceasta îl împinge când la tentative de sinucidere – la care el recurge oriunde s-ar afla, și mai ales în casele unor „clienți” unde intră pentru a jefui –, când la dorința de a ucide ființa iubită. Personaj dramatic, complex, nu? Nu, pentru că autorul nu zăbovește mult asupra caracterizării sau analizei psihologice a protagonistului și nici a altor personaje, ci creează situații, uneori neașteptate, purtându-l pe candidul Veve pe un adevărat drum inițiat, pentru a cunoaște treptele ierarhice ale hoției din zilele noastre. La îndemnul Didinei, Veve practică furtul cu program, plecând la drum cu o listă de obiecte „anvizajate”, ca o listă de cumpărături. Dar un „client”

al său, specialist de înaltă tehnicitate în materie, îi servește o lecție de profesionalism de un comic savuros, în care întâlnim toți termenii specifici intrați în vocabularul actual al procesului nostru de tranziție spre tehnologiile avansate. Este una dintre scenele cele mai reușite ale piesei; și ale spectacolului, de altfel. Următoarea etapă a „inițierii” păgubosului Veve e întâlnirea cu afaceristul Pelin, care îi dezvăluie mecanisme și tertipuri proprii lumii îmbogățităilor tranziției. Replicile, spirituale, revelatoare, ne plasează cu haz în atmosfera perioadei de trecere de la comunism la capitalism.

Nu-i vom găsi în piesă sau pe scenă pe adevărații păgubiți ai acestor șarlatani. Normal, am fi trecut în dramă, iar Tudor Popescu a vrut doar să ne facă să râdem, văzându-i cum se fură între ei, de la cel mai mic până la cel mai mare. Finalul-surpriză ne lămurește: totul a fost un spectacol, jucat de înșiși pușcăriașii „travestiți” în propriile personaje și reprezentat în cinstea Zilei Poliției. Din perspectiva acestui final, plin de tâlc, trecem cu vederea și unele pasaje mai neverosimile ale piesei și închegarea cam șubredă pe alocuri și ne mulțumim să mai râdem o dată, în ritmul voios al „Macarenei” (se putea să lipsească?) pe care o dansează toți cu voie-bună.

Emil Mandric, autor, se pare, al acestui final „moral” dar nu lipsit de haz, a realizat un spectacol alert, valorificând bine situațiile și savoarea replicilor. În scenografia creată de Daniel Răduță (bine găsite panourile mobile, cu schimbări rapide, dar stângaci rezolvat interiorul „Maestrului”, cu patul în prim-plan) și Anca Răduță (costumele – posibile), actorii s-au adaptat ritmului și întâmplărilor, fără mari probleme de compoziție, dar cu adecvare în conturarea tipurilor: nelineștitul Veve, naiv și chinuit (Mihai Coadă, verosimil), nostima fâșneată, ambițioasă și cu presupuse infidelități Didina (Delia Seceleanu, convingătoare), „Maestrul” sigur pe meseria lui (Dumitru Palade, cu apreciatele sale calități de nuanțare și filtrare a replicilor), guraliva Dora (Florica Dinicu, plauzibilă), verosul Pelin (Marian Despina, mai puțin tranșant conturat), Polițaiul (Daniel Chirea).

**MARGARETA BĂRBUȚĂ**



## SUB CUPOLA CLASICILOR

Că operele clasice rămân mereu actuale, trimițându-și spre spectatori fiecarei epoci mesaje și interogațiile ce invită la reflecție, e un adevăr care nu mai trebuie demonstrat. Recurgerea frecventă la clasici, în teatrul nostru contemporan, nu e numai un gest cultural demn de tot respectul, ci și un

semn al convingerii că operele acestora pot angaja un dialog fertil cu publicul de azi. Cu condiția ca această convingere să nu fie prea ostentativă. Argumentul ne-a fost sugerat de turneul la București al Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani, cu două spectacole inspirate de doi clasici ai comediei universale: Caragiale

și Aristofan. Ambele spectacole au fost puse în scenă de Florin Zamfirescu, apreciat actor și profesor de Artă actorului la A.T.F., căruia nici arta regiei nu pare a-i fi ostilă, mai ales dacă va persevera, în acest domeniu, spre acuratețe și concizie.

### Conu' Leonida față cu... mașina timpului

**CONU' LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA** de I.L. Caragiale ● **TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI** ● Data reprezentației: 21 septembrie 1996 ● Regia: Florin Zamfirescu ● Scenografia: Viorica Lăzărescu ● Distribuția: Ion Apostoliu (Efimița), Marius Rogojinski (Leonida), Orodel Olaru (Safta).

Nu e prima oară când se încearcă sublinierea valențelor de universalitate și perenitate ale acestei scurte farse a lui Caragiale, adevărată bijuterie de literatură dramatică, de o exemplară rigoare în succesiunea replicilor și a situațiilor. De data aceasta ne-am întâlnit cu o soluție radicală, nu lipsită de interes.

Într-un spațiu abstract, structurat pe două planuri despărțite de o poartă ce marchează trecerea de „aici” spre „dincolo”, cu o pendulă în fundal, ce indică dimensiunea Timpului, o făptură ciudată, în veșmânt cenușiu, iese din starea de răstignire în care se afla la ridicarea cortinei și părăsește scena, dând astfel semnalul începerii. De undeva, din neant, Conu' Leonida și Efimița apar cu niște mari boccele în brațe și, trecând poarta, se instalează în planul întâi, unde se dezbracă și își întind așternuturile aduse în boccele. Povestirea lui Leonida, începută ca o evocare, cu glas vătuit și lent, se animă în dialogul cu Efimița, fiind adesea întreruptă de tot felul de acțiuni fizice pe care regizorul le-a inventat, poate, pentru a „dinamiza” textul, dar care, în fapt, îl fărâmițează, îngreunând cursul acțiunii

verbal-dramatice prin numeroase și lungi pauze. Apar, aduse de ciudata făptură de la început, care poate fi o întrupare a Destinului, a Istoriei sau a Timpului, felurite obiecte și semne caracteristice zilei de azi – un gramofon, un telefon, un televizor, ba chiar, de sub niște teancuri de ziare, siluete de blocuri moderne –, totul menit a apropia epocile și a șterge astfel granițele dintre ele. Ajungem chiar și la momentul revoluției din decembrie '89. La toate aceste „minuni” cuplul reacționează plin de uimire și de spaimă, zgomotele „revoluției” de afară stârnindu-i o panică bezmetică. Făptura ce acționează ca un „meneur du jeu” își pune o basma și devine astfel Safta, liniștindu-i întrucâtva. Textul lui Caragiale se pulverizează prin mulțimea de pauze și incidente exterioare, sensurile și savoarea sa ajung în sală cu efect diluat. Și, după toată „tărășenia”, cei doi eroi își strâng boccelele cu așternuturi și ies, încet, cum au intrat, cufundându-se la loc în neant, pe melodia duioasă a „Steluței” lui Alecsandri, în timp ce, în urma lor, textul se reia pe alt ton, cu vigoare, pe imagini din epoca noastră, ca un perpetuum mobile al istoriei.

Idee ingenioasă de spectacol, servită de scenografia Vioricăi Lăzărescu, stilizată esențializată, de jocul celor doi interpreți – Ion Apostoliu într-un reușit travesti, o Efimița tandră și ipohondră, Marius Rogojinski compunând un Leonida sfătos și autoritar –, fracturată însă de lipsa de măsură în folosirea improvizărilor scenice. ■

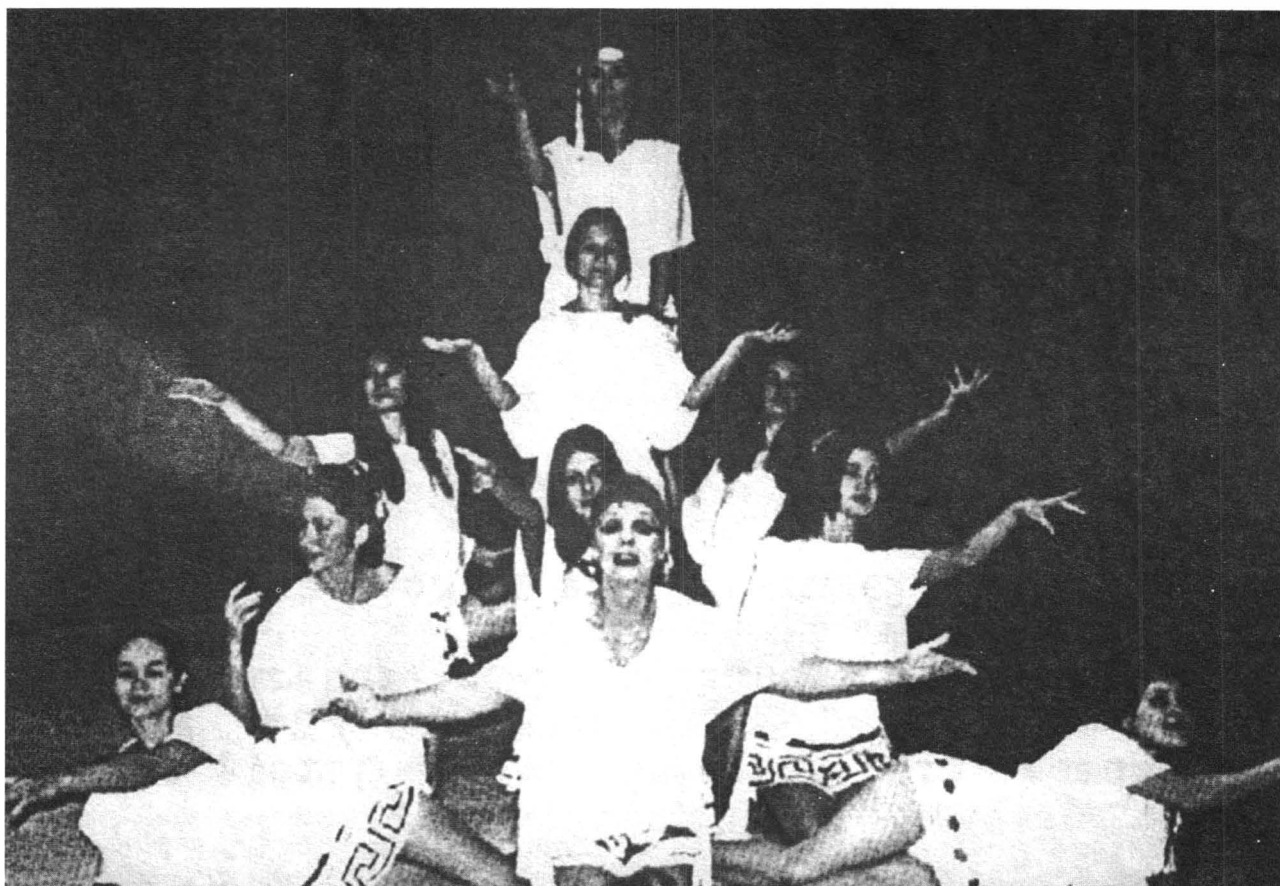
### Utopia luată în glumă

**ADUNAREA FEMEILOR** de Aristofan ● **TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI** ● Data reprezentației: 22 septembrie 1996 ● Regia: Florin Zamfirescu ● Scenografia: Viorica Lăzărescu ● Distribuția: Irina Mititelu (Praxagora), Galina Tati, Narcisa Vornicu, Tatiana Zavialova, Florita Rusu, Violeta Afrăsinei, Alina Stratin, Crenola Doroftei, Ana Maria Bernicu, Nathalie Luca, Petronela Chiribută, Ana Maria Paraschivescu, Andreea Lazarec (Femeile cetății), Marius Rogojinski, Traian Andrii, Valerian Răcilă, Orodel Olaru, Volin Costin, Radu Dragoș (Bărbații cetății).

Dacă ne vom întreba care e sensul contemporan sau actual al comediei lui Aristofan **Adunarea femeilor**, vom răspunde că nu viziunea misogină a marelui comediograf al antichității este punctul forte al acestei piese – mai puțin jucată, în general, decât cunoscutele **Pacea**, **Lysistrata**, **Norii** sau **Păsările** –, ci viziunea sa antitotalitaristă și, mai ales, antiextremistă. Noțiuni, desigur, de mare frecvență în societatea actuală și care, desigur, dincolo de oferta artistică, l-au interesat pe regizorul Florin Zamfirescu atunci când a ales să pună piesa pe scena Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani.

Deschiderea spre publicul de azi se realizează în spectacol nu numai prin aruncarea unor replici în sală, prin angajarea personajelor într-un dialog cu publicul, ci chiar prin implicarea directă a unor spectatoare chemate pe scenă, dar





© Moment din Adunarea femeilor de Aristofan la Botoșani (regia: Florin Zamfirescu)



mai ales prin ieșirile și intrările alaiului de femei care antrenează participarea directă a sălii în spectacol. Acest artificiu, care alteori apare superfluu, aici capătă caracter organic, cu atât mai mult cu cât spectacolul are un tonus, un ritm și o culoare ce-l apropie de receptivitatea spectatorilor.

De fapt asistăm, cu plăcere și interes, la nașterea și prăbușirea unei utopii. Femeile Atenei au hotărât, într-o adunare populară, să ia puterea din mâna bărbaților și să conducă ele cetatea.

Consecințele acestei hotărâri, rezultatele aplicării ei duc la dezastru, succesiunea scenelor care înseamnă tot atâtea etape și aspecte ale utopiei în mers fiind un șir de situații pline de haz și de tâlc.

Florin Zamfirescu dovedește capacitatea de a conduce și a mișca un ansamblu, construind grupuri și combinând voci și mișcări dansante, grațioase, în tablouri plăcute ochiului, geometria trupurilor armonizându-se cu jocul luminilor și al sunetelor. Surprinzător e însă faptul că, atent la

mișcarea și compoziția vizuală a grupurilor, el, profesor de actorie, a fost mai puțin preocupat de cultivarea vocilor și a dicțiunii interpretelor, ceea ce a avut drept rezultat rostirea neinteligibilă a unor replici și coruri strigate otova, fără nuanță, fără sensuri clare. Se distinge totuși, din ansamblul inegal, figura Praxagorei, inteligentă și autoritară întru chipare a feminității militante (Irina Mititelu), și aceea a soțului Praxagorei, în interpretarea limpede marcată și evident profesionistă a lui Marius Rogojinski. Scenografia Vioricăi Lăzărescu a constituit spațiul adecvat de lumină și întuneric al spectacolului, care, în cele din urmă, se transformă într-un război al sexelor, încheiat cu emblema unui falus uriaș, după ce izbutise să treacă în mod spiritual, cu dibăcie și glumeață complicitate, peste pasajele licențioase ale piesei.

## WHAT'S THE MATTER?

**MATTER** de Claudio Barletta  
 ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ ●  
 ● Data reprezentației: 7 mai 1996  
 ● Regia: Claudio Barletta ● Scenografia: Mihal Ciupe ● Interpretează: Cristina Pardanschi, Ileana Negru, Cornel Rălleanu, Ioan Isaiu, Alexandra Lungu.

**Matter** de Claudio Barletta, în regia autorului, la T. N. Cluj, este un spectacol îngrozitor, din care nu se înțelege absolut nimic. Spectacolul este în limba română.

SEBASTIAN VLAD POPA

MARGARETA BĂRBUȚĂ

**VORBEȘTE-MI CA PLOAIA ȘI LASĂ-MĂ SĂ TE ASCULT** de Tennessee Williams ● **TEATRUL ODEON** ● Data reprezentației: 7 noiembrie 1996 ● Regia și coregrafia: Răzvan Mazilu ● Scenografia: Adriana Grand ● Distribuția: Rodica Mandache (Ea), Dan Bădărău (El) și Marian Baci, Ionuț Pascu, Ștefan Pușcașu, Cristian Toporan, Adrian Țăranu, Răzvan Mazilu; cu concursul maestrului Johnny Răducanu.

Elegantul (deși cam mohorâtul) caiet-program al spectacolului de la Odeon pune la dispoziția curioșilor, sub semnătura Liane Tugearu, o foarte interesantă documentație privind istoria și evoluția „simbiozei teatru-dans” pe scenele românești. Sunt informații cât se poate de necesare, mai ales că, la ora actuală, această simbioză și producțiile care o ilustrează au căpătat o anume răspândire – și un anume prestigiu – și în teatrul nostru. Același program nu conține, în schimb, nici un fel de referire la textul pe care și-a întemeiat montarea regizorul-coregraf Răzvan Mazilu; nu este menționat nici măcar traducătorul. Or, cum acesta, textul adică, nu face parte dintre lucrările cunoscute ale lui Tennessee Williams, o minimă punere în temă ar fi fost, cred, obligatorie. În fine...

**Vorbește-mi ca ploaia...** este o piesă în două personaje ce formează doar în aparență un cuplu; de fapt, fiecare, și în special femeia, are ca partener doar o absență pe care o populează cu fantasmе, încercând să-și aline astfel singurătatea și nevoia irepresibilă de contact sufletesc. Dacă intuiția detectivistă și bunul-simț critic

nu mă înșală, textul este una dintre primele scrieri dramatice ale lui Tennessee Williams, probabil una dintre cele patru piese într-un act care, alăturate sub titlul **American Blues**, i-au adus, în 1939, premiul breslei teatrale americane, Theatre Guild, și, o dată cu acesta, afirmarea ca autor de succes. Oricum, se recunosc aici câteva dintre temele predilecte ale dramaturgului – incomunicabilitatea, raportul esențialmente ostil dintre sexe, pe de o parte, și dintre individ și colectivitate, pe de alta –, ca și extraordinara lui sensibilitate față de psihologia feminină.

Acestea au fost, fără îndoială, datele ce l-au atras pe Răzvan Mazilu spre scrierea lui Tennessee Williams; ele coincid, de altfel, liniilor de forță pe care a mers tânărul artist și în descifrarea scenică a **Damei cu camelii**, precedentă sa montare. Și, la fel ca acolo, el a recurs, în ce privește modalitatea „practică” de mizanscenă, la formula teatrului-dans, cu un accent mai puternic însă pe prima jumătate a binomului, dansul fiind de astă dată mai aproape de ceea ce se cheamă expresie corporală decât de coregrafia propriu-zisă. Totuși, „povestea” din piesă – destul de liniară, presupun – este lăsată exclusiv pe seama componentei așa-zicând dansante. Asta face ca, la început, lucrurile să pară oarecum confuze; vorbind pe șleau, există minute întregi când nu prea pricepi ce se întâmplă în fața ta, „cine cu cine și de ce”, așa că te mărginești să admiri bravura fizică a interpreților, îndeosebi a lui Dan Bădărău, să privești cu încântare decorul Adrianei Grand (foarte simplu, **pour une fois**, și extrem de frumos: o fereastră înlăcrimată de picături de ploaie dincolo de care

străjuiește, tandru-cinic, un cer neverosimil de albastru) și să asculți cu deliciu improvizările pianistice ale lui Johnny Răducanu. Treptat însă, pe măsură ce textul începe să-și intre în drepturi prin replicile femeii, care alcătuiesc, de fapt, un lung monolog fragmentat, totul capătă consistență, iar elementele dispartate se coagulează într-o structură coerentă și purtătoare de sens. Din acest moment devin limpezi și punctele de rezistență ale spectacolului. Unul este creația actoricească a Rodicăi Mandache, de o intensitate dramatică neașteptată, răsculitoare uneori prin sinceritatea despuțată de orice artificiu pe care interpreta o pune în joc; în acest rol, Rodica Mandache își dezvăluie nu numai bogăția resurselor profesionale, ci și disponibilitatea de a coborî în adâncurile sufletești ale personajului, arzând până la capăt și reînviind o dată cu el. O parte din laude i se cuvin, desigur, regizorului, care, în ciuda tinereții sale, a intuit posibilitățile actriței, până acum insuficient puse în valoare. Dar principalul merit al lui Răzvan Mazilu – și cel de-al doilea punct de rezistență al montării – stă în capacitatea sa de a crea emoție din orchestrarea plastică a mișcării (un exemplu: episodul siluetei multiplicată a lui Charlot, celebrul vagabond, emblemă a singurătății și frustrării), din cinetica stilizată a trupurilor. Este, pentru un regizor-coregraf, o calitate fundamentală, care îndreptățește convingerea că teatrul-dans românesc poate avea, în persoana lui Răzvan Mazilu, un reprezentant, în viitor, reductibil.

**ALICE GEORGESCU**


 **Dan Bădărău și Rodica Mandache în Vorbește-mi ca ploaia... de Tennessee Williams la Odeon (regia: Răzvan Mazilu)**



Foto: Mihail E. Crăciun

# ÎN CĂUTAREA SOLUȚIEI IDEALE

**PREA FRUMOASELE SABINE** de Leonid Andreev. Traducerea: Tatiana Nicolescu ● **TEATRUL „AL. DAVILA“ DIN PITEȘTI** ● Data reprezentației: 6 octombrie 1996 ● Regia: Marcel Țintar ● Scenografia: Mugur Pascu ● Distribuția: Petre Dumitrescu (Marcus Antonius), Mihai Arsene (Paulus), Ștefan Lupu (Scipio), Mioara Dumitrache (Cleopatra), Ioana Chiriță (Veronica), Lia Deaconu (Proserpina), Dan Ivăneșei (Marcius), Cristina Nițu, Liliana Petrică, Virginia Mateiaș, Tudorița Popescu, Iulia Ilinca (Sabinele), Cezar Mazilu, Gheorghe Gheorghe, Nicolae Brisculescu (Sabinii).

Contemporan cu Cehov, Leonid Andreev (1871–1919) concepe atât texte realiste, cât și piese purtând amprenta simbolismului „ca o formă artistică nouă, ce vine să înlocuiască realismul învechit”, precum nota un critic al vremii. **Prea frumoasele sabin**e, care s-a mai reprezentat pe scenele noastre, vine acum în întâmpinarea publicului piteștean în montarea lui Marcel Țintar, proaspăt absolvent al cursurilor de regie teatru de la Academia de Artă Teatrală din Târgu-Mureș (clasa prof. Călin Florian-Mihai Manolescu).

Piese „romane” **Prea frumoasele sabin**e (1911) și **Calul în senat** (1915) au ca punct de pornire momente din istoria antichității, prelucrate și interpretate însă după un procedeu destul de des folosit de autorii secolului nostru: demitizarea. Pentru Andreev, Roma antică nu este învăluită de aura eroică a epocilor de glorie. Răpirea sabinelor de către romani, eveniment consemnat în manualele și lucrările de istorie ca moment marcant al consolidării Romei antice, devine, în viziunea lui Andreev, un studiu ironic despre slăbiciunile firii omenești. Demitizarea întâmplărilor se produce concomitent cu denunțarea șablonului istoric. Bărbații romani, mărginiți, nu realizează gravitatea și importanța faptelor lor; în schimb, femeile sabină își privesc peripețiile din unghiul veșniciei: ele caută să „între în pielea” eroinelor imortalizate de istorie.

În debutul spectacolului, un episod extratextual prezintă biblioteca sabină ca pe un paradis unde fructele sunt cărți argintii culese dintr-un pom adamantin al cunoașterii, citite apoi cu neșă de vapoarea colectivitate sabină. Sosirea

unor „monștri” telurici călări pe motociclete (textul, plin de anacronisme, permite prelungirea acestora în spectacol) creează un impact care se soldează cu „schimburi culturale” având ca rezultat prăbușirea sabinilor din cauza alcoolului oferit de „agresori” și plecarea benevolă, nicidecum forțată, a sabinelor în urma vizionării unor secvențe filmate (din „Roma” lui Federico Fellini), prezentate de civilizația invadatoare pe un monitor oferit în dar. Scena următoare înfățișează un forum roman dominat de o columnă impozantă proptită-n mijloc și de o atmosferă „intelectuală”, creată de sabinile care întrupează, fiecare, câte o muză. Tentativa de cucerire amoroasă întreprinsă de romani eșuează în fața celor care „zgârie ca niște pisici”. Dacă la Andreev romanii vor să-și întemeieze un cămin, o familie, în spectacolul de la Pitești eroii fondatori ai Romei vor să recupereze prin excese sexuale timpul pierdut în războaie (trei romani încearcă să posedate opt sabinile). Concluzia amară că războaiele i-au împiedicat să devină pricepuți în arta amorului îi face pe cei trei să recurgă la o strategie foarte elaborată – imitarea unor modele culturale: actori celebri în roluri de gangsteri ce violează și ucid (Malcolm MacDowell în „Portocala mecanică” sau Robert De Niro în „A fost odată în America”), de eroi cu porniri distructive (Robert De Niro în „Șoferul de taxi” și motocicliștii drogați din „Roma”) sau de maniaci ori mari cuceritori (Jack Nicholson în „Shining”) și Donald Sutherland în „Casanova” lui Fellini). Această strategie se aplică prin copierea sistematică a secvențelor înregistrate pe casete video. Cei trei eșuează însă și prin apelul la aceste măști, ajungând la artificializare totală. Epuizați, romanii renunță la cucerire, fiind până la urmă ei cucerii de „pisiceala” sabinelor, care îi atrag într-un labirint al dezmățului colectiv.

