

DUMITRU SOLOMON

VOCAȚIA ȘI LIPSA EI

Trecerea prin școală

Un tânăr regizor de teatru care părăsește băncile lustruite ale unei Academii de stat – fie ea din București, Iași, Cluj-Napoca ori Târgu-Mureș –, sau băncile negeluite ale unei universități particulare poate fi: 1. un geniu; 2. un profesionist bun ori mijlociu; 3. o catastrofă. Nu vreau să acord profesorilor de regie merite exagerate, în primul caz, nici să le aduc învinuiri nemeritate, în ultimul caz. Profesorii de regie sunt, în general, regizori valoroși (Cătălina Buzoianu, Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Cristian Hadjiculea, Tudor Măărăscu, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor), sistemul de învățământ artistic din România este, în general, serios și a produs câteva personalități de talie națională și chiar universală. Dar, din mâna acelorași profesori, ca întotdeauna și pretutindeni, pot ieși mari valori și mediocrități. Obişnuim să spunem că școala nu-ți dă talent. Firește, nu-ți dă talent. Nu-ți dă nici mură-n gură. Și nu-ți dă nici caracter. Îți dă oarecare cultură în domeniu, oarecare mijloace tehnice și oarecare curaj. Un absolvent de regie talentat și cult poate crea spectacole bune. Caracterul mic nu-l împiedică în această direcție. (Deși îmi dau seama că nu-i așa, am impresia uneori că raportul dintre talent și caracter este invers proporțional. De ce? Pentru că, inertial, logic, rațional, te aștepti ca un talent mare să coincidă cu un caracter mare. Și...) Așadar, școala și profesorii pot asigura condițiile profesionale pentru exercitarea și dezvoltarea talentului. Restul depinde de împrejurări, de context, de noroc, de inefabil.

Atenție la revoluții!

Regizorul debutant, fie că este foarte dotat, fie că este mediocru, trebuie ajutat: primul, să învingă dificultățile contactului dur cu condițiile, nu întotdeauna cele mai ferice, ale producției din teatre; al doilea, să nu facă prostii. Dar și unul, și celălalt trebuie să abandoneze atât sentimentul de libertate infinită pe care ți-l induc unii profesori, cât și sentimentul de constrângere pe care ți-l induce rigoarea sistemului de învățământ. Dacă nu pot ajunge singuri la acest abandon ei trebuie **ajutați** de manageri. Nu pot fi lăsați de capul lor, pentru că unii realizează într-adevăr spectacole bune, profesionale, alții realizează însă năzbâtii, pe care, o dată oferite publicului, nimeni nu le mai poate retrage, repara sau scuza. Or, nici un teatru, cred, nu-și poate permite să experimenteze, pe banii noștri, pe timpul actorilor și al spectatorilor, golul interior, haosul artistic și incapacitatea organică ale unor absolvenți cu vocație îndoielnică și cu stranii complexe de superioritate față de clasici și contemporani, regizori trecuți prin școli ca gâsca prin apă, dar convinși în adâncul obscur al ființei lor că pot sparge munții în pumni, ca brigadierii de pe șantierul socialiste, că pot „revoluționa” teatrul (fiindcă, la urma urmei, Brook, Grotowski, Strehler, Bob Wilson...). Revoluționarismul tinerilor absolvenți se cuvine a fi supravegheat îndeaproape, cel puțin la primele spectacole în teatrele profesionale, întrucât el ar putea să le dea unora aripi prea mari, cu care să nu poată zbura, fiind grele.

Perfidia sclipitoare a experimentului

Dacă aș fi director de teatru, nu i-aș lăsa pe unii regizori tineri să se plimbe prin operele marii dramaturgii ca pe niște câmpuri părăsite, să masacreze după bunul lor plac texte consacrate, să pulverizeze „story”-ul, să intervertească scene, să elimine sau să adauge personaje. Nu disprețuiesc experimentul teatral (care poate fi uneori deschizător de drumuri și dător de satisfacții artistice), dar el trebuie făcut nu neapărat prin agresarea sau alungarea spectatorilor. Din ce în ce mai sărac, teatrul românesc nu-și poate îngădui să-și transforme spectatorii în cobaii unor fantasma regizorale. Experimentele înfăptuite exclusiv pentru plăcerea proprie și, eventual, a unor rude sau prieteni reprezintă în teatru un lux imoral. Nu avem dreptul să excludem publicul de la acțiunile teatrului, iar tot ce se face în afara sau împotriva publicului este caduc, inutil și păgubitor. Regizorii tineri ar trebui să-și „facă mâna”, montând spectacole cu cap și coadă, cu subiect, personaje, înțeles, atmosferă, idei, emoție. Experimentele se fac ori în școală, ori la maturitate. În definitiv, trebuie să știi mai întâi să tragi o linie dreaptă și abia pe urmă poți să construiești piramide. ■



ANTIPIEZE

desen de: Bogdan Constantin





MAIA MORGENSTERN:

„Cuvântul căptușit cu gând...”

Pe Maia Morgenstern am intervievat-o cu o oră înaintea plecării spre Zürich, pentru un turneu cu Astă seară, Lola Blau și Patul lui Procust, marți, 10 decembrie 1996, în intimitatea apartamentului său superb din Calea Victoriei.

□ **Stimată doamnă, am avut surpriza să vă zăresc alaltăieri în ipostază de spectatoare la matineul Teatrului Evreiesc de Stat cu Uriel Acosta. Când sunteți în țară, așteptați un moment de respiro ca să vă grăbiți la teatru, sau ați venit pentru colegii dumneavoastră?**

■ Am fost la spectacolul **Uriel Acosta**, una dintre cele mai recente premiere ale TES, în regia lui Grigore Gontă, în care joacă, alături de Leonie Waldman-Eliad, Rudy Rosenfeld, Bobsy Dinulescu (care face un rol absolut memorabil), și foarte tinerii mei colegi Mihai Călin – „Uriel Acosta”, Ovidiu Cunceș și Mihaela Sârbu. Este un spectacol de mare emoție, cu realizări artistice impresionante, pe care-l recomand cu toată căldura publicului bucureștean și din țară. Este un lucru obișnuit, care-mi face mare plăcere, să mă duc la teatru. M-aș bucura – și sunt convinsă că am să și reușesc – să văd toate noile premiere ale teatrelor bucureștene.

□ **Ieri v-am văzut în Cabaret, una dintre aceste noi premiere. A fost un prilej pentru a vă admira din nou calitățile, după ce în Lola Blau ați fost mai mult decât o revelație. Mă aflu la Târgu-Mureș când ați fost în turneu cu Astă seară, Lola Blau. Nu știu dacă vă amintiți că era chiar seara concertului lui Plácido Domingo la București, transmis în direct la TVR, dar, în ciuda lui, sala a fost arhiplină, ovaționându-vă zeci de minute după căderea cortinei. Deși eram în lojă și n-aveam căști pentru traducerea textului, arderea dumneavoastră a ajuns până dincolo de limita spațiului și limbii în care vă exprimați prin muzică, dans și monolog continuu. Aveți o preferință specială pentru acest gen de spectacol?**

■ N-am o preferință, însă soarta a hotărât așa, grație Teatrului Evreiesc, pe de o parte, și lui Victor Ioan Frunză, pe de altă parte, care m-au „zvârlit”, pur și simplu, în această zonă a artei spectacolului, și anume a muzicii în spectacol, pentru că este un gen, un fel de a cânta, cu totul deosebit, al actorului... Am fost împinsă vrând-nevrând, o spun așa, cu un pic de umor

și cu amuzament, dar îmi face mare plăcere să găsesc în mine surse și resurse pentru a acoperi această zonă actoricească foarte dificilă, însă care-ți oferă foarte multe satisfacții.

□ **Apropo de regizorul pomenit, am constatat cu tristețe că până la ora asta Ghetou nu s-a reluat la Teatrul Național. De ce? Sunt speranțe să-l mai jucați?**

■ Nu numai **Ghetou** nu se mai joacă, dar, iată, nici cea mai recentă premieră, **Tamerlan cel Mare**, până acum nu s-a jucat de la reluarea stagiunii, și este o tristețe, pentru că, gândesc eu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florina Cercel, Gheorghe Visu, Amalia Ciolan sunt prezențe deosebite într-un spectacol emoționant, așa cum ne dă să înțelegem și publicul care vine și se bucură de el. Revenind la întrebarea despre **Ghetou**, eu sper să se reia.

□ **Aș vrea să ne întoarcem puțin în trecut, la începuturile carierei dumneavoastră. Ați intrat „din prima” la IATC? Vi s-a părut greu examenul?**

■ Am intrat a doua oară, prima dată am căzut, aveam 18 ani, un an de zile am jucat la Teatrul Evreiesc, unde am fost primită în ciuda eșecului, m-am bucurat de încrederea colegilor și a regizorilor (Adrian Lupu, George Teodorescu etc.). Sunt bucureșteancă, așa că am avut șansa de a vedea nenumărate spectacole, le frecventam și le frecventez... Am constatat că mie îmi place la teatru cam dintotdeauna, de la teatrul de păpuși din Herăstrău, de la ursuleți... Referitor la admitere, nu e greu. Poți să nu fii inspirat, să-ți alegi un repertoriu prost (cum a fost prima oară cazul meu), să nu știi exact cine ești, ce ești, cum ești, ce vrei de la tine și de la viață, asta se poate întâmpla, dar greu nu e.

□ **Vă amintiți câți candidați erau pe un loc? Ce probă v-a plăcut cel mai mult? Ce lucru special rețineți de atunci, din „febra” examenului?**

■ Am fost așa, vreo 200 pe un loc... „Febra examenului” a fost foarte mare, mai ales că atunci când am intrat (în '81), aveam febră foarte mare, de-adevăratelea, făcusem una dintre celebrele mele amigdalite, care mă „pocnesc” exact când nu e cazul, în momente de tensiune! Am plecat cu febră la examen, într-o zi în care toată circulația era întreruptă, nu știi ce olimpiadă era, nu rețin, o competiție sportivă foarte importantă la vremea aceea. Atunci stăteam în lăncului, era vară, cald, era blocată toată circulația, aveau acces doar sportivii și delegațiile. Singura modalitate de a ajunge, cu toate că am plecat de acasă cu multă vreme înainte, a fost o „Salvare”, care nu era pentru mine, de altfel, dar pe care am oprit-o, m-am așezat în mijlocul drumului, ca să ajung, totuși, să dau examenul. Și am dat, și am luat... Am absolvit în 1985, la clasa profesorului Dem Rădulescu și, dacă n-am făcut-o atunci sau pe parcursul anilor, aș vrea acum să îndrept o greșală, care a fost mai degrabă o situație incertă, sau nu știu cum să-i spun... Nu „poate”, ci sigur, pe vremea aceea nu-l înțelegeam, mă copleșea personalitatea dumisale, însă mă gândesc la domnul Rădulescu ca la un geniu al comediei românești. Conexiunile gândirii domniei sale sunt atât de fantastice, cred că n-am întâlnit niciodată o imaginație, o fantezie mai bogată, care să cuprindă atâtea lucruri. A fost o nedreptate și aș vrea s-o îndrept acum, prin intermediul interviului nostru, spunându-i cât de recunoscătoare îi sunt pentru cât bine mi-a făcut.

□ **Ați dat admitere știind cine ia clasa? Era important?**

■ Nu. În primul an, când am căzut, luase clasa doamna Olga Tudorache. Am dat pentru că terminasem liceul și vroiam să fac teatru. Dar nu asta era problema, cine o să ia clasa.

□ **Pregătirea vocală (aveți un timbru special) exercițiile de dicțiune, de respirație etc., din timpul facultății, le-ați continuat sau v-ați rezumat la cele acumulate atunci?**

■ Din păcate, iarăși mă izbesc, în amintire, de lipsa mea de maturitate. Probabil că nu-l înțelegeam suficient de bine pe domnul Gafton (cu dânsul am făcut tehnica vorbirii) și nu rețineam tot ce ne spunea, dar sigur că s-au păstrat multe lucruri, acea tehnică de a proteja glasul, căci inspirația, fir-ar să fie, nu coboară în fiecare seară, și atunci, în momente de mare tensiune, de urlet, e nevoie să te sprijini pe o diafragmă foarte sănătoasă și puternică. Desigur, tehnica vocală și tehnica respirației, în ceea ce mă privește, le-am desăvârșit în lucrul cu Andrei Șerban. De fapt atunci am înțeles în sfârșit valoarea, importanța vocalelor și consoanelor, am înțeles că lucrurile nu se lasă la voia întâmplării, sunetele trebuie să penetreze, să meargă până în fundul sălii, să audă toată lumea. Îmi amintesc de cuvintele domnului Ciulei care, cu o vară în urmă, a venit, înaintea premierei cu **Patul lui Procust**, și ne-a subliniat o dată în plus nevoia acurateții vocale, necesitatea rostirii frumoase, pline, pentru a nu risca prețiozitatea sau accentele false în jocul actoricesc. Cuvântul are forță, magie, este captușit cu gând.

□ **Revenind la acea „ardere” a dumneavoastră și la faptul că plăngeți foarte ușor pe scenă, cum reușiți?**

■ Nu știu dacă e neapărat un compliment... A plânge pe scenă pentru mine nu e prea greu și nu-mi fac din asta un merit. Se întâmplă ca ochii să fie uscați și întreaga atitudine să fie uscată, rece, golită, iar emoția să fie extrem de puternică. O astfel de emoție am încercat – se împlinesc doi ani în februarie – când am fost la Auschwitz (inevitabil sar de la teatru la film) pentru filmările la „La septième des morts” în regia Martei Meszáros. Îmi puneam mii de întrebări, cum o să reacționez, o să mi se facă rău, o să mi se facă bine, nu știu, dar trebuia să mă duc acolo unde parte din familia mea a murit – tatăl tatălui meu. Mă îmbărbătam, eram golită de lacrimi, golită de autocompătimire (pentru că de obicei ne bușește plânsul când ne autocompătimim, hai să fim foarte sinceri), era o goliciune și o uscăciune în mine de care m-am înspăimântat, dar nici nu s-ar fi putut altfel. Sentimentul pe care l-am avut era dincolo de ce putea cuprinde mintea. E pustiu, e cenușă, e o mașină perfectă – perfecțiunea de a ucide. Depășește puterea de a simți sau de a gândi. Era perfect. Apoi am stat și m-am gândit, oare cum de într-un timp așa de scurt și fără mecanisme, utilajele pe care le avem acum (sunt 50 de ani în urmă) a fost posibilă, pe o suprafață așa de mare, o întreagă mașină de a ucide atât de perfecționată? Și atunci... lacrimile devin mărunte...

□ **Lola Blau de asemenea se leagă, într-un fel, de biografia dumneavoastră?**

■ Într-un fel. Nu neapărat și nu direct, slavă Domnului că nu direct. Dar în **Lola Blau**, împreună cu regizorul Alexandru Dabija, cu care am lucrat acest spectacol și căruia îi aparține versiunea scenică pe care ați văzut-o, am pornit și într-un sens și în celălalt, și înspre început și înspre sfârșit. De la propoziția Lolei, care spune după o noapte de beție, într-un soi de mahmureală acrișor-scarboasă, „nu știam că există Dachau” (în legătură cu telefonul bărbatului vieții ei, care-i spune că n-a putut veni la întâlnire pentru că a fost deportat la Dachau), deci Lola își spune ei, îi spune lumii: „eu nici măcar n-am băgat de seamă, nici măcar nu știam ce înseamnă Dachau”. E teribil că suntem atât de preocupați, atât de implicați în propriile noastre drame, cărora le dăm niște proporții astronomice, încât nu băgăm de seamă ce se întâmplă la o oră distanță de noi, la o noapte cu trenul...

□ **Vi s-a întâmplat vreodată să vă confundați cu acest personaj?**

■ Nu. Risc să distrug personajul cu personalitatea mea, „implementându-i-o” prea abitor și prea cu forță... Mă duc înspre personaj cu tot arsenalul meu, cu arme și bagaje, dar niciodată nu mă pierd în el.

□ **Înainte de spectacol aveți un ritual?**

■ Asta ține de intimitatea mea. Sună puțin ridicol, dar e ca și cum l-ați întreba pe chirurg câte minute se spală pe mâini. Există o pregătire psihică și fizică laborioasă, cu transpirație multă, la propriu și la figurat, dar...

□ **Să revenim atunci la fața dumneavoastră văzută.**

Toată lumea știe ce ați făcut până acum pe plan artistic: foarte mult film – sunteți o vedetă internațională –, dar și foarte mult teatru. Ce veți face în viitorul apropiat?

■ Vă pot spune cu mare bucurie că lucrez cu Thomas Ciulei la un film despre doamna Lena Constante – acest personaj, această personalitate de care îndrăznesc să mă apropiu și o fac cu foarte mare emoție, teamă, admirație, venerație... Îmi prilejuiește mari probleme de conștiință, de fapt. Cât am eu dreptul, ce știu eu, ce pot eu interpreta, cum să fac... nu-i ușor și implică o mare doză de curaj faptul că am acceptat să lucrez la acest film, în locurile unde a fost închisă, a suferit, a fost torturată și chinuită. Vorbeați de plâns – am întrebat-o odată pe doamna Lena Constante: „Ați plâns?”. Ceea ce mi-a povestit m-a cutremurat, dar, paradoxal sau perfect explicabil, dinde din ce punct de vedere privești, accesele de lacrimi, izbucnirile în plâns nu aveau loc în momentele de maximă durere (dacă putem noi judeca acea maximă durere și tensiune acută), ci atunci când era puțin mai bine, când – spunea doamna Lena Constante – a apucat odată să facă focul cu niște coceni și rămăseseră zece boabe pe câțiva coceni, și s-au făcut zece floricele, și în fața focului, după câte luni... un foc, în sfârșit, într-o sobă cu o lopată de jar, cu zece floricele și cu o țigară răsucită din câteva mucuri și o foaie ruptă dintr-un regulament, ascunsă ca o pradă, a fost o sărbătoare, și atunci a izbucnit în plâns. Cum poți juca asta, cum poți interpreta, ce ardere, care ardere, care sunt tehnica și mijloacele?... Mi-e atât de greu... Lucrurile par de fapt atât de mărunte și atât de neimportante în raport cu suferința reală... Și totuși Lena este fericită că se face acest film. Ce responsabilitate implică asta...! La teatru, lucrez pentru premiera lui Tudor Mărcu **Totul în grădină** (la „Bulandra”), apoi la spectacolul cu **Parcul** de Botho Strauss în regia lui Tudor Țepeneag, alături de Andrei Finți, Tatiana Constantin, Cati Nazare, Armand Calotă (la Național).

□ **Spuneți-mi, ce vă doriți de sărbători?**

■ E frumos iarna, sunt toate sărbătorile laolaltă (noi serbăm Hanuka, sărbătoarea Luminii în religia mozaică), Crăciunul, Pomul, Anul Nou... Îmi doresc lumină, pace și căldură.

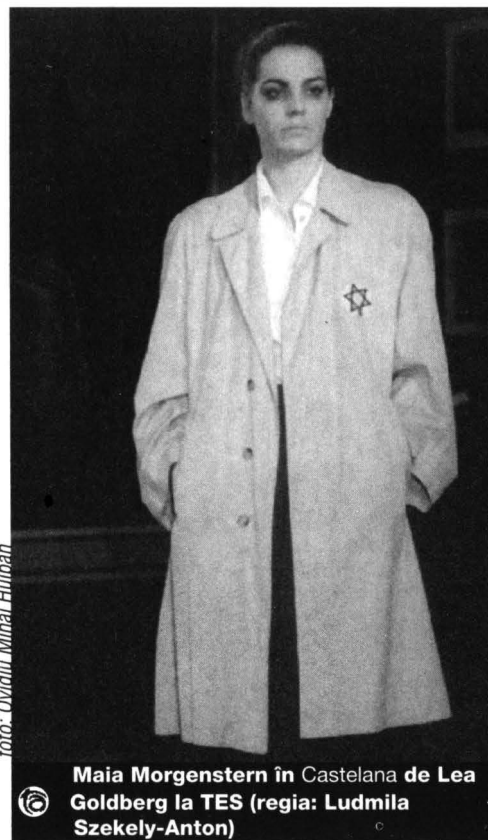


Foto: Ovidiu Mihai Huiiban

Maia Morgenstern în Castelana de Lea Goldberg la TES (regia: Ludmila Szekely-Anton)

IOANA FLOREA

Excelsior

HAMLET LA CRAIOVA



Fețele oglinzii sau Cine este Hamlet?