Cultura sabină, superioară, este înghițită de civilizația romană cu ajutorul tehnicii moderne: sabinii ajung să depaneze televizoarele stricate după atâtea ore de funcționare și să comunice între ei prin mijloace electronice... Fotogramele proiectate pe ecran de șeful sabinilor, cu soțiile „răpite” surprinse în poziții nu prea ortodoxe, declanșează acțiunea de recuperare a nevestelor. Explozia monitorului simbolizează decăderea culturii sabină. Actul III ne readuce la Roma: după optsprezece luni

de excese, romanii au ajuns la apatie și sastișeală. Sosesc sabinii, în elicoptere (iarăși un simbol al... descensiunii), și instalează ad-hoc un studio unde are loc un proces supermediatizat intentat romanilor și în care cei dintâi încearcă să demonstreze prin abundență de cauzistică juridică și morală ilegalitatea raptului și legalitatea căsătoriei. În fața unui adversar fără aplomb (romanii au demonstrat timp de un an și jumătate că sunt bărbați), sabinii își ating scopul și vor să plece, dar apariția sabinelor, într-o paradă a modei opulente și în contrast cu doliul pe care îl afișaseră față de soți, le întârzie plecarea, care se va petrece abia după o nouă rundă de „tratative”, soldată însă cu un alt eșec: sabinii nu vor să-și răpească soțiile! Roma își reia orgia, dar cei trei nu mai rezistă și mor pe rând (suicid, excese, accidente...), spectacolul încheindu-se cu înmormântarea lor, pe când sabinile scrutează cerul în așteptarea unor soluții venite de sus (sau a bărbaților – alții la rând, nu-i așa?), Cortina cade brusc.

Montarea regizorului Marcel Țintar, un mixaj teatru-video-cinema (un nou gen de spectacol?), alternează scenele burlești cu cele dramatice, pentru ca în final să nu ne ofere, de fapt, rezolvări: costă prea mult moartea romanilor, pe de o parte, și solitudinea sabinilor, pe de altă parte. Soluția pare să fie la mijloc, fericirea însemnând câte puțin din toate: un dram din ceea ce vor romanii (excese sexuale) și unul din ceea ce vor sabinii (excese teoretice).

Mihai Arsene aduce în scenă un introvertit, abordând o mască la Buster Keaton, cu o economie de mijloace expresive caracteristică celei de-a șaptea arte, dar orientându-se spre declamația realistă. În contrapunct, Ștefan Lupu întrupează un extrovertit, cu gesturi largi, „teatrale”, joc îngroșat, virtuozități din gama burlescă, cabotinaj intenționat. Al treilea este, în viziunea lui Petre Dumitrescu, „August Prostyl” triumviratului. Predispoziția pentru comedie a Mioarei Dumitrache este bine exploatată în spectacol, compoziția ei fiind o credibilă parodie a Cleopatrei. Dan Ivăneșei e bun în momentele dinamice, nuanțările șovăielnice făcându-i însă inegală interpretarea. Grupul sabinilor și sabinelor completează prin culoare creațiile actoricești.

**STRACULA ATTILA**





Scenă din *Ultimele știri* de Adrian Dohotaru la „Bulandra” (regia: Mara Pașici)

Foto: Paul Antoniu

## ZBOARĂ VEȘTI CONTRADICTORII / SE-NTRETAIE ȘTIRILE

**ULTIMELE ȘTIRI** de Adrian Dohotaru • **TEATRUL „BULANDRA”**  
 • Data reprezentației: 15 noiembrie 1996 • Regia: Mara Pașici •  
 Scenografia: Oana Botez • Mișcarea scenică: Mălina Andrei • Ilustrația muzicală: Cristina Butariu • În distribuție: Bogdan Talașman, Șerban Pavlu, Damian Oancea, Cosmin Șofron, Alin Panc, Marius Nanău, Marcela Motoc, Antoaneta Zaharia, Andreea Bibiri, Ioana Flora.

Dramaturgia originală se afirmă cu precădere într-o societate care a deprins reflexele democratice, gustul dezbaterii publice, obișnuința de a confrunta puncte de vedere egal îndreptățite. La noi, cele două perioade mai îndelungate de exercițiu democratic au dat cel puțin doi mari dramaturgi: Caragiale și Camil Petrescu. În afara acestora, talentele n-au lipsit, dar, cu foarte puține excepții, ele au fost deturnate de la rosturile lor înspre compuneri având doar aparențele teatralității, fără miza unei înfruntări reale, sau înspre poetice alcătuiri scenice cu iz alegoric și gratuite fantezii. De aceea, este firesc ca atenția să ne fie mereu îndreptată spre propunerile dramaturgiei românești, o piesă de substanță purtând cu sine, pentru cine știe să le descifreze, simptomele maturizării sociale.

Am primit, astfel, cu interes, premiera piesei *Ultimele știri* de Adrian Dohotaru, personaj care a stârnit o anumită rumoare cu creația lui *ante* 1989

(și care, angrenat cum a fost apoi în activitatea politică internațională până la fatalul său accident, avea toate datele pentru a oferi în anii următori o piesă semnificativă, crescută din rădăcinile profunde ale realului). Nu pot spune că acum am fost dezamăgit: avem de a face cu un elegant eseu teatral despre relația dintre individ și mediul informațional structurat prin mijloacele de comunicare în masă. Situat într-o lume convențională, orwelliano-kafkiană, conflictul opune pe individul treaz, alert, expus din proprie voință la impactul informațional, unei colectivități amorfe care-și caută în somnul ignoranței confortul precar și resursele supraviețuirii vegetative. Originalitatea demersului autorului constă, mai ales ținând seama de vremea când a fost scris textul, în refuzul locurilor comune ale mass-mediei manipulative. Individul informat nu poate fi ușor manevrat prin știrile care i se oferă, deoarece, tocmai prin caracterul lor inconsistent, autocontradictoriu, informațiile vehiculate prin diversele medii îl obligă să reflecteze și să decidă pe cont propriu. Dimpotrivă, „poporul vegetal”, refuzând informația din principiu („Eu nu citesc ziare, nu ascult radio, nu urmăresc emisiunile de actualități, oricum toți se contrazic între ei, toți mint etc., etc.”), este mai vulnerabil la manipulare, pentru că acceptă dogmele cu ușurință. De altfel, cine este cât de cât familiarizat cu teoria matematică a informației știe că acumularea succesivă a unor informații contradictorii nu readuce niciodată

subiectul la starea inițială a ignoranței absolute. Cu alte cuvinte, este mai bine să afli numeroase adevăruri parțiale decât să rămâi neștiutor din teama de a nu fi mințit. Desigur, informația este un tip de stres care te face vulnerabil prin agresarea sensibilității, de aceea eroul care se expune fluxului informațional primește nu numai oprobiul colectivității, ci și sentința îngerului exterminator. Dar, de când a conștientizat păcatul cunoașterii, omul demn a ajuns să se obișnuiască să-i suporte consecințele.

Neajunsul piesei rămâne însă ancorarea în general-abstract. Discursul e inteligent, replicile sunt construite cu o anumită densitate poetică, dar lipsesc detaliile individualizante, lumea piesei este universul contemporan de pretutindeni și de nicăieri, ea suferă, în termenii lui

Noica, de *atodetie*. Regia ar fi putut să compenseze acest neajuns prin introducerea unor semne localizante, prin accentuarea concretului, a specificului local. Demersul regizoral se pliază însă redundant pe stilul piesei, aducând în scenă personaje fără identitate, îmbrăcate în costume atemporale, angrenate într-o rețea aflată în continuă mobilitate, care amintește spectacolul creat la National Theatre din Londra în 1991 după „Procesul” de Kafka și reluat, în aceeași viziune regizorală, cu câțiva ani în urmă la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț. Nu lipsesc dovezi de certă inspirație, metaforele scenice de efect, ca în momentul radiografierii eroului: acesta are în locul toracelui un televizor care prezintă evenimentele șocante ale actualității. Înregistrarea pe bandă a știrilor radiofonice, declanșată înainte de începerea propriu-zisă a spectacolului, creează o atmosferă de incitantă ambiguitate, amintind de procedeele radiofonice ale lui Orson Welles. Actorii – încă studenți – joacă dinamic, cu entuziasm, un fel de personaj colectiv, fără să-și pună în vreun fel problema personalizării diferitelor roluri, ceea ce, oricum, nu a fost în vederile regiei. Prin eseismul ei de calitate, piesa anunță creația majoră care ar fi urmat, poate, să apară, iar spectacolul reușește să enunțe corect un mesaj valabil, amintind de un vers de Jebeleanu: „Cea mai la modă pălărie / E pălăria anti-aur”.

**ADRIAN MIHALACHE**

**PREMIERĂ ABSOLUTĂ**

## UN DIVERTISMENT AGREABIL

**BUCUREȘTI, CUIBUȘOR DE... VITEJII...**, un spectacol realizat de Felicia Dalu și inspirat din textele revistei românești interbelice  
● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ● Data reprezentației: 26 octombrie 1997 ● Scenografia: Diana Ioan ● Muzica: George Marcu ● În distribuție: Constantin Dinulescu, Magda Catone, Claudiu Istodor, Carmen Ionescu, Armand Calotă, Tania Popa, Vlad Ivanov, Brândușa Mircea, Andrei Duban, Iulia Boroș, Dragoș Ionescu, Alice Caracostea, Marius Săvescu, Doru Roncea, Felicia Dalu.

Tentative de aducere pe scenă a Bucureștiului de odinioară, a revistei de altădată și a „lumii lui Tănase” s-au făcut și se vor mai face. Motive sunt destule. Mai ales acum, când actualitatea satirei lui Tănase revine în forță, în lumea de după '89, cu nimic mai puțin rapace sau mai puțin coruptă decât cea de pe vremea marelui comic. „Potrivelile” sunt uneori atât de frapante încât am zice că și la acest capitol, al jafului și corupției, suntem o țară cu bogate tradiții.

Există însă și un motiv „de suflet”. Cu toate ale ei, bune și rele, lumea lui Tănase era totuși plină de un farmec aparte, și „recuperarea” ei scenică e poate principalul merit al temerarei încercări semnate de Felicia Dalu. Actorii Naționalului bucureștean nu și-au propus să-i concureze pe cei de la revistă. Las' că nici nu prea ar fi avut ce concura, pregătirea pentru un „teatru total”, de performanță, fiind în general deficitară, pe toate scenele noastre, fie ele de proză sau de revistă. Dar, dacă n-aveau cum să atingă performanța impusă de legile genului oriunde pe alte meleaguri, strădania lor are un nivel de decență și onorabilitate, chiar îmbucurător în condițiile date. În plus, există la mulți dintre ei nu doar o implicare, ci și un soi de „distanțare” față de ceea ce fac, printr-o subtilă autoironie, în care excelează Claudiu Istodor, de pildă. Alteori suntem martorii unei nedismulate și atașante tandreții față de personaj, ca în cazul lui Constantin Dinulescu; dar și al altora. Abia când performanța e urmărită

în sine și cu obstinție (ca în step-ul Feliciei Dalu și al lui Vlad Ivanov), rezultatul e mai puțin concludent și mai sărac în spirit.

În general însă s-a urmărit – și s-a reușit – o sugestivă re-creare de atmosferă, de halou și parfum de epocă și, din acest punct de vedere, meritele scenografei Diana Ioan și ale compozitorului George Marcu nu sunt câtuși de puțin neglijabile. Cum nu sunt nici cele ale Feliciei Dalu ca realizatoare a spectacolului, care are fluență, ironie și o certă intenție de stil.

Nu suntem duși încă în zona performanței artistice, dar nici nu se cade să nu fim recunoscători pentru bună-dispoziție ce ni se oferă cu generozitate.

**VICTOR PARHON**

**P.S.** Prin anii '60, pe vremea tinereții mele la „Ramuri”, aveam un corector care obișnuia să spună: „decât un rector mort mai bine un corector viu”. Cred că avea dreptate. Și eu prefer unei căderi cu orchestră, un divertisment agreabil.

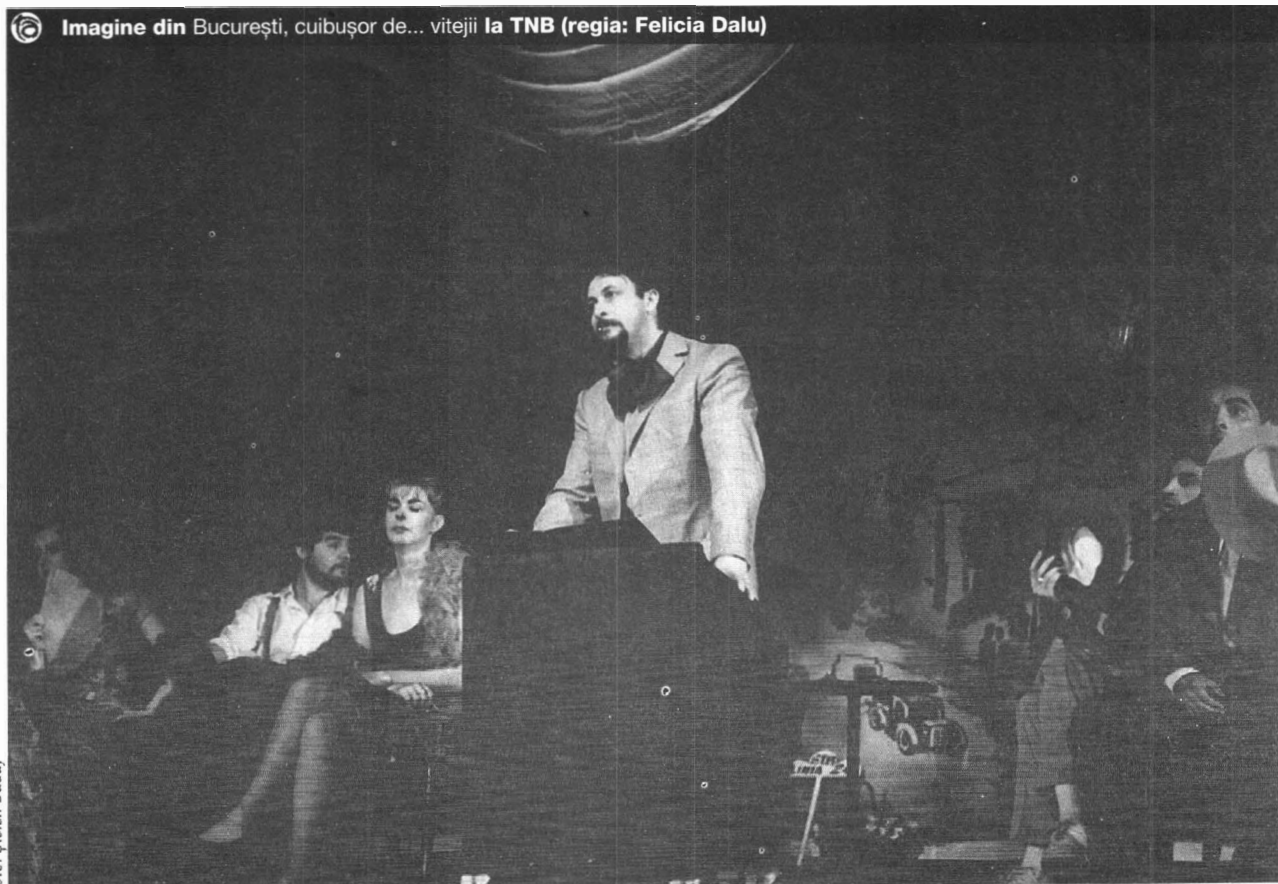


foto: Ștefan Daday

**Imagine din București, cuibușor de... vitejii la TNB (regia: Felicia Dalu)**

## După nouăzeci de ani...

Interesantă ideea lui Gordan Mihić de a da o replică acut contemporană lui Maxim Gorki. La nouăzeci de ani și mai bine, **Azilul de noapte** se regăsește în **Azilul roșu** (traducerea, pitorească, din limba sârbă – Mariana Ștefănescu): locul declasărilor imperiului rusesc a fost luat de dezrădăcinații lagărului comunist care, în toamna-iarnă lui '89, își trăia ultimele clipe. O agonie resimțită în mod diferit de fiecare personaj, în funcție de caracterul și de situația sa: exilat în propria țară ori voiajor ilicit. Comerțul pe care-l practică și unii, și alții le-a mutilat destinul, fie că este vorba de un obscur trafic de influență sau de un jalnic negoț cu bunuri materiale și umane.

„Totul de vânzare” – un vechi adagiul din universul artei a 7-a – amintește că dramaturgul este și un reputat scenarist, întâlnit pe genericul multor filme de răsunet. De la „Când voi fi mort și livid” (1967, regia: Zivojin Pavlović) până la „America altora” (1996, regia: Goran Paskaljević), Mihić s-a arătat preocupat de tema peregrinării impuse fără drept de apel unui muncitor zilier obligat la

expediente de tot felul sau unei familii muntenegrene constrânse să emigreze peste ocean. Observația veristă are mereu aceeași notă de agresivitate, sfidătoare și provocatoare, alternând fatalismul cu promiscuitatea, patetismul cu derizoriul, scepticismul cu grotescul, tentând parabola prin prisma banalității cotidiene și reușind, nu o dată, momente memorabile.

De secvențialitatea scriiturii a profitat inteligent regizorul Eugen Todoran când a conceput preluarea acestui spectacol montat de Emil Mandric în stagiunea '95-96 la Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești. Remarcabilă este și imaginea semnată de Beatrice Drugă, care a știut să valorifice atât scenografia lui Sică Rusescu, evocând „clasică” ambianță a sordidului azil de totdeauna, cât și jocul actorilor, surprinși în semnificative detalii de atitudine și expresie fizionomică.

Generațiile sunt perfect omogenizate într-o distribuție echilibrată. Dumitru Palade și Lupu Buznea schițează tipuri verosimile: judecătorul cu morgă vetustă

și care a renunțat la intransigență, respectiv polonezul care nu vrea să cedeze bolii cu nici un preț. Într-o excelentă formă, Margareta Pogonat și Corneliu Revent individualizează inspirat profilul personajelor prin frusteștea pusă în desenarea unei licide decăderi și, respectiv, prin ridicolul imprimat unei stupide nostalgii. Raluca Zamfirescu și Eusebiu Ștefănescu au apariții bine conturate, ea ca româncă disperată, el ca afacerist fără scrupule. Delia Seculeanu și Mihai Coadă își încarcă eroii cu un plus de vibrație sentimentală la propria lor soartă. Dragoș Stemate și Ionuț Antonie, mezinul recalcitrant și gângavul anglofil, prin aparté-urile lor mai mult sau mai puțin amicale pe macadamul străzii, conferă o poezie aparte acestei reprezentării pe un text de tristă veridicitate. ■



■ Margareta Pogonat

## ARANCA – un excelent film TV

Deși stăpân pe legile nescrise ale teatrului TV, cum a dovedit prin câteva reușite, Dominic Dembinski a optat pentru formula cinematografică în cazul transunerii acestei nuvele a lui Cezar Petrescu, având în vedere, desigur, filmicitatea deosebită a narațiunii. Dacă plonjarea în fantastic l-a condus pe prozator către „descifrarea unui nex al alienării”, plonjarea în materia epică l-a condus pe regizor către etalarea unui nex al fantasticului în sine. El a adâncit demersul scriitorului, care s-a aflat în consonanță cu proza europeană contemporană și tehnicile moderne ale momentului (1929 – prima ediție; ediția definitivă – 1943). În prelungirea naturalismului și sub imperiul expresionismului, atmosfera prevalează asupra intrigii, erodând statutul personajului, iar preluarea unor teme romantice este exploatată prin optica psihanalizei, știut fiind că aceasta a impus în literatură noțiunea de „scenariu imaginar al unei dorințe inconștiente”. De unde și categoria „fantasticului interior” în care însuși Cezar Petrescu își înscria parte din opere („Omul din vis”, „Omul care și-a găsit umbra”, „Aranca, știmita lacurilor”,

„Simfonia fantastică”, „Baletul mecanic”), subsumate „investigației verticale”, sondaj al conștiinței concretizat în proiecții bizare.

Înainte ca imaginea să prindă contur pe micul ecran, se insinuează auditiv o stare de neliniște prin picurul obsesiv al unei stalactite, devansând o secvență subliminală. Întrudată în mod obscur cu tabloul întinderii de apă și al copacilor reflectați invers. Statica vitalitate a naturii vegetale e înlocuită de travelling-ul lent peste o masă de nuntă abandonată (frumos rapel la clasicul „Marile speranțe”). Pe o șosea de țară, o mașină înaintează în ploaie, pe măsură ce se avansează în complicata istorie a familiei Kemeny. Avocatul executor testamentar (Dorel Vișan, cu un zâmbet ambivalent, parșivo-cumsecade) relatează amănunte insolite partenerului său de călătorie, naratorul protagonist (Mircea Rusu, tânăr deopotrivă curios și blazat, suferind de miopie), a cărui privire va filtra întreaga poveste, într-o spectaculoasă implicare totală. Cu un dozaj foarte precis, se introduc în cadru elemente aparent disparate: lenjeria feminină prefirată de o misterioasă mână de bărbat în acordurile

unui patefon, ochii unei păpuși stricate, un nebun imberb deghizat în mireasă, portretul preafumoasei fete dispărute. O roată uitată face racordul cu planul exterior, unde o pană de cauciuc a întrerupt drumul anevoios prin furtună și prin mitologia locală. Undeva, în pădure, o toporișcă e manevrată cu dexteritate de paznicul micii fortărețe (Ion Haiduc, figură dură, abrutizat de propria dramă). Împreună cu soția menajeră (Maria Rotaru, vechind impenetrabilă amintirile trecutului și tainele prezentului), acesta îi oferă, cu ostilitate, ospetie „mută” eroului abandonat de întâmplare într-un castel miniatural suspect de a fi bântuit de stafii.

O dată acumulate datele fantasticului potențial, planul real și cel ireal glisează, prinzându-l în păienjenisul iluziei pe împătimitul de cărți rare. Eroina (Ilinca Goia, ideală întrupare diafană a unui duh de legendă) are și nu are materialitate, când copilă printre jucării, când cu iubitul în pat, alunecând prin firide și arcade, ademenindu-l pe noul venit într-o barcă a Styx-ului, dispărând în stufăriș la miez de noapte, în stranii acorduri melodioase (excelentă, muzica lui George Marcu).

Fumul frunzelor arse se-ngână cu fulgii albi ai unei păsări sacrificate, plutind asemeni calului alb din vis, febra







oboselii și a vinului intensifică aburul bălții, tulburând mintea celui ce repetă o vreme „Sunt lucid!”, dar până la urmă se abandonează fantasmelor. Fantasme care-și vor păstra ambiguitatea pentru că lasă impresia că ele există independent și în universul altei minți, bolnavă mai de demult. Este vorba de personajul gușatului din nuvelă, metamorfozat în film într-un ins încremenit într-o infantilitate veșnică, mistuit de o dragoste perpetuă pentru contesa dispărută căreia i se substituie, îmbrăcându-i hainele și imitându-i gesturile în oglindă. În oglinda în care se va dedubla și intrusul, căpătând brusc identitatea locotenentului mire asasin, preluându-i destinul printr-un plonjeu psihic. O regresie în timp împletită însă cu anticiparea a ceea ce va să se întâmple o dată cu împărțirea averii. Disoluția unei



Ilinca Goia în Aranca după Cezar Petrescu

lumi din a cărei ruină prăfuită se-nfruptă cerșetori ai sorții, panoramați într-o îmbrățișare finală înglobând și întinderea de apă care înghite totul.

Dacă regizorului îi revine meritul esențial al acestui decupaj inspirat, cu reflexe reverberante provocate de simbolicele existențe crepusculare, prezentate într-o discretă viziune de **art nouveau** datorată scenografilor Carmen

și Gheorghe Rasovsky, tandemul experimentat al operatorilor Viorei Sergovici senior și junior (vezi „Domnișoara Christina” în regie proprie) a contribuit creator la transferarea asupra imaginii a funcției magice a cuvântului. Elaborând o alchimie specială a compunerii cadrelor (în interioare, de un anume teatralism bine temperat!) și organizării perspectivei, a comprimării spațiilor și dilatării detaliilor, a folosirii filtrelor, s-a născut o suprarealitate fictivă. Exaltând parametrii realității obiective s-a obținut o veridicitate relativă a pseudo-realității fantastice. Întâmplările abia auzite transformându-se în amintiri închipuite, apropiate într-un amestec de flash-back și flash-forward, marcând ruptura definitivă cu logica. Un joc dement, un joc demoniac.

Un pariu câștigat pentru TVR. ■

## Clipa de eternitate

Receptat în epoca interbelică drept **modern**, considerat apoi **desuet**, Jean Giraudoux revine în atenția opiniei publice teatrale fiind taxat ca **foarte actual** în anii '70. Din această perioadă datează și montarea de televiziune prezentată astăzi sub genericul „Restituiri”: **Odine**, 1974, adaptarea și regia: Tudor Măărăscu. Bineînțeles, timpul și-a pus pecetea, dar – culmea – a lucrat în spiritul viziunii globale, învăluind basmul fantezist într-un abur de ridicolă nostalgie după inocența pierdută.

Ambianța suav-butaforică (scenografia: Dumitru Georgescu) înrudește acest spectacol cu filmul lui Ion Popescu-Gopo „De-aș fi... Harap Alb” (1965). De altfel, modul condițional s-ar potrivi de minune și protagonistei Violeta Andrei, recomandată pentru rolul Ondinei de factura aparte a talentului ei, etalat copios în registre contrastante: de la exaltarea îndrăgostitei la prima vedere până la indiferența simulată a soției ultragiante. Totul, învăluit într-o boare de mister datorată condiției speciale a personajului, seducătoare nimfă subacvatică.

Personajul Ondinei l-a atras în secolul trecut pe romanticul Fouqué La Motte, care a adus-o la suprafață din adâncurile mitologiei scandinave. Cu vocația sa recunoscută de adaptor, Giraudoux a preluat laitmotivul acestei sirene, asociindu-i temei sale obsesive: dezbinarea unei perechi menite să întruchipeze dragostea adevărată naște

ură, iscă răzbunare, împinge la crimă. Propulsat în sfera simbolică a idealului absolut, conflictul se desfășoară la granița dintre sacru și profan, și este meritul regiei de a fi găsit și menținut pe tot parcursul spectacolului nota de fină ironie prin care însuși autorul își amendează abuzul de inventivitate verbală. Perfidele metafore și insidioasele epitete ornante se iau la întrecere cu anacronismele fel de fel în savuroase replici a căror prețiozitate juvenilă sporește farmecul interpreților ce le rostesc. Unii dintre ei dispăruți, alții imortalizați la o vârstă incredibil de fragedă. Cu a sa stranie închietudine, Emil Botta conferă stranie verosimilitate grijului și intolerantului rege al Ondinilor, evoluând într-o fascinantă ubicuitate de grandios iluzionist intermundan.

Datorită cuplului Valy Voiculescu-Pepino – Ernest Maftei, părinții adoptivi ai eroinei capătă aerul unei jovialități irepresibile. În reflex, cuplul regal Dana Comnea – Octavian Cotescu se ascunde în spatele cvasi-sobrietății. De mare eleganță și rafinament, în cazul reginei care îi dă sfaturi tinerei sfâșiate de contradicții. De umor mucalit, în cazul monarhului ce-și permite glume nevinovate. Peter Paulhofer se identifică în mod surprinzător cu impozantul cavaler rătăcitor conștient de postura sa continuu penibilă, mai întâi din cauza acceptării rapide a avalanșei de elogi și aprecieri flatante, apoi din cauza celei de a doua trădări – revenirea la dragostea dintâi. Ignorându-i nepământenei eroine sacrificiul suprem, nimicnicia opticii sale de bărbat obtuz confirmă diagnosticul

„explicat” de către regină Ondinei: „Tu ești Lumina, el a iubit o blondă. Tu ești Grația, el a iubit o ștregăriță. Tu ești Aventura, el a iubit o aventură...”

Această mare aventură televizivă se deschide printr-un frumos moment incantatoriu în care fiecare personaj vine la rampa micului ecran prezentând-o anticipat pe trăsnea fecioară imprezvizibilă, capricioasă, dar mereu pură. Aspirând spre absolut cu orgoliul salvatorului, învinsă în bătlia iubirii de o oarecare brună, căreia Tamara Crețulescu îi împrumută un chip fermecător, de tenace apărătoare a dreptului la fericire al celor de pe Pământ.

În imaginea datorată lui Constantin Lungu se remarcă arta portretului, a prim-planurilor (vezi, de exemplu, un aproape irecognoscibil Tocilescu, imberb cu... barbă!). Ștefan Radoff și Mircea Anghelescu slujesc cu destoinicie completul de judecată invitat să decidă vinovatul în acest neobișnuit triumphi marital. Despre care se mai pronunță și alte personaje, mai mult sau mai puțin „legendar”, interpretate de Doina Patrichi, Zephi Alșec, Virgil Ogășanu, Radu Vaida, Ovidiu Schumacher, Mircea Cosma.

Mrejele năvodului lansat de această **Odine** acum mai bine de douăzeci de ani încă te mai prind pe „tărâmul fermecat”, „domeniul ilogicului și fanteziei”, „eden reconstituit” ori „clipă de eternitate” – după cum Giraudoux visa să-i fie teatrul. ■



## Prizonieri în propria conștiință

„Am scris dintr-o nevoie interioară, ceribilă, de a face dreptate, măcar pe scenă, atât oamenilor pe care-i cunosc, cât și mie însumi. Am trăit cu voluptate orele mele de scris teatru. Și am scris 15 piese!” Acest crez testamentar îl confirmă pe Adrian Dohotaru ca reporter de profesie și dramaturg de vocație.

Deși prima piesă i s-a jucat în 1968, în circuitul repertorial a intrat abia în 1980, o dată cu spectacolul de mare succes – și de public, și de critică – **Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic**, montat la Teatrul „Bulandra”. Care teatru a avut inițiativa de a colabora cu televiziunea pentru realizarea acestei premiere absolute cu un text mai deosebit, **Hitler al XVIII-lea**, ce vine în întâmpinarea unui curent de opinie mondial: readucerea în actualitate a nazismului, fenomen ce a infestat adânc a doua jumătate a secolului nostru.

Pretextul îl constituie un fapt real: în 1945, răspândindu-se zvonul că Führer-ul nu s-ar fi sinucis, aliații au declanșat o operațiune secretă de anchetare a tuturor indivizilor ce prezentau cea mai mică asemănare cu perechea Adolf Hitler-Eva Braun. Dacă lui Mircea Daneliuc această vânătoare absurdă i-a inspirat un film-apolog gândit din perspectiva ostracizărilor și intitulat, de altfel, sugestiv, „A unsprezecea poruncă” (respectiv cea inexistentă: „Să nu poruncești!”), Adrian Dohotaru a optat pentru înfățișarea ambelor tabere, dar urmărind aceleași psihoză a suspiciunii născute din violență, o violență atroce care i-a marcat deopotrivă pe călăi și pe victime. Fiindcă ura nu naște decât ură.

Regizorul Tudor Măărăscu a profitat de atul spectacolului TV și a introdus un prolog cinematografic, montând în paralel imaginea triumfalistă a parăzilor fasciste și secvențe ilustrând efectul acestei propagande, zguduitoare documente din lagărele de prizonieri. Prin contrast, cadrul se deschide (director de imagine: Cristian Nicolau) pe o încăpere sustrasă parcă scurgerii timpului, sugestie datorată și huselor de un alb imaculat, care sunt îndepărtate una câte una pentru a oferi ospitalitatea cuvenită unui comandament mixt, format din reprezentanți ai armatelor cobeligerante, aflați în „misiune de luptă” ordonată de Jukov și Eisenhower.

Un castel de secol XIII, perfect conservat, este locul de acțiune al unei operațiuni conspirative de maximă stupiditate. Dar care servește excelent la revelarea mutilărilor suflați de o gravitate incommensurabilă și cu imprevizibile repercusiuni.

Evident, comisia ad-hoc este coordonată de către un ofițer sovietic căruia

Șerban Celea („așezat” în noua sa condiție de ponderală maturitate) îi conferă o rece detașare autoritară. Zoltan Octavian Butuc a găsit cheia potrivită pentru caracterizarea ofițerului american, pilot de elită, mestecând blazat gumă, dar păstrându-și trează vigilența, arătându-se plictisit de ifosele „europenialismului”, dar declanșând mereu aparatul de fotografiat pentru instantanee din lumea bătrânului continent. Enthusiasmat de valorile tezaurizate în castel se arată și ofițerul interpretat de Marius Stănescu. Flegmatic, desigur, este englezul ipostaziat de Răzvan Vasilescu. Românul lui Mihai Căfriță se păstrează într-o expectativă de raisonneur: „Dacă n-am uitat!”. Ștefan Bănică jr. sugerează verosimil nevroza ofițerului cu o dramă familială consumată la Dachau ce nu-și mai poate controla nervii și recurge precipitat la pistol. Adrian Ciobanu este un timid psihiatru care trebuie să-și asume responsabilitatea expertizei medicale asupra celor ce i-au decimat etnia.

Prima așa-zisă sosie este interpretată de Florian Pittiș, într-o excelentă formă, gradând subtil nuanțele unui destin înduioșător de etern fugă ce a recurs la toate mijloacele pentru a supraviețui printre morți, printre vii, în carcera libertății. Mircea Diaconu, cu o fizionomie clovnescă evocându-l pe Charlot în ipostază hitleriană, face portretul truculent al unui mic escroc milos din fire. Femeia hăituită și amuțită – personajul Valeriei Ogășanu – este, asemeni Ofeliei, înnebunită de atrocitățile altei epoci. Aurel Cioranu se complăce atât în postura majordomului cu morgă, cât și în cea a farseurului curios. Horațiu Mălăele interpretează în trombă partitura generoasă a actorului transoceanic care poate juca orice: și demența dictatorului, și hazul scoaterii măștii, și suspansul decesului „pe viu”. Lui Virgil Ogășanu i-a revenit rolul cel mai complex, acela al unui profesor de istorie care inițial l-a adorat pe Hitler, pentru ca treptat să-și dea seama de adevăr, să vrea să-i înțeleagă aberațiile, sfârșind prin a i se substitui dintr-o nobilă, dar dementă rațiune: convingerea că cineva trebuie să plătească în mod exemplar pentru ororile comise. Doar că sacrificiul său este inutil, fiindcă deja paranoia s-a instalat în conștiința tuturor, transformându-l pe fiecare supraviețuitor – fie el de o parte sau de alta a conflictului mondial – într-un prizonier al propriei conștiințe iremediabil traumatizate.

IRINA COROIU

## TULBURĂRI DULCI

Pentru ediția 1996 a Festivalului Național de poezie „Lucian Blaga” de la Cluj, studenții clasei de actorie a conferențiarului Marius Bodochi de la Departamentul de Teatru al Facultății de Litere din urbe au montat, sub direcția binecunoscutului artist-pedagog, **Tulburarea apelor** de Lucian Blaga. Trebuie să spun că asistența a fost formată, prin forța lucrurilor, în majoritate din filologi, exegeți ai operei lui Blaga. Filologii sunt exigenți și răi atunci când e vorba de teatru, pentru că prejudecățile lor hermeneutice, mai temeinice dar și mai bine motivate decât ale oamenilor de teatru, îi îndeamnă mereu să adulmece... trădarea literaturii pe scenă. Ei bine, filologii au privit cu plăcere spectacolul studențesc și l-au apreciat în cei mai cordiali termeni cu putință. Asta, până și în condițiile în care Marius Bodochi a recurs la o importantă omisiune din scenariu – Radu, copilul Popei și al Patrasiei –, săcâind vanitățile mele de filolog (și eu, știți...) care crede că Radu este chiar personajul-cheie al dramei.

În fond, spectacolul nu pretinde a fi mai mult decât un exercițiu „de școală” și, pentru atât, el și-a atins ținta. A restituit armonicele scriiturii blagiene și a izbutit să creeze o atmosferă expresionistă în care albul și negrul își dispută nuanțele de gri în accente de tensiune bine marcate. Scenograful Horațiu Mihaiu a improvizat (în sensul bun, jazz-istic) inspirat jocul puținelor obiecte în spațiul – impropriu – de la Studioul de Radio Cluj. A lipsit, poate, misterul, în această montare, dar asta e deja o prețiozitate pe care un critic ar trebui să și-o refuze.

Am văzut câțiva actori-studenți care mi-au plăcut foarte mult. În primul rând Ioan Ardelean (în rolul Popei), pe care-l știu mai demult și care aduce în scenă, după cum mă așteptam, seriozitate și acuratețe în joc. Trăiește gama sentimentelor contradictorii ale Popei cu reală convingere. Cum să nu mă fi ispitit și pe mine Ioana Bogătan, vreau să spun Nona? Criticul nu se tulbură, în frivolitatea lui oțioasă? Și Teodor Surcel face un rol bun în Omul cu cercei, iar Emanuel Petran îl întruchiează pe Moșneag cu gravitate, înțelegând dubla condiție a personajului său, fragilă, în agonia lui, și divină.

În total, studenții alcătuiesc un discurs coerent, lăudabil prin corectitudinea lecturii și nivelul de studiu la care au ajuns.

SEBASTIAN-VLAD POPA

# SFIDAREA CEA PLINĂ DE FARMEC

Scrise în urmă cu mai bine de cinci decenii, **Jacques sau Supunerea** și **Viitorul e în ouă** apar de o prospețime surprinzătoare în spectacolul studenților lui Gelu Colceag, și poate de la această observație trebuie pornit orice comentariu. Absurdul învelișurilor lipsite de miez, grotescul unei lumi golite de orice înțelesuri, irealitatea unei realități uscate, reduse la automatismul gestului, nu sunt privite cu încruntarea sarcastic-deprimat-meditativă a filosofului, a moralistului care studiază lumea cutremurându-se de inevitabilul ei eșec. Spectacolul nu încruntă sprânceana, nu avertizează, ci se amuză copios, molipsitor și încurajator în același timp, cu forța tinereții pentru care moartea (a individului, a societății, a lumii) este încă inexistentă. Sau, oricum,

o chestiune care-i privește pe alții. Ceea ce nu înseamnă, se cuvine precizat, ignorarea pericolului, ci numai conștiința (autoamăgirea?) propriei puteri, a unei vitalități capabile să depășească orice primejdie de mortificare. Există, în acest spectacol, o nuanță de sfidare, un mod de a ni se așeza oglinda în față. Nouă, pentru că doar despre noi e vorba, iar cei care „ne îngână” o fac cu voioșie, fără răutate, disociindu-se cu eleganță și nu respingând cu brutalitate.

În acest perimetru al umorului inteligent, detașat, răutăcios-tandru, se plasează concepția regizorală, aceea scenografică (foarte bune decorurile și costumele semnate de Velica Panduru și Cristi Zamfirescu) și deopotrivă inter-

pretarea. Stângăciile nu lipsesc cu totul, desigur, se joacă uneori „descoperit” (arătându-ni-se și intenția, nu doar rezultatele ei), dar echipa este omogenă și de calitate. Din rândul tinerilor actori se detașează, totuși, Marius Florea (Jacques), foarte sigur în construcția personajului, în plasarea liniilor de forță, dar și în creionarea nuanțelor, a unui joc rafinat de lumini și umbre. Am remarcat, de asemenea, „elocința” Alinei Berzunțeanu (Roberta I și II), care știe să dea gestului simplu, neostentativ, forță de sugestie, așa cum am apreciat, la Cristian Crețu (Jacques bunicul), un limbaj comic bine individualizat.

CRISTINA DUMITRESCU

## ÎNVĂȚĂMÂNTUL TEATRAL

# GÂNDURI DESPRE UN ÎNCEPUT DE TOAMNĂ

9-19 septembrie 1996, ARCUȘ

Până aici, nimic deosebit. Două date – zile; o denumire de localitate – situate geografică; dar când de acest timp și de acest spațiu se leagă numele lui Radu Penciulescu, acordat cu Teatrul și cu o „mulțime tânără” (indiferent de vârsta biologică), lucrurile încep să capete alt înțeles.

Într-o lume plină de rețete și de algoritmi, băntuită de imagini fascinante, dar uneori atât de reci, de „glasul” simpatic, dar atât de îndepărtat al calculatorului, la Arcuș s-a desfășurat o perioadă de viață trăită cu poftă și cu adevăr prin mijlocirea Teatrului.

Fără a mai fi desemnați prin noțiuni – „student”, „profesor”, „maestru” –, oamenii de zece zile ai Arcușului s-au lăsat conduși, în orchestrația lui Radu Penciulescu, spre redescoperirea propriilor adâncuri, pentru a le putea transpune în arta spectacolului.

Ce momente importante s-au adevărit în această tabără de creație? Ce a oferit, palpabil, acest atelier?

Nimic. Nici un spectacol, nici măcar o bucătică de „experiment”, nimic pentru un public mai mult sau mai puțin avizat și... totul pentru studenții actori și profesorii lor. Nu un scop, nu un ideal, ci CALEA.

La Arcuș nu s-au dat rețete. Nimeni n-a ținut lecții despre „cum se face”, „cum se spune” sau „cum se simte” teatrul, dar s-a aînfiripat un joc: jocul „de-a căutarea momentului de adevăr scenic”. Uneori acest joc s-a petrecut sub semnul bisturiului care pătrundea până în profunzimea versului sau a replicii, până la măduva și diafragma actorului, până la ultimul, minusculul fragment de acțiune dintr-o situație dramatică. Alteori jocul s-a instituit sub fascinația „oglinzii” – în care trupul și mintea actorului își descoperă existența nudă, nefalsificată, cu ajutorul partenerului de exercițiu. Însă indiferent de instrumente, important a fost că acest „joc” s-a înscris sub semnul dilatării personalității actorului, al credinței și prospețimii în fața acestei arte. teatrul, care, în „criză” sau nu, se distinge ca un simbol al secolului XX.

**Macbeth, Visul unei nopți de vară, Regele Lear, Richard III** – Shakespeare – au devenit până la urmă fundament pentru cercetarea mecanismului gândirii teatrale, al flexibilității, încrederii, al umilinței și demnității actorului pregătit în fiecare moment pentru confruntarea cu textul dramatic, cu spectacolul, cu publicul, cu AICI și ACUM.

Astfel s-a găsit și un răspuns posibil, viabil la întrebarea ce revine cu obstinție în ultimii ani: „Mai este Shakespeare contemporanul nostru?”. Poate că Shakespeare nu este contemporanul nostru în oricare zi, în fiecare spectacol, cu fiecare montare a pieselor sale, dar în mod sigur el este aliatul nostru în redescoperirea clipă de clipă a fenomenului teatral.

Timp de zece zile, pentru o mână de oameni teatrul s-a întâmplat în forma lui carnală – ACTORUL: dinamic, complex, individualizat.

OANA VERONICA LEAHU

# UN CEHOV PREA ADEVĂRAT

*Inaugurăm în acest număr o rubrică pe care o punem la dispoziția studenților de la academiile de teatru. Rubrica este deschisă unor impresii, propuneri, comentarii legate de specificul studiului lor. În rândurile de mai jos, o studentă la regie de teatru face însemnări pe marginea spectacolului **Tarara-Bumbia** după Cehov, realizat la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila de profesorul ei, Alexa Visarion.*

Spectacolul propune, sub titlul refrenului cehovian derizoriu-nostalgic „Tarara-bumbia...”, un scenariu după **Unchiul Vanea** (varianta inițială a acestuia, **Duhul pădurii**), cu inspirație (declarată) din proza cehoviană, ca sursă principală a dramaturgiei. Scenariul înlătură „explicațiile” din desfășurarea acțiunii, scenele sunt alăturate esențial, într-o dinamică ce dezvăluie ceva din adevărul lumii cehoviene, fără însă a-l explica; o lume febrilă, clocotind de vitalitate. O lume care opune sfârșitului inevitabil o singură soluție (iluzorie, de altfel): viața. Totul este dragoste (indiferent de vârstă, situația, temperamentul personajelor). Revine mereu același refren: „Am fost aduși pe lume pentru dragoste” – simplu, ironic, grosolan, după situația în care este fredonat. Un Cehov adevărat, dar **teatru adevărat, nu viață adevărată**.

Lumea lui Cehov stă sub semnul Timpului. Timp care are, în spectacol, valențe multiple. Determinarea directă zi-noapte potențează anumite stări (de pildă, noaptea potențează beția, confesiunea, nevroza). Timpul este durată subiectivă, concentrată. Sinuciderea lui Egor Petrovici e un timp suspendat, o secundă de eternitate. Timpul dilatat, care își pierde contururile, determinarea precisă, din dansul final ce îi înlănțuie pe toți: timp specific unei lumi crepusculare, timp al „inconștienței, al detașării în care personajele plutesc. Timpul-anotimp, toamna pădurii uscate, anotimp al sfârșitului.

La rândul său, spațiul este spațiu real și spațiu metaforic. Spațiu interior și spațiu exterior, simultane, simbolic alăturate, dar realiste fiecare în parte: spațiul interior, marcat printr-un careu de parchet roșu care focalizează atenția și constituie centrul acțiunilor, spațiul exterior care limitează, „închide” spațiul interior: copacii, sugestie concretă și simbolică, în același timp, a pădurii. Pădurea despre care se discută tot timpul, pădurea tăiată sau apărută și care, la un moment dat, va lua foc. Această simultaneitate dă libertate personajelor, fluidizează granițele realității.

Spațiul simultan, prelungit în culise, e un apel la intrare în joc, la acceptarea convenției, pentru că vedem toți scena, reflectoarele – teatrul. Suntem în teatru, totul este teatru: jocul simultaneității continuă cu simultaneitatea scenă-sală, personajele trec de pe scenă în sală și invers, granița dintre artă și viață devine și ea fluidă.

În final, spațiile se contopesc pentru a lăsa, apoi, spațiul gol, spațiu care cere să fie re-trăit, re-jucat. Acest „gol” cheamă personajele din nimic, nimicul în care se întorc mereu.

Spațiul gol este locul concretizării sensurilor în imagini. Potențial, sensurile cheamă imagini care să le reprezinte. Și, dincolo de desfășurarea firească de imagini a spectacolului, se impun imagini emblematice, care deschid sensuri printr-o forță neobișnuită și prin simplitate, în același timp. Sunt scene-imagini. Sunt imagini în mișcare și imagini statice. Imagini-simbol, imagini-metaforă.

Imaginea-simbol a patului mobil, loc al bolii, al vieții, al morții, al dezgustului, al neputinței, „tribună” pentru Serebriakov și catafalc pentru Egor Petrovici.

Masa – alt loc al trecerii-petrecerii timpului.

Obiectele ce caracterizează o lume, realist și simbolic: samovarul, balan-soarul, pianul, patefonul.

Imagini sunt chipurile, gesturile, mișcările, costumele, lumina. Costumele sunt imagini ale timpului, obiectiv și subiectiv, semn al unei epoci, al unei lumi. Ele își asumă o condiție discretă, de punere în valoare a personajelor. Lumina „frumoasă”, voit frumoasă, naște poezie și, prin ironie, o convertește în derizoriu.