Se spune că adevăratul poet poate fi recunoscut după un singur vers. Și se mai spune, la jocul de șah, că deschiderea asigură nu știu cât la sută din victorie. M-am gândit la aceste lucruri văzând prima scenă a spectacolului montat de Tompa Gábor – de fapt nu atunci, atunci ele doar mi-au trecut fugar prin minte, ci mai târziu, după terminarea reprezentației. Când mi-a părut rău că reprezentația s-a terminat.

Deschiderea, așadar: în scenă intră doi clovni, Mirela Cioabă și Marian Rălea (înlocuindu-l pe titularul Valer Dellakeza, bolnav), costumați, firește, grotesc și cu fețele puternic machiate; nu irecognoscibile, totuși. Fac bezele publicului, se împing, se hărjonesc – mă rog, ca toți clownii. Între timp, în spatele lor coboară încet, pe neobservate, o cortină de fier; nu-i cea adevărată, a

teatrului, e una de butaforie, iar lentoarea mișcării ghilotinează implacabil, dar cu o tristețe aproape omenească, spațiul. Când cei doi clovni se dezmeticesc, e prea târziu; încă glumind întâi, neliștiți, speriați, terorizați apoi, încearcă să se strecoare pe sub, pe lângă, pe deasupra zidului mut. Degeaba. Sunt oare, cu hainele și fardul lor, parcă dintr-o dată vestejite, prizonieri ai lumii de dincoace, care rade de spaima lor? Nu, căci ei se află, totuși, pe scena unui teatru – și fug, ușurați, spre culisele salvatoare. În urma lor rămâne doar, stingheră, o măsuță de machiaj...

...unde vin să se așeze, cu gesturi dezinvolve, luând câte-o gură de cafea, trăgând câte un fum din țigară, Angel Rababoc și Tudorel Petrescu, adică Marcellus și Bernardo, cei doi oșteni de pază. Sunt costumați de scenă, au textul

în mână și pornesc să-și citească, alb, replicile, ca într-o sumară repetiție înainte de ridicarea cortinei. Li se alătură, curând, Valeriu Dogaru – Horatio. Rapid, schimbul de replici ajunge la povestea cu apariția Fantomei și, imperceptibil, tonul se schimbă, o dată cu înălțarea grăbită a cortinei de fier. Spectacolul, unul dintre spectacole, a început. Dezvăluit acum, decorul – în mijlocul scenei mari a teatrului, o scenă mai mică, al cărei fundal placat cu oglinzi va reflecta în răstimpuri siluetele actorilor și chipurile spectatorilor din sală – dă concretețe plastică ideii pe care Tompa a descoperit-o, incredibil de simplă, de proaspătă încă și de vie, în miezul tragediei shakespeareiene: teatrul este oglinda vieții. A descoperit-o, în sensul etimologic al cuvântului, înlăturând straturile sterpe, mortificante de

HAMLET de William Shakespeare. Traduceri de: Nina Cassian, Petru Dămitriu, Ion Vineanu, Vladimir Streinu, Leon Levițchi și Dan Duțescu • TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA, în colaborare cu Offshore International Cultural Projects – Amsterdam • Datele reprezentațiilor: 29 decembrie 1996 și 25 ianuarie 1997 • Regia: Tompa Gábor • Decorul: T. Th. Ciupe • Cos-

tumele: Judit Kóthay Dobre • Consultant muzical: Iosif Herțea • Coregraf: Liviu Matei • Distribuția: Mihai Constantin (Claudius), Adrian Pintea (Hamlet), Ilie Gheorghe (Polonius), Valeriu Dogaru (Horatio), Adrian Andone (Laertes), Angel Rababoc (Marcellus, Lucianus), Tudorel Petrescu (Bernardo), Natașa Raab (Rosencrantz), Valentin Mihali (Guildenstern), Valer Dellakeza/Marian Rălea, Mirela Cioabă

(Doi clovni gropari), Constantin Cicort (Osrick), Vasile Cosma (Voltimand), Ștefan Mirea (Gentilomul), Theodor Marinescu (Un preot), Ion Colan (Fantoma tatălui lui Hamlet, Regele din piesă), Gabriela Băciu (Regina din piesă), Oana Pellea (Gertrude), Corina Druc/Ozana Oancea (Ophelia); în alte roluri: Iosefina Stoia, Țigănuș Marinell (flaut), Geni Maxim (vioară).

Hamlet la sfârșit de mileniu

După 40 de ani de la celebrul **Hamlet** al lui Vlad Mugur (cu Gheorghe Cozorici în rolul titular, Silvia Popovici în Ofelia, Amza Pellea în Horatio, Constantin Rauțchi în Actorul din piesă, pentru a-i aminti doar pe câțiva dintre cei ce nu mai sunt), Naționalul craiovean se învrednicește să readucă pe afișul său capodopera shakespeareiană încredințându-i montarea lui Tompa Gábor, eminent regizor și director al Teatrului Maghiar din Cluj. E, înainte de toate, un act de mare curaj și de mare responsabilitate artistică, asumată cu luciditate, așa cum îi stă bine inimosului director craiovean Emil Boroghina. Acestuia, mai ales la el acasă – și încă în Oltenia! –, i se vor fi contestând multe, dar nicăieri în țară și în lume nu i se poate contesta faptul că, avându-l alături pe

Silviu Purcărete, a dus Teatrul Național din Craiova pe culmile gloriei și a făcut din el cel mai cunoscut teatru românesc în străinătate. Ba, aș zice, și cel mai bun și cel mai credibil ambasador al nostru în străinătate, făcând pentru imaginea României în lume, în ultimii șase ani, mai mult decât au făcut toți ceilalți ambasadori la un loc. Mai rămânea totuși confruntarea cu **Hamlet**. Marele pariu al oricărui actor, regizor sau director de teatru. Care, în cazul dat, însemna și confruntarea cu povara tradiției, cu celălalt **Hamlet**, intrat în legendă.

Ei bine, ca unul care își mai amintește încă **Hamlet**-ul de odinioară, văzut, ce-i drept, la o vârstă fragedă, care însă percepute ca atare un **stil** al spectacolului, dincolo de tumultuoasa interpretare în forță a lui Gheorghe Cozorici în

Hamlet sau de cea hieratică a Silviei Popovici în nebunia Ofeliei, cred că – și din acest punct de vedere – pariu a fost câștigat. Desigur, nu în sensul că un spectacol ar fi neapărat „mai bun” decât celălalt (în teatru, comparațiile nu sunt întotdeauna productive și nici nu se pot face în termeni simpliști, mai ales la o distanță, în timp, de 40 de ani!), ci în sensul că **Hamlet**-ul lui Tompa Gábor nu e cu nimic mai prejos, ca viziune regizorală și forță a expresiei scenice, de **Hamlet**-ul intrat în istoria teatrului românesc în 1956.

Și, cum Tompa Gábor cu siguranță nu și-a pus astfel de probleme, ținând mai mult de un mod „oltenesc” de a vedea lucrurile, mă grăbesc să adaug că spectacolul său stă foarte bine **alături** și de alte **montări de referință** ale



banalitate, grandilocvență sau ilustrativism plat, pe care atâtea și atâtea experiențe artistice (unele, de altfel, izbutite) consumate de-a lungul timpului le-au depus deopotrivă peste metafora lui Shakespeare și peste receptivitatea noastră la adevărul exprimat de ea. Regăsind-o, regizorul nu se mulțumește însă doar să o etaleze, ci îi desface rând pe rând, cu siguranță calmă și infinită delicatețe, semnificațiile. Căci teatrul nu-i o suprafață reflectorizantă unică, e un sistem de oglinzi paralele (dramaturgia, mizanscena, actorii, am zice în termeni tehnici) ce-și trimit una alteia imaginea – imaginea vieții –, prelungind-o până dincolo de infinit, de unde ea revine, mereu și mereu, aceeași și totuși alta, după cum vremea și lumea condensate în ea sunt altele și totuși aceleași. Așa încât spectacolul se organizează în cercuri concentrice, în spectacole concentrice al căror punct de pornire și de întoarcere este tot timpul teatrul.

Simbol „tangibil” al acestei construcții pe cât de savante pe atât de limpezi este figurarea nălcuii regelui ucis și a Primului actor de către același interpret – Ion

Colan –, astfel grimat încât să semene cu Shakespeare. Nu e aici doar un subtil record istoric și cultural (ca actor, dramaturgul juca, în **Hamlet**, rolul Spectrului), ci și, în primul rând, o etapă esențială a ecuației pe care Tompa a gândit-o și a rezolvat-o strălucit: cel ce, revelând taina morții regelui Hamlet, va declanșa atât conflictul propriu-zis al piesei și al spectacolului, cât și nebunia înscenată a tânărului prinț (o altă piesă și un alt spectacol), e însuși autorul! Poate părea cumva puerilă această soluție, și mai ales constrângătoare în raport cu personajul principal, limitat, s-ar spune, la executarea mecanică a unor ordine pe care nu are dreptul să le discute. Nimic mai fals însă, căci Tompa strămută scena confidenței, de pe meterezele sumbrului castel în camera de culcare a prințului; aici, întins pe pat, Hamlet va asculta sângeroasa întâmplare istorisită, de la masa de scris, de către tatăl său trupesc-spiritual. O va asculta, ori, poate, și-o va imagina? Ambiguitatea (voită) a situației introduce o primă oglindă pe traseul cu dublu sens dintre realitate (viață) și

ficțiune (teatru), fixând și, totodată, relativizând și statutul protagonistului.

Căci, cine este Hamlet? Este, firește, fiul mărețului rege asasinat și al prea-uraturiceii sale Gertrude, e prietenul lui Horatio, iubitul (cast) al Opheliei și protectorul Actorilor din trupa ambulantă, dar... Este și singurul care, în spectacolul lui Tompa, nu poartă un costum **de teatru**. E îmbrăcat în haină neagră, „blugi” negri (cu etichetă la vedere), în jurul gâtului are un fular lung, tot negru. Costumul lui seamănă a uniformă – „uniforma” regizorului modern. Și Hamlet nici nu-i altceva: nu el pune la cale spectacolul menit a-l face pe Claudius să se demaște? Nu el îi învață pe Actorii cum să rostească și cum să se miște? Nu el îi scoate din joc, într-un fel sau altul, pe majoritatea celor ce ies din scenă și din viață în această piesă? Hamlet mai este, însă, și Adrian Pinte. Singurul Hamlet imaginabil, așa spune, în **acest** spectacol, pentru că Prințul Danemarcei, așa cum a fost văzut de Tompa, nu putea avea decât silueta plăpândă și agilă a lui Adrian Pinte, inteligența și sepsibilitatea umană și artistică ale lui Pinte, dar mai



ultimelor decenii, precum cea semnată de Dinu Cernescu la „Nottara”, cu Ștefan Iordache în rolul titular, sau cea realizată de Alexandru Tocilescu la Teatrul „Bulandra”, cu Ion Caramitru în Hamlet.

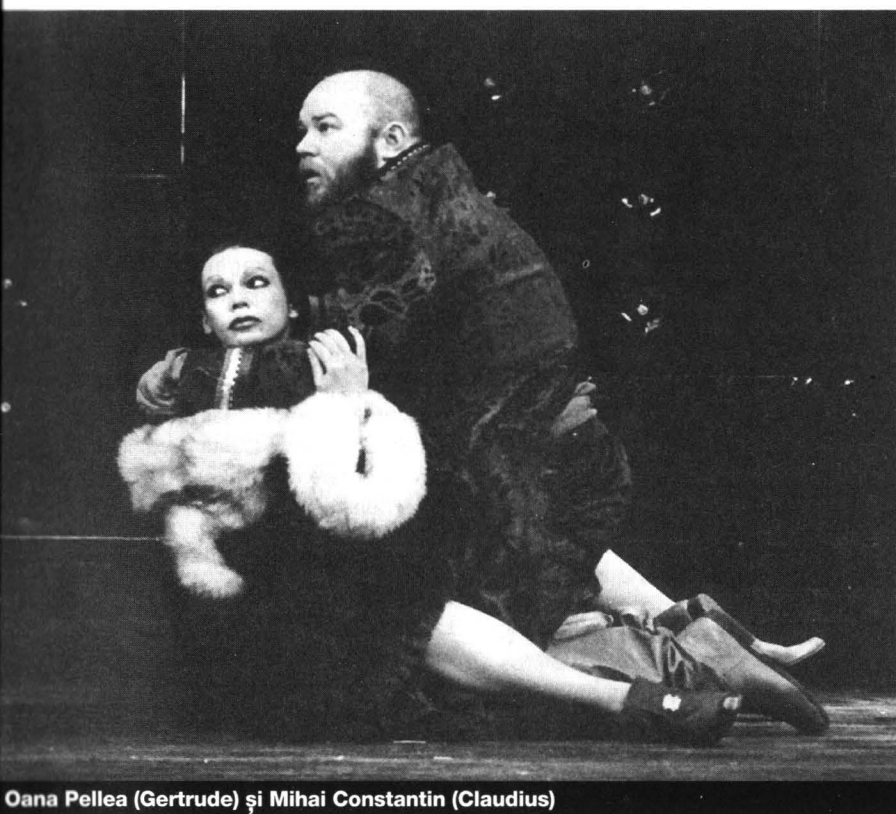
Pe Tompa Gábor l-au interesat lucrurile esențiale, și de aici derivă și marile calități, și puținele scăderi ale spectacolului său. Să începem, totuși, cu cele din urmă. De pildă, dacă Laertes nu este un rol esențial – și nu este! –, înseamnă că se va găsi până la urmă în trupă un actor care să-l joace, și cu asta basta! Numai că actorul cu pricina, dacă nu se ridică la înălțimea celorlalți, îi poate trage pe ei în jos, în scenele în care apare, riscând să facă mai puțin convingătoare și nu îndeajuns de tensionată tocmai ultima parte a spectacolului! Și nu e decât un exemplu, pentru că și alte roluri, de astă dată mult mai importante, precum cel al Ofeliei sau al reginei Gertrude, sunt deocamdată insuficient „acoperite” pe tot parcursul lor. Astfel, deși bine conturată încă de la prima ei apariție și jucată cu sensibilitate,

cu prosepțime și grație, de către Ozana Oancea, Ofelia nu mai e la fel de convingătoare și în nebunia ei, care ar fi avut probabil nevoie de o tensionare lăuntrică aparte (sau poate doar de câteva repetiții în plus). Foarte bine marcată, ca pregnanță scenică, apariția reginei Gertrude e gândită de regizor și figurată de Oana Pellea în tușe violente, păstoase, care să spună ceva și despre o anume morbiditate a personajului, derivată dintr-o vădită insațietate sexuală. Pe această linie, actrița va fi nu o dată excelentă în scenele cu Claudius, dar nu și în scenele cu Hamlet, iarăși, uneori mai puțin convingătoare, schimbarea registrului reclamând resurse de alt gen. Și nu cred că e vorba, aici, în primul rând de diferențele de vârstă reală dintre interpreți, ci de diferențele de stil, de faptul că poți face sau nu „echipă” cu un partener sau altul.

Din acest punct de vedere, cred că în **Hamlet**-ul de la Craiova s-au întâlnit – și uneori au și fuzionat – nu mai puțin de trei echipe ale acestui regizor. Prima este cea clujeană, scenografică, alcătuită din

T. Th. Ciupe, semnatarul decorurilor, și Judit Kóthay Dobre, autoarea costumelor, conlucrarea acestora cu regizorul, în compunerea cadrului plastic al spectacolului, fiind aproape perfectă. (Numai aproape perfectă, pentru că în această echipă ar fi trebuit să intre și craioveanul maestru de lumini Vadim Levinschi, prezent în programul spectacolului, dar nu și în fapt, ceea ce – fără îndoială – ar fi avut darul să mărească strălucirea, rafinamentul și chiar ritmicitatea reprezentației.)

O a doua echipă a regizorului este cea bucureșteană, de la Teatrul „Bulandra”, compusă acum din Mihai Constantin, marea revelație a spectacolului în Claudius, și Oana Pellea, foarte curajos distribuită și, dincolo de cele deja semnalate, bine integrată în **demonstrația de declarată teatralitate** a montării. (Acestei echipe, după îmbolnăvirea lui Valer Dellakeza, interpretul unuia dintre cei doi clovnigropari, i se va alătura – deloc întâmplător – Marian Rălea, tot de la „Bulandra”).



Oana Pellea (Gertrude) și Mihai Constantin (Claudius)

foto: Dorian Deluianu

ales glasul limpede, cu tășuri sardonice și catifelări melancolice, al acestui (încă tânăr) actor, chinat de multă vreme, ca și personajul său de-acum, de insolubila dilemă a fi sau a nu fi – actor. Prin Hamlet Adrian Pintea a găsit, sper, răspunsul pe care-l căuta... Iar regizorul a găsit, prin distribuția lui, cheia eroului – și a întregului spectacol, pentru că Hamlet este, aici, oglinda principală a sistemului, oglinda cu două fețe în care trebuie să-și vadă chipul și personajele din piesă, și privitorii din sală. (E uluitor cât de actual, ori, mai bine, cât de atemporal sună, în tragedia elisabetană, replicile prințului – și am recitat-o într-o traducere datând din 1905!) Cei din urmă, la sfârșit, izbucnesc în aplauze; cei dintâi...

Există în spectacol o netă diferențiere între cele două grupuri de personaje: „actorii” de la Curtea Danemarcei și Actorii trupei ambulante, care vor juca piesa-capcană numită de Hamlet tocmai „Cursa de șoareci”. Unii sunt îmbrăcați în veșminte ce sugerează destul de marcat epoca (fac excepție, pe linia unei anumite indeterminări, Horatio și Ophelia), ceilalți, în costume eteroclitice, bizare, ce par



În fine, cea de a treia – și cea mai nouă – echipă a lui Tompa Gábor este cea craioveană, în care nu intră însă toată distribuția, ci doar câțiva actori, care au făcut efectiv „priză” cu stilul regizorului. E vorba, în primul rând, de Ilie Gheorghe, din nou extraordinar, de astă dată în Polonius, personaj fascinant și prin faptul că „joacă teatru” față de propriii lui copii, față de suverani și subalterni, față de el însuși. Nu e vorba însă de o „degradare” a teatrului, sau de un teatru „degradat”, ci de „teatrul” devenit a doua natură, condiție, pare-se, **sine qua non** a politicianului prin excelență. Îi e dat să moară, de altfel, „pe scenă”, căci moare în spatele unei cortine, poate în singurul moment din piesă când nu juca teatru. (Să remarcăm, fie și în treacăt, că nici acea „ghilotină” sau „cortină de fier” a teatrului, marcând impresionant, în finalul reprezentației, o „netă” delimitare a planului real de cel ficțional, succesiv multiplicat prin „teatrul în teatru”, nu va reuși să-i apere pe actori, o dată ieșiți din „pielea” personajelor!) Mai fac parte din nucleul

echipei craiovene Valeriu Dogaru, jucând cu aplomb și comprehensiune rolul Horatio, căruia îi va da o strălucită dimensiune simbolică în finalul spectacolului, Valer Dellakeza și Mirela Cioabă, în rolurile celor doi clovni-gropari, prezențe scenice importante în sublinierea teatralității și ironiei acide a reprezentației, Valentin Mihali (Guildenstern) și Natașa Raab (Rosencrantz), aceasta din urmă nu în travesti, ci într-un **personaj-femeie**, fie pentru că delațiunea nu are sex, fie pentru că „turnătorie”, poate fi făcută, la fel de bine, de ambele sexe! Nu sunt departe de spiritul echipei (din care face parte și Ozana Oancea, amintită încă de la început) strădaniile lui Angel Rababoc (Marcellus) și Tudorel Petrescu (Bernardo), ale lui Ion Colan (Regele din piesă, Fantoma tatălui lui Hamlet, dar și a autorului Shakespeare, scriindu-și piesa și văzându-și personajele în acțiune!) și ale Gabrielei Baci (Regina din piesă). Tind însă să coboare ștacheta ridicată a acestei echipe interpretările distorsionate comic, precum cea a lui Constantin

Cicort în Osrick, sau cele cvasi-lipsite de relief, poate și dintr-o vădită nepotrivire a actorului cu rolul (Adrian Andone în Laertes).

Am lăsat mai la urmă cele două mari creații actoricești ale spectacolului, pentru că ele comportă considerații mai ample, legate și de viziunea regizorală. Cel care declanșează tragedia și pune la cale șirul nelegiuirilor e Claudius. Cel implicat fără putință de scăpare, dar și cel în care se reflectă această tragedie, transgresând condiționările spațio-temporale pentru a vorbi și azi ca și mâine despre **condiția umană**, este Hamlet. El își **asumă** responsabilitatea acestei condiții. El dă în vileag crima și merge până la capăt, fără a se gândi însă că poate fi la rândul-i, chiar și în buna-i credință, manipulat. El e „regizorul” trupei de actori din piesă, dar nu e numai un **director de scenă**, ci și un **director de conștiință**. Prin el se exprimă, în primul rând, condiția creatorului, delimitându-și acum opera, cu acuitate, de posibilitatea manipulării ei politice ulterioare. **Hamlet**-ul lui Tompa Gábor nu e numai un





alcătuite din bucăți de îmbrăcăminte adunate la repezeală dintr-o magazie scoasă din uz. Grupul însuși al comedienților e pestriț; îi regăsim aici pe cei doi clovni și pe Hamlet-Shakespeare, neschimbați de la prima apariție, dar întâlnim și doi muzicanți, iar din ceata peticită se întoarce mereu spre noi figura inconfundabilă a lui Charlot – Vagabondul și Actorul generic. Tompa încearcă astfel, parcă, să ne oblige a-i privi, a lua act de existența lor „reală”, căci, ficțiune la pătrat, ei sunt sortiți să fie doar oglindă a oglinzii. Și, substanță fragilă, cu adevărat „plămada din care sunt țesute visele”, ei vor fi primii care vor dispărea; e drept, nu înainte de a-și fi împlinit menirea: provocarea crizei de conștiință a ucigașului Claudius. În text, imediat după întreruperea reprezentației, autorul pare să uite de ei – îi scoate pur și simplu din scenă, și atât: „ies toți”. În spectacol, Tompa îi doboară brusc la pământ, ca striviți de prăbușirea, într-o imagine cutremurătoare, a proiectoarelor prinse de sufitele din podul scenei. Dintre cioburile oglinzii sfărâmate – premoniție a dezastrului ce va să vină – se vor ridica

doar Tatăl-Shakespeare și clovni. Căci rolul lor încă nu s-a încheiat. Mai trebuie să intervină în treburile lumii – aceleia? acesteia? –, primul, în scena dintre Hamlet și Gertrude, când umbra regelui-dramaturg va tempera violența cu care prințul-regizor o obligă pe regina-personaj să privească în față adevărul despre ea însăși; ceilalți, ca gropari, în scena cimitirului, când, prinzând deodată glas, îndulcesc prin glumele lor brutalitatea cu care Hamlet **ne** așază în față oglinda ultimă de unde ne va privi cândva, pe toți, craniul muced al lui Yorick...

Am numit-o pe Gertrude regina-personaj. Și ea, și toți cei ce se rotesc în jurul tronului însângerat de la Elsinor sunt, în spectacolul lui Tompa, doar **personaje**, personajele unei banale, chiar dacă nițeluș sordide, povești despre o crimă făptuită din gelozie și sete de putere, despre o văduvă prea lesne consolată, despre un spion din cale-afară de curios și care o sfârșește rău. Întâmplări de fapt divers, „evenimente” ale zilelor lui Shakespeare, ale zilelor noastre. Din ele se compune

mersul cotidian al vieții – trădări, meschinărie, mari și mici asasinate, lașități, spaima, vorbe umflate și șoaapte veninoase. **Acesta** este chipul lumii, **aceasta** – imaginea din oglinda scenei. Actorii care animă pentru noi povestea sunt îmbrăcați, spuneam – deghizament abil –, în veșminte subliniat baroce. Mai mult, ei joacă exagerând „teatral” caracteristicile personajelor – Claudius e dur, bolovănos, lubric, Gertrude e provocatoare, nerușinat lascivă, Polonius rostogolește ilar priviri iscoditoare, ca un intrigant de operetă –, sarcină strivitoare, ce nu putea fi încredințată decât intuiției, dăruirii și talentului unor interpreți ca Mihai Constantin (actor complet format, în ciuda tinereții), Oana Pellea și Ilie Gheorghe. Din cortegiul păcatelor mai fac parte impulsivitatea stupidă a lui Laertes (figurat puțin nesigur de Adrian Andone), prețiozitatea ridicolă a lui Osrick (într-un hazos portret, Constantin Cicort) și falsitatea delatoare a lui Rosencrantz și Guildenstern, investiți prin cenușiul costumului cu aparența scârbavnică a unor șobolani uriași, prin discreția



spectacol bun, ci și un spectacol important, profund tulburător atât prin semnificațiile sale general umane, etern valabile, cât și prin cele de o dureroasă actualitate, poate chiar cu valențe premonitorii, și încă nu dintre cele mai faste.

Visceral, posesiv, vulgar până și în respirație, Claudius e magistral înfăptuit de Mihai Constantin, cu o extraordinară forță vitală, ce are parcă nevoie să-și devoreze semenii, operațiune în care intervine însă o malefică luciditate, un calcul politic atent la fiecare mutare posibilă, menit să nu lase victimei nici o șansă. Claudius pare un animal de pradă scăpat printre oameni, are viclenia celui ce a stat toată viața la pândă și nu-și mai poate ascunde acum satisfacția de a-și fi înfipt colții în hălcile atâta vreme râvnite. Scena în care ar vrea dar nu poate să se roage, căci e incapabil să ceară, să dea sau să primească iertarea, e o scenă antologică, situându-l pe Mihai Constantin între marii actori ai teatrului românesc. El se află deja în vecinătatea valorică a tatălui său, neuitatul George

Constantin, care – dacă ar mai fi printre noi – n-ar avea nici un motiv să nu se mândrească cu fiul său.

Întâlnirea lui Adrian Pintea cu Hamlet e o încununare a creațiilor sale de până acum. Regizorul a găsit interpretul prin excelență inteligent și subtil, stăpân pe o tehnică desăvârșită, capabil de o mare bogăție a nuanțelor reflexivității, prin care personajul să se exprime cu o surprinzătoare claritate și limpezime a gândului. Această aproape simplitate a rostirii lucrurilor profunde, această aproape umilitate în a descifra și transmite tâlcurile ultime ale capodoperei shakespiariene, această aproape smerenie, care poate face neînțelesul de înțeles, e marea calitate a creației lui Adrian Pintea, într-un Hamlet cu valoare de referință în istoria teatrului românesc. (Nu aveam cum să-l văd pe Valeriu Valentinianu în celebrul său **Hamlet** din 1940 de la Teatrul Național din București, dar am motive să cred, dintr-un amplu interviu făcut cu marele actor acum vreo treizeci de ani și publicat parțial în revista

„Familia” de la Oradea, că – în competiția cu Vraca și Calboreanu – ieșise învingător tocmai prin câștigul de cauză dat gândului și simplității rostirii lui.)

Spuneam că Tompa Gábor a fost interesat de lucrurile esențiale. El a gândit spectacolul cu dezinvoltura creatorului autentic, capabil să vadă pădurea și să simtă născându-se foșnetul ei, dincolo de înălțimea sau de vigoarea fiecărui copac în parte. Se poate vorbi, în cazul său, chiar de un soi de „boierie a minții”, care a trecut cu ușurință peste ceea ce poate n-ar fi putut obține de la unii interpreți, chiar printr-o mai îndelungată strădanie, pentru a pune în schimb în valoare liniile de forță spirituală ale unui impunător edificiu scenic. Reprezentația e un omagiu adus teatrului ca „oglină a firii”, adus actorului, care – ca și în jurământul de credință medieval – își pune, o dată cu mâinile, și sufletul în mâinile regizorului ce-l înalță la rangul de personaj, mărturisitor pentru o întreagă lume.

VICTOR PARHON

„modernă“ a jocului Natașei Raab și al lui Valentin Mihali, cu actualitate perenă, și prin ingenuitatea reapariției lor în final, vii și nevătămați, cu prestigiul înspăimântător al indestructibilității; trădarea e, cu adevărat, nemuritoare. (Victimă a pasiunilor din juru-i și a propriei inocențe, Ophelia – Ozana Oancea – rămâne cumva străină tuturor oglinzilor spectacolului: un vis livresc al purității imposibile...) Acestei lumi vrea Hamlet să-i smulgă, **prin teatru**, masca și, poate, arătându-i **în oglinda teatrului** chipul hâd, s-o facă a se lepăda, cu milă și groază, de acest chip, într-un izbăvitor catharsis. Dar lumea refuză cu dușmănie oglinda și îl distruge pe cel ce i-o întinde. Cu ce preț, însă? În final, deasupra scenei semănate cu leșuri, bubuie, parcă din megafon, glasul înghețat al lui Fortinbras, care înștiințează că va lua în stăpânire regatul putred al Danemarcei. Ca electrocuțați, morții, morți falși, „de teatru“, se ridică pe rând în picioare. Un singur trup rămâne nemișcat – al lui Hamlet. Și în fața acestei lumi care și-a nimicit oglinda și care pleacă

deznădăjduită capul sub tunetul glasului metalic, coboară încet, dar amenințător acum, cortina de fier... S-a terminat... Dar nu! O siluetă izbutește, cu greu, să se strecoare dincoace. Este Horatio. Mâini febrile împing spre el, de dincolo, în ultima secundă, o chitară. Și, prăbușit lângă zidul mut, Horatio „cântă“ povestea lui Hamlet, prințul Danemarcei. Alături de el, stingheră, e o măsuță de machiaj...

Ar fi încă multe de spus despre spectacolul lui Tompa Gábor, căci jocul oglinzilor deschide în fiecare clipă noi perspective, luminează mereu alte și alte unghiuri, alte și alte înțelesuri ale acestei piese pe care, scormonind-o fără odihnă, gândul regizorului o revelează, iar și iar, inepuizabilă.

Ar fi de vorbit despre tehnica mizanscenei propriu-zise, despre știința lui Tompa de a utiliza, pe orizontală, pe verticală și în profunzime, spațiul scenei, despre abilitatea „profesională“ cu care construiește începuturile și finalurile de act ori punctele de culminație.

Ar fi de laudat – la nesfârșit – scrupulul filologic și intuiția poetică pe

care le pune în „citirea“ textului, în studiul caracterelor și al firelor vizibile ori ascunse ce le leagă.

Ar fi de comentat pe larg decorul lui T. Th. Ciupe și costumele lui Judit Kóthay Dobre.

Ar fi de povestit – da, chiar așa – muzica, mai bine zis ambianța sonoră a spectacolului, creată de Tompa cu ajutorul lui Iosif Herțea, și e pentru prima oară când regret într-adevăr că insuficiența priceperii în domeniu mă împiedică să o fac așa cum trebuie (contez, e drept, și pe surpriza pe care, cu siguranță, această muzică o produce oricui).

Ar fi, în fine, de analizat creația fiecărui actor în parte, a celor pe care i-am pomenit prea grabnic și a celor despre care n-am amintit nimic; cu toții ar merita-o. Ar fi de evocat vibrația comună ce i-a armonizat, într-un singur instrument de finețe, pe interpreții invitați cu extraordinara trupă a Teatrului Național din Craiova.

Ar fi... Dar mă opresc aici, o dată cu Hamlet: „restul e tăcere“.

ALICE GEORGESCU

 Valeriu Dogaru (Horatio), Adrian Pintea (Hamlet), Angel Rababoc (Marcellus) și Tudorel Petrescu (Bernardo)



ADRIAN PINTEA:

„Sunt mult mai norocos decât mulți oameni din lume“

□ **Domnule Adrian Pinte, cum simțiți acea înstrăinare de sine care destrăduge eul actorului prin identificarea cu personajele? Cum vă regăsiți individualitatea în culise? Aveți garanția asta?**

■ Da, am garanția asta pentru că eu cred că niciodată nu se întâmplă (și, dacă se întâmplă, asta ține de domeniul patologicului) ca un profesionist real, autentic să se afle în pericolul de a-și pierde personalitatea proprie și de a se „difuza” într-un personaj, oricât de atractiv ar fi acesta sau de special. Întrebarea se referă mai ales la rolurile care presupun dezechilibrul psihic. Mie mi s-a întâmplat să trec pe lângă această capcană în **Henric IV** de Pirandello, în film („Pădureanca”) și sunt pasibil de alunecări „de teren” psihice când mă duc la Craiova pentru **Hamlet**. Repet: nu cred că acest fenomen poate să se întâmple unui profesionist. Dacă i se întâmplă să se piardă în personaj, ori nu e un profesionist desăvârșit, ori are alte necazuri. Însă această profesie este una de cursă lungă, de rezistență, și e mult mai sportivă decât se crede.

□ **Mergeți spre personaje sau aduceți personajele la dumneavoastră?**

■ Cele două atitudini înseamnă două feluri de teatru, cel puțin. Cred că se întâmplă și așa, și așa. Depinde de personaj. Atunci când personajul este extrem de bine conturat, cum se întâmplă în literatura dramatică de calitate, probabil că e nevoie de un efort conștient și apreciabil de a te duce tu înspre el, mai ales dacă el are date foarte bine fixate în memoria colectivă. Dar cred că e mai indicat – și, mai ales, interesant pentru spectator – să aduci personajul spre tine, pentru că altfel nu s-ar explica de ce spectatorul

de teatru se duce să vadă **Hamlet** jucat de X și de Y; în mod cert nu se duce să „citească” piesa **Hamlet**, asta o poate face și la bibliotecă. Îl interesează textul în interpretarea unui actor anume, sau într-o viziune regizorală anume, așadar o persoană anume.

□ **Cât îl costă tracul pe un actor? Ca pedagog, credeți că cei care se orientează spre această profesie o fac pentru a-și domina slăbiciunile sau un eventual „eșec metafizic”?**

■ Sunt două întrebări aici. Tracul e o condiție pe care trebuie s-o suporte și sportivii de mare performanță. Nu cred că Laura Badea (sunt total îndrăgostit de performanța ei la scrimă și o respect foarte mult pentru asta) are mai puțin trac decât am eu la premiera cu **Hamlet**. E un alt tip de trac, dar tot... trac. Iată că similitudinea cu sportul se manifestă și aici. Tracul există, evident, și ține de un simț al responsabilității realist, dar și de un bagaj de inhibiții pe care-l avem cu toții, actoria fiind, ca și sportul de performanță, o meserie **de vitrină**, în care și succesul, și eșecul au loc la vedere. Nu e ceva obișnuit, adică nu e o situație comună aceea a unui om care stă singur în fața

mai multor oameni și trebuie să le comunice ceva. Trac au și profesorii la catedră, e o chestiune care ține de comunicarea dintre oameni și care cu greu poate fi depășită. Pentru asta, da, trebuie efort, autocontrol.

□ **Înțeleg că și dumneavoastră ați fost în situația asta. Cum ați depășit-o?**

■ Da, de foarte multe ori, dar am încercat să-mi controlez reacțiile și să împrumut o detașare care, măcar că nu era autentică, era utilă în clipa aceea. Cu timpul, aceste momente devin însă din ce în ce mai rare, pentru că se naște nu o rutină, dar un obicei. Omul se obișnuiește cu orice, până și cu lucruri mult mai grave, darmite cu tracul.

□ **Revenind la acel handicap interior...**

■ Dacă o problemă suflătească nerezolvată i-ar recomanda pe unii dintre... concetățenii noștri să devină aspiranți la teatru? Nu cred că e vorba de un handicap, ci de o sensibilitate mai specială, mai mare decât media; și nimic altceva. Dar, pe lângă asta, probabil că respectivii au și semnalele unor abilități strict necesare în lumea spectacolului, pe care cred ei că nu și le pot exercita decât așa, făcând actorie. Nu înseamnă că mulți dintre cei care-și doresc foarte mult să devină actori și nu reușesc nu ajung la un moment dat piloți extraordinari de cursă lungă, sau înotători, sau scrimeri ca Laura Badea, sau arhitecți, sau... Există foarte mulți oameni care sunt actori neîmpliniți și asta n-a făcut un dezastru din viața lor.

□ **Siguranța de sine e condiția esențială în actorie?**

■ Foarte sigur de sine poate să fie un bodyguard puțin mai responsabil! Poți să fii sigur pe o mulțime de lucruri care să-ți asigure controlul situației ce depinde de tine. Dar „siguranță de sine” sună destul de prost, se aseamănă cu suficiența, face parte din familia suficienței și n-am încredere în ea. Cred că un actor, înainte de siguranță de sine, are nevoie să fie într-o alertă continuă, cu toate simțurile în stare de funcționare, cu un intelect treaz și, dacă se poate, cu o conștiință proaspătă, cu o încredere în relația umană, în comunicarea dintre oameni, o încredere nu fanatică, dar autentică, deci care să fie avertizată și asupra eșecurilor pe care încrederea prea mare în comunicarea dintre oameni le poate aduce.

□ **Teatrul e o iluzie a realității?**

■ Teatrul corespunde mereu cu realitatea, nu este decât o expresie sintetizată a ei, pentru că, dacă el nu este în mijlocul vieții și nu-și împrumută același ritm energetic și forță, este un teatru mort, respectiv un teatru prost. Teatrul viu este cel ce animă un grup de oameni care întâmplător se numesc spectatori și, într-o formă esențializată, prescurtată și concentrată, le oferă adevărurile pe care ei le simt și le vehiculează zilnic, doar reformulându-le așa ca ele să fie perceptibile mai clar.

□ **Ați făcut mult teatru, dar și mult film. Cum ați receptat diferența dintre cele două arte?**

■ De la un anumit punct sunt două meserii foarte diferite sub aspect tehnic, adică la nivelul instrumentarului. Ceea ce caracterizează filmul, din perspectiva actorului, este tehnica prim-planului, iar în teatru prim-planul nu există decât arareori și cu tehnici speciale. Iată o diferență de instrumentar. În esență, însă, e vorba de aceeași meserie, căci nu cred că filmul are alt scop decât teatrul – comunicarea unei emoții –, numai că în teatru actorul este mai responsabil și este autorul direct al emoției pe care o poate produce, pe când în film nu neapărat regizorul, cât domnul sau doamna de la montaj...

□ **Cât vă costă un rol? Sau e o obișnuință trecerea de la un rol la altul?**

■ Nu e o obișnuință, slavă Domnului. Nu sunt atât de bătrân. Nici nu-mi doresc să devin o obișnuință.

□ **E un ritual?**



Adrian Pinte în **Fool for Love** de Sam Shepard la Teatrul Român-American, în regie proprie

■ Are ceva de ritual; fiecare rol e o inițiere. Nu vorbesc de tot felul de fleacuri pe care trebuie uneori să le facem, deși eu sunt destul de norocos, n-am făcut „fleacuri” decât cu trei rușinoase ocazii. De aceea vreau să vă și corectez: n-am făcut foarte mult film, atâta cât aș fi vrut să fac, dar cu siguranță că fiecare rol a însemnat ceva, pentru că munca la un rol, executarea și împlinirea lui înseamnă și consumarea unei perioade strict definibile din viața unei persoane. Dacă n-am plătit cu altceva, cu timpul vieții mele am plătit; asta e o chestiune de care sunt conștient, sunt responsabil, îmi asum răspunderea și-i simt perfect greutatea.

□ **Ați afirmat de multe ori că ați avut ocazia să plecați definitiv din țară. De ce n-ați făcut-o?**

■ Am avut această intenție foarte clară, să plec, dintr-o dezamăgire pe care nu cred că trebuie s-o explic – e foarte ușor de înțeles –, care a funcționat în forme dramatice când eram mai tânăr, și în orice caz până în '89. Nu pentru că mi-aș fi pierdut definitiv încrederea că aș mai putea să găsesc un spațiu propice aici pentru cel care sunt, deși nu sunt atât de complicat pe cât par și de pretențios, în nici un caz. Dar vreau să am o modestie conștientă, nu o modestie impusă. Am vrut să părăsesc țara într-un moment în care coșmarul atinsese ridicolul și degradantul la ultimul nivel, în perioada dintre '80 și '89. După aceea am fost cuprins de un entuziasm pe care mulți l-au împărtășit. Unii l-au numit prostie, aveau dreptate și ei în felul lor, n-am fost conștient de toate manevrele și de toată farsa sinistă care s-a jucat. Entuziasmul acela a trecut și i-a luat locul o preocupare mai serioasă, care cred că se potrivește mai bine și vârstei mele, de a rămâne și de a face ceea ce pot și sunt chemat să fac, alături de ceilalți oameni din jurul meu, pentru ca această farsă să fie uitată cât mai repede: să ne revenim, să redevenim normali.