În final, ca o încununare, imaginea-metaforă a sfârșitului. În care toate personajele, vii sau moarte, se adună în dans, „plutesc” printre aburii care, cu ironie, susțin atmosfera de mister al sfârșitului și de detașare, în același timp, a personajelor. Un vals aerat și diafan, desuet și exaltant. Dansul care comentează ironic forfota erotică a personajelor. Imaginea straniu-liniștită, dar amenințătoare a prezenței morții în viață, a prezenței lui Egor Petrovici în mijlocul unei lumi frivole și inconștiente. Viziunea regizorală alege soluția extremă din **Duhul pădurii**: Egor Petrovici – Unchiul Vanea (devenit personaj central prin semnificație, prin rolul atribuit), se sinucide, sublimă inutilitate care subliniază derizoriul existențial al unei lumi: acest gest nu schimbă nimic. Imaginea de supremă ironie a condiției omului: Egor Petrovici, de dincolo de hotarul vieții, legănând tabloul cu propriul său chip. Un memento care dă fiori, într-o lume funciar, esențial contradictorie; personajele au o poftă de viață nestăpânită, egoistă, dar sunt și plictisite, vor să trăiască, dar eșuează în discuții sau revoltă sterilă. Dincolo de această vitalitate relațiile se țin din tăceri, din pauze, din lucruri nespuse. De aceea, vocile actorilor nu sună „normal”, ci „cântă”, frazele nu cad ca ghilotina, ci se deschid, pentru ca bogăția sensurilor să reverbereze.

Finalul **Duhului pădurii** este mai aproape de derizoriul cotidian și existențial: împlinirea relațiilor, reconcilierea generală, încheierea fericită este ironia necruțătoare a finalului cehovian. Final care nu e final, pentru că toți par dispuși să o ia de la capăt, mânați de același demon al distrugerii și autodistrugerii.

„Tarara-bumbia”, totul saltă, totul se clatină: patul, fotografia lui Egor Petrovici, personajele în dansul grotesc-macabru al vieții și al morții. Imaginea estetizantă, voit frumoasă a unei lumi surăzătoare în inconștiența și eterneritatea ei. care refuză să vadă nimicul de dincolo.

DUMITRIANA CONDURACHE

Scenă din Tarara-bumbia după Cehov la Brăila (regia: Alexa Visarion)



# ÎNSEMĂNĂRILE UNUI (FOST) SECRETAR LITERAR

*Nu voi vorbi, în cele ce urmează, despre o carte de teatru. Ci o să mă opresc, pe scurt, la niște manuscrise pe care le-am avut sub ochi în vremea când eram secretar literar. Oare greșesc dacă le semnalez existența?*

## Un autor cu mină serioasă sau excesul de subtilitate

Mizând pe insclit, piesa lui Vasile Constantinescu **Servieta cu cinci colțuri** exhibă ingeniozitățile unui poet cu gustul filosofiei. Simboluri clare și nu prea se înlănțuie, se îmbârligă, metafore tincturate de sarcasm se ivesc sub arcele unei parabole care, câținel, își dă pe față coerența: Fericea, găvozdă sub un noian de mistificări, și Adevărul, proclamat în lozinci înșelătoare, dăinuie numai cu numele într-o „cetate ideală” unde „paznici” obtuși îi supraveghează pe „filosofi”, iar la megafon o voce neliștitoare în automatismul ei invită, iar și iar, la „spălarea creierului”.

În fond, în acest text, de un funambulesc amintind pe alocuri de excentricitățile zănicilor lui Gh. Ciprian, mai toate rostriile, chiar și cele de reflex liric, duc la filosofie. Nu-i de mirare că lucrurile, prin exces de subtilitate, ajung să se complice, iar spectatorul eventual ar fi supus unui oarecare disconfort (Vânzătorul de lozinci: „Adică la ce faceți aluzie?... Nu pricep”). Printre „atomii” atâtor iluzii, „atomi” care când se combină, când intră în dispersie, dialogul – cu un ce șugubă, de vorbire, adică, în „dodii” – se transformă într-un exercițiu de aparență sofistică. Sporul de metafore nu înlesnește comunicarea (Vânzătorul de lozinci: „În privința metaforelor... aveți grijă cum le folosiți. Ele țin de domeniul poeziei, iar aceasta...”) și poate numai momentele de șarjă – umorul unui autor-cu-mină-serioasă – salvează ce-i de salvat.

Un text de ciudate „închipuiri”, aparținând tot lui Vasile Constantinescu, este **Forma patrată a cercului**. Un „vis în vis” extravagant, cam bazacon, sucit și răsucit în replici a căror lungime nu e răscumpărată prin nervul trebuit. Metaforismul artificios provoacă și aici un impas pe care nici picăturile de umor, nici „gândurile filosofice” nu au cum să-l rezolve. Din păcate, nici trimerile cu schepsis (bine ticluite pentru anul elaborării: 1984) nu mai produc efectul pe care l-ar fi putut avea cândva. Câteva întorsături de, așa-zicând, spirituală hermeneutică pe marginea unor episoade mitologice sunt inspirate, însă „jocul de-a teatrul”, ca să fie luat în serios, pretinde, firește, mai mult decât atât. Competența filosofică și însușirile poeticești nu prea vin, în această piesă, în sprijinul dramaturgului. Poate chiar dimpotrivă...

## Între lirism și grotesc sau viața și dragostea într-o piesă (cu) stil

O formulă glisând între lirismul nestăpănit și grotescul care, de dragul efectului pitoresc, se mai și lipsește de avantajele gradației încearcă Ștefan Oprea în **Viața și dragostea într-o vilă stil...** Flash-ul retrospectiv se interferează cu tușa apăsător satirică și cu episodul bizar. Viața și dragostea, viața și arta, iubirea și arta, aflate într-un balans capricios și nu rareori dramatic, formează ambianța tematică a acestei scrieri supuse unui dublu magnetism, făcând naveta între real și ireal. Visul perfecțiunii e agresat de incompetența grosolană, arta, cu tot ce semnifică ea ca idealitate și ca ultim refugiu într-o lume dominată de semnele răului, se vede amenințată cu

„demolarea”. „Buldozerele” stau gata să distrugă „vila stil...”. Elaborată înainte de decembrie '89, piesa lui Ștefan Oprea are, pe dimensiunea ei satirică, și o tentă politică, tentă care, fără doar și poate, nu le-ar fi făcut nici o plăcere politrucilor ce dădeau, una-două, aberante „indicațiuni”.

De aici, sarcasmele. Dar aceste sarcasme tâșnesc, oricât de paradoxal ar putea să pară, și dintr-un fond de sentimentalitate. Până într-atât de grăitoare sau, mă rog, transparente sunt anumite reacții, anumite porniri (sărutări lacome, îmbrățișări aprinse, exaltări subite, urlete repetate), încât ele par să fie indiciile unei stări de frustrare. Oricum, din asemenea excesivități provin și denivelările unei creații în care se vede bine că dramaturgul a investit mult din experiența lui (nu numai) sufletească. Riscul ar fi ca în toila elanurilor atât de pasionate ale însetaților de frumos și de plăceri să se alunece în desuet. Luciditatea autorului, însă, protejează drama... de melodramă, încercând să țină o cumpănă între izbucnirile de flux liric și tensionările dramatice.

## Parada mișeilor sau O scrisoare... găsită

Un demaraj promițător are comedia **O seară furtunoasă** a lui Paul Miron. Replică suplă, vie, știință a contrapunctului, expresivitate, ca să zic așa, iminentă. Și, în plus, în scenă își face apariția, gata să dea lovitura, Cațavencu. Și-a pus în gând să candideze, în urbea cutare, la funcția de primar. Întrebarea e ce tertipuri va folosi energumenul ca să-și atingă ținta.

Dar nu... Lucrurile capătă o altă întorsătură. Fiind luat drept ceea ce nu e, ca în **Revizorul** lui Gogol, caragialianul personaj declanșează o mare agitațiune. Ipochimenii peste care a nimerit sunt cam... dalmățieni, conștiința lor e încărcată, nu glumă. Un jandarm odios, care a ucis copii la „revoluție”, un cărciumar informator, ca atâția în breaslă, un nostalgic al privilegiilor comuniste, un fost legionar exaltat și delirant, un popă cartofor și, la o adică, ciripitor („Dacă tot îndeamnă lumea să se spovedească, e ceva necurat”). Parada mișeilor... Plastograful Cațavencu e un dulce copil pe lângă aceste sinistre creaturi. La un moment dat, din imprudență, din exces de zel, din lașitate, cu toții, rând pe rând, se vor demasca. Cum să-l ierte pe intrus? Din buclucul în care a intrat, băgărețul nu poate ieși nepedepsit.

Îl vor judeca, osânda fiind hotărâtă dinainte. Asistența, eterna mahala, curioasă, bârfitoare, stupidă (vox populi, deh!...), așteaptă, ațâțată, execuția „țapului ispășitor”. Dar învinitul nu scapă, se volatilizează, reîntorcându-se în spațiul ocrotitor al ficțiunii. Rămân în urma lui o scrisoare (e o scrisoare, deci, găsită...), o carte, se înțelege care. Isterizați, procleții vor spânzura opul de unde descinsese, pasămite, inamicul. În timpul asta, vulgul scandează, pofcios: „Judecata s-a gătat, vrem carne de spânzurat”. Ei, nici așa! Doar nu suntem în China revoluției culturale... Și alte intervenții ale Vocilor, de altfel, sunt contrariante, și mai ales nu debardează de haz. Umorul de tip livresc al atât de spiritualului Paul Miron e, în comedia de care ne ocupăm, cam lipsit de seve și, cum se întâmplă în stălcirile de versuri (ignarii pocesc toate poeziile, dar ei au patima recitării, ce mail), chiar silnic.

Ar fi și câteva semne de întrebare. Cum de-l confundă juna Luminița pe Cațavencu cu soțul (ori logodnicul) ei? Alții, treacă-meargă, s-ar mai putea înșela, dar cineva atât de apropiat... Mai brează nu pare nici mama Sevastița, care – inconsecvență a dramaturgului – la intrarea în scenă e netoată rău (o face, cumva, pe proasta?), pentru ca pe urmă să ne câștige cu bunul ei simț. Dar și jandarmul Madel e când brutal și incoerent, când elevat de nu-ți vine să crezi (vă dați seama cum sună în gura lui sintagma „bărbați prestigioși”!).



Ce strică, însă, e finalul, unde justițiarul (!) Cațavencu le pune în față judecătorilor lui – acuzatorii acuzați, cum ar veni – o oglindă. Și pe ce ton scortșos, într-un țepăn discurs de moralist: „Eu sunt metru-etalon al capacității voastre morale și politice”. Cum „răderea de sine”, prescrisă de Nenea Iancu, nu se arată a fi o soluție potrivită pentru componenții acestei „monstruoase coaliții”, cuvântărețul le propune prigonitorilor săi o terapie de șoc: „Cercetați măduarele care poartă pecetea mea, amputați-le ca să scăpați de cusururile ce le reprezintă eu”. Sau: „Tăiați cocoșa voastră...” Combate aprig, stimabilul!... Și e patetic: „Voi ați uscat bucuriile și ați lăsat să crească buruiana hulei, a invidiei – ura. Voi ați ucis umorul”.

Aceștia l-au ucis, care va să zică!... Păcat! **O seară furtunoasă** promitea să devină o seară de gală. Se vede, însă, că nu s-a ținut cum trebuie de **cuvânt**.

## Farsă politică sau scheci?

E o idee de aplaudat aceasta, de a exploata dramaturgie, într-o comedie cu apropouri, caragialescul infiltrat în viața noastră politică, în farsa cătuși de puțin amuzantă pe care, de la „revoluție” încoace, o trăim. Pariul îl ține Ioan Constantinescu în farsa politică în două părți și un epilog **O zi istorică sau Conu Leonida față cu revoluția**. Până la un punct, totul pare a fi OK. Discursul „leonidesc”, presărat cu ticuri ultracandide și

(pseudo)distorsionări ale realității înconjurătoare, oferă posibilitatea unui comentariu ironic pe seama multor parșivenii care ne împresoară, semnalând totodată relele ce ne amenință. În scenele ce stârnesc (su)râsul, „poanta” nu e plasată de dragul poantei, nu-i o simplă joacă, ci o lovitură de biliard (ex.: dacă există „export” de revoluție, atunci înseamnă că unii se ocupă cu „importul” de revoluție. Păi nu?). Incoerențele noului „conu Leonida” („o revoluție care nu e dusă la capăt, înseamnă că nu e terminată”) capătă, în climatul postdecembrist, o funestă coerență: „băieții” se pricepe de minune să o „termine”. În rest, din spaimă confuză, din becisnicie, destui cetățeni (intelctuali, în speță), ca vechi participanți la o deochetă „balcaniadă”, vor ști, cu un instinct cameleon, să se adapteze.

Există însă, în felul de a fi al personajelor, și o seamă de incongruențe. Fane și Fany sunt ori perspicace nevoie-mare, ori prostovani peste poate în „tâlcuirile” pe care le tot încearcă. „Deștepti” și stupizi... Apoi, chiar indicațiile stereotipe din paranteze („îl privește fix” ș.a.) îi condamnă la o inerție contraproductivă, de unde și senzația de monotonie. Nici stropșirea unor cuvinte („bisident” în loc de „disident” ș.a.) nu e din cale-afară de amuzantă, cochetând cu ieftinătatea. Farsa politică scapătă, mi se pare, în scheci. S-ar fi cerut un plus de densitate și un colorit mai consistent.

FLORIN FAIFER

# BĂTĂLIA PENTRU TEATRUL DE ARTĂ

**E**diția a V-a a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa a inaugurat la Cracovia o serie de evenimente artistice care vor culmina în anul 2000, când străvechiul oraș polonez va fi Capitala culturală a Europei. Patronul spiritual al întâlnirii a fost Andrzej Wajda, iar gazdă, celebrul Stry Teatr, unde au lucrat Kantor, Grotowski, Szajna, Kieślowski, Zanussi. În fața unui public educat, format la școala înaltă a acestor maeștri, între 20 septembrie și 19 octombrie au evoluat zece dintre cele șaptesprezece companii care fac parte din Uniune: Teatrul Regal de Dramă din Stockholm, Teatrul Odéon din Paris, Teatrul Național din Londra, Teatre Lliure din Barcelona, Katona József Színház din Budapesta, Teatro di Roma, Schauspielhaus din Düsseldorf, Piccolo Teatro din Milano, Stry Teatr și Teatrul „Bulandra”.

Cinci ani, pentru un festival, înseamnă dacă nu un moment al bilanțului, cel puțin unul al reflecției. La Cracovia, elita teatrelor europene s-a prezentat îngândurată, preocupată de condiția teatrului și de rolul Uniunii în societatea de azi. Întâlnirile precedente de la Düsseldorf, Budapesta, Milano, București au reușit să impună Festivalul UTE ca o manifestare artistică de avengură. Uniunea și-a lărgit câmpul de activitate, și-a mărit numărul de membri cu încă trei prestigioase teatre (din Helsinki, Bruxelles, Salonic), urmând să primească un sprijin material substanțial din partea Uniunii Europene. Într-o lume pragmatică și grăbită, oamenii de teatru se simt marginalizați. Pericolele sunt multe și mari: o mass-media agresivă, ce uniformizează

personalitatea individului și anihilează identitatea națională; teatrul comercial, filmul și televiziunea, care propagă surrogatele culturale. Spre a scoate scena din condiția de Cenușăreasă, bătaia UTE pentru teatrul de artă trebuie să fie bătaia pentru publicul larg. O șansă în acest sens este revenirea la valorile tradiției. Patriarhii teatrului modern, Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Ingmar Bergman, Andrzej Wajda, cer întoarcerea la clasici, respect pentru autor, pentru cuvântul poetului, grijă pentru arta actorului, văzut nu numai ca instrument fizic, dar și ca exponent spiritual al spectacolului. Într-o epocă aservită computerizării, în care violența acționează ca o forță arhetipală, se simte nevoia unor desfășurări spectaculare coerente, bine articulate, a unor metafore concentrate, a unor sentimente și experiențe umane fundamentale.

În acord cu aceste aspirații, la Cracovia afișul festivalului era dominat de clasici: Shakespeare (**Regele Lear**, **Visul unei nopți de vară**), Molière (**Avarul**), Ibsen (**Peer Gynt**), Cehov (**Trei surori**). Nu lipseau nici contemporanii, și ei însă în lecturi scenice puse sub semnul clasicității. **Ivona, principesa Burgundiei** de Gombrowicz în regia lui Bergman, **Regula și excepția** și **Songuri** de Brecht în regia lui Strehler, **Mishima** în regia lui Wajda incitau nu prin radicalitatea viziunii scenice asupra textului, ci prin experiența stilului.

Emblematică pentru această stare de spirit este montarea lui Luca Ronconi **Spre Peer Gynt, exerciții pentru actori**. Scena – un cub cu pereții îmbrăcați în pânză neagră – este



**„Teatrul a dăinuit fără întrerupere timp de mii de ani. El e amenințat de cinematograful, de televiziune, de creatorii mediilor electronice și de inventatorii unei realități virtuale.**

**Și totuși teatrul trăiește mai departe și, în măsura în care continuă să fie teatru – adică întâlnire între actorul viu și public – va câștiga inimile și mințile celor ce sunt gata să participe la acest extraordinar mister. Experiența teatrului este de neînlocuit. Întâlnirea vie cu Ibsen, Shakespeare, Cehov sau Gombrowicz, cu autori care, deși ajung la noi prin moduri de punere în scenă și joc mereu schimbătoare, ne vorbesc de pe scenă cu vocea nemuririi – iată un dar ce nu-i este dat nici unei alte forme de artă.**

**Teatrul trăiește mai departe, cu condiția să nu fie constrâns a imita realitatea și a pretinde că este viață reală. Nu este amenințat de nici o inovație tehnologică atâta timp cât tot ceea ce îi trebuie pentru a exista e un actor și un spectator“.**

■ ANDRZEJ WAJDA



fundal, unde Solveig cântă la pian, sunt oaze stranie de alb, explozii de lumină ce creează o atmosferă ireală. În acest cadru de o frumusețe plastică austeră, studiul psihologic este amănunțit, relațiile dintre personaje sunt reliefate cu ironie, cu sarcasm sau cu lirism temperat. Actorul apare creator, imaginativ, puternic în această montare simplă, echilibrată, ce provoacă o emoție adâncă. În cutia cu miracole a scenei, dar și

despărțită de sală printr-o cortină foarte subțire de tul, a cărei materialitate o observi doar dacă te afli foarte aproape. Elementele de recuzită sunt minime: un fotoliu, câteva scaune, un godin, o masă. Actorii poartă costume cu însemne plastice eclectice, care pot situa acțiunea în orice timp și în orice spațiu. Se joacă în clar-obscur, muzica lui Grieg comentează în surdina trăirile personajelor, amplificându-le. Eroii își fac intrarea pe uși laterale, camuflate. Deschiderile acestor uși și locul descoperit, în

a vieții, Luca Ronconi reclădește, din înfrângerea și suferința lui Peer Gynt, speranța. El ne oferă un spectacol-terapie, în care suntem invitați să exorcizăm răul din noi o dată cu eroul său care, după lungi peregrinări prin lume, își va găsi mântuirea și eliberarea din întuneric acasă, în brațele iubitei și răbdătoare lui Solveig.

Nu numai în Ibsen, dar și în Cehov spectatorii festivalului regăsesc un autor al acestui „mal de millénaire“, ei se recunosc în spectacolul **Trei surori** al Teatrului „Bulandra“. Sunt seduși de clasicitatea modernă a montării, de elaborarea precisă și riguroasă, de energia pe care o emană actorii. În cele două seri, îi urmează pe interpreți timp de aproape patru ore, îi aplaudă în timpul reprezentației, îi scot, la final, de nenumărate ori la rampă. Prima seară este una a căutărilor – spectacolul nu s-a mai jucat de șapte luni, apar dificultăți de adaptare la un spațiu diferit de cel de la sediu, sunt nume noi în distribuție: Rodica Tapalagă și Dana Dogaru. Exigențele profesionale ale trupei și ale regizorului Alexandru Darie, ale excelentei echipe de tehnicieni și mașiniști fac ca aceste anevoințe să fie depășite. Seara a doua este resimțită de toți ca un triumf.

„Trupa lui Alexandru Darie“ – cum e numită de căi din Uniune, pe care i-a cucerit la Milano, cu

**„În aceste vremuri tulburi, când valorile fundamentale se pierd, când există o lipsă de respect față de individ, când mirajul extraordinarelor posibilități tehnice de comunicare ne face tot mai conștienți de singurătatea omului modern și de imposibilitatea de a ne face înțeleși, trebuie să reînvățăm să vorbim despre lucrurile cele mai simple, să vorbim, indiferent de vreo limbă anume, prin lumină, costume, muzică și prin personaje aduse la viață de actori. Nici o tehnologie nu e în stare să înlocuiască ori măcar să imite arta creată de actor. Nu mai puțin, nici o tehnologie nu poate înlocui arta de a fi spectator, o artă a cărei esență este participarea și implicarea, iar nu pasivitatea. Astfel, îndrăznesc să spun, vom schimba noi lumea, sau, cel puțin, o vom ajuta să se ferească de a cădea în disoluție totală... Poate că e utopie această dorință de a**

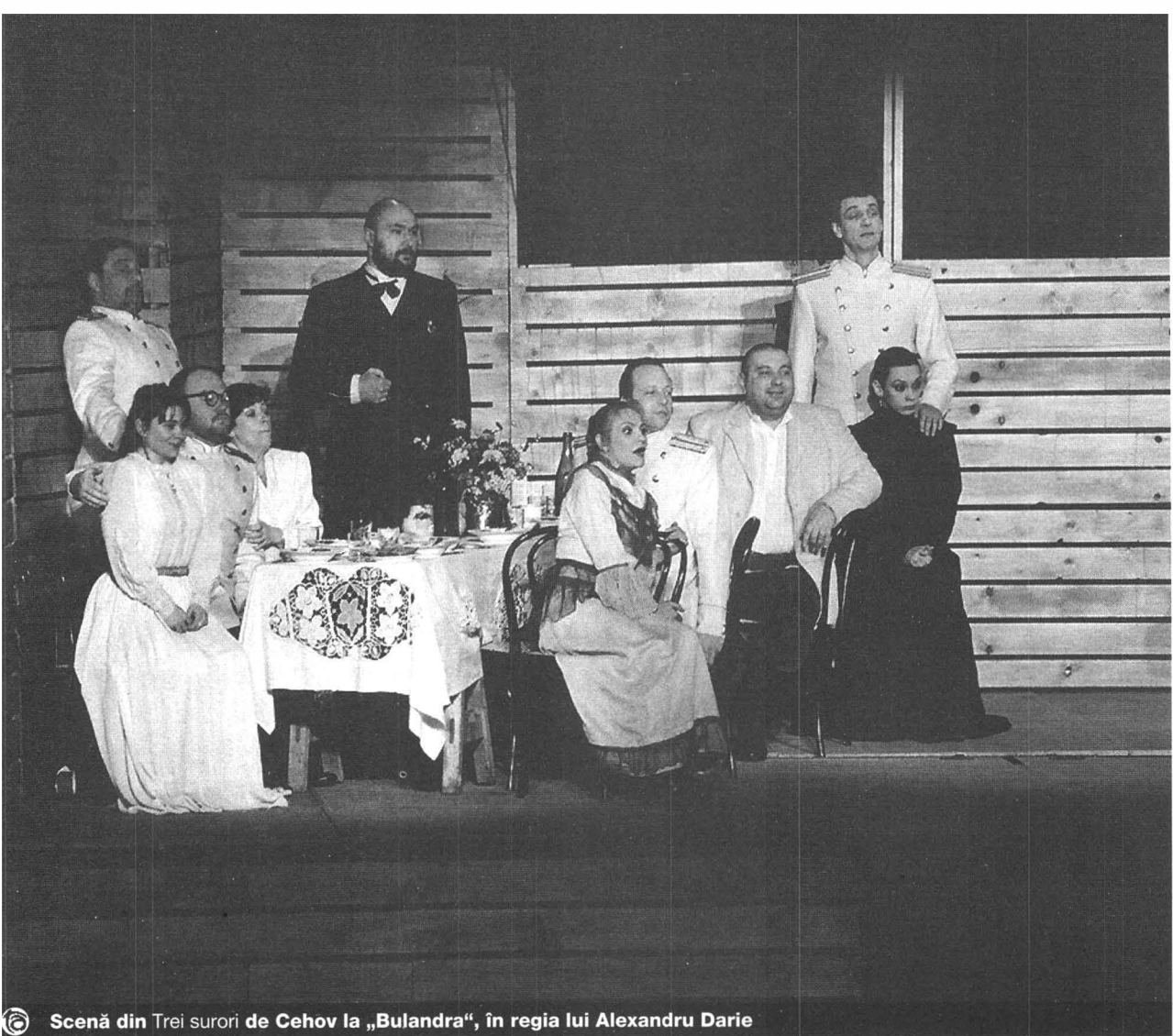
**folosi cuvinte – cuvinte blânde, cuvinte tandre, cuvinte senzuale, cuvinte magice, cuvinte violente sau periculoase – pentru a le opune armelor tot mai ucigătoare ale naționalismului și xenofobiei. Poate că e utopie această convingere că oamenii vor într-adevăr să-și vorbească unul altuia, privindu-se drept în ochi unul pe celălalt, neavând nevoie de alt intermediar decât propriile lor trupuri – și toate astea într-o vreme când, în societatea noastră, din ce în ce mai des imaginile vorbesc cu imaginile, vocile cu vocile, spectrele cu spectrele. Poate că e utopie această credință că vorbele unui poet pot face mai mult decât discursul unui politician. Dar ce s-ar alege de această lume a noastră dacă în ea nu ar exista poezi care să ne avertizeze, să demaște toate absurditățile pe care adesea suntem incapabili să le observăm noi înșine?**

**Ce s-ar alege de această lume a noastră dacă în ea nu ar exista utopii, speranțe, acțiuni flintind torma pură a frumuseții și plăcerii de a spune ceva unei alte ființe umane?“**

■ GIORGIO STREHLER

Imagine din spectacolul lui Luca Ronconi Spre Peer Gynt, exerciții pentru actori





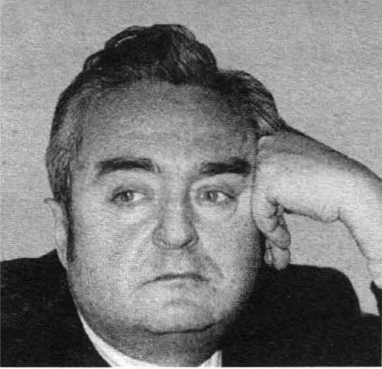
Scenă din Trei surori de Cehov la „Bulandra”, în regia lui Alexandru Darie

**Poveste de iarnă** – evoluează admirabil pe partituri grele, în care s-au impus noii monștri sacri ai teatrului: Oana Pellea (Mașa), Marcel Iureș (Verșinin), Cornel Scripcaru (Kulighin), Manuela Ciucur (Irina), Mirela Gorea (Olga), Marian Râlea (Tuzenbach), Mihai Constantin (Solionii), Șerban Cella (Cebutîkin), Dan Aștilean (Andrei), Adrian Ciobanu (Fedotik). Joacă excepțional și seniorii trupei: Luminița Gheorghiu (Olga), Dana Dogaru (Natașa), Rodica Tapalagă (Anfisa), Ion Besoiu (Ferapont). Oamenii de teatru își exprimă opiniile favorabile despre spectacol. Slawomir Mrozek relevă poezia tragicomică a reprezentației. Tadeusz Bradecki, directorul de la Stry Teatr, consideră întâlnirea cu „Bulandra” foarte importantă: „Ne-am confruntat cu o mare școală de teatru, ce combină minunat o puternică vizualitate cu adevărul actoricesc și omenesc. La București ne-am simțit foarte bine. Ediția a IV-a a festivalului UTE, organizată de Virgil Ogășanu și de staff-ul său, a fost pentru noi un model”. Eli Malka, directorul UTE, apreciază că la Cracovia publicul a vizionat „o reprezentație ce poartă amprenta stilului „Bulandra”. O companie cu mari valori actoricești, regizorale, scenografice”. Dar elementul cel mai emoționant a fost venirea lui Wajda la cabinele actorilor. Regizorul i-a îmbrățișat și le-a mulțumit pentru seara oferită, numind-o „fascinantă”, apreciind spectacolul ca „o mare creație din opera cehoviană”.

Impresiile oamenilor de teatru au fost confirmate și de presă. Astfel, în ziarul „Wyborcza”, Marek Mikoś remarcă: „A scoate ceva semnificativ din piesele lui Cehov, deja jucate de sute de teatre, este o adevărată artă și acest lucru l-a reușit pe deplin Compania „Bulandra” din București (...) Foarte bun este primul act, în care realizează creații deosebite Marcel Iureș, Mihai Constantin și Dan Aștilean. De menționat, de asemenea, jocul actrițelor Manuela Ciucur, Oana Pellea și Luminița Gheorghiu”. În consens, Janusz R. Kowalczyk, în „Rzeczpospolita”, afirmă : „Consider spectacolul Teatrului „Bulandra” o reușită profesională în care jocul actorilor și viziunea regizorului sunt remarcabile (...) Subliniem frumusețea scenei dintre Mașa și Verșinin. O secvență care, împreună cu momentul final – când eroina vrea să plece cu Verșinin –, este exemplară pentru talentul actriței Oana Pellea”. Entuziasmul e împărtășit și de Magda Huzarska, în „Gazeta Krakowska”: „Regizorul Alexandru Darie decupează expresiv caracterele personajelor, scoțând la iveală tot ce este bun, dar și rău în ele, creând totodată relații psihologice între personaje (...) Scenografia Mariei Miu și jocul actorilor sunt desăvârșite”.

Cu sentimentul că face parte din familia nobilă a teatrului european, trupa de la „Bulandra” s-a despărțit cu nostalgie de Cracovia, cu gândul la viitoarea ediție a festivalului UTE – Salonic, 1997.

LUDMILA PATLANJOGLU



## UN PARAGRAF DE ISTORIE

I-a fost dat lui Valentin Silvestru să aibă moartea cumplită a lui Mihail Sebastian sau Roland Barthes : să fie ucis de o mașină. Cu el s-a încheiat o epocă a teatrului românesc. Cincizeci de ani i-a dedicat existența. Aproape că n-a fost eveniment sau simplă vibrație a teatrului, în această lungă perioadă, căreia să nu-i fi dat un răspuns. Veghea solemn, ca o coloană de templu, la tot ceea ce se petrecea în viața zbuciumată a teatrului, pentru a da socoteală contemporanilor și istoriei. N-a fost simplă mărturie, ci schimb de energii, simbioză. Și nu atât longevitatea acestui critic, care n-a ieșit din teatru decât, iată, spre a se mistui în neant, cât intensitatea prezenței sale ne-a uluit și continuă să ne uluiască pe toți. Dacă am simțit teatrul în acești cincizeci de ani, l-am simțit și prin ființa sa, fiindcă primea și dăruia cu egală deschidere. Mult mai târziu, probabil, vom percepe misterul rețelei de fire nevăzute care-l lega pe Valentin Silvestru de teatru, de viața teatrală, de lumea teatrală. De obicei, criticii văd un spectacol, le place sau nu le place, scriu și publică. Valentin Silvestru părea să nu fie alcătuit astfel. Intra în teatru cu mult înainte să existe spectacolul, rămânea acolo până când se stingeau ecourile replicilor, luminile rampei și murmurul spectatorilor și abia apoi urma începutul. Nu știu care i-a fost secretul, dar era secretul unui mare profesionist.

Nu avea numai prieteni. Nici nu e posibil. Voia să fie drept și poate că n-a reușit să fie mereu. Voia să fie corect și poate că pe unii i-a stânjenit această corectitudine. Era poate prea orgolios ca să accepte contrazicerea. Dar iubea teatrul ca nimeni altul și va trebui să învățăm de la el și o lecție de dragoste.

S-au perindat dictatori și șefi de guverne, s-au schimbat mulți directori de teatru, au murit regizori și actori și s-au născut alții, s-au năruit teatre și s-au ridicat altele în loc. Nu știu cum vom numi toate aceste schimbări, dar probabil că se vor chema Teatrul în vremea lui Valentin Silvestru.

DUMITRU SOLOMON

## ORICÂT M-AI ZGÂNDĂRI

După studiile unor sociologi, politologi și psihologi apuseeni, un om se schimbă într-o viață cel mult până spre doi la sută! Niciodată mai mult! Restul e balans, politică, farsă, teatru! Sfârșelele cu fofeze, care se învârt dezinvolt de la stânga la dreapta și de la dreapta la stânga, după cum bate vântul, o fac pe cont propriu. N-are nici o relevanță. Decât ca să confirme regula expusă de studiile amintite mai sus.

Prin lumea noastră prea mult trecătoare trecu și Valentin Silvestru și absența sa de acum mă întristează și mă face să repet zicerea care ne arată că omul este mai slab decât puterea umbrei. Da, în fața mașinii ce-a venit din întuneric, Valentin Silvestru a fost mai slab ca o umbră și s-a prăbușit. Dar nu s-a schimbat. Așa cum nu l-au schimbat vremile, n-o să-l schimbe nici măcar ea la sută moartea cea grea. Cărțile și echivalențele critice semnate de Valentin Silvestru n-o să fie deformate de timp, cum n-au fost deformate de anotimpurile schimbătoare sub care a trăit și a scris. Câți actori n-a lansat către glorie Valentin Silvestru, câți regizori n-au fost puși de el în locul ce li se cuvenea în tabloul teatrului românesc?

Dar dacă scrisul lui Valentin Silvestru n-a putut fi schimbat de presiunea lumilor teatrale și antiteatrale, dacă lovituri puternice a primit din talăra nepreținilor săi, cele mai complete izbitori le-a încasat de la prietenii săi răspoiți, de la cei ce s-au dezbrăcat de propriile lor piei și le-au îmbrăcat pe dos, cu picioarele în sus și cu fundul în față! Oare văzând aceste jigăanii să se fi rugat Silvestru de Cel de Sus, precum psalmistul: „Întoarce ochii mei ca să nu vadă deșertăciunea...”?

Întrebări. Întrebări care au început să apară în urma plecării sale. Așa cum au început să apară și legendele. Prima. Cică o vrăjitoare din Spania i-a spus că o să moară la 72 de ani, în plină stradă! A doua. Cică nu cu

IN MEMORIAM

mult timp în urmă, ducând o floare, ca de obicei, pentru mama domniei sale, moartă, s-a așezat pe o bancă și a avut o discuție destul de lungă cu o femeie care era chiar mama sa... Legende! Au și ele farmecul lor.

Dar Silvestru și-a construit opera pe valorile reale ale teatrului românesc. Trebuie subliniat acest lucru. El n-a cunoscut nimic mai înalt decât explozia geniului teatral românesc și universal. În cântărirea acestui fenomen, a fost de neînduplecat!... Îmi place să mi-l închipui pe Valentin Silvestru interpretând nițelul rolul lui Hamlet, în cumplita scenă cu cei doi prieteni ce-și schimbaseră pieile pe ei, și între ei, Rosencrantz și Guildenstern! Spune Hamlet: „Și-atuncea iată ce lucru de nimic mă socotești. Vrei să mă faci pe mine să cânt, vrei să arăți că-mi cunoști clapele; vrei să-mi smulgi măduva tainei mele; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos până la cea mai de sus notă a scării mele; și acest mic instrument este doldora de cântece și de tonuri alese – totuși nu-l poți face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-i mai ușor să cânti din mine decât dintr-un flaut? Botează-mă cu numele oricărui instrument voiești, oricât m-ai zgândări tot n-ai să mă poți face să cânt”.

DUMITRU RADU POPESCU

## GÂND LA PLECAREA UNUI OM CARE MI-A SCHIMBAT VIAȚA

Se zice că orice om are „un schimb”, că nimeni nu e de neînlocuit. Dar eu cred că Valentin Silvestru nu a lăsat pe nimeni în locul lui, sau, cum spunea un prieten scriitor, nu a lăsat pe nimeni la butonul atomic. A văzut teatru din 1943.

În viața noastră teatrală, Valentin Silvestru era o instituție, ba nu, era un minister, o uriașă construcție care aduna și mișca energii. Nu era un altruist, dar cultiva cu dăruire actori, regizori, scriitori. Avea pasiuni puternice, dar raționale. Iubea teatrul ca nimeni altul, dar rece și lucid. Nu obosea, cred că nu dormea niciodată la ora când se consuma spectacolul teatral, care era singura lui religie. Vedeau toate reprezentațiile, chiar dacă erau cinci într-o săptămână și chiar dacă se jucau la Cluj, Iași, Reșița ori Chișinău. Avea o energie atomică. Îi plăcea să adune în jurul său personalități, să le prezinte publicului devorator de vedete, să pornească avalanșa periculoasă a succesului, să-i impulsioneze mereu pe actorii în care credea. Nu știu dacă a iubit pe cineva în sensul pur al acestui verb strălucitor, dar avea sentimente puternice și respecta cu fidelitate valoarea, acolo unde credea că ea există. Nu puteai să-l pui pe rană, căci conținea prea mult acid și prea multă maliție, dar, paradoxal, acesta era combustibilul cu care alimenta ambiția spre reușită.

Avea pasiunea desțelenirilor. Și pentru asta folosea arme care uneori păreau prea simple : cenacluri, șezători, festivaluri. Dădea astfel unui oraș și cetățenilor lui șansa de a ajunge la comunicare cu arta, la sărbătoare spirituală.

Valentin Silvestru a fost o mare personalitate și un om curajos și complex. Vorbea cu un ușor zâmbet superior, cu aerul că sentințele pe care le emite sunt definitive. Nu prea îngăduia obiecțiile, era încăpățânat la culme, nezdruccinat în opinii - deși conștient când greșea -, dar izbutea să convingă pe oricine de orice. Nu totdeauna dreptatea era de partea lui; dar de cele mai multe ori era. Cu ceilalți se purta ca un gentilom ce folosea un fel de politică despotică. Telurile sale erau extrem de precise și țină perfect cum să dobândească ceea ce își propusese.

Începutul acestei ierni mi-a zăvorât pentru totdeauna în suflet durerea pierderii unui om care mi-a marcat viața. Acest om a contribuit decisiv la evoluția mea artistică și umană, mi-a dat curaj în permanenta luptă de dobândire a curajului de fiecare zi. A plecat din lumea noastră aproape în același timp cu uriașul poet Marin Sorescu, chemat, poate de domnul Silvestru, pentru a-l sărbători între stele. Să doarmă-n pace amândoi.

RODICA MANDACHE



## NU E DREPT !

Se spune că orice moarte reprezintă o înfrângere. Când cineva pășește pragul spre dincolo, cei apropiați își pun, într-un fel sau altul, mai explicit sau mai nebulos, întrebări fundamentale legate de existența noastră pe acest tărâm și de misterul ce învăluie marea trecere. Marin Sorescu ne-a lăsat, prin opera sa, câteva răspunsuri la aceste întrebări, răspunsuri dătătoare de oarecare speranțe pe cum că viațuirea noastră pe pământ nu-i întâmplătoare și că spiritul nostru nu pierе și continuă să bănuie prin lume cu folos.

I-am pus în scenă, la Craiova, acolo unde am stat 17 ani alături, trei dintre cele mai bune piese: **A treia țepă**, căreia câțiva nime-n lume locali i-au băgat mereu bețe-n roate, **Există nervi**, pe care un neisprăvit de prim-secretar, fost ministru al culturii, a interzis-o, și **Vărul Shakespeare**, după multe luni de umilințe și anticamere de ore-n șir pe la cabinetul unei troglodite bețive de pe la Consiliul Culturii. E mai nedrept decât orice că toți acești funcționari nenorociți și răi sunt bine mersi după ce au măcinat nervii și viața multor mari artiști, în timp ce aceștia se duc.

Dar Marin Sorescu nu s-a dus, sunt sigur, decât „să moară puțin”, ca și vărul lui din Anglia, și va reveni, precum Minică din **A treia țepă**, să bănuie secolii și să vadă ce mai e p-acilea, că tot „am pornit-o așa din vale și-am mers, și-am mers, tot mai rău, tot rău, da' poate-ajung vreodată în vârful unui munte, văd că e frumos-bine și dau chiot...”

Poate nu chiar toate morțile sunt înfrângeri.

Te așteptăm, Marine, și dacă n-apari, venim noi după tine!

MIRCEA CORNIȘTEANU

## BUNUL MEU PRIETEN

Suntem ca într-un război pe care-l pierdem. Cei din prima linie sunt decimați. Cei mai buni. Iată, incredibil, a fost scos din luptă și Marin Sorescu. Un mareșal al poeziei și al teatrului. Omul lângă care am stat la apariția primului său volum, „Singur printre poeți”, omul alături de care am scris primele și inocentele noastre piese, și pe care l-am privit, din umbră, cu dragoste, de-a lungul carierei sale fascinante, urcând treaptă cu treaptă spre culmile însozite ale artei și, vai, coborînd treaptă cu treaptă spre întunericul morții.

Mă cutremur în fața acestei nedreptăți: personalități care și-au pus adănc pecetea pe această a doua jumătate a secolului pier înainte de vreme, înainte de a-și fi împlinit destinul, ca un fel de pedeapsă pentru răutatea și indiferența contemporanilor. Suntem o generație care-și pierde pe rând capetele, rămânând să mășcăliască – spre ce? – doar niște trupuri istovite, aglutinate, informe.

Pe Marin Sorescu l-am socotit printre cele mai frumoase spirite ale generației șaizeci, alături de Nichita Stănescu și Teodor Mazilu. Și iată-l retrăgându-se parcă din fața unei lumi nevrednice și ipocrite. Am rămas puțini. Puțini și triști.

Mă gândesc mereu la el ca la o zonă de lumină pură și caldă, la marea lui generozitate care a revărsat asupra lumii o operă cu neputință de ascuns în întuneric.

DUMITRU SOLOMON

## VĂRUL LUI SHAKESPEARE

Eram încă student când l-am cunoscut pe Marin Sorescu. Se răspândise vestea că va citi la cenaciul „Luceafărul” al lui Eugen Barbu, de la Uniunea Scriitorilor. Și m-am dus și eu, chiar dacă nu mă număram printre cei care-l frecventau cu regularitate, dintr-un motiv sau altul. Azi nu

mai cred că „din întâmplare”, de vreme ce datorez întâmplării mai toate întâlnirile importante ale vieții mele. Atunci am aflat cum a făcut Shakespeare lumea în șase zile, după care „s-a dus să moară puțin”, mai apoi de ce „pentru că toate acestea trebuiau să poarte un nume” „li s-a zis Eminescu” și de ce nu trebuie să atingem obiectele din „Muzeul Satului”, documentele străvechimii noastre păstrându-se în lutul oalelor și ucelelor în care ne vom întoarce. „Singur printre poeți”, Marin Sorescu a fost înconfundabil de la primul volum până la ultima poezie. Cum tot „singur” a fost și printre dramaturgi, introducând umorul oltenesc, în răspăr, până și în piesa noastră istorică, scoasă astfel ca prin minune din anchiloza tiradelor ei retorice trompetiste.

Nu cred că se trage din „mantaua” vreunui alt dramaturg, poet, prozator sau critic (vezi cronică din „Ramuri” la „Incognito” al lui Eugen Barbu – „Un roman intrat în prelungiri” –, care va declanșa un inimaginabil, la vremea aceea, scandal de presă), după cum nu cred că din „mantaua” lui se vor ivi, curând, oarece urmași. A avut vocația singularității și a știut să-i rămână credincios până și ca editor sau ca ministru.

Părea foarte modest, dar era perfect conștient de valoarea lui, fie ea și nerăsplătită cu un Premiu Nobel, pentru care – în epocă – se cerea o disidență mai tranșantă! Grijuliu cu ființa-i plăpândă – trecută totuși, paradoxal ca atâtea lucruri din viața sa, printr-un liceu militar –, era nedespărțit de puloverele sale chiar și în miez de vară, intrigându-și astfel admiratoarele.

A avut parte de multe ingratitudini, chiar dacă s-a bucurat, mai ales în ultimii ani, și de onoruri, inclusiv academice, căci devenise, între altele, scriitorul român cel mai cunoscut și mai tradus în străinătate.

În ciuda prețurii discrete dar constante pe care mi-a arătat-o, nici eu nu l-am scutit de observații critice, mai ales la adresa spectacolelor montate cu piesele sale, nu întotdeauna de către regizori profesioniști autentici. Nu s-a supărat niciodată sau nu mi-a arătat acest lucru, deși ținea, firesc, la toate spectacolele acestea, ca un tată care-și iubește copiii, indiferent cum le-a fost dat să vină pe lume.

M-a onorat cu prezența la primul spectacol de la Galați al „Întărilor Revistei „Teatrul”, inițiate de Ion Cristoiu, avându-l atunci ca reporter pe Mihai Tatulici, și mi-l amintesc schițând cu febrilitate, pe bucățele de hârtie, câteva dintre portretele celor prezenți. Îl revăd apoi în loja centrală a Teatrului de vară de la Costești, în vara lui '89, la una dintre cele mai reușite ediții ale acestor întâlniri, când străluciți actori ai teatrului românesc, de la Mircea Albulescu la Ilie Gheorghe, se întreceau să-i recite versurile, în boarea de libertate pe care și-o îngăduiau, cu greu, aceste spectacole. Și mi-l amintesc și ca ministru, mereu grăbit, parcă încorsetat de o măsură nefirească a lucrurilor (acum cred că somat și de boală), amânând uneori luarea unei decizii, dar netăind niciodată punțile de legătură dintre noi, cu acel „mai dă pe la mine” pe care mi-l repeta de fiecare dată.

Nefiind prea zelos, mai ales ca slujbaş de stat, n-am prea dat atunci pe la dânsul.

Acum, îl rog eu să mă mai aștepte puțin. O să avem timp destul să tot despăcim firul în patru, să ne reamintim fiecare spectacol, de la Craiova, de la București, de la Petroșani, de la Oradea, de la Brașov sau de la Satu Mare, și sunt sigur că va încerca nu să-mi schimbe total părerea, ci să mă convingă că măcar actorii au fost fiecare în parte mai merituoși decât i-am văzut eu. I-a iubit pe toți, cum, do altfel, în folul meu. I-am iubit și eu. Așa că nu mi-ur părea rău să mă convingă. Fie și mai târziu, când va trebui să dau curs invitației Domniei Sale.

VICTOR PARHON



# SERGIU SAVIN: „Împingând pereții mai încolo...”

□ Stimate Sergiu Savin, dragă Sergiu Savin, uite, nici nu știu cum să-ți spun, acum, că ești ditamai directorul... Mă rog, știi tu că mie nu prea-mi plac directorii, prin definiție, dar, vorba unui proaspăt președinte, nu asta-i problema... Știm foarte bine amândoi că teatrul din Oradea a intrat de câțiva ani într-un (meritat, nemeritat?) con de umbră, începând să însemne tot mai puțin pe plan național. Mi s-a părut un act de curaj faptul că te-ai încumetat să preiei conducerea acestei instituții, faimoasă odinioară, dar tot mai degradată și mai debusolată în ultimul timp. Și, pentru că noi doi am fost nu numai colegi, vreme de 25 de ani, ci și buni prieteni, te întreb chiar așa: ce motive ai avut să concurezi pentru postul de director într-un moment atât de dificil?

■ Dragă prietenă, mă cunoști foarte bine: nu sunt preocupat de trecut decât în măsura în care trecutul mă oprește să trăiesc în prezent. Prin prezent eu înțelegând, de fapt, viitorul... Mă întreb ce motive am avut? Principalul motiv este că doresc să readucem teatrul în linia întâi, în categoria celor mai importante teatre ale țării. Pentru asta nu mi-am acordat prea mult timp. Nu patru ani, cât ține un mandat politic, cât tot vorbeai de președinte, ci mai puțin. Dacă acest teatru nu va deveni unul important, atunci va ieși la iveală lipsa de sens a schimbării directorului. Eu însumi voi avea sentimentul lipsei de sens a existenței mele în teatru – a existenței mele de după întoarcere...

□ Te gândești la plecarea ta prin demisie, în 1991?

■ Exact. Acest gând nu mi-a venit în clipa instalării în funcție, ci din chiar clipa în care am revenit în teatru, acum un an. Din această cauză, ziua de 6 noiembrie (ziua concursului, n.n.) nu înseamnă mare lucru...

□ Poate doar aniversarea ta, nu? Socotești că ar putea fi un semn numirea ta exact în ziua de naștere (cam cum i s-a întâmplat și domnului Emil Constantinescu)?

■ Ha-ha! Ziua mea de naștere ar putea fi ziua mea de renaștere.