□ **Ce se mai aude cu Teatrul Român-American? Dar cu Teatrul Țigănesc pe care intenționați într-un timp să-l construiți?**

■ Teatrul Român-American a fost o experiență interesantă măcar pentru că am reușit să demonstrez că actorul român poate juca în orice limbă, că e extrem de talentat din punctul ăsta de vedere, iar grupul meu de prieteni, mica trupă cu care am făcut **Orfeu în Infern** și **Fool for Love** la Teatrul Român-American m-a încântat, m-a bucurat, a demonstrat niște lucruri extraordinare. Experiența însă s-a oprit la un moment dat, atunci când TRA a încetat să mai aibă pretenția de a monta spectacole în limba engleză, lucru pe care nu l-am înțeles și refuz să-l comentez. Iar la ideea cu Teatrul Țigănesc n-am renunțat, cinstit să fiu, nici acum. N-are nici o legătură cu folclorul țigănesc, nu aș fi făcut un teatru în care vedete să fi fost cântăreți la acordeon de tipul Adrian Copilul-Minune sau Nicu Vișelie... Dimpotrivă, proiectul – pe care l-am început, de altfel, la Teatrul „Bulandra”, dar care n-a putut fi aplicat din rațiuni financiare – era o adaptare a piesei **Domnișoara Nastasia**, care să cuprindă ceea ce mi se pare mie remarcabil, frumos și estetic din cultura și proto-cultura neamului țigănesc migrator, deci originar. N-are nici o legătură cu romii de cartier, e adevărat. Vulpașin al nostru ar fi fost țigan, iar imposibilitatea lui de a ajunge iubitul Nastasiei n-ar fi stat în caracterul lui, așa cum este în piesă, iar violența lui ar fi fost o problemă de natură etnică (o româncă și un țigan din același cartier, dintr-un București guvernat de obsesii etnice). Pe de altă parte, aveam ocazia să cântăm o muzică țigănească adevărată, veche, superbă, chiar adunamem partituri muzicale cu ajutorul unor foarte interesanți artiști de origine gitană din India, Spania, Ungaria, Cehoslovacia (unde e o unitate de țigani nomazi și artiști, foarte interesantă) și din Ardealul nostru, unde sunt țigani nomazi, cum bine știm, niște artiști absolut splendoroși, atâta vreme cât nu sunt pervertiți

la „urbanismul” care distruge nu numai cultura țigănească reală, ci și cultura română.

□ **A rămas o utopie?**

■ Deocamdată proiectul n-a putut fi dus la capăt, dar n-am renunțat la idee, vom vedea ce vremuri vor mai veni, câtă încredere, energie și posibilități financiare o să avem ca să îl repunem pe tapet. Eu n-aș vrea să renunț la el.

□ **Vorbiți-mi despre preocupările dumneavoastră extrateatrale: muzică, radio, călătorii, afaceri, cărți publicate...**

■ Am o emisiune la radio (cât o s-o mai am), care se numește **Café-Teatru**, unde sunt doar moderator, o emisiune de discuții despre teatru și despre fenomenul teatral în general și care n-are nici o legătură cu discuțiile de tip critic. Sper! Dacă va deveni o emisiune de critică teatrală, nu mă va mai interesa. Pentru asta sunt ziarele etc. Mi-ar plăcea – îl invidiez sincer, și asta înseamnă că-l admir foarte tare, pe Florin Călinescu –, mi-ar plăcea să fac o emisiune la radio de tipul talk-show-ului său. N-aș avea însă nici talentul, nici zona lui de preocupări; ar fi puțin altfel. Îmi place Radioul, sunt îndrăgostit de el. Am făcut și regie de radio și-am avut chiar bucurii, adică am reușit să lucrez cu actori mari, în postura de regizor, ceea ce este, pe lângă o onoare și o bucurie, ceva extraordinar de profitabil profesional... Cânt ori de câte ori am ocazia. Am bucurii din astea, pe care nici nu știu bine dacă le merit, adică o prietenie spontană cu „mașina de jazz plus” care este Weinberger. Este una dintre întâmplările importante din viața mea: am ajuns, absolut întâmplător, mergând să-l întâlnesc pe prietenul meu Vali Sterian la studio la el, să-l cunosc pe Weinberger, și am început să cântăm împreună. A funcționat, cum spune el, o simpatie de tip tribal, o afinitate electivă fără nici un fel de explicație în viața socială... Așa încât am ajuns să cântăm împreună, ceea ce chiar e mult. Am cântat cu drag pentru o altă minune a teatrului, nu numai a teatrului românesc, care este Radu Gheorghe, întors din America și care acum își pregătește reinstalarea acolo unde merită – adică locul lui în cultura teatrală românească. Cânt de câte ori mă rabdă Vali Sterian împreună cu el, mai rar singur, am făcut o formulă de teatru mai specială în **Orfeu în Infern**, în așa fel încât formația – pe vremea aceea, mai puțin cunoscută – „Sarmalele reci” era un personaj în spectacol și toți actorii cântau. E o preocupare care îmi și face plăcere, mă și interesează.

□ **Sunteți un hipersensibil... Recunoașteți?**

■ Nu recunosc. Sunt un om sensibil, dar nu cred că hipersensibil. Cred că (mă felicit pentru asta) nici o exagerare nu-mi place și nu-mi face bine.

□ **Știți că publicul așa vă vede?**


■ Probabil că mă vede și așa, numai că informațiile pe care le are publicul despre mine sunt exact cele pe care trebuie să le aibă, adică numai din rolurile jucate până acum. De exemplu, publicul nu-și imaginează că mă poate vedea într-o piesă comică, or eu îmi doresc să joc comedie și cred că aș putea s-o fac mulțumitor, cel puțin. Surprinzător, nu?

□ **Jucați în Ondine, la Național, de vreo trei stagioni. A fost alegerea dumneavoastră să nu jucați și altceva? Cum s-a întâmplat că n-ați mai fost distribuit în alte spectacole?**

■ Relațiile mele cu Teatrul Național au fost în ultimul timp destul de ciudate, dar nu e singurul lucru ciudat care se întâmplă în această perioadă cu teatrul românesc. De pildă, avalanșa schimbărilor de directori, în care eu nu prea cred, adică e o ritmicitate în care n-am încredere. Cred, de exemplu, că Teatrul Național trebuie condus de o personalitate stabilă, una, dacă se poate pe o perioadă mai lungă, dar... vremuri capricioase, tranziție și alte explicații din astea „liniștitoare” au dus la o existență a mea „puțințel” mai periferică în Teatrul Național, ceea





 **Adrian Pintea în Don Carlos de Friedrich Schiller la TVR (regia: Eugen Todoran)**



ce mi-a permis să mă ocup de locul meu în Academia de Teatru și Film, mi-a oferit destul timp liber; și nu sunt deloc nefericit din cauza asta.

☐ **Considerați că e mai importantă calitatea dumneavoastră de pedagog decât cea de actor?**

■ Nu le pot pune în competiție, pentru că sunt lucruri care ar fi bine să existe în același timp. Nu cred că e bine să fii pedagog atâta timp cât nu ești practicant pe scenă, într-un fel sau altul; cred că e important să fii tot timpul pe scenă și să vii la catedră de la repetiții și să pleci de la catedră la spectacol. Cred că e un lucru ideal (care, ca toate lucrurile ideale, nu se poate face în toate cazurile). Pe de altă parte, un noroc al meu care mă însoțește, un „îngerăș” al meu a avut grijă de mine, așa încât m-a trimis să lucrez la teatrul din Craiova. Înseamnă că Dumnezeu nu e chiar atât de supărat pe mine încât să-mi fi luat și „jucăria” de a fi pe scenă. Ceea ce la Teatrul Național din București se întâmplă, cum ați observat, sporadic și sub auspicii străni.

Faptul că un spectacol ca **Hamlet** se joacă la Craiova e explicabil prin faima pe care și-a câștigat-o acest teatru și prin personalitatea lui absolut distinctă în sistemul de relații care trebuie să funcționeze pentru ca teatrul să rămână viu; mă refer la relațiile internaționale. Este o mare onoare că am fost chemat la acest teatru și o iau ca atare, pentru că acolo, înaintea mea, a fost invitat fenomenul care se numește Ștefan Iordache și care a lucrat în regia lui Silviu Purcărete, deci exact în miezul fenomenului teatral, la ora asta, în România. Așa că responsabilitatea e uriașă, onoarea e autentică, Tompa Gábor e un om extrem de serios, prin urmare am toate motivele să fiu foarte fericit din punct de vedere profesional.

☐ **Mai scrieți poezii?**

■ Poezii, în nici un caz. Am făcut pasul de trecere de la poezie la proză cu vârsta, ca orice om normal, și mă pregătesc să trec de la proză, închinând capitolul o dată cu coperta de la cartea mea, la ceea ce cred că e necesar în România la ora asta: să încerc să scriu teatru. Mi-am promis din capul locului să nu-mi doresc niciodată să fiu genial, ci să contribui, dacă se poate, la un lucru de care avem mai multă nevoie decât de geniu, și anume de câteva piese bune.

☐ **Ați afirmat într-un interviu că preferați oamenii simpli. Cum sunteți dumneavoastră în raport cu „muritorii”?**

■ Pentru mine, un „om simplu”, în ceea ce are mai frumos acest cuvânt, este, de exemplu, Andrei Pleșu. O construcție atât de complicată și de delicată și psihic, și intelectual, și spiritual, cum este el, îl face un om simplu, prin felul cum se manifestă și cum există într-o relație umană. „Anonimii”, cei care nu sunt purtătorii unor nume sonore, anonimii cu care îmi face plăcere să am relații au cam aceleași calități pe care le au Andrei Pleșu sau domnul Paleologu: o onestitate fundamentală și o oroare față de falsul care împiedică orice comunicare reală între oameni.

☐ **Vă simțiți agreat de admiratori, de femei? Se întâmplă?**

■ Nu. Sunt norocos, nu mi s-a întâmplat nimic grav din punctul ăsta de vedere... Există limite de bun-simț, care sunt uneori călcate, dar față de atâtea bucurii pe care mi le aduc oamenii care îmi vorbesc frumos, mă felicită, sau pe care îi simt că vin pentru mine la teatru, trebuie să uit cele câteva întâmplări neplăcute și să rămân cu ceea ce e frumos într-adevăr și mă bucură, mă liniștește, îmi dă încredere și mă onorează.

☐ **Acum, la 42 de ani, pe care i-ați împlinit de curând, puteți afirma că sunteți un privilegiat?**

■ Sunt mult mai norocos decât mulți oameni din lume. E un noroc pe care nu-l merit – stau tot timpul și mă gândesc dacă fac întotdeauna ce trebuie cu el – și asta nu este foarte drept. E bine să nu uit ce norocos sunt ori de câte ori sunt înclinat să fiu depresiv, revendicativ, excesiv de orgolios sau de sever cu oamenii din jur și cu ce mi se întâmplă. Dacă voi uita vreodată că sunt norocos, ar fi și urât, și un foarte mare păcat.

☐ **Care este relația dumneavoastră cu Dumnezeu?**

■ Nu sunt bigot, nu sunt habotnic, sunt un om credincios normal. Cred că există Dumnezeu, cred în Dumnezeu. Regele minții și sufletului meu este Iisus Christos, cea care mă iartă și se roagă pentru mine este Fecioara Maria. Sunt catolic.

IOANA FLOREA

NICI SHAKESPEARE, NICI FRUNZĂ

FALSTAFF după William Shakespeare • **TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA** • Data reprezentației: 3 decembrie 1996 • Regia: Victor Ioan Frunză • Scenografia: Adriana Grand • Distribuția: Dorel Vișan (Falstaff), Gheorghe Nuțescu (Regele Henric IV), Balázs Attila (Prințul Harry de Wales), Ileana Negru (Doamna Quickly), Ruslan Bîrlea (Bardolph), Vasilica Stamatina (Doamna Ford), Ioan Isaiu (Godshill), Frederik Slavici (Harry Percy), Virgil Müller (Căpitănu), Dorin Andone (Doctorul Caius), Maria Munteanu (Doamna Page), Ligia Moga (Nym), Alexandra Lungu (Gower), Mirela Dragu (Scroop), Ioan Marian (Domnul Ford), Marin D. Aurelian (Warwick), Bucur Stan (Domnul Page), Gelu Bogdan Ivașcu (Shadow), Petre Băcioiu (Hangiul), Petre Dondoș (Drumețul 1), Mariana Müller (Doll), Lucia Wanda Toma (Snare), Mariana Cocora (Anne), Mihai Comănici (Pete), Carmen Culcer (Fang), Dan Chiorean (Pajul), Doru Surcel (Blunt), Andra Negulescu (Cellina), Linda Müller (Anne Page).

S-a vorbit atât de mult despre genialitatea lui Shakespeare încât s-a creat mitul unei opere integral fără cusur, uitându-se că marele dramaturg englez nu a scris doar **Hamlet** sau **Regele Lear**, ci și opere – hai să le spunem, cu un cuvânt la modă – „controversate”, adică mai puțin împlinite, precum **Zadarnicele chinuri ale dragostei** sau **Poveste de iarnă**. Într-o stagiune definită printr-o explozie de spectacole Shakespeare e poate util să i se reamintească publicului nostru, educat în cultul perfecțiunii de necontestat a geniului shakespeareian, că geniul presupune evoluție și elaborare, uneori chiar inegalități. Lucrul acesta trebuie însă făcut prin spectacole cu operele lui Shakespeare, nu cu scenarii sau adaptări lipsite de coerență dramaturgică, în care unele teme sunt precar enunțate, altele, aproximate, și care comasează arbitrar și capricios situații și pasaje într-o construcție rudimentară.

O astfel de compoziție rudimentară, năvă și confuză, lipsită de acțiune și caractere îmi pare a fi **Falstaff** de la Teatrul Național din Cluj-Napoca. Mi-e greu să spun cui îi aparține respectiva lucrare, pentru simplul motiv că informațiile scrise furnizate spectatorilor sunt contradictorii. Am văzut **Falstaff** la premiera din timpul Galei Teatrelor Naționale. Caietul-program al manifestării ne informa că ne aflăm în fața unei versiuni scenice de Victor Ioan Frunză,

Dorel Vișan și Maria Morar. O erată atașată caietului-program al spectacolului (caiet-program întocmit – lucru curios! – nu de secretarii literari ai teatrului, ci de o specialistă în logistică, Maria Morar, care, de altminteri, a utilizat copios munca respectivilor secretari literari) ne înștiință cu seninătate că „dintr-o regretabilă eroare tipografică din caietul de sală lipsesc următoarele informații: spectacolul **Falstaff** este o versiune scenică după Shakespeare semnată de Victor Ioan Frunză; direcția de scenă îi aparține tot lui Victor Ioan Frunză”. Informații nesemnificative și care puteau să-i scape oricui, nu-i așa? Numai că, surpriză! În același caiet de sală citim un interviu cu Victor Ioan Frunză, care declară că „împreună cu Dorel Vișan și cu doamna Doina Modola... am lucrat anumite pasaje”.

Că adaptarea îi aparține doar regizorului sau că la ea au mai contribuit și alte condeie nu e o chestiune ce privește doar drepturile de autor, ci una a cărei clarificare i-ar fi utilă cronicarului pentru a putea stabili cu exactitate în sarcina cui să pună neîmplinita combinație născută cu forpsul din trei izbutite texte shakespeareiene: **Henric IV**, **Henric V** și **Nevestele vesele din Windsor**. Adevărul e că din ultima piesă menționată a mai rămas foarte puțin, iar ceea ce a scăpat foarfecelor nu e din cale afară de semnificativ. Bănuiesc că, totuși, în intenția regizorului a fost să lase mai mult, fiindcă altminteri nu îmi explic de ce în caietul de sală apare numele Doamnei Page, iar pe scenă am văzut-o doar pe actrița desemnată să joace rolul, nu și personajul ca atare. Printre obiectele de recuzită poate fi lesne observat coșul în care ar fi urmat să fie înghesuit Falstaff, dar, în spectacol, acest erou al plăcerilor lumești e scutit de respectiva aventură. Ș.a.m.d. Cred că Victor Ioan Frunză a intenționat să realizeze un spectacol de mare montare, căci altfel nu îmi dau seama de ce a convocat atâția actori pentru proiectul în cauză. Ceva însă s-a întâmplat – poate a intervenit presiunea timpului scurt avut la dispoziție pentru realizarea spectacolului, concomitent cu **Becket** – și, la repezeală, s-a renunțat la scene și idei, iar din cei aproape treizeci de actori pe care îi enumeră caietul-program se văd cu adevărat, în sensul că au sarcini artistice precise, doar trei: Dorel Vișan, Balázs Attila și Gelu Bogdan Ivașcu, cel din urmă într-o scurtă apariție ce înveselește substanțial spectacolul și spectatorul.

Scenografa Adriana Grand propune o construcție arhitecturală în trei etaje, care amintește în bună măsură de clădirea unui teatru din vremea lui Shakespeare și care-l trimite imediat pe spectator cu gândul la intens utilizata formulă a teatrului în teatru. În interiorul sau în jurul respectivei construcții se adună multitudinea de personaje secundare care, dincolo de faptul că sunt înveșmântate în costume intens colorate, nu prea aduc pete de culoare sau temperament scenic într-un spectacol ce ar fi trebuit să fie plin de trepidație comică prin mișcarea intens lucrată, prin grupări umane dinamice și metamorfoze rapide. Or, respectivele grupări doar asistă la duelul verbal dintre Falstaff și prințul Harry de Wales, duel pe care îl mai punctează uneori cu câte o exclamație, puțini fiind actorii ce mai au de spus și câte două-trei replici. Am îndoieli că sintagma „duel verbal” e chiar foarte potrivită în cazul relației care se stabilește – sau, mai degrabă, nu se stabilește – între Dorel Vișan și Balázs Attila. Primul duce greul spectacolului, e actorul destinat și predestinat rolului ce i s-a încredințat. Are haz consistent, dar știe să fie și trist, și grotesc. Din păcate, replica partenerului vine încet și e precară. Tânărul Balázs Attila e depășit de amploarea eforturilor artistice care i-au fost solicitate. Am mai spus-o și o repet: sunt absolut convins că Balázs Attila este un actor foarte talentat; dar a-i cere să joace roluri de mare întindere în limba română câtă vreme interpretul nu stăpânește mulțumitor instrumentul lingvistic, provocându-i astfel un vizibil disconfort și o stare de blocaj, supunându-l la chinul de a fi obsedat de corectitudinea rostirii și punându-l în situația de a neglija celelalte mijloace de expresie artistică se va dovedi în timp un imens deserviciu pe care directorul de scenă i-l face interpretului. Cred că e util să reamintesc că Elvira Popesco a fost o excepție care a întărit regula potrivit căreia un actor e prizonierul limbii materne, iar cazurile de bilingvism autentic sunt rare.

Mărturisesc că am plecat dezamăgit și trist de la acest spectacol, convins nu doar de faptul că ceea ce am văzut nu e Shakespeare, ci și că Victor Ioan Frunză s-a aflat, cu această ocazie, la o distanță apreciabilă de adevărata sa valoare de regizor.

MIRCEA MORARIU

PASIUNEA ANALITICĂ

CUM VĂ PLACE de William Shakespeare • TEATRUL DE STAT DIN ORADEA • Data reprezentației: 14 ianuarie 1997 • Regia: Alexandru Colpacci • Scenografia: Vioara Bara • Distribuția: Ion Abrudan (Ducele surghiunit, Frederic uzurpatorul), Ileana Iurciuc (Amiens), Daniel Vulcu (Jacques), Nicolae Barosan (Le Beau), Tiberiu Covaci (Charles), Ilie Turcu (Olivier), Doru Fârte (Orlando), Eugen Țugulea (Adam), Petre Panait (Tocilă), Nicolae Toma (Sir Oliver Martext), George Voinescu (Corin), Alexandru Cornea (Silvius), Ioan Coman (William), Roxana Ivanciu (Rosalinda), Andra Tudor (Celia), Elvira Platon Râmbu (Phoebe), Mariana Presecan (Audrey).