□ Ești Scorpion. Nu cred că e cazul să-ți aduc aminte cum sunteți voi, Scorpionii... Eu însămi am adus pe lume un Scorpion inteligent, plin de farmec, cuceritor, plin de fantezie, acaparator - fiul meu mai mare. Ce zestre aduci tu teatrului pe care l-ai preluat? Ce îi vei dăruia prin personalitatea ta?

■ Păi vin cu zestrea care ține de zodia mea. Legea Scorpionului, se știe, asta este: când se naște un Scorpion, moare cineva apropiat din familie, iar noul-născut preia și energia celui dispărut, prin urmare pornește în viață cu o dublă energie. A lui și a celui care se stinge. La această zestre mai adaug lipsa interesului personal, simțul sacrificiului, capacitatea de a-mi da oricând demisia, dacă e cazul (am mai făcut-o!). Eu sunt creștin ortodox, iar cea mai importantă valoare a ideologiei creștine este iubirea. Această zestre nu e meritul meu, ci povara mea, spre lauda Celui de Sus...

(Trebuie să recunosc că, în 25 de ani, nu l-am auzit niciodată pe Sergiu Savin cerând ceva pentru sine, de la conducere. Pare incredibil, dar el nu are nici măcar o butelie de aragaz, în timp ce alții, nu puțini, au obținut, numai ei știu cum, chiar două și au și plecat de mult din teatru...)

□ Îmi imaginez că-ți faci ceaiul tot pe reșou...

■ Evident. Sau beau suc de fructe. E mai sănătos.

□ Teatrul din Oradea nu este o instituție ușor de condus: două secții, program încărcat, premiere multe, spații de repetiție împărțite, ateliere comune, salarii mici, vorba lui Pristanda, după buget...

■ Aici îndrăznesc să te contrazic. Teatrul nu este greu de condus, așa cum nu e greu de realizat un spectacol. Când ai inspirație... Desigur, e imposibil când n-ai chemare, când nu te ajută Dumnezeu. Și apoi, teatrul are bani, are chiar prea mulți, în sensul că resurse există. Trebuie numai să știi să le detectezi cu chibzuială, gospodărește. Cât despre spații, acestea sunt limitate, e adevărat, dar vom încerca să le lărgim, împingând pereții mai încolo... Relațiile noastre cu secția maghiară țin de simțul nostru gospodăresc. Putem să împărțim o pâine în două,

să ne ajungă tuturor, sau s-o fărâmițăm și s-o risipim, rămânând flămânzi și unii, și alții. Povestea e străveche, aproape biblică.

□ Câteva

luni ai fost tu

șeful secției române. Acum ai numit-o pe Mariana Presecan...

■ Împlinesc prin această numire o nevoie de echilibru în schema de funcționare. Secția maghiară are un director și un șef de secție. Secția română nu are decât un șef de secție. Să ne lipsim și de asta?

□ Vrei să spui că secția maghiară e avantajată?

■ Aproximativ, dar nu mă plâng de asta. Să revin, însă. Socotesc că viitorul teatrului nu mă va include și pe mine, dar obligatoriu îi include pe cei astăzi tineri, înțelegând prin „cei tineri” o listă întreagă care începe cu Mariana Presecan și se încheie cu ultimul venit, Ioan Coman. Mariana și-a câștigat un loc în ierarhia de valori artistice, prin propriile eforturi, fără nici o proptea, cum se mai întâmplă uneori. Ea a ajuns, prin muncă, talent, tenacitate, la prețuirea mea și a colegilor noștri, a celor dispuși să recunoască realitatea, firește. Eu numesc asta vocație. Slujirea corectă a propriei vocații i se datorează exclusiv. Este un intelectual de bună calitate, un prieten-colaborator artistic remarcabil. În teatru oamenii nu te condamnă dacă ești dușman cu cineva, ci dacă ești prieten. Un paradox, nu?

□ Și nu e singurul. Îți propun în curând, dacă mai trăim, o discuție ceva mai aplicată despre „paradoxurile teatrale”. Dar, deocamdată, te-ai gândit la ceva „măsurii” pentru redresarea urgentă a secției române, mai ales?

■ Din 6 noiembrie, în mod programatic, am evitat măsurile spectaculoase, entuziasmul. Pentru mine entuziasmul este ceva care nu oferă garanții. Gesturile spectaculoase îți pot lua ochii, dar deseori sunt lipsite de conținut, de profunzime și de trăinicie. În schimb, cu tenacitate și fără prea mare grabă se pot rezolva imperativele fiecărei zile, asigurându-se mișcarea, dinamica acestui organism numit teatru. O dată asigurată mișcarea, voi comunica și programul de perspectivă, mai apropiată ori mai îndepărtată.

□ Totuși, tu însuși ai recunoscut, nu o dată, că teatrului îi sunt necesare evenimentele. Aici nu e voie să nu se întâmple nimic.

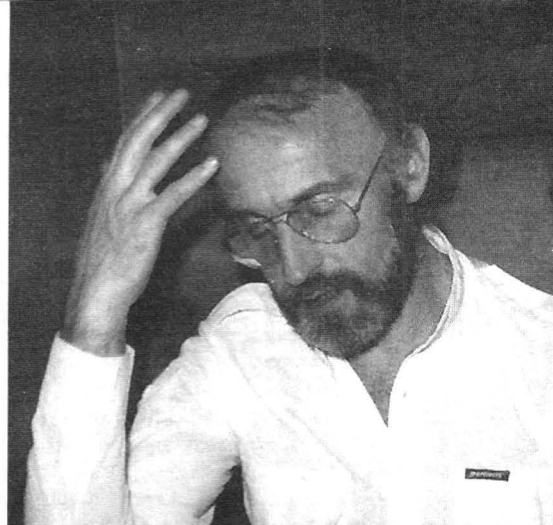
■ Cine nu vede că ceva se întâmplă, nu are ochi să vadă... În scurt timp, vor apărea două premiere, de unde părea că nu va fi nici una. Când toate ziarele scriau că se întâmplă ceva în teatru, ceva interesant, scandalos, de fapt nu se întâmpla nimic. Asta e părerea mea. Astăzi nu cred că mai poate funcționa ceva fără un bun manager.

□ Din nefericire, teatrul orădean a devenit un teatru de repetiții: se muncește, se repetă mult și mereu, dar până acum n-a ieșit nici o premieră și nu se joacă aproape nimic. Publicul se dezobișnuiește de teatru, uită drumul spre teatru. De ce nu se joacă, Sergiu Savin? Mă refer la secția română, pentru că secția maghiară joacă normal, adică de trei ori pe săptămână.

■ Așa este. Deocamdată, până când va fi premiera spectacolului **Cum vă place**, în regia lui Alexandru Colpacci, avem nevoie de multe repetiții<sup>\*)</sup>. Încercăm, totuși, cu eforturi, să jucăm o dată pe săptămână.

□ Cum speri să-l readuci pe spectatorii în sală?

■ Simplu: oferindu-le spectacole de calitate. Bineînțeles, folosind căi de comunicare adecvate. Apoi, înlocuind tovarășia cu domnia. Aștept și sper ca premiera **Cum vă place** să fie excepțională. Dacă speranța mea se va împlini, eu nu voi avea



\*) Premiera a avut loc la scurt timp după acordarea interviului.

nici un merit: am apărut la conducerea instituției pe ultima sută de metri. Dacă nu va fi așa, nu am altă vină decât aceea a încrederii în seriozitatea și talentul colegilor mei, dintre care unul este oaspete de seamă, vechi director de scenă, adus tocmai de la Paris.

□ **Să sperăm că totul va fi bine. Dar mulți actori se plâng că nu sunt distribuiți...**

■ În clipa aceasta joacă aproape toți. Vom avea grijă. Dar fiecare la locul potrivit. E bine să se știe: nu vor juca toți rolul Hamlet...

□ **Când va apărea revista „Teatrul azi”, prietenul nostru Ion Caramitru va fi deja ministru al Culturii. Dacă, să zicem, te-ar întreba ce dorești, nu pentru tine, ci pentru teatrul pe care-l conduci, ce i-ai cere?**

■ Ion Caramitru, ca președinte al UNITER-ului, a luptat enorm pentru îmbunătățirea legislației, în ceea ce ne privește. El știe, prin urmare, foarte bine care sunt nevoile teatrului și în general ale instituțiilor de cultură profesioniste, pentru ca totul să intre pe un făgaș firesc. Deci nu i-aș cere nimic. Ba, îi cer, totuși, ceva : să mă lerte că n-am apucat să le mulțumesc, lui și doamnei Sanda Manu, pentru felicitările și urările de bine trimise în chiar ziua de 7 noiembrie, cu noaptea în cap. Mare rușine din partea mea că nu dau doi bani pe protocol...

□ **N-aș zice. Te-am văzut și pe post de „maestru de ceremonii” și mi s-a părut că te-ai descurcat foarte bine. Dar hai să vedem ce mai face regizorul Sergiu Savin. Ultimul spectacol făcut de tine a fost Oameni de zăpadă la teatrul din Baia Mare. Ce proiecte ai?**

■ Lucrez chiar acum la piesa lui Borchert **Afară, în fața ușii**. Mă bucur de o echipă foarte bună, foarte tinerească, foarte muncitoare. Colaborez cu Angela Doni ot Chișinău, o artistă de talie europeană. Apoi, mă pregătesc pentru **Ghilgameș de lut**, pentru a doua parte a stagiunii. Mă gândesc, mă documentez, am emoții pentru **Cununia** de Gombrowicz și **Îngerul a vestit pe Maria** de Claudel, în stagiunea următoare. Doresc să fac o muncă experimentală la Studioul părăsit al teatrului. E bine să mai și tac. Vorba e de argint, dar tăcerea e aur curat.

□ **Ai mulți prieteni – e drept că nu toți sunt în teatru –, dar ai și destui dușmani. Sau măcar adversari...**

■ Eu nu sunt adversarul nimănui. Mi-a mai pus cineva această întrebare, sub altă formă : cum ai să te lupți cu „ăștia”? Probabil se referea la oamenii din teatru. Am un singur răspuns : întreabă-i pe ei cum se vor lupta cu mine, e problema lor. Eu nu mă lupt decât cu mine însumi. Dar, vorbind serios, nu văd nici un dușman la orizont...

ELISABETA POP



**Sergiu Savin, în bună înțelegere cu actorii basarabeni, la o repetiție a spectacolului Lumea este așa cum este după Alberto Moravia**

#### **Nota redacției**

Presupunerea că la data apariției acestui număr al revistei Ion Caramitru va fi ministrul culturii s-a dovedit exactă. Cel puțin la data trimiterii la tipar, Caramitru era ministru. Dar Sergiu Savin nu mai era director. Deși au fost mai multe convorbiri telefonice, care s-au dorit lămuritoare, noi n-am înțeles de ce nu mai e în fruntea colectivului orădean. Firește ar fi fost să înlocuim acest interviu și să punem la dispoziția celor interesați planurile, proiectele și stările de spirit ale noului ocupant al fotoliului directorial. Dar, ținând seama de lungul parcurs al revistei din redacție la cititor, e greu de parlat pe numele directorului teatrului din Oradea – oricare ar fi acest nume.

Sergiu Savin a ajuns director ca urmare a unui concurs legal. Probabil că în fața comisiei a expus ideile din interviul de mai sus, minus aprecierile zodiacale, plus ceva date concrete. Colectivul din Oradea nu găsește că aceste planuri și idei i se potrivesc și a forțat anularea concursului; e drept, acoperind răzmerița printr-o demisie „benevolă”. Nu este o situație unică. La Brașov se petrece ceva asemănător, doar că Mircea Cornilescu nu se lasă încă intimidat.

Am optat pentru publicarea convorbirii, pentru a înregistra în mod public o probă, pentru ca să avem cu ce compăra activitatea liberă a trupel, după ce a scăpat de o autoritate artistică legitimă, dar nedorită.

## Ochii de pe penele păunului

În vara când s-a apucat de spectacol, Silviu Purcărete, împreună cu o parte din sponsorii **Danaidelor** (sau ai egiptenilor?), a organizat o conferință de presă în care cei ce doreau să afle au fost informați despre dimensiunea și organizarea proiectului și, ca garanție a seriozității, au vizionat o casetă pe care fuseseră înregistrate exercițiile premergătoare spectacolului. Poate că acea casetă nu a fost înregistrată de un profesionist, poate că cel care filma nu era bine-dispus, sau nu-i plăcea ce face: oricum, mie mi s-a părut că impactul emoțional a fost nul. Pregătirea spectacolului nu a izbutit să devină un spectacol în sine.

Mi-am amintit de întâmplarea cu sfârșit plicticos din vară, în crucea iernii, citind cartea Marinei Constantinescu **Les Danaïdes: Histoire d'un spectacle**. Paradoxal, într-o epocă în care toată lumea susține că imaginea a învins cuvântul, se dovedește că raportul de

adversitate poate fi transformat într-unul de complementaritate, că o anume imagine poate fi evocată într-un mod mai subtil de către un cuvânt decât de către o altă imagine.

E adevărat, lectura cărții vine după spectacol, după cronici, după fel și fel de discuții private. Dar acesta a fost și scopul scrierii ei: să fixeze în memoria spectatorului avizat imaginile și ideile unui spectacol care și-a propus să fie grandios fără a renunța la subtilitate și la cultul detaliului.

O primă secțiune a cărții este alcătuită din textul propriu-zis, fixare extrem de utilă, dacă luăm în considerare faptul că este vorba despre „un scenariu dramatic original compus de Silviu Purcărete după unele piese ale lui Eschil”. Textul criticului, care urmează, dezvăluie articulațiile compunerii, travaliul ce a permis fidelitatea față de spiritul concepției antice în termenii unor relații dramatice ținând de conflictualitățile lumii contemporane. Marina Constantinescu

își expune propriile considerații, argumentează cu nume și citate celebre, dar în special discută cu autorul textului și al spectacolului. Acest lung interviu, întrerupt de notații de jurnal, este deosebit de prețios; și nu numai sub raport documentar. Combinația găsită de criticul angajat nu doar în supravegherea rezultatelor, ci și în veghea asupra facerii, are darul de a evoca viul, de a descrie misterul prin care dezordinea viclean devine ordinea artei. Momentele de haos și eșec, falsele idei bune, zilele când toată lumea are talent, modificările pe care le produc obiectele și costumele, toate acestea își găsesc locul în imaginea pe care am păstrat-o despre spectacol, o completează și o justifică.

În structurarea spectacolului, a cărui performanță ține în special de relația între cele două grupuri – cele 50 de fete ale lui Danaos promise fiilor lui Egyptos și cei 50 de logodnici refuzați și apoi uciși –, mitul lui Argus este o componentă implicită. Personajul legendar, întemeietorul cetății Argos, unde se refugiază danaidele, avea 50 de perechi de ochi. El a fost ucis de către Hermes, iar ochii săi împodobesc penele de pe coada păunului. „Fuga, emigrarea, dreptul la opțiune, căsătoria, dreptul la azil, războiul, crima, iubirea, sexualitatea, rasismul, raporturile cu divinitatea, toleranța, răzbunarea” – temele definite de Marina Constantinescu sunt materia primă a reconstituirii scenice, a spectacolului, dar și obsesiile trupei care le leagă, dându-le sens. Și, după ce contemporanii tragediilor compun imaginile memorate de privirea lor înspăimântată, rămâne perspectiva privirii celor o sută de ochi, separați de organismul care le-a asigurat vitalitatea, dar în același timp semn al dăinuirii lui. Printre acești o sută de ochi se găsește și privirea criticului.

Deși este evident că-l apreciază pe Purcărete ca om, că îl consideră un regizor talentat, că munca echipei o însufleștește, Marina Constantinescu izbutește să evite tonul de adorație, care transformă critica în omagiu.

Așa se prezintă acum, volumul apărut la Editura Nemira cu sprijinul Fundației pentru teatru și film Tofan și al Bancorex, traducere în limba franceză de Micaela Slăvescu), poate fi considerat începutul unei cărți complete despre **Danaidele**, la care, alături de poze – dacă nu expresive, măcar inteligibile –, să se adauge mărturiile din viața spectacolului de după premieră: cronici, prezența la festivalurile care l-au sponsorizat, fără a se evita distorsiunile, ba chiar refuzul de receptare. Biblioteca teatrului românesc s-ar îmbogăți astfel cu o lucrare care trece dincolo de adjective pentru a descrie fenomenul scenic.

**MAGDALENA BOIANGIU**

### MARINA CONSTANTINESCU LES DANAÏDES *Histoire d'un spectacle*





# Stăpânul

**A**m rămas siderat citind într-o publicație săptămânală de teatru din București că, asaltat de „ielele pasiunilor” – stil, nu glumă! –, distinsul profesor argeșean Marin Manu Bădescu a scos, la Editura Unitext, o culegere de texte ale lui Alexandru Davila. Cum adică? Răsfoisem cartea de curând și puteți să mă credeți, nici vorbă de așa ceva. Adevărat, titlul ei sună ambiguu: **Alexandru Davila și teatrul**. Dar, ca să risipim orice posibilitate de confuzie, antologia conține mărturii **despre** omul de teatru Davila, necum „texte ale scriitorului, regizorului și actorului piteștean”. Ar fi o mică deosebire, nu vi se pare?

Și nu-i singura năstrușnicie din recenzioara în chestiune. Căldură mare, domnule, dar și mai mare graba care naște incoerențe. Aflăm deci că textele **lui** Davila (fiți atenți: „texte alese din întreaga operă”) ar fi totuși, cum arătam mai sus, suveniruri **despre** Davila și că aceste „amintiri și mărturii” îi reconstituie „viața și activitatea” până la „stingerea sa din viață”. Repetiția pe care o sesizați e luxul stilistic al autoarei. Ce să mai spui? Cât de activ a putut fi bietul autor al lui **Vlaicu Vodă** după ce un „dobitoc” a vrut, din pricini tulburi, să-l suprima? Știam că o paralizie severă l-a ținut din aprilie 1915 și până când soarta mașteră s-a îndurat, în 1929, să-l mântuie de chinuri. Să se fi ridicat, din când în când, din jilț?...

Acum, că nici în prefață, nici în note distinsul om al școlii, antologatorul, nu-și supraveghează stilul e păcat, dar, ce să-i faci, asta este, dacă s-a lăsat prins în hora acelor drăgaice (ale pasiunilor!). Sunt emoții care conturbă... Rămâne să-i apreciem devotamentul de ani și ani pentru personajul pe care și l-a ales. La ce să-l mai șicanăm întrebându-ne dacă are vreun rezon felul în care, într-o cronologie derutantă, sunt rostuite „mărturiile contemporane”? Lasă că nu sunt toate contemporane... G. Călinescu, de pildă (care, la fel ca Ion Marin Sadoveanu, putea foarte bine să lipsească), își publică oportunistele însemnări cu exaltări republicane în 1962. Atunci?... A, doar dacă nu-l privim pe Al. Davila ca pe contemporanul nostru!

Opiniile „martorilor” selectați de Marin Manu Bădescu glisează în spațiul unei

spectaculoase bipolarități: luminile și umbrele seniorului iubit de unii și hulit de alții. Într-un exces de subtilitate, G. M. Zamfirescu găsește calități chiar și în defecte. Nu-i vorbă, detractorii, din invidie sau având vreo poliță de plătit, au văzut exact pe dos. Altfel, de la o rememorare la alta, imaginea omului și artistului Alexandru Davila se conturează cu destulă consistență, în relief ei de contradicții.

Un șarmant om de lume era Cuconul Alecu, un răsfățat al saloanelor pe care, ca un „Oscar Wilde al vremii lui” (G. M. Zamfirescu), le epata cu verva și replicile lui scilipitoare. „**Grand seigneur** flegmatic și cabotin” (așa îl vede, cu ochi neprietenoși, Argezi), suplu în mișcări și de o eleganță care-i vădește rasa, Davila e, încă din adolescență, un împătimit al exercițiului fizic. Îi plăcea teribil să călărească, să dueleze, își proba agerimea în deconectante partide de vânătoare. Avea și o mașină de curse, lunguiață și roșiatică, „patru roate de gumă umflate de vânt” (Tudor Arghezi). E, în orice caz, o vedetă a zilei, o persoană despre care se vorbește, și el se simte bine în această postură, cu atât mai mult cu cât își cultivă, cu vanități secrete, iluzia unei ilustre ascendențe. Mama lui, Ana Racoviță, se trăgea dintr-o familie domnitoare, e lucru cert. Dar pe Davila îl însoțește și legenda – pe care Victor Eftimiu o demontează – că ar fi nepotul lui Franz Liszt! Odată, la un spectacol de diletanți, se machiază în așa fel încât să semene cu marele virtuoz și zice-se că asemănarea te pune pe gânduri...

Impulsiv și orgolios peste măsură, cu violente capricii (Gh. Panu) și, uneori, dedându-se unor fanfaronade (Ion C. Bacalbașa), Davila pare făcut să poruncească (Victor Ion Popa). I se spunea, de altfel, „stăpânul”. Cu profilul-i dominator, accentuat de nasul acvilin, și cu „ochii lui de oțel albastru” (Ana Luca), impune respect, dar și stârnește reacții de ostilitate, de care s-ar spune că nu-i prea pasă (Ion Manolescu). Nervozitatea ținută în frâu ia câteodată accente de violență, încăpățănarea, manifestată prin atitudini reci, disprețuitoare și prin recursul derutant la paradox, e împinsă până la absurd. Se înfurie ropcând (așa era, de mic, „năzdrăvanul”), își amintește Elena Perticari) și atunci Impecabilul

gentilom își dă pe față pornirile dictatoriale.

Cum să nu-și facă dușmani? Ca director de teatru, „o anumită parte a presei” îl atacă mai dihai decât pe un prim-ministru (Tudor Teodorescu-Braniște). Povestește Victor Eftimiu că și Pompiliu Eliade, instalat în „fotoliul lui Ion Ghica”, era forfecat îngrozitor prin cafelele, în redacții, în viesparul din culise. Ai fi zis, ascultând întărită ponegreală, că Naționalul a încăput pe mâna unui „monstru apocaliptic”. Dar, ce să vezi, clevetitorii, „trăgătorii de sfori” (cum îi încondeiază Ion Livescu), își mârâiau înverșunările numai pe la spate, fiindcă, altminteri, față în față cu „satrapul” se metamorfozau subit în niște făpturi lingușitoare, smerite, zâmbărețe. O fi și astăzi la fel?

Înjurat, calomniat, hărțuit, Davila – „ciociul”, „veneticul” – nu se tulbură din cale-afară. Aparenta lui nepăsare îi irită, firește, pe unii și alții, superbia aristocratică riscă să facă din el un izolat. E drept că, nestrunindu-și firea, comite și nedreptăți. Aducându-și aminte de incidentele care au dus la despărțirea de Al. Davila, artiștii de elită C. I. Nottara și Petre Sturdza – prezenți în antologie – nu-și ascund mahnirea. Colericul nu-și putea reprimă întotdeauna gestul excesiv, discreționar. De aici acuza care i se aduce, aceea că se comportă ca un „autocrat”.

„Deci – scria Davila odată – sunt de părere că Regele (în afacerile publice) și Directorul (la teatru) se cade să fie urmați cu disciplină.” Regele și Directorul... Nu sună rău! În tot cazul, sugestivă asociere. Întronat în funcția de director general al teatrelor, **stăpânul** se dovedește, de la primele măsuri pe care le ia, o mână forte. Inerții, prejudecăți, recalcitrante îi dau de furcă, dar, indispus, iritat de tot acest balcanism, Al. Davila, care la nevoie poate fi și regizor, actor (îi plăcea mult să joace), dar și decorator, electrician, recuziter, se arată decis să curme anarhia.

Și să primenească felul de a se face teatru. Haig Acterian avea să afirme despre admiratorul lui Antoine că a dat curs „naturalismului” pe scena românească. În mărturiile din antologie nu este formulată această imputare. Elc glăsuiesc despre „însușitorul” (Vasile Enescu), despre „înnoitorul” (N. Niculescu Buzău) Davila aproape numai





În termeni laudativi, cu niște încruntări pe ici, pe colo. Nu erau oare interesante și criticile unor inamici? Nu fac neapărat un reproș cărții – o selecție e o selecție –, dar poate s-ar mai fi putut reține câte ceva din portretele și evocările unor Al. Macedonski, Iosif Nădejde, George Ranetti, D. Karnabatt, Petre Locusteanu, Petronius, Ludovic Dauș, A. de Herz, Soare Z. Soare, Pamfil Șeicaru, Emil Serghie, Al. Kirițescu (care găsește respectuoasa expresie: „conetabilul teatrului românesc”), Arșavir Atercian.

Nu-i vorbă, „conetabilului” i se cuvin laudele ce i se aduc. Din instinct și din contactul cu experiențe recente ale mișcării teatrale europene, lucidul, energicul director înțelege urgența unor restructurări. Idealul său nu-i deloc o utopie: scos de pe „vechiul făgaș”, teatrul se cere a fi îndrumat pe „calea lui firească”. Dar ca să-l poată înfăptui, câte strădanii...

A izbândit; el singur declară, împăcat: „am croit potecă nouă”. Asta o recunosc toți, fie într-o manieră mai sobră, fie, cum face Marioara Voiculescu, „cu infinită tandrețe și recunoștință”. Învinuit că nesocotește dramaturgia autohtonă (Lucia Sturdza Bulandra, și nu numai ea, nu este de această părere), Al. Davila inaugurează tradiția de a se deschide stagiunile cu o piesă românească. Imprimă montărilor, care se disting prin rafinament, alte ritmuri și o nouă turnură, eliminându-se „declamația și bombasticismul”, „fanteziile și exagerațiunile melodramatice”. Formula adoptată va fi aceea a realismului psihologic. Întărind prerogativele directorului de scenă, Davila (repetițiile cu el erau o încântare, exclamă Vasile Enescu) caută să tempereze emfaza solistică a vedetei, „jertfind-o” – precum la Antoine sau Irving – unui ansamblu unitar. Cu un fler care nu dă greș, promovează o întreagă pleiadă de tineri actori (Lucia Sturdza Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Tony Bulandra, Gh. Storin, Ion Manolescu), care îl vor urma atunci când, după primul directorat (1905–1908; al doilea se întinde între 1912 și 1914), Davila își alcătuiește o trupă pe sprânceană, Compania Davila, primul teatru particular la noi.

Premierele, fie și cu piese mai fără calibru, au strălucire. După căderea cortinei, într-o seară, Davila e chemat insistent la rampă de un public entuziasmat, care îl aplaudă frenetic. Acum se iscă o vorbă în lumea teatrului: „Ca la Davila!” Cu neastâmpărul și

iscusița de care dă dovadă, animatorul nu se dezmințe. El este, ca să-l cităm pe Ion Manolescu, „omul marilor lovituri”.

Dă „lovituri”, dar, cum văzurăm, și primește. Cu alte cuvinte, suportă tirul unor inimiții. Un incident grav (relatat de C. Bacalbașa și de V. Maximilian) a fost acela din 13 martie 1906, când, în piața Teatrului Național, o studențime agitată, stârnită de verbul amaric al lui N. Iorga, îi cere „franțuzitului” Davila, mai cu huiiduieli, mai cu îmbrânceli, să nu mai îngăduie pe prima scenă a țării reprezentații în limba lui Labiche. Isterizați, unii manifestanți îi pun în seamă chiar un asasinat!...

Dar, dacă n-a provocat moartea nimănui, Al. Davila avea să fie el însuși victima unei încercări de omor. Asasinul, un servitor cu rele deprinderi, face în timpul anchetei mărturisiri scandaloase. Sursă copioasă pentru zvonistică. În „Cronica”, Tudor Arghezi publică un necrolog, semn că vestea decesului se răspândise. Abia dacă își ascunde resentimentul. „Răposatul”, cu „capul lui aspru, frumos ca de șarpe, elegant și fin, ca vulpea polară”, îi fusese „francamente antipatic”.

Davila supraviețuiește, dar vai de viața care îi rămâne de trăit! Din ce în ce mai puțini amici sau cunoscuți îi calcă pragul (dintre ziariștii antologați, Tudor Teodorescu-Braniște, N. Porsenna, Ioan Massoff), impresionați de „masca revulsantă” (N. Porsenna) care strămbă chipul celui osândit la „imobilizare silnică” de (și pentru) atâta amar de vreme. Ce s-a ales din mândria de odinioară a acestui impetuos care părea hărăzit să fie un învingător? Din scrisorile lui răzbate deprimarea unui „învin al vieții”, ale cărui consolări sunt doar solitudinea și meditația.

Și încă o mângâiere: „gândul de a fi trăit pentru înfăptuirea unui ideal și pentru a face versuri”. A făcut, cu tehnică agilă, versuri, însă poet nu a fost. A însăilat câteva texte dramatice ușurele, care nu l-ar fi legitimat ca dramaturg dacă Davila n-ar fi scos la iveală, spre amiaza vieții, **Vlaicu Vodă**, moment de grație al unei inspirații ciudat de capricioase. Nu se risipiseră ecurile spectacolului de premieră, că murmure cu iz defăimător și începuseră să circule. Se nășteă ceea ce, în „Volința națională”, Ilarie Chendi numește „legenda plagiatului” lui Alexandru Davila.

## Fondurile și formele

*Condiția materială a teatrului românesc este, se știe, precară. Pentru că nu sunt fonduri. La fel este, iarăși se știe, condiția materială a actorului român care, nici el, nu are fonduri. De condiția materială depinde nemijlocit condiția fizică. De aici ar rezulta, prin raționament logic, că și aceasta ar fi, în cazul actorului român, demnă de milă – și, în fond, adică în ceea ce privește capacitatea de rezistență la efort, chiar așa și este. Nu însă și în formă. Sau, mai exact, în forme. Aici, s-ar părea, ne găsim în fața unui raport invers proporțional: actorul român, cu cât are fonduri mai sărace, cu atât are forme mai bogate. Din ce în ce mai des vedem pe scene din ce în ce mai mulți interpreți durdulii, dolofani, rotunjori, rotofei și grăsuți. Nu numai interpreți, firește, ci și interprete, dar pe dumnealor le-aș lăsa (deocamdată) deoparte, mai întâi din solidaritate feminină și apoi pentru că părerile și gusturile în domeniu sunt foarte divergente: așa cum unii bărbați preferă blondele, alții preferă... Din păcate pentru sexul tare, însă, n-am auzit să existe vreo femeie căreia să-i placă în mod special bărbații grași. Iar actorii grași, cu atât mai puțin.*

*Bineînțeles, nu mă refer aici la aceia care, astfel modelați de natură, au știut să transforme, dialectic, cantitatea în calitate și, punând-o, ca să zic așa, la treabă, să scoată din ea, pe scenă, maximum de efect; în fond, ca și în formă, trebuie să existe și actori capabili să-l joace pe Falstaff, de pildă, fără burtă falsă. Mă gândesc, dimpotrivă, la domnii care, intrați în meseria actoricească pe bază de dimensiuni normale, au început să depoziteze straturi suplimentare pe obraji, pe abdomen, pe șolduri și prin alte părți, de la an la an, aproape sub ochii noștri. Chestiunea m-a frapat la o reprezentație a Teatrului Național cu spectacolul *Travestiuri*, unde evoluau, în imediata vecinătate a publicului, nu mai puțin de trei interpreți (destul de tineri) din această categorie. Și nu cred că rezultatul ilar produs de combinație fusese scontat de realizatori...*

*Așa încât, în spiritul teoriei maioreștiene și al protecției sociale în economia de piață, le propun actorilor români să adopte în regim de urgență următoarea lozincă: Jos formele fără fonduri!*

FLORIN FAIFER

ALICE GEORGESCU

## Ștefan Mihăilescu-Brăila

Părea un om de pe stradă, nimerit absolut întâmplător pe scenă, unde se comporta ca și cum sala n-ar fi existat. Avea acel har atât de rar al firească, al organicității: tot ce spunea se inventa atunci, pe loc, nu avea nici o legătură cu un text învățat; se mișca, gesticula în acord cu impulsul clipei. Și totuși acest actor care părea făcut pentru comedie, pentru a fi cap de afiș, sau singur interpret, a fost un extraordinar partener, un interpret care a știut să-și folosească talentul pentru succesul structurii complexe care este spectacolul. A jucat în spectacolele lui Horea Popescu de la Teatrul Giulești de pe vremuri, în **Domnul Puntila**, în **Ascensiunea lui Arturo Ui** pusă de Lucian Giurchescu, montări de hotar în teatrul românesc; a jucat apoi la



Teatrul Național în **Regele moare** de Eugen Ionescu – și merită să fie pomenite acestea în primul rând, pentru că dovedesc puterea interpretului de a se ridica deasupra propriului gust și a opțiunilor sale firești. Când vorbeai cu el despre succesul în teatru, nu ostenea să-ți spună despre cum a fost cu **...Escu**, despre seriile lungi de spectacole comice în care simțea pulsul și bucuria sălii.

Ștefan Mihăilescu-Brăila a fost un mare actor comic, dar forța talentului său depășea genul cu care îi plăcea să se confunde: era un actor comic atât de bun pentru că știa să înfățișeze suprafața accidentată a râsului – de la haz la batjocură, de la scrâșnet la zâmbet. Parcurgea aceste trasee cu grație, nu cu grația filntei sale fizice, nu cu subtilitate intelectuală, ci cu harul inimitabil al vieții. Har care, în această meserie, oricât ar fi de strălucitor, nu este etern.

MAGDALENA BOIANGIU



## Vladimir Juravle

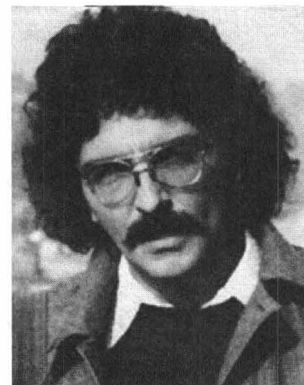
Din colectivul teatral craiovean a plecat spre odihnă veșnică, incredibil de neașteptat, la apogeul afirmării sale, un drag actor și coleg: Vladimir Juravle (Gheorghiu). La vârsta de 55 de ani, urma să fie sărbătorit pentru 35 de ani de la încheierea ucenicii artistice (la clasa prof. Radu Beligan), ca și pentru o carieră de permanentă dăruire artei teatrale și cinematografice. După trei ani petrecuți la Teatrul de Stat din Bârlad s-a stabilit, în 1965, în ansamblul craiovean, cucerind neîncetat trepte binemeritate în ierarhia acestei instituții de excepțională tradiție.

Egal dotat pentru tragedie, dramă și comedie, a realizat creații de neuitat cu deosebire în teatrul lui Caragiale (Trahanache, Jupân Dumitrache, Pampon, Crăcănel, Ipistatul) și Shakespeare. Alte roluri memorabile dintre cele 99 pe care le-a numărat fișa sa de creație au fost Kolesin (**Căsătoria** de Gogol), Păcălă (**Sânziana și Pepelea** de Vasile Alecsandri), Rodrigo (**Doamna nevăzută** de Calderon de la Barca), Mihail Kogălniceanu (**Patetica 77** de Mihnea Gheorghiu), Medvedev (**Azilul de noapte** de Maxim Gorki), Varlam (**Vârstele dragostei** de Tudor Mușatescu), Vucea (**Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu și Octavian Sava), Dl. Cochet (**Floarea de cactus** de Barillet și Grédy).

Copiii și publicul tânăr l-au iubit și prețuit în chip neobișnuit pentru aparițiile sale grațioase și pline de haz în basme, feerii și piese adresate acestor vârste. A compus „capete de expresie” rămase în memoria spectatorilor, a îmbogățit totdeauna, caracterologic, fizionomiile propuse de textul dramatic și, din roluri mari sau scurte apariții, a făcut veritabile bijuterii scenice. Experiența sa artistică l-a recomandat hotărât pentru cooperarea ca profesor la proaspăta secție de teatru a Universității din Craiova. A fost solicitat și de cinematografie, realizând aici câteva roluri de bogat relief artistic (în filmele „Concurs”, „Moromeții”, „Secvențe”, „Vulcanul stins” etc.).

AL. FIRESCU

## Răzvan Ștefănescu



La orice vârstă s-ar stinge, un actor moare întotdeauna prea devreme. E cu atât mai tragic dacă ne părăsește la vârsta deplinei maturități, în plină forță creatoare și secerat nemilos de o boală neiertătoare.

Sâmbătă 16 noiembrie, Răzvan Ștefănescu a ales eternitatea, lăsând un gol tragic în trupa Teatrului „Ion Creangă” din București.

A venit la acest teatru în 1978, ca Făt-Frumos în spectacolul **Înșir-te mărgărite** de Victor Eftimiu, apoi a fost Băiatul cu floarea din piesa cu același nume de Tudor Popescu. Adolescenții acelor vremuri și-l mai amintesc cu siguranță și din piesa lui Kataev **Vremea dragostei**, unde juca rolul Pedro, dar mai ales din marele succes **Cădere liberă** de Colin Mortimer, unde era Jacob.

Spectatorii lui preferați au fost însă copiii și asta pentru că Răzvan Ștefănescu a fost el însuși un copil-vedetă, fiind colaborator al Televiziunii Române încă de la vârsta pantalonilor scurți. Cu un umor înțelept și cultivat, a fost mai târziu și unul dintre colaboratorii preferați ai emisiunilor de divertisment. Redacția Teatru TV l-a găzduit adesea, în special în piesele montate de Olimpia Arghir. Ultimul spectacol în care, deși bolnav, a apărut, a fost **Cele două privighetori** de Dumitru Solomon, în regia lui Sabin Popescu, unde a jucat rolul Fenol, sfetnicul împăratului. Premiera avusese loc pe 25 ianuarie 1996...

Fermecător, ghiduș, rafinat, copilăros, talentat, modest, prietenos, cu o candoare egalând-o pe cea a micilor spectatori care l-au aplaudat din îndepărtata Japonie până în continentul american, Răzvan Ștefănescu a plecat pe alte meleaguri, unde poveștile sunt totuna cu realitatea.

BEATRICE DIACONU

MOARTEA UNUI ARTIST



## A fost odată și va fi...

Când boala este foarte lungă, moartea deschide ușa stingher, fără izbitoră, într-o disonanță aproape previzibilă. **Ea** a pătruns spre Ileana Predescu cu un soi de spaimă, de rușine, de tentație

a renunțării. N-ar fi avut decât a se întoarce încă o dată pe călcăie, ascunzându-se prin preajmă spre a-și împlini, cândva, „cu cinste”, tainica misie prin care **ea**, moartea, și-a asigurat eternitatea pe acest pământ. Eternitate care pentru ceilalți începe doar dincolo de **ea** și, obligatoriu, în altă parte decât pe pământ. Dar n-a renunțat. Și-a făcut treaba până la capăt, asigurându-și cine știe ce triumfuri de final secular, pentru meritul de a nu fi lăsat să treacă în alt mileniu ființe stelare, unice, extrasistemice.

Ileana Predescu, cum bine se știe, n-a semănat cu nimic. A fost o singularitate frumoasă și intangibilă. Nu i s-ar potrivi nici una dintre definițiile artistului și nici una dintre definițiile omului. A contrazis, de-a lungul vieții ei, mai vrând, mai nevrând, tot ceea ce se știe bine, se cunoaște definitiv, se prevede cât de cât, se intuiește, se măsoară, se clasifică, se etichetează. Ileana Predescu a fost un șirag prețios de inefabile structuri a căror formulă n-ar fi putut fi desfăcută în nici un laborator din lume, nici măcar într-unul SF.

„Dacă ajung până la teatru, pe scenă mă ține Dumnezeu” – spunea Ileana în ultimii ani, de câte ori pleca de acasă spre una sau alta din reprezentațiile în care juca. Se simțea susținută de divinitate în timp ce servea arta. Un text literar, o traducere, o concepție regizorală, o gândire plastică, o întrupare actoricească erau pentru Ileana Predescu mijloace de expresie divină, felul în care dumnezeirea are ceva anume de spus prin intermediul artiștilor slujitori. „Mă doare..., mă doare organic costumul ăsta. Sunt bolnavă, nu mă pot controla, dragă, țip, gem, mă doare. Nu, nu, nu, nici vorbă, nu știi ce spun. Nimeni n-are cum să știe ce spun.” Ileana avea un metabolism secundar al costumului, parcă mai agresiv decât al propriei sale epiderme. I s-a întâmplat, destăinuia ea, să aibă revelația unui rol din momentul în care a îmbrăcat costumul. Plastica personajului pe care îl întrupea trebuia să fie admisă de Ileana Predescu așa cum mamele își admit pruncii nou-născuți, la prima privire. Din punctul de vedere al Ilenei Predescu, veșmântul personajului nu putea admite variante, tot așa cum pruncul e unic dat al creatorului, drept pentru care se impunea cu strictețe testul „pielii în care carnea și spiritul se mișcă”. Poate pentru că trupul și spiritul Ilenei Predescu vorbeau un limbaj aparte, nefiresc. O muzică interioară atavică – probabil –, de trib felin care cheamă unduios și magic privirea leului sau ale vulturului, o mișcău pe Ileana altfel decât învățase la lecțiile de gimnastică pe care le iubise și frecventase ritualic. O unduire senzuală atipică, părțile trupului, iată, se destac cu eleganță, cu surprindere, uimindu-se una de cealaltă... ce-i cu brațul aici când torsul imprimase cu totul altă intenție?, de unde arcuirea gambei când capul și gâtul porniseră o cu totul altă atitudine, și-apoi privirea-laser, privirea-rug, privirea-fum, dimpreună cu glasul-miere sau glasul-ghilolină, o magie trăitoare Ileana, despre care nu știai ce-ți dai și ce-ți ia de la o clipă la alta. Și a mai ținut-o Dumnezeu pe scenă, pe scene, aproape și departe de casă, unde înflorea văzând

„lumea mare” în care încăpeau, în sfârșit, răsfățându-se, întrebările și răspunsurile ei mari și grele.

„De mult n-am mai făcut nici o trăsnaie, să știi că nu e bine. Mă sperie asta”. Râsul ei clocotitor, molipsitor, terapeutic era semnul binelui ce avea să urmeze. „Trăsnăile” ei, printr-o dulce superstiție, echivalau pentru Ileana cu starea de sănătate inatacabilă. Strașnic se bucura și greu își ascundea admirația de sine când, infantil-zănată, se trezea eroina vreunei întâmplări aproape de necrezut, o mică povestioară zâmbitoare, făcând cu ochiul. Spre Televiziune călătorea, în 331, așa de comod... și nu știa de ce. Îi era bine, se „lățise” pe scaun, își întinsese mâinile în bună relaxare, autobuzul mergea suficient de repede, spera să scape și de întârziere, nu i-ar fi plăcut. Se gândea la rol, se bucura că lucrează, că se vede cu colegii, o enervau operatorii care îi maltratau figura, în sfârșit, un domn select, select, ce mai, bine persoana, s-a întors domol spre ea, din stânga... hmm, nu-l observase până atunci, rostindu-i tandru: „Doamnă Predescu, am fost onorat să vă stau alături, dar... știi, eu cobor la prima..., vă supărați dacă luați brațul de pe umărul meu?” Firul telefonic s-a încrețit iremediabil de râsul nostru și al celor care, posibil, ne-or mai fi auzit. Gustul pentru voie-bună al Ilenei Predescu era opulent, rablaisian, robust.

„Încet, încet, fă-o să înțeleagă ce-i munca. Să iasă ceva din mâna ei, e esențial. Să se simtă importantă.” Ileana Predescu a avut o incontestabilă vocație pedagogică. Generațiile ce veneau din urmă au hrănit-o cu puritatea și vigoarea celulei tinere care – din păcate –, pentru a ști mai mult, trebuia să se supună uzurii. Ileana Predescu a stăpânit un procedeu infailibil de a ataca – întru progres – tinerețea, fără a o îmbătrâni, ba dimpotrivă, lărgindu-i zâmbetul și colorându-i gustul de viață. Cei din preajma sa au fost atinși de suflul ei amulestător, ca de o părelnică briză despre care nu mai știi bine... când a fost, cum a fost. Rezultatul delicatului impact avea să se convertească însă în cristale, în prundiș, în stâncă. Cele două funii care au împletit-o pe Ileana, cea ezoterică și cea strivitor telurică, s-au răsucit într-o cosită de Cosânzeană surealistă, modernă, post-modernă.

„Degeaba. Noi vedem punctiform, în cel mai bun caz, linear. Ei văd de sus. Ei văd sincron, sintetic. Adică demiurgic. Despre asta-i vorba. Trebuie să accepți. De aia avem atâta nevoie de ei.” Era vorba despre bărbați. Artiști și ne-artiști. Regizori în special, dar nu numai. Bărbatul-om și bărbatul-generic aveau, pentru Ileana, funcția unui ceasornic universal, la care se raporta aproape dramatic... Și ei au iubit-o, de altfel.

Să se fi simțit condusă pe scenă și în viață. De o idee bună, uimitoare, măreață. De căldura și știința lui Rafael, de daimonul dirijorilor de la scenă. Să o fi așteptat o masă bună, ușoară dar surprinzătoare, și să clocneasă cu prea multe suflete deodată. Să-și fi pierdut cumpătul într-un parfum necunoscut, minute în sir, în căutarea delirului plăcerii. Să fi simțit forța **bărbatului** în preajmă-i sau undeva pe lume. Să fi știut un viitor generos pentru copii. Să fi aflat despre o cizmă nouă, cochetă și o hemo-leucogramă acceptabilă. Să se fi putut asigura o binecuvântată soartă pentru medici. Peste toate, se lasă solemn și simplu crucea pioasă din fiecare duminică dimineață, la biserica Olari. Și **totul**, doar atât, **totul**, pentru TEATRU.

LUMINIȚA VARLAM



## „NU MAI E NIMIC DE INVENTAT“

Situat pe una dintre cele mai elegante artere ale Parisului – Avenue de Montaigne –, în vecinătatea vitrinelor somptuoase care etalează creațiile celor mai vestite case de modă, Comédies de Champs Elysées e un loc teatral copleșit de tradiție. Inaugurat în 1913, în clădirea decorată muzeistic de Bourdelle, Grand Théâtre, cum mai era numit, e marcat în anii săi de glorie de creațiile devenite emblematice ale Cartelului format din Firmin Gémier, Charles Dullin, Georges Pitoëff și Louis Jouvet. O vreme bună la conducerea teatrului, acesta din urmă și-a putut pune în aplicare concepția modernă în jurul căreia gravitau și nume sonore de scriitori – Jean Giraudoux, Jules Romains, Marcel Pagnol, Gaston Baty –, trasând drumul a ceea ce mai apoi s-a numit „magnificul centru dramatic din Avenue de Montaigne”. În timpul Expoziției Internaționale din 1937, Societatea Universală a Teatrului închiriază sala pentru spectacole de cercetare și experiment care vor continua în toată perioada războiului. Pe linia de tradiție a unui teatru de repertoriu se vor crea aici, în anii care vor urma, spectacole însemnate, impuse deopotrivă de numele autorilor și de cele ale actorilor: Pierre Dux, Pierre Brasseur, Louis de

urma urmei, este o mare scenă. Preocupat să imprime spectacolului această direcție de sens, regizorul și-a transportat eroii în... trecut, în epoca barocă, favorabilă jocului de măști imaginat cu grație dar și cu îngândurare de autor. Piesa bine scrisă a lui Anouilh, dovedind asimilarea lecțiilor marelui teatru (Molière, Cehov, Pirandello, dar și Feydeau), e asumată cu convingere de trupa actricească, în frunte cu Geneviève Page (paradoxal amestec de senzualitate și inteligență) și Jean-Paul Roussillon (joc savuros bine controlat). În sala Studio a Teatrului Comédies des Champs Elysées, unde ești dus de un lift încăpător, **Colombe** atrage un public anume: amatorii de atmosferă retro, nostalgicii saloanelor pentru care morala gravitează în jurul eseurilor lui Montaigne. Cel care le împărtășește gusturile este un fost compatriot al nostru, actorul, regizorul, omul de teatru Michel Fagadau, directorul acestei companii private de teatru. Absolvent al Conservatorului Național de Artă Dramatică în 1957, Michel Fagadau este angajat mai întâi ca actor în compania lui Sir Laurence Olivier, unde interpretează rolurile Laerte din **Hamlet** și Orfeu din **Euridice** de Anouilh. În 1960 e numit director artistic al Teatrului Montparnasse, unde realizează, ca regizor, mai multe spectacole. Îi găsim numele și pe afișul altor teatre (Comedia Franceză, Renaissance, Athénée, Antoine, Boulogne-Billancourt și, bineînțeles, Studioul de la Comédies des Champs Elysées). A montat la New York, Bruxelles și București. Pentru canalul 3 al Televiziunii franceze a realizat circa 20 de montări. L-am întâlnit în biroul său de la etajul V al teatrului, amabil, bucuros mereu să întâlnească pe cineva din țara sa natală, chiar dacă nu mai știe să vorbească românește. Ca pretutindeni în lumea civilizată, o întrevvedere are limite de timp și permisivitate, așa încât interviul de mai jos reprezintă doar o parte din ceea ce aș fi vrut să aflu de la experimentatul om de teatru.