Teatrul din Oradea este neoclasic și proaspăt vopsit pe dinafară, iar pe dinăuntru este Jugendstil și delabrat. Scenografa Vioara Bara, al cărei talent plastic este de mult cunoscut, a amenajat cu dibăcie interiorul pentru a da anvergură spectacolului **Cum vă place**. Ea a construit o punte care, pornind de pe scenă, traversează sala pe deasupra fotoliilor din mijloc, lărgindu-se ca un proscenium în dreptul lojilor centrale, astfel amenajate încât să amintească aspectul scenei elisabetane, așa cum o cunoaștem din mărturiile epocii. Pe acest proscenium se desfășoară acțiunea de la Curtea ducelui uzurpator, în timp ce scena propriu-zisă rămâne în întuneric. Eroinele, o dată alungate de la Curte, se îndreaptă, pe puntea centrală, înspre scena devenită, prin ridicarea cortinei și expunerea unei superbe picturi de fundal, cu efect de tapiserie, codrul din Ardeni. O singură stângăcie a scenografiei: utilizarea mormanelor de paie ca suporturi pentru evoluția actorilor, soluție justificată, poate, prin prezența stânelor în apropiere, dar net dezagreabilă din cauza prafului abundent degajat. Altfel, spațiul este bine gândit și folosit, iar

costumele, baroce, îndrăznețe, gen Ungaro, sunt foarte reușite.

Dacă decorul face aluzie la scenografia elisabetană, regia nu urmărește defel o reconstituire a unui spectacol de epocă, după cum nu încearcă nici vreo racordare riscată la timpul prezent. De fapt, Alexandru Colpacci nu urmărește nimic altceva decât să descifreze cu minuție toate semnele teatrale explicite și implicite ale textului. Ca și Sergiu Celibidache în muzică, Alexandru Colpacci interpretează numai ce este scris în partitură, dar are grijă să redea tot ce apare acolo, fără omisiuni sau neglijențe. Ce-i drept, pune și de la el, nu fără gust și abilitate, dar semnele teatrale adăugate sunt detalii, mici **lazzi** de efect local. El nu are o viziune originală asupra întregului, este convins că rolul său nu este să intervină la nivelul macro-semnificațiilor, lăsându-le pe acestea să se constituie în mod firesc, neforțat de vreun **parti-pris** ideologic sau estetic. În schimb, lucrează minuțios fiecare detaliu, încercând să nu atenueze vocile secundare, să lase și acompaniamentul să se audă. Accentele pe care le pune, ca și contribuțiile originale de amănunt, sunt menite să valorizeze filigranul, nuanțele care de obicei se pierd prin marcarea voit îngroșată a traseului principal. Rezultatul acestui tip de demers este un spectacol lung, nu lipsit de ritmicitate, deloc obositor, dar parcă făcut din bucăți, ca o revistă cu scheciuri. Simțul **timing**-ului există, fluiditatea esențială a desfășurării dramatice este respectată, impresia de **fragmentarium** vine însă din lipsa acelor câteva idei asupra piesei ca întreg, care să strângă ansamblul spectacolului într-un nod unitar de semnificații.

Reușitele de detaliu și contribuțiile de efect sunt numeroase. Alexandru Colpacci are ideea interesantă de a reconsidera relația dintre duce și Amiens, altfel personaj anodin de fundal, dând rolul acesta unei actrițe în travesti. El subliniază cu inteligență inconfortul traiului în pădure, introducând amănunte

ca servitul mesei, în același timp precar și intenționat somptuos, intervenția unor bizare animale de pădure, subliniind într-un ton anti-idilic că piesa nu este o pastorală, că relația dintre natură și cultură rămâne problematică, deși nu este neapărat antinomică. Colpacci accentuează importanța lui Le Beau în economia piesei, făcându-ne să vedem înrudirea lui cu artificialul Osrick din **Hamlet**. În ceea ce privește aspectul erotic al relațiilor dintre personaje, regizorul nu speculează ambiguitatea sexuală a protagoniștilor, atât de subliniată de la Jan Kott încoaice, ci preferă să accentueze contrastele dintre personajele sofisticate deghizate de nevoie și lumea păstorilor și a ciobănișilor fruste, cu dorințele lor simple, exprimate deschis. Ca urmare, această secțiune finală are o vioaie populară, de vigoare boccaccescă, fără alunecări înspre picanterii dubioase.

Actorii s-au străduit cu profesionalism să facă față exigențelor acestui spectacol ale cărui complicații nu au fost sacrificate de dragul comodității. Am asistat la o reprezentație jucată în condiții deosebit de grele: publicul, format din elevii unui liceu industrial din localitate, venise hotărât să se distreze pe seama actorilor, făcând gălăgie, circulând prin sală, aruncând cu resturi din punguțe etc. Actorii au suportat totul cu eroism, gândindu-se probabil că și pe vremea marelui Will comportamentul spectatorilor era departe de a fi un model de finețe. Unii dintre interpreții secundari, în intervalele dintre replici, coborau în sală, mai pledând, mai urechind. Se pare că acestea sunt riscurile meseriei.

Aș fi dorit un interpret mai tânăr și mai poetic în rolul lui Orlando. Doru Fârte este la vârsta a doua și, la fel ca și ilustrul său confrate de pe vremea lui Shakespeare, Richard Burbage, cam plinuț. În ciuda experienței, nu reușește să fie credibil ca prim-amorez. Jacques Melancolic găsește în Daniel Vulcu un interpret potrivit, interiorizat, stăpân pe rol. Petre Panait, când nu făcea liniște în sală, era plin de vervă în Touchstone. Mariana Presecan compune cu migală și cu inventivitate rolul lui Audrey. Ileana Iurciuc, în travesti, dă dimensiuni neașteptate rolului Amiens. Nicolae Barosan este un Le Beau cu o prezență pregnantă, bine conturată. Roxana Ivanciu în Rosalinda și Andra Tudor în Celia, deși foarte bine fiecare în parte, nu intră într-o relație reciprocă suficient de tensionată și de contrastantă, par mai curând cele două orfeline, dacă nu chiar dubla Lotte.

Spectacolul orădean are anvergură, dar se concentrează prea mult pe detalii, în speranța că semnificația de ansamblu va rezulta de la sine. Pasiunea analitică este meritorie, dar trebuie însoțită de o corectă și, dacă se poate, originală perspectivă holistică.

ADRIAN MIHALACHE



Roxana Ivanciu și Andra Tudor în **Cum vă place de Shakespeare la Oradea** (regia: Alexandru Colpacci)

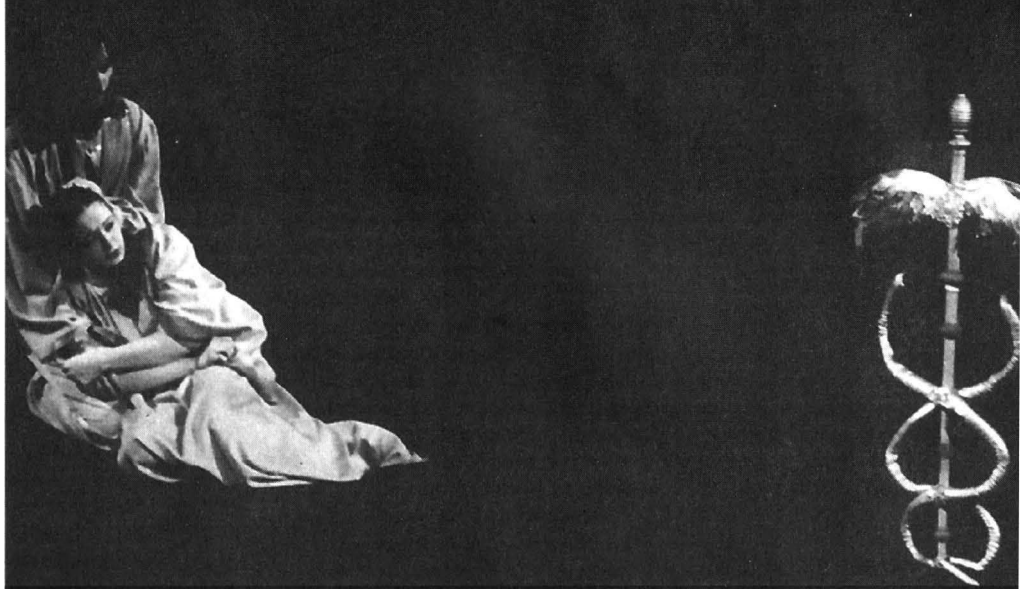



MĂSURA COMEDIEI

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de William Shakespeare. Traducerea: Leon Levițchi • **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ** • Data reprezentăției: 15 ianuarie 1997 • Regia: Theodor Cristian Popescu • Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru • Muzica: Dan Dediș • Distribuția: Aurel Ștefănescu (Vicenzio), Nicu Mihoc (Angelo), Mihai Gingulescu (Escalus), Nicolae Cristache (Lucio), Liviu Topuzu (Claudio), Dan Rădulescu (Cot), Ion Săsăran (Spumă), Eduard Marinescu (Pompey), Constantin Săsăreanu (Abhorson), Traian Costea (Barnardine), Diana Boboc (Doamna Răsfăcută), Cristina Toma (Isabella), Gabriela Bacali (Francisca), Suzana Macovei (Mariana), Luminița Praja (Julietta); în alte roluri: Sorin Leoveanu, Gabriel Dumitraș, Ion Vântu, Romeo Romișan, Ada Milea, Delia Martin, Daniela Moisuc, Mirela Pătrăuceanu, Diana Demeter.

După cât se pare, figura dramaturgică tutelară a actualei stagiuni e Shakespeare, iar una dintre piesele care stârnesc mai mult interesul regizorilor e **Măsură pentru măsură**: montarea târgumureșeană realizată de Theodor Cristian Popescu îi urmează îndeaproape aceleia produse, la Arad, de Ștefan Iordănescu. Simplă coincidență de „opțiune”? Convergență întâmplătoare a preocupărilor de moment? Se poate. Ori ilustrare a însuși celebrului adagiu shakespearian potrivit căruia rostul teatrului este să le arate „vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor”? Mai degrabă. Dar ce anume din înfățișarea și tiparul vremurilor de acum se reflectă în bucatăica de oglindă care e **Măsură pentru măsură**?

Piesa are, ca multe dintre comediiile (fie ele și **dark**, întunecate) ale lui Shakespeare, aparența unei istorioare năiv-moralizatoare. Din pricini nu tocmai limpezi, ducele Vicenzio lasă pentru o vreme cârmuirea Vienei (localizarea e, firește, fantezistă) în mâinile ferme și nepătate ale lui Angelo, renumit ca incoruptibil și decis, tocmai de aceea, să porceadă la – am zice în termeni familiari – eradicarea corupției și asanarea moravurilor. Iată însă că angelicul locțiitor se dovedește, treptat, a fi la fel de vulnerabil în fața ispitelor lumești pe cât sunt și cei din juru-i: nu doar că încearcă să câștige prin șantaj farmecele Isabellei, venită să imploră crățarea vieții fratelui ei, vinovat de păcat carnal, dar are pe conștiință și abandonarea unei vechi iubite secrete. Conflictul se rezolvă cu blândețe prin reapariția „bunului duce”, care, de altfel, supraveghează totul din umbră și care pune la cale însoțirile cuvenite – Angelo se va căsători cu



 **Liviu Topuzu și Cristina Toma în Măsură pentru măsură de Shakespeare la Târgu-Mureș (regia: Theodor Cristian Popescu)**

Mariana, tânărul Claudio cu „victima” sa ș.a.m.d., – Isabella urmând a se întoarce, neîntinată, în mănăstirea unde își făcea noviciatul. Sub această suprafață de clasică netezime se cascadează însă hăul întrebărilor ascunse în meandrele baroce ale verbului shakespearian: care e, de fapt, mobilul subitului transfer de putere declanșat de Vicenzio?, este Isabella complet nevinovată de brusca înflăcărare a lui Angelo?, ce rol joacă în toată întâmplarea Lucio, „un filizon” (cum grăiește savuroasa traducere a lui Leon Levițchi), prieten și sfetnic universal? Și, desigur, altele.

Spectacolul lui Theodor Cristian Popescu a identificat cu precizie posibilele întrebări și le-a dat, cu sensibilitate modernă față de conotațiile politice ale tramei, răspunsuri limpezi, chiar dacă, uneori, previzibile. Astfel, Vicenzio este, sub înșelătoarea înfățișare ascetică, de cumsecădenie atotiertătoare, un conducător versat și viclean, care urmărește să scape de un eventual **challenger**, compromițându-l public. Aurel Ștefănescu îi desenează impecabil mersul furișat, gesturile solemne, domoale, zâmbetul smerit-carnivor; în plus, este printre puținii interpreți ale căror replici se aud și se înțeleg în totalitate. Unealtă inconștientă a ducelui, Lucio devine o variantă (aproape) benignă a „cinstului lago” – și e interesant de notat aici faptul că **Măsură pentru măsură** și **Othello** datează din același an, 1604 –, care țese cu voluptate intrigile, crezându-se mereu stăpân pe situație; până în final, când căsătoria impusă cu o codoașă mărunță îi va năruie definitiv cariera. Nicolae Cristache îl înzestrează cu febrilitatea și ținuta trufașă necesare; din păcate, rostirea actorului e practic ininteligibilă. Colcăiala de vicii felurite a Curții și a cetății dobândește consistență și culoare prin silueta țepăună a sfetnicului Escalus, căruia Marcel Gingulescu îi conturează cu subtil joc mimic invidia dușmănoasă, și prin

trio-ul comic alcătuit din mărunții escroci Pompey, Spumă și Cot, pe care Eduard Marinescu, Ion Săsăran și Dan Rădulescu îi portretizează cu haz măsurat, secondați, în nota umorului negru, de Constantin Săsăreanu (călăul Abhorson) și Traian Costea (pușcăriașul Barnardine).

Unui tratament psihologic atent sunt supuși – lucrul era obligatoriu – Angelo și Isabella. În persoana lui Nicu Mihoc, cel dintâi are un farmec ambiguu, dar învăluitoare; intransigența lui, reală, e dublată de o mare oboseală, dar și de o mare sete de viață. Acest Angelo este, forțând un pic comparația, un Gelu Ruscanu medieval, tânjind după absolutul ideii cu gleznele prinse în relativul existenței. Nu-i nici vinovat, nici nevinovat; e doar om. La rândul ei, Isabella nu este o ingenuă clorotică; a ales mănăstirea din convingere rațională, nu din pornire sentimentală. Pură, dar conștientă și, în surdina, mândră de atracția pe care o exercită asupra bărbatului, intuiește în Angelo un suflet înrudit; poate că dacă el n-ar încerca s-o ia cu forța, i s-ar dăruia ea singură. Cristina Toma joacă inteligent hotărârea și ezitățile eroinei, reconfirmându-și înzestrarea dramatică specială.

Foarte elaborat sub raport vizual, beneficiind de un decor superb, semnat Viorel Penișoară-Stegaru și pus din belșug în valoare de lumini, spectacolul suferă de unele curențe de ritm (boala copilăriei regizorale, s-ar zice), ca și de lipsa accentelor care să-i marcheze mai decis nodurile ideatice (o simplă prelungire cu două-trei secunde a fiecărui final de „tablou” ar remedia, cred, situația). Altminteri, Theodor Cristian Popescu și Teatrul Național din Târgu-Mureș au început bine anul 1997.

ALICE GEORGESCU

PROFET ÎN ȚARA LUI

POATE ELEONORA... de Gellu Naum • **THEATRUM MUNDI** • Data reprezentației: 9 ianuarie 1997 • Regia: Alexandru Tocilescu • Scenografia: François Pamfil • Costumele: Sanda Mitache • Muzica: Gabriel Basarabescu • Mișcarea scenică: Raluca Ianegic • Distribuția: Ion Grosu (Iulius), Ion Bechet, Dragoș Stemate (Iulius II, Un mire), Tudorel Filimon (Tata), Anca Alecsandra (Mama), Vasile Toma (Paznicul), Mariana Dănescu, Ada Navrot (Eleonora), Romeo Tudor (Primarul), Cătălina Denisa Tănase (O fetiță care se joacă cu mingea), Viorel Păunescu (Un călător care are un arbore), Corina Negrițescu (O femeie cu un copil în brațe), Lia Bugnar, Mariana Dănescu (O mireasă), Ovidiu Gherasim Robu (Minos Judecătorul), Romeo Pop, (Avocatul), Irina Birlădeanu (Avocata), Daniela Ioniță (Justiția), Petrișor Stan (Scamatorul ambulant), Doina Aida Stan (Scamatoarea ambulantă); cu participarea extraordinară a actorului Colea Răutu.

Zicala „Nimeni nu e profet în țara lui” n-a fost inventată în țara noastră. Românii ar putea însă – ar fi putut de mult – s-o breveteze, într-atât de frecvent se aplică ea la felurite cazuri ivite din solul autohton, mai ales în zona artelor, a culturii în general. Pentru a fi recunoscuți drept profeți în patria-mumă, Eugen Ionescu, Brâncuși sau Tristan Tzara, de pildă, au avut mai întâi de așteptat ca timpanul național să fie sensibilizat de rumoarea stârnită de profețiile lor sub alte ceruri. Cine a rămas acasă, a predicat în pustiu. Și Gellu Naum a rămas acasă, și acasă a rămas și dramaturgia lui, care, scrisă altundeva în Europa, ar fi fost astăzi citată, în enciclopediile lumii, ca exemplu ilustru de teatru suprarealist. Lăsând la o parte faptul că ar fi fost citită și jucată chiar și în România...

Așa, cele trei piese ale poetului-dramaturg – **Insula** (1963), **Ceasornicăria Taus** (1966) și **Poate Eleonora...** (1962) – au cunoscut o singură editare (la „Cartea Românească”, în 1979), într-un tiraj de **samizdat**: 3 910 exemplare. Și, după știința mea, nici unul dintre acestea nu a ajuns în mâinile vreunui regizor interesat (sau interesant), până acum, când, în fine, ultima piesă are parte de „premierea mondială”, cum zice foaia-program scoasă de Theatrum Mundi. (În treacăt fie spus, chiar dacă instituția nu stă deloc pe roze financiare, ocazia merita măcar un caiet-program adevărat.) Firește, mai bine mai târziu decât niciodată, dar nu te poți împiedica să te gândești ce efect ar fi produs montarea acestei dramaturgii la vremea scrierii ei, în anii '60, când sensibilitatea publicului față de teatrul non-tradițional era încă fragedă și uimită, când teatrul absurdului abia își consolida liderii și era mult departe de a-și fi născut cohorte de epigoni.

Desigur, dramaturgia lui Gellu Naum nu e ușor de pus în scenă. Dacă teatrul absurdului propune, chiar în cele mai „absurde” dintre textele sale reprezentative, o parabolă descifrabilă în termeni ideologici (incomunicabilitatea, în **Cântăreața cheală**, ori singurătatea omului în univers, în **Așteptându-l pe Godot**, să zicem), piesele suprarealiste ale autorului român sunt greu de rezumat pe o asemenea coordonată. Aici, legăturile cauzale dintre întâmplări sunt complet abolite, desfășurarea „acțiunii” urmează mai degrabă traseul accidentat și imprevizibil al visului, iar personajele sintetizează nu atât concepte abstracte (nemaivorbind de tipologii sau caractere), cât stări de spirit. Mult mai aproape de „natură” decât raționalismul absurdului, travestit, prin limbaj, în contrariul său, suprarealismul e mai carnal, mai visceral

– și, tocmai de aceea, mult mai rebel la o transpunere scenică semnificativă. Iar dintre piesele în discuție, cea mai refractară acestui tratament mi s-a părut tocmai aceea aleasă de regizorul Alexandru Tocilescu, pentru că, fiind prima lucrare dramatică a autorului, ea nu s-a emancipat încă de sub tutela poeziei (dragostea eternă a lui Gellu Naum) spre a intra hotărât, precum **Insula** și **Ceasornicăria Taus**, sub zodia teatrului.