– **Domnule Michel Fagadau, care sunt contactele pe care le-ați păstrat cu teatrul românesc? Îi iubiți la fel de mult ca odinioară?**

– Am o mare stimă pentru teatrul românesc și mă gândesc mereu cu nostalgie la anii când m-am îndrăgostit de teatru în România. Acolo, la vârsta de opt ani, am văzut la Teatrul Național din București **Strigoii** de Ibsen, cu doi mari actori ai vremii – Mihai Popescu și Marioara Voiculescu; am fost atât de impresionat, că pe loc am decis să fac teatru. Plecând din România, am rămas cu nostalgia teatrului românesc.

În 1971 l-am cunoscut pe Radu Beligan, care m-a invitat să montez un spectacol la Teatrul Național, unde era director. În limba română, pentru prima oară în viața mea. Am pus în scenă **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Edward Albee, cu Marcela Rusu, Radu Beligan, Valeria Seciu și Costel Constantin. A fost un succes enorm. E o frumoasă amintire pentru mine. Radu Beligan a programat piesa în aceeași sală unde văzusem **Strigoii** (Sala Studio din Piața Amzei). Vă dați seama ce întâmplare emoționantă!

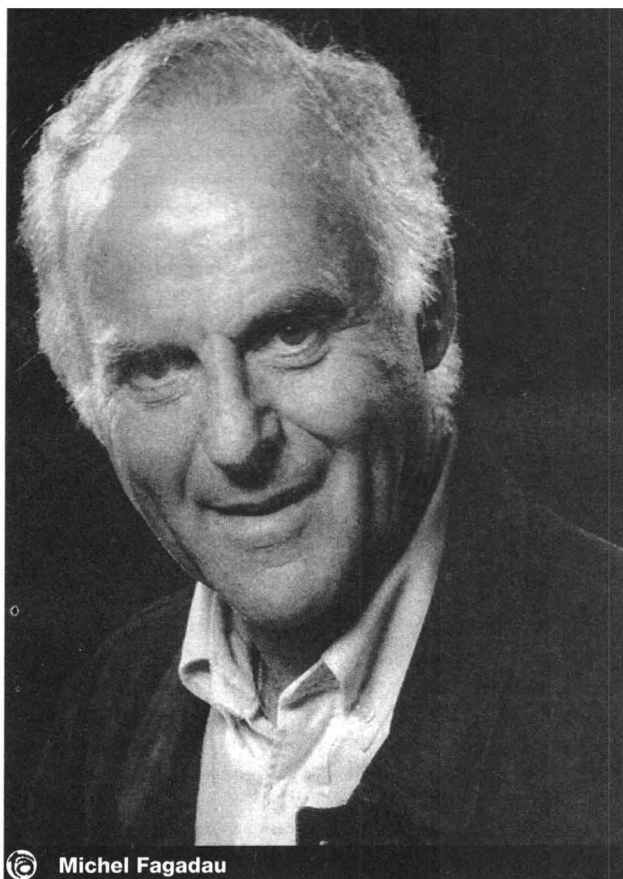


Geneviève Page

Funès, Sophie Daumier, Michel Bouquet, Jény Holt. O etapă importantă din istoria acestui teatru e legată de numele lui Jean Anouilh, care și-a reprezentat aici cele mai multe dintre piesele de succes. Omagiind, în persoana cunoscutului dramaturg, și un bun și drag prieten, Michel Fagadau, directorul de acum al teatrului din Avenue de Montaigne, a pus recent în scenă **Colombe**, o piesă „despre dragoste” (cum o caracterizează regizorul) în ipostazele ei cele mai neașteptate, care o definesc drept mijloc de afirmare a identității. Paradoxal, deși acțiunea se petrece într-un teatru, subiectul nu este teatrul, ci viața care, la

## SCENA LUMII





Michel Fagadau

Din păcate, preocupările mele, și nu numai, m-au împiedicat să mă întorc în România să mai fac spectacole. Deci nu am avut prea multe contacte cu teatrul românesc, cu excepția actorilor pe care i-am întâlnit aici. De curând l-am revăzut pe regizorul Horea Popescu, cu care am vorbit despre eventualitatea unei montări **Colombe** la București.

**- Ce puteți spune despre percepția actuală a teatrului românesc în Franța - la Paris, în speță -, acum, când spectacolele circulă, punând în valoare o nouă generație de creatori?**

- Din nefericire, teatrul românesc este foarte puțin cunoscut în Franța. Turneele n-au avut o difuzare prea mare. E cunoscut mai degrabă prin actorii care s-au stabilit în Franța și au jucat aici. Nu există în noua generație nume pe care să le cunosc, precum pe acelea din „vechea gardă”, care număra personalități ca Maria Văntură, Elvira Popescu, Jany Holt. Ar mai fi câțiva regizori care au lucrat la Théâtre de la Ville... Apoi, cu excepția lui Eugen Ionescu, care l-a revelat lumii pe Caragiale (s-a spus că s-a inspirat mult din el), nu există autori români jucați în Franța la teatre care să impună. De când l-am cunoscut pe Eugen Ionescu, m-am gândit la proiectul de a-l adapta pe Caragiale. Din păcate, transpunerea e foarte dificilă, pentru că limbajul este, ca și relațiile dintre personaje, într-atât de tipic, încât e greu de găsit în franceză un echivalent care să exprime mentalitățile, comicul, culoarea, moravurile din pieșele sale. Cred că de aceea Caragiale n-a fost niciodată montat în Franța.

**- Dar alți autori, mai „traductibili“?**

- Nu sunt cunoscuți. Practic nu există o difuzare a autorilor români. Și cu am avut rar ocazia. Nu mi-au fost trimise piese.

Mi-ar plăcea să le citesc în românește, pentru că traducerea e un început de trădare. Mai ales când e vorba de limba română, care este atât de colorată.

**- Să vorbim despre viitorul teatrului în general. Cum apreciați criza teatrului, a publicului de teatru în epoca filmului, a televiziunii, a calculatoarelor? Ca director de teatru particular, probabil că vă preocupă.**

- Teatrul este etern. Nu spun o noutate, dar trebuie să repet acest adevăr, pentru că, de când fac teatru, de când am venit în Franța, aud vorbindu-se despre criză. Criza teatrului s-a agravat o dată cu criza societății. Televiziunea este un instrument abominabil, anticultural, care abrutizează, și am impresia că cei care au puterea în acest domeniu au interes să încurajeze acest fenomen. În plus, teatrul la televiziune, care este un mijloc puternic de informare și difuzare, este practic ignorat. Nu există emisiuni de teatru. Promovarea se face prin actori mediatici, prin staruri populare care apar în emisiuni de jocuri sau în reclame. Iar când există o emisiune despre teatru, este pusă la 11 seara, când nimeni n-o privește. Interesul se îndreaptă spre informația politică, socială, economică. Există concepția, cel puțin în Franța, că teatrul nu e necesar în viața cetățeanului, sau că este un lucru prea complicat. Pe urmă intervine și comoditatea. Ca să mergi la teatru, trebuie să-ți procuri bilete, să fii acolo la oră fixă, să ai o anumită ținută... Nu e nici foarte ieftin. Dar, de fapt, când oamenii nu vor să vină la teatru, poți să-i inviți și fără bani, că tot nu vin. Se duc în schimb la tenis, la Roland-Garros, la Operă, la fotbal, unde e mult mai scump. Asta e foarte grav. Trebuie făcut mai mult spre a se întreține iubirea pentru teatru. Și asta trebuie să înceapă din școală, prin explicarea fenomenului teatral nu ca un amuzament, ci ca o formă de joc intelectual care, o dată ce-ți trezește interesul, îți poate aduce bucurii și plăceri multiple.

O altă neînțelegere s-a născut de când Malraux a creat, cu cele mai bune intenții, acele temple populare ale culturii. Ele au fost finanțate în căutarea unui nou public care, din complexe sau din lipsă de mijloace, credea că nu are acces la ceea ce se chema teatru burghez. Numai că aceste centre au încăput curând pe mâna unora care, în loc să practice aici un teatru popular, le-au transformat în laboratoare și fac teatru pentru inițiați, cel mai adesea snob. Drept urmare, sârmanul public s-a simțit și mai tare îndepărtat, descurajat. Chiar și profesorii de liceu au căzut în capcana acestei viziuni, încercând să acrediteze o dihotomie falsă: pe de o parte, teatrul intelectual, prețios, pe de alta, divertismentul. Pe urmă există faimoasele matinee clasice, unde sunt aruși copiii, cu montări plicticoase, aproape de amatorism. Toate aceste lucruri îl îndepărtează pe oameni de teatru. Iată criza teatrului.

**- Din toate acestea s-ar putea înțelege că pledați împotriva teatrului de avangardă, a experimentului?**

- Nu sunt împotriva nici unul fel de teatru. Cred că toate formele de teatru sunt valabile, și necesare, și de dorit. Dar, după părerea mea, nu mai e nimic de inventat. De la greci și romani încoace, avem totul. Și vodevilul, și ceea ce se numește teatru de bulevard, și teatrul absurd, avangarda, toate genurile. Nu există discriminări între genuri, cu condiția ca toate să fie autentice, să fie făcute cu gust și talent. Toate formele de teatru sunt necesare. Nu există mod inferior. Modul inferior este vulgarul și prostia.

DOINA PAPP

## BREVIAR LONDONEZ

V ara fierbinte din Marea Britanie (cu importante evenimente sportive și festivaliere) continuă, se pare, și cu o toamnă culturală mai bogată ca în alți ani: deja prima premieră Harold Pinter din ultimii trei ani a avut loc la Ambassadors, sediu provizoriu al cunoscutului Royal Court Theatre aflat acum în renovare, iar anunțurile publicitare nu conțin să ne avertizeze că în curând cunoșcui actori Albert Finney și Tom Courtenay vor apărea în traducerea unei recente piese franțuzești, intitulată simplu **Artă**, acesta fiind unul dintre extrem de rarele exemple în care slujitorii britanici ai Thaliei se duc să se inspire peste Canalul Mânecii (asta, poate și fiindcă a devenit mult mai facilă traversarea prin Tunel). Revenind la piesa lui Pinter, **Ashes to Ashes**, e vorba de o oră de dialog dens și ermetic în care tema pare să fie constituită de retrăirea unor experiențe traumatiche de către o femeie ce arată că ar fi avut o experiență directă a totalitarismului. Se fac referiri la Holocaust, dar și la detalii de atribuit unor regimuri ceva mai apropiate, în timp și spațiu, de noi. Dacă ar exista interes ferm din partea unui teatru bucureștean, ar merita probabil încercată obținerea drepturilor și realizarea unei versiuni scenice în limba română. Două personaje – un bărbat și o femeie de vârstă medie –, decor unic. Aviz doritorilor.

\* \* \*

În legătură cu prezențele românești pe meleaguri britanice (care nu s-au încheiat pe acest an, după **Omorul în catedrală** al lui Măniuș și participarea unei echipe românești la Bienala de Scenografie, urmând să consemnăm și sosirea **Danaidelor** lui Purcărete), îmi voi permite să emit o opinie strict personală: nu înțeleg deloc de ce geniul comic atât de tradițional atașat teatrului românesc pare să fi apus brusc, tocmai într-un moment în care libertatea de expresie i-ar fi permis să explodeze total și să se manifeste pe cele mai generoase texte dramatice din tezaurul universal. Mărturisesc că mă întristează și mă copleșește sarabanda de tragedii pe care colegii mei o poartă pe tot mapamondul, împrăștiind peste tot ideea că românii nu ar fi decât niște jucărele în mâna implacabilă a Destinului, iar actorii români, ca într-o penitență continuă, ar fi fost osândiți să nu mai interpreteze decât declamație antică, poze și rostogoliri „grele” de sens. Probabil că, de la Andrei Șerban încoace, regizorul român, precum un căutător de aur în pană de hărți proprii, a descoperit o vână care se „exportă” foarte bine, se cumpără la festivaluri, generează contracte lucrative etc. și nu vrea nicicum să mai încerce să descopere și teritorii cu adevărat noi. Pe o notă încă și mai puțin optimistă, consemnez că de această afecțiune a spectacolelor-mamut pe texte antice, pe care aş numi-o „dinozaurită”, pare că s-ar fi mollpsit recent și venerabilul regizor britanic Sir Peter Hall, care încearcă să ne ademenească la ale sale montări oedipiene pe care le-a inaugurat = unde altundeva? – într-o arenă antică din Grecia.

\* \* \*

V ara lui '96 va rămâne în istoria scenelor londoneze și prin inaugurarea – e drept, doar printr-o stagiune-prolog, inaugurarea regală urmând a avea loc vara viitoare – a „Globului” shakespearian, teatrul reconstruit cu incredibilă

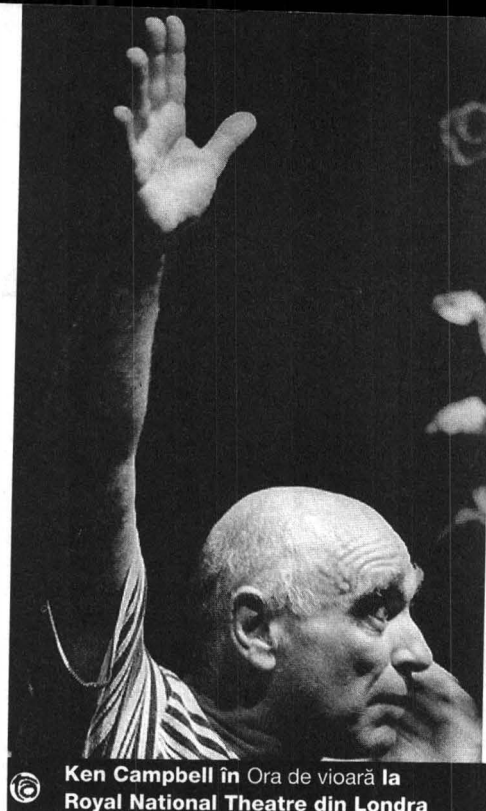
migală pe malul de Sud al Tamisei și căruia i se va atașa și un Centru Internațional de Studii Shakespeareene. Premiera aleasă pentru deschidere a fost una dintre comedii de început, **Doi tineri din Verona**, montată în haine contemporane, cu un mic grup muzical în galeria scenei; ca unul dintre spectatorii ce au stat în picioare, la câțiva milimetri de buza scenei, la un matineu, contra sumei de £5 (mai ieftin ca un film), pot confirma că a fost o adevărată încântare plăcerea jocului ce transpare în fiecare moment, ca pe vremuri la **Leonce și Lena** sau **D-ale Carnavalului** pe scena „Bulandrei”, iar în unul din rolurile principale l-am putut descoperi, cu

plăcută surpriză, pe directorul teatrului, Mark Rylance (care nu a ținut să fie regizor la această inaugurare). Se restituie în acest fel contactul imediat scenă-sală, „magia naturală” a teatrului izvorită în epoci în care nu exista electricitate, iar efectele speciale se rezumau la acel „deus ex machina” care nu întârzie să-i înfioare pe spectatori. Teatrul este ca o mică arenă, în întregime din lemn, cu balcoane cu bănci și un parter ce va fi acoperit cu un amestec mai blând piziorului, pentru că aici toți spectatorii vor sta în picioare. Capacitatea totală e în jur de 1 200 de persoane și se vor da spectacole la 7 seara, cu lumini puternice, egal răspândite pe toată suprafața teatrului, și matinee la 2 după-amiaza, sub lumină naturală.

\* \* \*

C e se mai joacă prin Londra? Musical-urile care nu numai că umplu tot centrul metropolei cu titluri și afișe familiare de peste 10 ani (în curând va fi reluat **Jesus Christ Superstar**, vechi de aproape 30), dar se mai și revarsă spre Broadway-ul newyorkez pe care-l alimentează periodic cu spectacole, precum, mai nou, și cu vedete ca Elaine Paige care, britanică fiind, s-a luptat ani de zile să răzbată prin scutul protecționist al sindicatelor actorilor americani și acum a reușit. Cehov, cu un **Unchiul Vanea** cam bătrânicos, în care apare și Imogen Stubbs, o actriță interesantă (și asta nu pentru că este soția viitorului director de la Național, Trevor Nunn). Acesta din urmă a publicat nu de mult în ziarul Londrei o diatribă fără precedent în care veninul se revarsă nestingherit, în principal la adresa munților de gunoarie și a cerșetorilor ce barează accesul spectatorilor spre intrările teatrelor din plin centrul orașului. Cu simț practic, el sugera ca cerșetorii să se apuce de curățenie și să își primească și plata cuvenită pentru serviciul prestat. Două montări mult așteptate sunt **Livada de vișini** la Royal Shakespeare Company și **Cul i-e frică de Virginia Woolf?** cu Diana Rigg (din excelentul serial TV „Războiul” de prin anii '60-'70) și un alt idol al micului ecran, David Suchet (interpret plin de ironie al lui Hercule Poirot).

BOGDAN BERCIU



Ken Campbell în Ora de vioară la Royal National Theatre din Londra

Correspondență specială • Correspondență specială • Correspondență specială

# CRENGUȚA HARITON: „Sper să continui urcușul“

Crenguța Hariton s-a născut pe 11 mai 1967. A terminat A.T.F. în 1993, la clasa prof. Alexandru Repan. Spectacolul de absolvire a fost **Underground**, după **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (regia: Alexandru Repan). În timpul facultății a jucat la Teatrul Mic în spectacolele **Mlaștina** de Caryl Churchill (regia: Andreea Vulpe) și **Tutti-Frutti** după **Gălcele din Chioggia** de Carlo Goldoni (regia: Alexandru Repan). Pe scena Teatrului „Nottara”, unde este angajată acum, a fost distribuită în spectacolele **Arșița și viscolul** de Mihai Ispirescu (regia: Dominic Dembinski), **Întâlnire la Senlis** (regia: Geo Saizescu) și **Becket** de Jean Anouilh (regia: Alexandru Repan), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (regia: Dan Micu), **Doi tineri din Verona** de W. Shakespeare (regia: Cătălin Naum).

Crenguța Hariton include în personalitatea ei un amestec de fragilitate și forță, delicatețe și spontaneitate, unite printr-un liant numit dragoste de viață. Iar viața ei stă sub semnul Teatrului.

## □ Care sunt primele tale amintiri despre lumea teatrului?

■ Părinții mei fiind actori păpușari, pot spune că m-am născut în lumea teatrului. Aveam 2-3 ani când am imprimat o poezie pentru un spectacol. Totul era bine, dar nu puteam să rețin cuvintele pe care nu le înțelegeam. Trebuia să mi se explice sensul cuvântului „adolescență”, de exemplu, pentru ca ulterior să învăț poezia. Am trăit în mediul teatrului – mama făcea păpuși foarte frumoase, se lucra și noaptea –, așa că mereu mi-am dorit să fac teatru; sperând mereu să regăsesc atmosfera de atunci...

## □ Crezi că a fi actor este o chestiune de destin?

■ Orice lucru este legat de destin. Destin pe care însă trebuie să îl ajuti. Îmi amintesc că bunica spunea „Dumnezeu îți dă, dar nu-ți bagă în traistă”.

## □ Ai simțit că în traiectoria ta profesională ai fost urmărită de noroc?

■ Da!

## □ În ce împrejurări ai devenit actriță a Teatrului „Nottara”?

■ În urma colaborării cu Teatrul „Nottara” și susținută de recomandarea profesorului Alexandru Repan, care a fost pentru noi ca o cloșcă pentru puii ei... Ne-a crescut, ne-a ocrotit, ne-a ajutat să ne ținem pe propriile picioare, iar acum, când șchiopătez, apelez la sprijinul celui ce mă știe atât de bine, iar când bucuria e mare simt nevoia să o împărtășesc cu cel căruia i-o datorez în bună parte.

## □ Ai simțit ulterior că aici îți era locul?

■ Mulți dintre colegi, indiferent de vârstă, mi-au devenit apropiați, știu că se pot bucura împreună cu mine și că mă pot sprijini pe ei la nevoie. Iar pe plan profesional sper ca aici să continui urcușul pe care cred că l-am început.

Crenguța Hariton, alături de Bogdan Vodă, în **O noapte furtunoasă** de Caragiale la „Nottara” (regia: Dan Micu)



## □ Care ar fi problemele cele mai importante ale generației de actori din care faci parte?

■ Începe să devină plictisitor, dar trebuie să amintesc problema financiară. Sărăcia este rușinos de mare și ne afectează nu doar munca, ci și comportamentul: mersul, privirea sunt altele când griile nu țin de plata întreținerii și a mâncării. Problema profesională e că regizorii nu au prea crescut împreună cu noi. Generația noastră duce lipsă de oameni puternici, strălucitori, care să ne strângă în jurul lor, să ne conducă. Desigur, orice regizor bun are forța de a te lega de el, de a te face să ai încredere în el, să-l urmezi. Dar cei ce cresc și se formează împreună sunt mai puternic legați, fac echipă.

## □ Care consideri că au fost întâlnirile semnificative în lumea teatrului?

■ Întâlnirea cu Alexandru Repan, în a cărei regie am jucat cel mai mult și care a fost pentru mine ca un Pygmalion, și aceea cu Dan Micu, căruia mi-a fost ușor să mă alătur pentru că modul său de exprimare și de lucru este apropiat firii mele.

## □ Cum explici ceea ce se numește „mirajul scenei”?

■ Omul are nevoie să intre în viața altor oameni, în cercuri care îi sunt inaccesibile în traiul de zi cu zi, să încerce sentimente și stări deosebite de cele obișnuite. Lectura este un bun mijloc de rezolvare a acestor nevoi, dar spectacolul de teatru oferă ceva în plus, așa cum îți oferă mai mult discuția cu un prieten față de citirea unei scrisori de la el. E suficient ca doi oameni să respire în aceeași încăpere pentru ca între ei să se stabilească o relație. Fascinația vine din comunicarea actor-spectator.

## □ În ce măsură este influențată cariera unui actor de viața lui personală?

■ În mare măsură. Actorul este propriul lui instrument. Vocea, carnea, amintirile, sentimentele – toate participă la crearea unui rol. Pentru a vorbi despre un personaj e suficient să-l înțelegi cu mintea; pentru a-l întruchipa trebuie să-l înțelegi cu sângele, cu inima, cu unghiile, pentru ca apoi să-ți poți folosi vocea, mersul, privirea... Cu cât ai mai multe amintiri, încercări, cu cât ai trăit mai mult, cu atât ești mai bogat în mijloace de exprimare.

## □ Te deprimă o sală de teatru pustie?

■ Da, dacă trebuie să joc într-o sală pustie. Are farmec, mister, înainte de spectacol, când așteaptă să devină gazdă, dar și după ce este părăsită mai păstrează ceva din tensiunea abia consumată. Atunci e liniștitoare și protectoare.

## □ Emoțiile unui actor, pe scenă, pot fi constructive?

■ În general, da, dar, din păcate, nu este întotdeauna așa. Dacă emoțiile sunt prea mari, te țin legat, te încurcă, te simți ca într-o carapace. Emoții există la fiecare spectacol; starea nu e aceeași și nu trebuie niciodată să o bruschezi. E bine să o urmezi, să te lași în voia ei și atunci ea se transformă și îți vine în ajutor.

## □ Te impresionează prezența criticilor în sală?

■ Da, într-un mod destul de nefolositor. Spre deosebire de prezența prietenilor, care mă susține, mă ajută.

## □ Care este partea cea mai fascinantă a meseriei tale?

■ Perioada repetițiilor. A căutării. Când cauți și găsești, când cauți și nu găsești. Momente de cădere, de disperare, dar și clipe de mare bucurie... Bucuria fiind cu atât mai mare cu cât e mai intens efortul de a rezolva.

## □ Îți poți imagina o lume fără teatru?

■ Nu!

CLARA MĂRGINEANU