Uzând însă de curajul artistic ce-i este propriu, Tocilescu a izbutit, cu concursul esențial al scenografului François Pamfil, să dea o „haină” flamboaiant teatrală poveștii deloc teatrale a tânărului (Iulius) care visează că s-a îndrăgostit de o statuie (Eleonora). Și izbutește asta nu încărcând textul cu semne și simboluri, ci transformând în energie vizuală energia poetică a cuvântului. Căci aproape tot ceea ce obișnuința noastră cu inventivitatea (scăpată adesea de sub control) a regiei „moderne” ne-ar îndemna să considerăm intervenție în sau adaos la materia dramatică, există, notat precis, în text: și pantomima personajelor secundare, și apariția scamatorilor ambulanți, și figura enigmatică a Bărbatului care croșetează (și căruia farmecul personal al lui Colea Răutu îi împrumută, în spectacol, o fascinație constantă). A face însă toate acestea să **vorbească** fără cuvinte pe scenă este cel puțin la fel de greu ca a le născoci pur și simplu.

După cum este, pentru actori, a da expresie sonoră lirismului și ironiei deopotrivă existente în replici. Sub acest aspect, pretențiile noastre au fost însă doar parțial satisfăcute. Dacă Mariana Dănescu (Eleonora), Tudorel Filimon (Tatăl), Romeo Tudor (Primarul) sau Ion Bechet (în rolul minuscul al Mirelui) își impun cu autoritate personajele, ceilalți componenți ai distribuției nu se lasă „văzuți” decât în măsura în care prezența lor este evidențiată **regizoral**. Din fericire, însă, generozitatea regizorului față de actori fiind la fel de mare ca și respectul său creator față de piesă, **Poate Eleonora...** se prezintă, în ansamblu, sub forma unui spectacol omogen, „rotund” și, amănunt deloc neglijabil, foarte plăcut. Așa încât, printre profeții falși ale căror discursuri ne asurzesc nu tocmai rareori urechile pe scenele naționale, și-a găsit acum locul și un profet adevărat.

 **Imagine din Poate Eleonora... de Gellu Naum la Theatrum Mundi (regia: Alexandru Tocilescu)**



ALICE GEORGESCU



Emilia Popescu, Horațiu Mălăele și Dana Dogaru în *Cafeneaua după Sam Bobrik și Ron Clark* la „Bulandra“ (regia: Horațiu Mălăele)

CAFENEAUA LUI MĂLĂELE

CAFENEAUA, adaptare scenică de Horațiu Mălăele după Wally's café de Sam Bobrik și Ron Clark. Traducerea: Marica Beligan • TEATRUL „BULANDRA“ • Data reprezentației: 17 ianuarie 1997 • Regia: Horațiu Mălăele • Decorul: Mihai Mădescu • Costumele: Nina Brumușilă • Muzica: Vasile Manta • Distribuția: Dana Dogaru (Louise Murdock), Horațiu Mălăele (Wally Murdock), Emilia Popescu (Janet).

Până și cei mai pedanți dintre noi au admis, cred, văzând *Cafeneaua*, că e un spectacol plăcut, pe alocuri chiar tulburător. Prin atmosfera de caldă familiaritate pe care o instaurează între scenă și sală și, mai ales, prin abilitatea de a da faptului mărunț de viață relevanță artistică. Aici trebuie să vedem, probabil, sâmburele „existențialist“ pe care-l identifică Horațiu Mălăele în această piesă de bulevard cu mare succes pe Broadway și, după cum se pare, și la București. El însuși un cinic și un ironic, regizorul-interpret a descoperit consonanțe de viziune cu personajele din această *Cafenea*, peste care anii și viața trec, sfidându-le.

Ce a tăiat, ce a recompus (mărturisirea îi aparține), nu ne e prea clar. Ce a rămas denotă însă bun-gust, măsură și echilibru în armonizarea spiritului liber american cu rigorile continentului nostru mai convențional. Dar a face ca întâmplarea de pe scenă să respire iluzia vieții trăite e uneori mai greu decât să construiești alternative spectaculoase.

Naturaletăea artistică e mai dificil de obținut, fiind pândită mereu de banalizare, pe de o parte, de inconsistență și de mimare păguboasă a firescului, pe de altă parte. E cu atât mai de apreciat reușita din acest spectacol a echipei de interpreți și a celui care, îndrumându-i, a asigurat reprezentației cadrul prielnic unui joc credibil, comunicativ. Trucul (vechi) al mimării repetițiilor, jucarea parantezelor, aerul de improvizație colocvială pe care-l imprimă dialogul cu sala sunt atașante, captând atenția și bunăvoința spectatorului. Complicitatea cu omul din stal netezește calea spre poveste, spre evadarea din realitate, dar și drumul invers, spre distanțare lucidă. Ieșind din rol pentru a se adresa direct sălii și reintrând în pielea personajelor, actorii livrează reflecției noastre teme de viață „trăite ca la teatru“. Viața și scena își amestecă seducător siluetele. Actorii joacă firesc – o contradicție în termeni, rareori atât de bine armonizată pe scenă, pentru a răspunde cerințelor de verosimilitate ale acesteia.

Horațiu Mălăele, cu o mare economie de mijloace, caracteristică jocului său simplu, epurat de orice artificii, cu o infinită discreție în trecerea de la o stare la alta, dar și cu rupturi de ritm inteligent distribuite, este aceeași fermecătoare prezență dintotdeauna. Amestecul de lirism și ironie, de veselie și amărăciune, de relaxare și concentrare dramatică din jocul său fac din Wally un aventurier din familia perdanților sublimi, a visătorilor incurabili, care compensează pragmatismul unei lumi secătuite.

Dana Dogaru îi temperează elanurile fanteziste cu grație, cu detașarea șăgalnică a înțelegerii din dragoste. Jocul ei echivoc e de mare finețe, chiar și în izbucnirile tranșante ale eroinei.

Emilia Popescu are, poate, rolul cel mai generos, căci personajul ei, din aceeași specie a ghinionistilor veseli, duce autoamăgirea la limita imposibilului, acolo unde, forțate, firele de legătură cu realitatea se rup. Aspiranta la glorie hollywoodiană practică disimularea, dar nebunia ei se dovedește în cele din urmă reală, după o evoluție pe parcursul căreia actrița trebuie să joace la limita ridicolului sau a melodramei. O face cu talent și destulă abilitate, reușind mai ales în scenele șarjate.

Textul îi obligă pe interpreți și la compoziții de vârstă dificile (între primul și ultimul act se scurg cam 40 de ani), pe care ei le rezolvă cu mijloace de mare simplitate, schimbându-și mai degrabă stările decât înfățișarea.

Inepuizabilul Mihai Mădescu concepe realist și funcțional cadrul cafenelei lui Wally, în timp ce Nina Brumușilă le asigură actorilor o ținută vestimentară corespunzătoare. Coloana sonoră a lui Vasile Manta răspunde și ea prompt la comenzile „pe viu“ ale regizorului Mălăele, care, comentându-și intențiile, scria în caietul-program, citându-l pe Leonardo da Vinci: „Și pentru că suprema nenorocire ar fi ca teoria să învingă opera, mă opresc aici“. Iar noi îi urmăm sfatul.

DOINA PAPP

ACTUALITATEA CLASICILOR

REGELE ȘTEFAN de Sik Sándor ●
TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ, secția maghiară ● **Data reprezentației:** 24 noiembrie 1996 ●
Regia: Kincses Elemér ● **Scenografia:** Labancz Klára ● **Distribuția:** Ferencz István (Regele Ștefan), Mozes Erzsébet (Regina Gisela), Somody Hajnal (Prințesa Ilona), Györffy András (Ducele Vazul), László Zsuzsa (Gyöngy), Tatai Sándor (Ducele Péter), Kárp György (Aba Samuel), Csergöffy László (Buda), Sarkadi Zoltán (Sebös), Nagy József (Szalók), Kozsik József (Bonyha), Magyar Gergely (Anasztáz), Nagy István (Csanád), Székely Ferenc (Gotthard), Pillér Zsolt (Pósa, Sámán), Tóth Tamás (Hadnagy); în alte roluri: Varga Csaba, Nagy Levente, Székely Sándor, Szakács László, Bóni László.

Kincses Elemér aparține acelei categorii ferice de regizori care pot să descopere sensuri contemporane și să găsească imagini scenice sugestive, convingătoare și percutante în cele mai diverse opere dramatice. A demonstrat acest lucru din plin în **Vizita bătrânei doamne** de Friedrich Dürrenmatt și a arătat această capacitate din nou, emoționant și direct, în recentul său spectacol cu **Regele Ștefan** de Sik Sándor (1889–1963). Dacă în comedia amară a scriitorului elvețian a știut să pună accentul pe sarcasm, în drama scrisă în 1934 de Sik Sándor, partizan al teatrului simbolist, misterial și istoric, a reliefat actualitatea prin elemente ritualice. Spectacolul său, având numeroase momente de elevată dramă liturgică, este însă, totodată, și o densă dezbateră politică.

Cu câteva detalii de decor, Labancz Klára a creat un cadru simplu, sever, aparent sărac, dar grăitor, evocând începuturile Evului mediu doar printr-o poartă-cușcă din gratii, iar palatul regal, printr-un tron; în plus, un fundal-ogivă închipuie o biserică sau un drum spre înălțimi. Ambiguitatea întărește impresia de misterios trecut și de tulburător prezent. Mai mult decât recuzita, luminile sunt cele ce domină scena, sugerând și noaptea vremurilor, și nevoia de soare, și veșmântul negru al întinericului căutat de complotiștii ce vor să-l ucidă pe Regele Ștefan, și idealul acestuia din urmă de a-și duce poporul spre civilizație, pace și încredere în oameni.

Spectacolul începe cu un minunat cor liturgic, încheindu-se în acordurile triumfătoare ale unei mise solemne, în



foto: Bartha László

Scenă din Regele Ștefan de Sik Sándor la TN Târgu-Mureș, secția maghiară (regia: Kincses Elemér)

sunetul căreia un lung șir de făclii pornește de la rampă către o madonă albă, plasată în fundal.

Acțiunea este încărcată de tensiuni și conflicte. Eroul principal, Regele Ștefan, cel ce i-a creștinat pe unguri, se află în discordie cu o parte dintre nobilii săi. Îmbrăcat în alb, o siluetă de autentic sfânt, înalt și subțire, Ferenczy István a creat un personaj simplu și copleșitor. El își susține cauza și o apără împotriva nobililor conduși de ducele Vazul (prezență puternică, impusă de Györffy András) și de energica, exploziva sa soție, Gyöngy (foarte bine întruchipată de László Zsuzsa, cu temperament și izbucniri vulcanice). Regele este acuzat cu vehemență că a trădat religia, tradițiile și ființa strămoșilor, dar el îi lămurește pe opozanți că noua credință înseamnă pace, libertate și mai ales integrarea poporului său în Europa. Replicile legate de această integrare au, firește, conotații actuale.

Atunci când complotiștii pătrund, acoperiți de noapte, în camera regelui, pentru a-l ucide, acesta nu li se împotrivesc cu sabia, ci cu demnitatea lui, cu spiritul lui tolerant, cu bunătatea lui. Drept, siluetă imaculată, regele stă în fața dușmanilor ale căror spade încet, încet încep să coboare spre pământ. Nu

lipsește din piesă nici lupta dintre pasiune și datorie, prințesa Ilona fiind nevoită să-l ia în căsătorie pe Ducele Péter, principe creștin și asociat al lui Ștefan, pentru a putea duce mai departe misiunea de apărare a poporului. Regina Gisela, jucată de Mozes Erzsébet cu sensibilitate, dar și cu tărie, este alături de soțul ei, chiar dacă la un moment dat e depășită de rezistența și bunătatea lui.

Curtenii, prietenii și adversarii lui Ștefan, au tensionate și viguroase scene de grup, dar și momente individuale bine subliniate, definite prin ritm și capacitatea de a realiza omogenitatea. Voci bărbătești bine pozate, voci energice, calde sau tăioase, dar întotdeauna într-o deplină armonie sporesc emoția dată de spectacol. În acest grup se află Kárp György și Csergöffy László, Sarkadi Zoltán și Nagy József, Kozsik József și Magyar Gergely – toți răspunzând cu pasiune și dăruire misiunii lor, contribuind la crearea acestui spectacol bine structurat.

Toți interpreții au înțeles gândul regizorului: acela de a da viață nu unei piese istorice, cu reconstituiri de epocă și atmosferă medievală, ci unei autentice dezbateri de idei.

ILEANA BERLOGEA

UN SPECTACOL-SENTIMENT

NU POȚI TRECE CU CAPUL PRIN ZID (MAMA) de Stanislaw Ignacy Witkiewicz ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA** ● Data reprezentației: 8 decembrie 1996 ● Regia: Anca Bradu Panazan ● Scenografia: Lia Maria Vasilescu ● Mișcarea scenică: Mălina Andrei ● Distribuția: Silvia Ghelan (Janina Węgorzewska), Dorin Andone (Leon Węgorzewski), Viorica Mischilea (Zofia Plejtus), Maria Seleș (Josefa, baroană de Obrock), Ion Marian (Joachim Cieleciewicz), Petre Băcioiu (Apolinari Plejtus), Ioan Isaiu (Lucyna Beer), Frederik Slavici (Beski), Mihai Comănici (Alfréd, conte de La Tréfoville), Irina Wintze (Wojciech de Pokoryka-Pecherziewicz), Carmen Culcer (Dorota), Vasilica Stamatini (O tânără necunoscută), Rusalin Bîrlea (Un tânăr necunoscut).

Am mai avut ocazia să observ înclinația regizoarei Anca Bradu-Panazan pentru spectacolul-eseu, pentru spectacolul-demonstrație. O rapidă trecere în revistă a montărilor ce-i poartă semnătura – de la **Cimitirul păsărilor** la **Cameristele**, de la **Tyl Ulenspiegel** la **Astă-seară se improvizează** – dovedește că tânăra regizoare a optat pentru texte ce vin în întâmpinarea unei atare înclinații, dar și că Anca Bradu-Panazan a pornit în carieră fără complexe, fără a-și acorda o perioadă de grație în care „să-și facă mâna” pe

partituri mai puțin pretențioase. Rezultatele nu au fost întotdeauna pe deplin convingătoare. Li s-au asigurat respectivelor piese veșminte scenice de o bogată teatralitate care însă, prea adesea, își era suficientă sieși, cantonând spectacolele în zona ilustrativismului vizual, supralicând planul expresiei și neglijându-l pe cel al conținutului. Tentația pentru calofilie, pentru elaborarea de „fotograme” elegante, tocmai bune de pus într-un album, pentru ceremonialuri ample nu a fost însoțită și de capacitatea de a institui o ordine dramatică înzeestrată cu dinamism, cu miez și combustie și, uneori, cu coerență.


Cum piesa **Mama** a polonezului Stanislaw Ignacy Witkiewicz se înscrie în seria acelor lucrări prin care dramaturgul (deopotrivă pictor și romancier) a încercat să elibereze teatrul de constrângerile considerate perimate ale logicii și cauzalității, scoțând relatarea de sub dominația curgerii temporale firești, în favoarea **flash-back**-ului generator de ambiguitate și subordonând aceeași relatare interesului pentru introspecția în adâncimile pervertite ale unor psihologii abisale, erau suficiente premise pentru ca întâlnirea tinerei regizoare cu un text care i se potrivește să reprezinte pentru ea și pentru Naționalul clujean șansa unui spectacol de ținută profesională. Șansa a fost în bună măsură fructificată. Pentru că în repertoriul teatrului mai figurează două spectacole cu titluri asemănătoare (**Regina Mamă și Mater**), spre a se evita o eventuală confuzie a fost preferat

titlul **Nu poți trece cu capul prin zid**, ce reprezintă o replică fundamentală din piesă, semnificativă pentru substratul ei metafizic.

Căutând precipitat „forma pură”, eliberată de încorsetata „geometrie euclidiană”, Witkiewicz a dat prin **Mama** o piesă în care sondează, printr-o suită de **tablouri** (reflex oare al preocupărilor sale de pictor?), abisul interior al unor personaje ce cad victimă, din cauza fragilității constitutive, loviturilor vieții, labilității morale, ori, mânate de o curiozitate maladivă, unor otrăvuri precum alcoolismul, drogul, prostituția, perversiunea sexuală. Witkiewicz recurge la formula discursivă spre a surprinde în secvențe penetrante oameni captivi propriilor patimi și neputințe, înfrânți și întemnițați, oameni căutători de absolut pe căi oculte și care, o dată confrunțați cu eșecul, nu mai au decât soluția sinuciderii.

Cred că respectiva formulă discursivă a favorizat-o pe Anca Bradu-Panazan, care a avut astfel prilejul de a edifica nu un spectacol-acțiune (specia, cel puțin pentru moment, fie că nu o tentează, fie că nu-i este la îndemână) ci un spectacol-sentiment. Acesta fiind genul, e clar că la respectivul sentiment poți adera sau nu. Decorul, în compunerea căruia se regăsesc intens uzitata, dar și funcționala construcție geometrică a „pâlniei”, precum și etajarea de tipul „scară în scară”, decor conceput de Lia Maria Vasilescu, i-a îngăduit regizoarei să elaboreze imagini care transmit neliniște,



 **Dorin Andone și Silvia Ghelan în Nu poți trece cu capul prin zid de Witkiewicz la Cluj (regia: Anca Bradu-Panazan)**



FUM SFÂNT

PARACLISERUL de Marin Sorescu
● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI
● Data reprezentației: 31 ianuarie
1997 ● Regia: Felix Alexa ●
Scenografia: Diana Ruxandra Ion ●
Interpretează: Damian Crâșmaru.

apăsare nefirească, decadență, disperare. Izolarea relativă a respectivelor imagini nu e resimțită ca un defect pentru că, așa cum spuneam, relatarea nu se supune, din scriitură, exigențelor timpului vectorial.

Rolurile principale și-au aflat interpreți pe măsură. Silvia Ghelan desenează cu autoritate o Janina Wegorzewska decrepită, ruinată fizic, robită alcoolului și în care cu greu mai poate fi identificată femeia voluntară de odinioară, silită să-și întreprindă familia din „lucrul său manual”. Dezamăgirile de tot felul, dar mai cu seamă spulberarea iluziilor în privința idealizatului fiu Leon au transformat personajul într-un chip și un trup pe care s-au depus mizerie, suferință și rată. Toate acestea s-au topit într-un joc incandescent, cuceritor prin absența retorismului și prin puritatea vibrației. Distribuit în rolul fiului Leon, Dorin Andone fructifică ocazia ce i s-a ivit, dovedindu-și progresul profesional prin finețea fiecărei nuanțe, complexitatea de sensuri care acreditează ideea că personajul nu e doar un ins abject marcat de semnele viciului și imoralității, ci are și o ciudată dorință de cunoaștere, cu ajutorul mijloacelor oculte reprezentate de drog și alcool, a lumii aflate dincolo de granița cotidianului. Viorica Mischileă, Maria Seleş, Ion Marian, Petre Băcioiu, Irina Wintze, Vasilica Stamatina i-au secundat pe protagoniști în limitele unei corectitudini profesionale nedezmințite, dar și fără prea mari surprize. Se remarcă, într-un rol episodic, foarte tânărul Ioan Isaiu. Spectacolul, cu defectele și calitățile sale, prilejuiește și debutul câtorva absolvenți proveniți de la diverse școli de teatru. E vorba de Frederik Slavici (ciudat și discutabil felul în care regizoarea a conceput apariția personajului), Mihai Comănici, Carmen Culcer, Ruslan Bîrlea. Rolurile ce le-au fost încredințate sunt de mică dimensiune, iar din felul expeditiv în care au fost rezolvate mi-e imposibil să spun că așa fi intuit calitățile interpreților. Sper ca premierele viitoare să le dea șansa de a și le pune în evidență. După cum sper ca după acest spectacol Anca Bradu-Panazan să încerce și alt gen de expresie teatrală, care să-i dovedească posibilitățile de înnoire profesională. Continuând pe aceeași cale există riscul ca stilul să devină manieră.

MIRCEA MORARIU

Piesa **Paracliserul** de Marin Sorescu este o transfigurare poetică a mitului constructor din „Meșterul Manole”. Indecis între lumea laică și cea sacerdotală cum este un paracliser, personajul sorescian e și el un constructor care încearcă virtuțile unui material la rândul-i indecis, între duh și materialitate: fumul. Iar edificiul lui este unul al timpului care sacralizează tot ceea ce îi rezistă. Pentru că fumul pe care paracliserul se străduiește să-l așeze pe lespezile și murii unei biserici noi e urma de sacralitate pe care timpul o lasă ca efigie a permanenței spiritului în istorie. Paracliserul lui Sorescu condensează în experiența lui lirică **inițierea** care-l va sprijini să-și isprăvească lucrarea: va arde el însuși, în chip de lumânare (rug) pentru propriul suflet. Dacă pentru Meșterul Manole (în versiunea blagiană) proiecția în obiectual a construcției sale a fost prilej de secătuire a ființei (el se sinucide din disperare), pentru paracliserul lui Marin Sorescu edificiul de umbre și spirit dă sacrificiului și inițierii un sens care le cuprinde deopotrivă, al mântuirii.

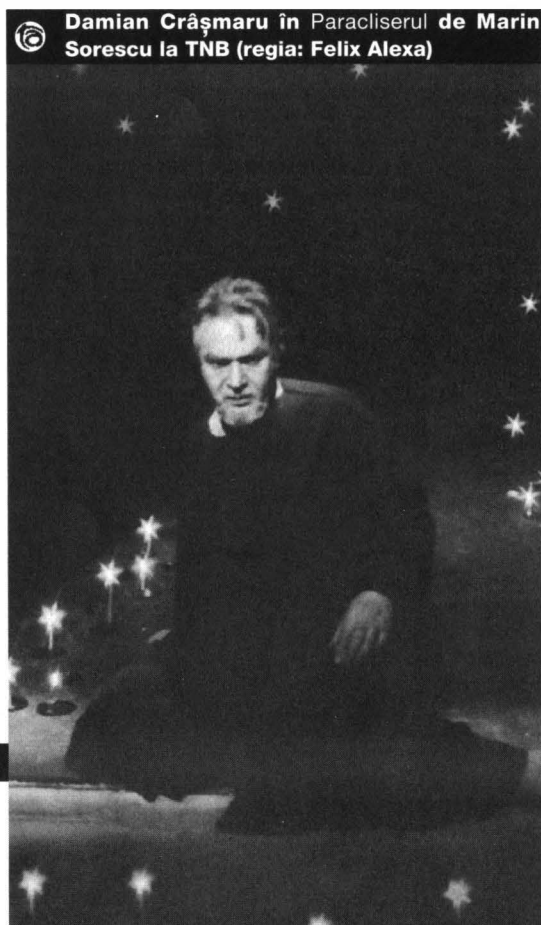
Mă bucur nepus că Felix Alexa s-a gândit să monteze **Paracliserul**. El citește într-un mod personal poemul și vede în personajul paracliserului, o dată cu actorul Damian Crâșmaru, un duh

expresionist, frământat de o ardere interioară mistuitoare. Damian Crâșmaru intră în scenă cu pecetea suferinței pe chip și rostește fiecare cuvânt cu reflexivitate gravă, pentru care se macină parcă tot trupul. Soluțiile regizorale sunt elegante, în maniera deja proprie lui Felix Alexa. Ele se biziue și pe emoția și frumusețea de care se încarcă spațiul scenografic imaginat de Diana Ruxandra Ion. Renunțând la scena arderii veșmintelor, în final, căderea schelelor îl abandonează pe paracliser într-o imponderabilitate de sfânt al cărui chip a rămas parcă în memoria altarului. Este momentul cel mai tulburător din spectacol.

Ideea stranie a afumării unei biserici noi deschide o dilemă de reprezentare și de raportare la scriitura soresciană. Criticii vorbesc despre intruziunea absurdului, pentru că citeșc piesa din perspectiva dramaticului. **Paracliserul** este însă, deopotrivă, un poem, și atunci putem vorbi despre un imago liric în care absurdul nu-și mai găsește loc. Felix Alexa și Damian Crâșmaru optează pentru perspectiva dintâi și văd în paracliser un suflet exaltând trăiri mistice până la hotarul nebuniei. Gravitatea personajului atinge adeseori paroxismul. Din cealaltă perspectivă, cea lirică, paracliserul, asemenea lui Iona, ar fi rostit fără gravitate lucruri grave, lăsând și ironia limbajului să se insinueze. Eu cred că aventura personajelor soresciene în dramă este mai înainte de toate o aventură a vorbelor și mai puțin una a destinilor. Ce face paracliserul? Meditează, filosofează? Mai degrabă **se vorbește** pe sine, sporovăiește, cuprins,

ca și Iona, de o beție lirică. Inițierea nu urmărește o cale a conceptelor, ci una dezordonată, lirică, plină de paradoxuri. Vorbele fac piruete grațioase, se zbenzguie, aruncând personajul într-o ambiguitate care te oprește să dezlegi tragicul de bucuria jocului. Pentru Damian Crâșmaru, paracliserul este tragic de la un capăt la altul al monologului. El fixează un personaj memorabil prin forța de a crește moment cu moment tensiunea zbuciumului său mistic. În spectacolul lui Felix Alexa câștigăm, așadar, imaginea pregnantă și credibilă a unui personaj, dar rămânem și cu nostalgia jocului liric (uneori atât de histrionic) al vorbelor.

SEBASTIAN-VLAD POPA



Damian Crâșmaru în Paracliserul de Marin Sorescu la TNB (regia: Felix Alexa)

ADEVĂR ȘI FICȚIUNE

STALIN ȘI BUFONUL de Gaston Salvatore. Traducere și adaptare de Emanuel Mihail ● **TEATRUL EVREIESC DE STAT** ● Data reprezentației: 8 noiembrie 1996 ● Regia: Ion Cojar ● Scenografia: Daniel Răduță ● Ilustrația muzicală: ing. Lucian Ionescu ● Distribuția: Doru Ana (Stalin), Constantin Codrescu (Itzik Sager); Iulia Gavril.

Mereu, istoria se dovedește o sursă inepuizabilă de inspirație pentru scriitori, pentru dramaturgi, pentru artiști. Și oricât de mult ar fi fost exploatat un zăcământ, fantezia unor creatori tot mai găsește în el elemente capabile să intereseze contemporanii, propunându-le, prin transfigurarea artistică operată, noi subiecte de meditație.

Despre Stalin s-a scris, desigur, foarte mult. Și iată că scriitorul de origine chiliană Gaston Salvatore s-a încumetat să scrie despre el o piesă – nu o evocare istorică, nu o însăilare documentară –, ci o piesă structurată dramatic, în care adevărul și ficțiunea se contopesc într-un tot organic ce-și dezvăluie semnificațiile pe măsura creșterii tensiunii. Dificultatea asumată (și învinsă) de autor e cu atât mai mare cu cât e vorba de o piesă în două personaje, cel de-al doilea fiind o

ficțiune, la rândul său inspirată dintr-o figură istorică: Itzik Sager, actor, regizor și director al Teatrului Evreiesc din Moscova, cel din piesă, l-a avut drept model pe marele Mihoels, și el actor și regizor, unul din marii interpreți mondiali ai Regelui Lear și care a murit (se pare, asasinat) în 1948, asadar cu cinci ani înainte de data când se petrece acțiunea piesei. Aceasta se desfășoară pe parcursul a cinci nopți, cinci segmente dramatice în care relația dintre Stalin și interpretul Regelui Lear, dintre dictator și artist, capătă valențele simbolice ale relației călău-victimă printr-o meșteșugită mânăuire a dialogului, de o mare densitate ideatică și cu o abilă răsucire a tensiunilor. De la o aparent nevinovată discuție despre semnificațiile tragediei shakespiariene, iscată de Stalin într-o noapte de insomnie, suntem purtați spre cumplite dezvăluiri ale ororilor comise de dictatorul care-și umilește victima cu voluptatea cinică a celui ce vrea să îngenuncheze arta însăși.

Un asemenea text pune la încercare și capacitatea de expresie a interpreților. Sub îndrumarea lui Ion Cojar, regizor experimentat în descifrarea sensurilor adânci ale unui text și în convertirea lor scenică prin relațiile dintre personaje și analiza stărilor lor în relație, spectacolul

evoluează de la aparentul joc de-a câinele și pisica, într-un ritm inițial molcom, la înalta tensiune a înfruntărilor ce anunță deznodământul tragic.

Constantin Codrescu s-a identificat profund cu rolul actorului, parcurgându-i emoțional trăirile. Și chiar dacă, la început, apariția lui de om sfârșit fizic și psihic contrazice întrucâtva condiția personajului (Itzik Sager e un mare actor, prețuit de toată lumea, și directorul unui teatru, nu poate apărea ca un mujic necăjit, doborât de viață), evoluția lui de la umilința la care-l supune Stalin obligându-l să îngenuncheze, la demnitate și revoltă, până la cutremurătoarea expresie de durere din final, este limpede marcată.

Pentru Doru Ana, rolul Stalin marchează un moment important al carierei sale artistice. Prin mijloace variate, actorul sugerează un personaj complex, autoritar și derizoriu totodată, suspicios și cinic la început, pentru a-și arăta apoi voința tiranică, ferocitatea, dar și „omeneștile” slăbiciuni – criza de lumbago sau folosirea oalei de noapte la vedere –, distanțarea interpretului săpând la temelia sociului. Ceea ce e bine.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

GOGOL, CONTEMPORANUL NOSTRU

ÎNSEMĂRILE UNUI NEBUN, dramatizare de Ion Sapdaru după N. V. Gogol ● **TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI** ● Data reprezentației: 25 noiembrie 1996 ● Regia: Ion Sapdaru ● Scenografia: Romana Preoteasa ● Coregrafia: Angela Doni ● Distribuția: Volin Costin (Poprișcin), Tatiana Zavalova (Mavra), Petronela Chiribuță (Sophie); în alte roluri: Mihai Păunescu, Daniel Badale, Irina Mititelu, Traian Andrii, Daniel Minciună, Cezar Amitroaiei, Dragoș Radu, Romeo Romașcanu, Cezar Rotariu, Alexandru Damache, Gelu Râșcă, Vlad Cumpătă, Florin Iftode, Galina Tati, Crenola Doroftei, Dana Bucătaru, Olina Stratin, Remus Archip, Ana Maria Bernicu, Alin Gheorghiu, Constantin Adam.

Gogol este astăzi unul dintre cei mai jucați autori. Oamenii de teatru i-au descoperit adâncimile gândului și excepționala fantezie, capacitatea de a trece din real în ireal, de la starea de veghe la cea de vis, el anticipând, prin explorările întreprinse în subconștient, pe cei mai fanatici adepți ai lui Jung. Pe

toate scenele lumii, numele lui Gogol este prezent nu atât în legătură cu piesele lui propriu-zise, cât cu dramatizările nuvelor sale. „Nasul” a devenit, astfel, punctul de pornire al uneia dintre cele mai moderne opere lirice, iar „Însemnările unui nebun”, prilej de creații deosebite, fie pentru un singur actor, deci „one-man-show”-uri cum a fost și cel realizat cu ani în urmă la Iași de Dionisie Vitcu, fie pentru o întreagă trupă, ca în spectacolul Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani, în regia și viziunea dramaturgică și regizorală a lui Ion Sapdaru.

L-am apreciat pe acest interesant actor al Naționalului ieșean ca regizor și în spectacolul **Anecdote provinciale** de Vampilov, dar mărturisesc că nu mă așteptam la siguranța propunerii, la curajul și modernitatea imaginilor și a semnificațiilor, pe care le-am descoperit în **Însemnările unui nebun**.

Cunoașteam și eforturile făcute de teatrul din Botoșani și de energicul său director, Marius Rogojinschi, pentru sărbătorirea a 160 de ani de spectacol profesionist în acest oraș, 160 de ani de când Costache Caragiali și trupa sa, pribegi prin lume și izgoniți din București

și Iași, și-au găsit într-o iarnă adăpost și public plin de înțelegere la Botoșani, pe atunci urbe cu mulți negustori luminați. După ce am văzut **Însemnările unui nebun**, pot afirma că Teatrul „Mihai Eminescu” are interpreți tineri plini de pasiune, dar și colaboratori de ținută precum Ion Sapdaru și Angela Doni, autoarea mișcării scenice și a coregrafiei. Cred că această colaborare dintre cei doi artiști a fost perfectă. Rezultatul este armonios, fiind greu să-ți dai seama ce-i aparține unuia și ce-i aparține celuilalt. Ideile regizorale prind viață datorită expresiei grupurilor, modului în care ele se alcătuiesc sugerând și realitatea, și coșmarul eroului principal, sau se destramă și dispar, reapărând în alte alcătuirii.

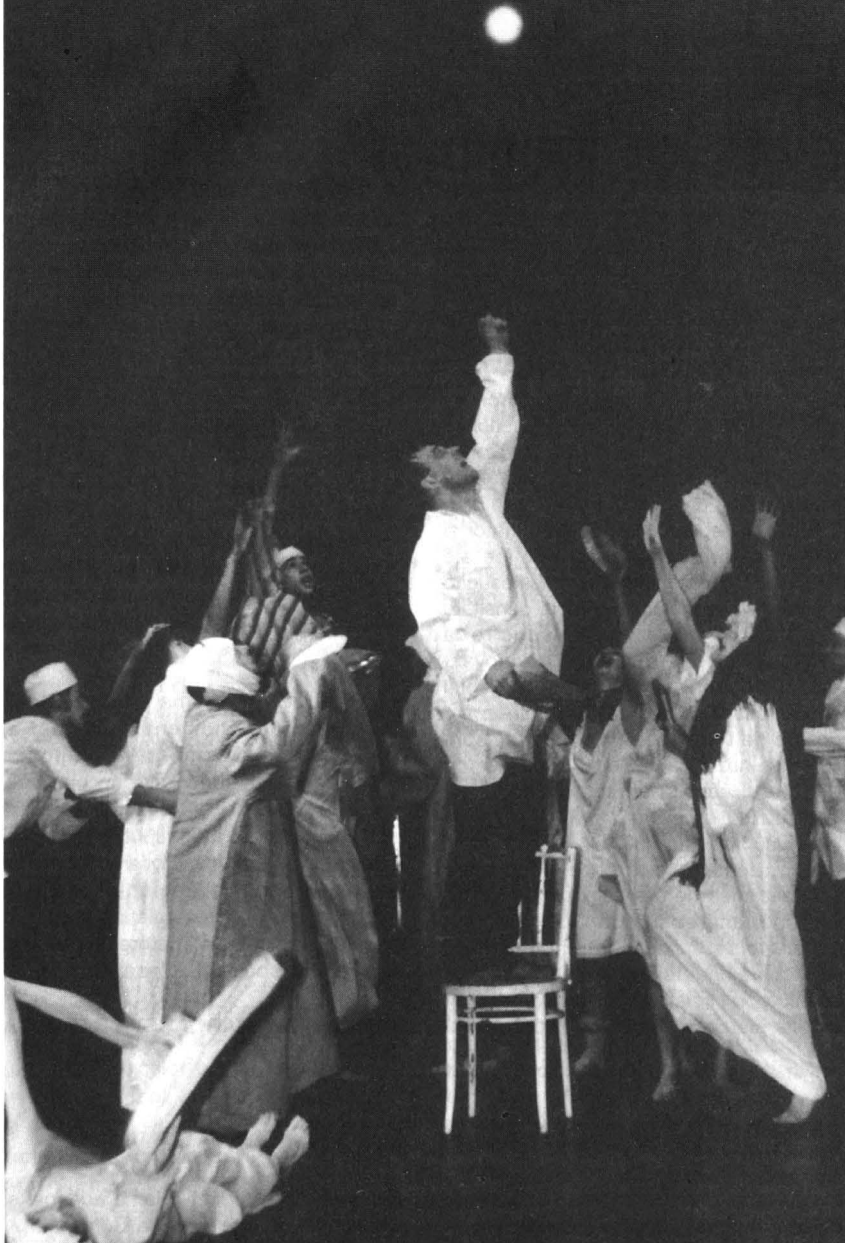
Poprișcin, interpretat cu dăruire, cu credință, cu naturalețe de Volin Costin, trece de la condiția de ins normal, nemulțumit, revoltat, îndrăgostit de fiica Șefului, la cea de nebun, prin aglomerarea gândurilor din ce în ce mai obsesivă, mai halucinantă.

Decorul imaginat de Romana Preoteasa este simplu, dar cu posibilități rapide de metamorfozare. Un spațiu



FAȚETELE DIAMANTULUI

PICASSO: OUTLANDOS D'AMOUR, eseu vizual ● **TEATRUL „ANTON PAN“ DIN RÂMNICU VÂLCEA** ● Data reprezentației: 16 decembrie 1996 ● Regia, decorul și costumele: Horațiu Mihaie ● Concepția muzicală: Virgil Mihaie ● Coregrafia: Mălina Andrei ● Distribuția: Cristian Stanca (Picasso), Doina Migleczi, Gabi Popescu, Radu Constantin, Lidia Stratulat, Iulia Antonie Alexandrescu, Ramona Atănăsoaie, Anca Preduș, Andra Migleczi, Adina Stan, Mihaela Mihai, Cătălina Sima, Nicoleta Avram, Eleonora Poșircă, Liviu Cheloiu, Alin Olteanu, Eduard Pătrașcu, Bebe Moraru și membri ai Trupe de Teatru „Ariel“.



Scenă din Însemnările unui nebun după Gogol la Botoșani (regia: Ion Sapdaru)

Resorturile creației preocupă de multă vreme specialiști din varii domenii. Postulate religioase, analize psihologice sau ședințe psihanalitice caută să-i pătrundă mecanismele interioare. Har divin, talent sau extrovertire rămân noțiuni de lucru asupra cărora planează o umbră de mister. Fiecare încearcă o explicație, iar valabilitatea ei se măsoară adesea în numărul de adepți. Tentația de a descoperi taina nu-i ocolește nici pe creatorii înșiși. Dimpotrivă. Pentru scenograful-regizor Horațiu Mihaie, spectacolul **Picasso: outlandos d'amour** constituie o asemenea tentativă. Teoria susținută sună dezarmant de simplu: actul creator se explică prin alt act creator. Și prin iubire.

Demonstrația prinde forma unui eseu vizual, alcătuire scenică ce își dezvoltă teatralitatea, în primul rând, prin plasticitate corporală, rezonanțe acustice, ecleraj și culoare. Născocitor de forme, semnatarul nu crede în puterea verbului de a surprinde inefabilul. Cuvântul rămâne undeva la marginea incursiunii în universul lui Picasso, într-o zonă a superficialului, a banalităților și picanteriilor. Rolul lui se reduce la acela de **vademecum** modest printr-un imaginar muzeu. Uzează de el până la un căutat abuz doar călăuza (Lidia Stratulat) unui grup de vizitatori care străbat galeriile. Pandant al imposibilului discurs sunt, alternativ, precipitarea nejustificată, schimbările bruște de dispoziție, gesticulația excesivă. Niciodată simțirea curată. Canalele de receptare rămân închise pentru majoritatea membrilor grupului, excepție făcând un personaj bizar (Liviu Cheloiu), amestec de informație scrupuloasă și admirație ingenuă. Singur, el va cuprinde cu adevărat povestea redescoperită în spatele tablourilor, viața pictorului, iubirile

neutru, cu câteva dulapuri, sugerează la început camera lui Poprișcin; acestea devin apoi pupitre de birou, paturi și canapele de salon, dispar și reapar după cum acțiunea se mută dintr-un loc în altul. Iar povestea mărunțului funcționar umilit de superiori și îndrăgostit de o tânără bogată, frumoasă și indiferentă (apariție elegant-comică, degajată și dinamică în interpretarea Petronelei Chiribuță), continuă cu obidirea lui de către cei mari, Generalul și Directorul (în dublu rol, Mihai Păunescu), situație ce poate fi și autentică, dar și o proiecție a minții rătăcite a eroului. Poprișcin se refugiază treptat în nebunia lui, în vis, un univers în care înțelege glasul câinilor și vede fericirea. Scenele de grup – funcționarii batjocoritori, strada indiferentă, nebunii agitați, infirmierii sadici luați drept prieteni – se succedă din ce în ce mai rapid, pe măsură ce eroul își pierde mințile. Apariția grupurilor

este plastică, gesturile lor, între naturalețe și esențializarea dansului, dezvăluie mai convingător decât orice acțiune sau cuvânt alienarea eroului. Aici și-au spus din plin cuvântul și talentul Angelei Doni, și soliditatea viziunii regizorale a lui Ion Sapdaru, care au știut să lucreze cu niște tineri fără experiență coregrafică sau actoricească. Componentii grupurilor izbutesc o coordonare perfectă, dar și particularizarea, ansamblul fiind alcătuit din indivizi ce reacționează unitar și totuși diferit, în funcție de temperamentul și condiția fiecăruia.

Spectacolul este o reușită a spiritului de colaborare ce a domnit în echipă, interpreții aducând, atunci când le lipsea experiența, pasiune, dragoste de teatru, dorință de autodepășire.

ILEANA BERLOGEA

lui. În special, iubirile. Înțelegerea lor deschide barierele timpului spre comunicare. Lumea prezentului continuu adună personalitățile a șase femei într-o trăsătură comună unică: dragostea pentru Picasso. Numele lor rimează cu pata de albastru, cu perfecțiunea cubului, cu tușa senzuală, cu baletul prelungit pe pânză, cu revolta penelului oripilat de război, cu utopia politică roșie și portretele din urmă. Artistul există prin ele, înaintea lor – academismul –, sau la intersecția destinelor – ploaia de roz, arlechinul, minotauromahile, poststalinismul. La sfârșit, nu mai e decât singurătatea ultimului drum. Iar dacă timpul redobândește astfel liniaritate, structura spațială urmează alte legi. Componentele tridimensionalității sunt acum de natură socială, afectivă și creatoare; fiecare, la rândul ei, fiind capabilă să se ramifice în subdimensiuni. Întregul se înfățișează asemeni unui diamant cu fațete multiple, care rețin imagini diferite ale aceluiași moment. Figura lui Picasso marchează centrul, enigmatică sursă de emanație și totodată fabulos atom de geniu reflectat pretutindeni.

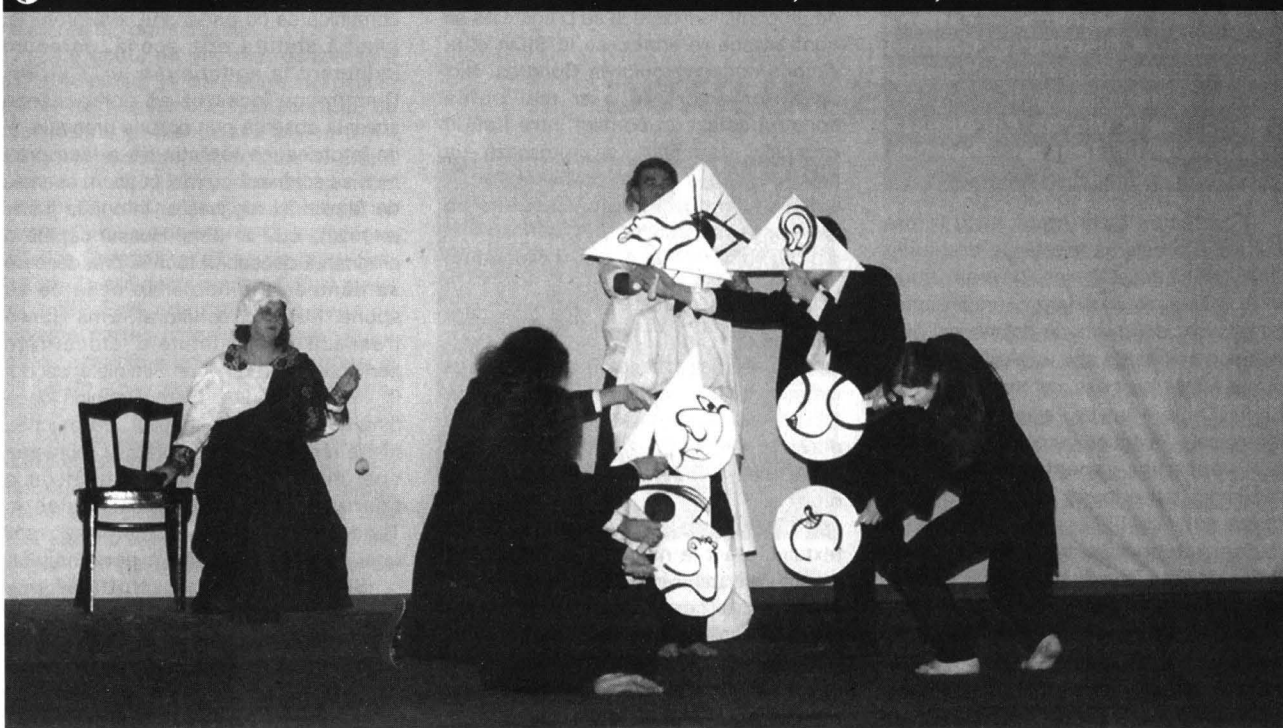
Cristian Stanca impune o prezență tăcută ale cărei contururi și detalii se lasă dezvăluite treptat, pe măsură ce diamantul se rotește. Într-un cadru, chemarea febrilă a artei incendiază

privirile, neliștește brațele, cotopește trupul până când pânzele fixate pe șevalet se metamorfozează în cape de toreadori și o coridă funambulescă începe. Altundeva, din întunericul dens răsar fosforescent numai mâinile pictorului în joc cu nevăzuți parteneri, poate cu armoniile muzicii și reverberațiile gândului, poate cu floarea dorințelor și căldura aerului. Relaxat apoi, cedează ispitelor contemplației, furat de geometriile surprinzătoare ale cubului spart în sumedenie de perspective. Triunghiuri, cercuri și pătrate din placaj se animă de la sine, glisează unul pe lângă altul, se alătură și se resping. Portretul Evei Gödel e tihnită lor îmbinare. Adamantina formă reține iubirea pentru Olga Khoklova (Anca Preduș) prin intermediul baletului, care găsește în cei doi un cuplu legat și expresiv. Coregrafia Mălinei Andrei transformă pasiunea în arabescurile brațelor, bucuria în piruete, încrederea în celălalt în prize sigure, tandrețea în grația pașilor. Mai târziu, ororile războiului îngenunchează omul, martor îndurerat la tragedia poporului evreu și, în particular, la soarta unei fete (Nicoleta Avram) siluită de un ofițer nazist (Gabi Popescu). Pe fundal, „Guernica” se articulează din fragmente purtate de combatanți vlăguți. Perioada elanurilor comuniste este fixată în ipostaze care surprind simultan fastul contrafăcut al

epocii, artificialitatea relațiilor și teroarea dezlănțuită împotriva opozanților. O petrecere, cu răsede la comandă și bunătați gastronomice din carton, se suprapune unei defilări de schingiuri atroce. În context, tabloul lui Stalin arată mai mult ca o amenințare decât ca un omagiu, iar recompensarea autorului, ca o stigmatizare. Structura diamantină se luminează apoi în culori calde, liniștitoare, din care orice urmă de încordare a pierit. Prezența lui Jacqueline Roque (Ramona Atănăsoaie) răsfărănge o atmosferă serenă peste viața de familie și atelierul de pictură. Îmbrăcată într-o rochie cu petale ca niște foi de desen, ultima muză e însoțire și sprijin, mângâiere și inspirație, aspirație și liman. Niciodată, însă, mamă. Glasul spart, de mecanism fără simțire, al păpușii pe care Picasso bătrân o strânge în brațe trimite înapoi la primele scene, când adolescentul implora afecțiunea maternă. Toate celelalte apariții discrete, în plan secund, ale personajului (Doina Migleczi) capătă alte proporții și un sens special. Configurația complexă a diamantului ascunde alt posibil răspuns la chestiunea privind imboldurile actului creator. O explicație de tip freudian s-a insinuat subtil în fațetele sale.

ANCA ROTESCU

 **Imagine din Picasso: Outlandos d'amour la Râmnicu-Vâlcea (scenariul și regia: Horațiu Mihaiu)**





Scenă din Omul care aduce ploaia de Richard Nash la „Nottara” (regia: Tudor Mărăscu)

SENTIMENTALISM DELICAT

OMUL CARE ADUCE PLOAIA de Richard Nash. Traducerea: Mircea Alexandrescu, Beatrice Stăicu ● **TEATRUL „NOTTARA”** ● Data reprezentației: 23 noiembrie 1996 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Decorurile și costumele: Sică Rădescu ● Ilustrația muzicală: Tatiana Stoenescu ● Distribuția: Catrinel Dumitrescu (Lizzie), Valeriu Popescu (Starbuck), Ion Siminie (H. C. Curry), Valeriu Preda (Noah), Emil Hossu (File), Valentin Teodosiu (Șeriful), Cezar Boghină (Jimmy).

E oarecum bizar (dacă nu o fi fost cumva o problemă legată de drepturile de autor) că această piesă nu s-a bucurat în România de o carieră asemănătoare cu a celor „doi de pe un balanșoar” (nu mi aduc aminte de alte versiuni care să fi urmat ediției princeps, semnată în '57 de Liviu Ciulei la, pe atunci, Teatrul Municipal). Textul nu cere nimănui geniu, nici autorilor spectacolului, nici publicului, dar e foarte plăcut și bogat în oferte actricești. Nu știu nimic despre cariera ulterioară a lui Richard Nash; îndemânarea în construcție și caracterizare, abilitatea de a introduce firul poetic în țesătura realistă a conflictului nu s-a mai exprimat în texte care să fi ajuns până la noi. La 40 de ani de la premiera ei românească, piesa a căpătat un ușor

aer vetust, ceva dintr-un document al istoriei moravurilor. America profundă a tradițiilor puritane își dezvăluie farmecul și limitele: în piesă ea este învinsă de un șarlatan visător, un delincvent romantic. În viață, ea s-a retras în fața revoluției provocate de mijloacele contraceptive și de grupurile feministe și se pregătește să contraatace referindu-se la SIDA și la victoria conservatorilor în Congres. Nici un autor american n-ar mai putea construi astăzi un conflict între frați în care celui „dezmățat” i se reproșează – la propriu – că s-a sărutat pe bancheta din spate a automobilului cu o fată generoasă cu sărutările.

Dar, dincolo de evoluția moralității publice, există în această piesă un sentiment durabil în tristețea fetei care trece de pragul fatal fără ca nimeni s-o fi iubit; în neîndemânarea bărbatilor de a-și exprima trăirile există o distanță ironică față de tot ceea ce riscă să devină prea grav.

Acestor resurse li s-a adresat regizorul Tudor Mărăscu, construind un spectacol delicat, care nu iese din pagina textului, atent la nuanțele ce alcătuiesc personajele „dintr-o bucată”, la progresia invizibilă a conflictului. Stăpân pe mijloacele sale tocmai atunci când ele nu trebuie să sară în ochi, Mărăscu este ezitant în momentul de răscruce al piesei: scena dintre Starbuck, omul care aduce

ploaia, fertilitatea, adierea proaspătă a vieții, și fata „aproape” bătrână. Împarte această rată la săritura în înălțime cu autorul decorului, care localizează întâlnirea într-un spațiu meschin, și cu interpretul rolului Starbuck, Valeriu Popescu. Bolovănos, nepreocupat de comunicarea cu partenerul, interpretul își plimbă statura prin scenă, oarecum indiferent la agitația din jur. Catrinel Dumitrescu încearcă să compenseze această absență prin propria prestație, și ca întotdeauna tentația de a face prea mult se soldează cu mai puțin. În scenele de familie își regăsește intonația justă, iar relația cu File (Emil Hossu) capătă o pregnanță deosebită tocmai prin ceea ce se bănuiește dincolo de ceea ce se spune. Matur și echilibrat, Emil Hossu trasează atent limitele sincerității personajului. Tatăl – Ion Siminie și cei doi fii – Valeriu Preda și Cezar Boghină joacă bine ambiguitatea situațiilor, pe muchea dintre reproducerea realității și recrearea unei alte realități. Nemulțumit cu o apariție strict episodică, Valentin Teodosiu depășește conturul necesar unei corecte receptări a personajului.

Spectacolul de la „Nottara” prilejuiește un plăcut drum către teatru și constatarea că omul care aduce ploaia nu poate fi înlocuit prin irigații.

MAGDALENA BOIANGIU

CE O FI DINCOLO DE UN GEAM OPAC?

PARCUL de Botho Strauss.
Traducerea: Dumitru Hîncu ●
TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI
● Data reprezentației: 11 februarie
1997 ● Adaptarea și regia: Tudor
Țepeneag ● Scenografia: Carmen și
Gheorghe Rasovszky ● Muzica:
Gabriel Basarabescu ● Distribuția:
Maia Morgenstern, Amalia Ciolan
(Titania), Andrei Finți (Oberon), Mihai
Călin (Cyprian, Fiul Titaniei), Tatiana
Constantin (Helen), Ecaterina
Nazare (Helma), Tomi Cristin
(Georg), Armand Calotă (Wolf),
Eugen Cristea (Höfling), Radu Țcuș
(Erstling), Brândușa Mircea (Fata),
Andrei Duban (Nico), Doru Rancea
(Moartea, Tânărul negru), Mihai
Ionescu, Tiberiu Păun (Andi), Radu
Zetu (Peter).

Există spectacole – și este din plin cazul montării la Teatrul Național a piesei lui Botho Strauss, **Parcul** – de la care pleci cu dorința (nevoia, am putea spune) de a citi textul. Nu pentru a zăbovi asupra unor idei, asupra unor nuanțe, ci pur și simplu pentru a te lămuri despre ce e vorba, pentru a afla dacă piesa este bună sau proastă, dacă te interesează ori ba. Spectacolul nu reușește să intermedieze, la orice nivel ar face-o, această simplă, elementară legătură cu textul. Sigur, în cazul de față (ca și în multe, multe altele) ni se propune o **adaptare** a piesei lui Botho Strauss și nu piesa. Adaptarea este semnată de regizor, Tudor Țepeneag, și la fel ca de fiecare dată (pentru că nu e nimic nou, bănuie nemilos moda aceasta a adaptărilor teatrului pentru teatru), ne întrebăm ce îl atrage pe un director de scenă la un text dramatic dacă simte nevoia să îl... dramatizeze.

Cum textul nu am avut ocazia să îl citim, nu putem ști cui trebuie reproșat în primul rând sentimentul de confuzie, de platitudine pretențioasă pe care ți-l stârnește spectacolul, plictiseala iritată ce te cuprinde după ce constăți că nimic nu duce nicăieri, că nu reușești să urmărești un raționament, să legi o idee de alta (admițând că ele s-ar defini, fiecare, cu suficientă claritate). Este textul de vină? Este adaptarea? În ceea ce privește partea (consistentă) de vină a regiei, lucrurile sunt mult mai limpezi și ele țin de lipsa unor abilități elementare, cum ar fi nararea coerentă, utilizarea cât de cât deliberată a spațiului de joc, stabilirea unor ritmuri, a unor relații între personaje ș.a.m.d. Nereușita spectacolului este cu atât mai regretabilă, mai frustrantă cu cât simți, intuiești o premisă extrem de generoasă în propunerea formulată de text. Venirea pe pământ a cuplului shakespearian Titania-Oberon pentru a dăruii unor germani ai antisepticului și totuși maculatului nostru timp visul unei nopți de vară, pentru a-i învăța pe instructorii de școală de șoferi

ce este plăcerea inteligentă, iată deschideri extraordinare pentru o meditație asupra vieții și a morții, asupra poeziei și a prozei din noi înșine. Ceea ce nu se întâmplă, nu se întâmplă deloc în acest spectacol care ne prezintă parcă totul printr-un geam gros, nu numai prăfuit, dar și uzat până la opacizare.

Grație unora dintre actori, sunt clipe în care zărești ceva prin acest geam. Zărești, de pildă, pentru o frântură de moment, ce **ar putea** să însemne superba, riscantă încercare a lui Oberon de a da vibrație amorului (dacă Andrei Finți ar fi evoluat într-o structură de spectacol validă, Oberon al său ar fi fost excelent). Sunt priviri, sunt intonații, sunt sugestii în jocul Amaliei Ciolan care îți atrag atenția asupra unei actrițe foarte interesante și dacă Titania ei este lipsită, totuși, de pregnanță, vina nu aparține interpretei. Calități actricești dovedește și Mihai Călin dar, din nou, nu lui avem a-i reproșa faptul că personajele pe care le interpretează nu spun mare lucru. Sunt momente în care forța expresivă a Tatianei Constantin sparge crusta de plictis, dar... Sunt momente în care Armand Calotă și Tomi Cristin își conduc personajele aproape de punctul comunicării efective, dar... Brândușa Mircea ori Radu Zetu rostesc logic și se mișcă bine, dar... Eugen Cristea și Radu Țcuș nu aveau nevoie, desigur, de acest spectacol pentru a se afirma, dar aveau nevoie de un **spectacol** pentru ca evoluția lor să aibă contur. Sunt și actori – Ecaterina Nazare, Doru Rancea – care au adăugat lipsei de inspirație și, până la urmă, de sens a montării, propria inabilitate, dar în cazul de față chestiunea nu mai are nici o importanță. Așa cum nu



Amalia Ciolan în Parcul de Botho Strauss la TNB (regia: Tudor Țepeneag)

prea mai are importanță faptul că scenografia nu e o izbândă în ceea ce privește decorul (lasă că e și total nefolosit), și e chiar o neizbândă dacă vorbim și de costume.

De fapt, singurul fel în care tu, spectator, reușești să participi la reprezentație e să-ți pui când și când întrebarea: oare ce o fi dincolo de geamul opac?

CRISTINA DUMITRESCU

DOAR UN EXERCİȚIU

CERERE ÎN CĂSĂTORIE, scenariu de Gavril Pinte după Ursul și Cerere în căsătorie de A. P. Cehov.
Traducerea: Mihail Sorbul, A. Steinberg, I. Alexandrescu ● **TEATRUL „NOTTARA”** ● Data reprezentației: 15 ianuarie 1997 ● Regia: Gavril Pinte ● Scenografia: Roxana Ionescu ● Muzica: Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu ● Distribuția: Andreea Măcelaru, Tania Filip (Elena Popova), Cristian Șofron (Smirnov), Crenguța Hariton (Natalia Stepanovna), Sorin Cociș (Lomov), Claudiu Romilă (Bătrânul), Marian Ciripan (Muzicantul).

Într-un spectacol-coupé Cehov, tânărul regizor Gavril Pinte ne propune o „inter-textualizare” a două scurte piese foarte populare: **Ursul** și **Cerere în căsătorie**. Prin tribulațiile matrimoniale ale eroilor, amestecate cu rivalități și

orgolii de proprietar, cu hărțuiri pecuniare, regizorul încearcă să facă o radiografie a prostiei ca „legătură apocaliptică și primitivă cu non-sensul”, văzând în dramaturgul rus un precursor al teatrului absurdului. El se sprijină pe o exegeză critică de autoritate – după cum declară în caietul-program –, exegeză ce detectează în personajele cehoviene „expresia principiului marionetei” (Andrei Belii). Astfel, pe scena Studioului de la „Nottara”, Pinte imaginează un fel de „boîte à musique” populată de păpuși ce se hărjonesc și se maltratează burlesc sub privirea impasibilă a unui muzicant care, la flașnetă, le ritmează din când în când jocul. Apreciem în reprezentație stilul construcției plastice. Roxana Ionescu realizează un decor metaforic, costume stilizate, cu elemente indicative pentru epocă, o ambianță poetică. În





acest cadru scenografic inspirat viziunea regizorului „se citește”: coerentă, limpede, condusă cu rigoare; dar nu și cu vigoare. După primele momente, senzația – acută – este alunecarea peste lucruri. Curând totul pare o ecuație deja rezolvată. Pe scenă se instaurează o atmosferă de false tensiuni. În locul unui comic contaminant, ne invadează o veselie mohorită. Povestea curge, dar sensurile ei ne rămân indifferente. Mișcarea secretă a vieții din aceste farse într-un act, care au încântat publicul încă de la primele reprezentații, este eludată. (Amintim cu acest prilej antologicul dialog dintre Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc în **Ursul**, una dintre părțile spectacolului **Comedii, comedii** al lui Mihai Măniuțiu de la Teatrul Odeon.)

Gavril Pinte nu reușește să-și personalizeze concepția în jocul actorilor. Cei mai mulți dintre ei nu au resurse pentru a da expresivitate scenică unui asemenea demers. Totodată, regizorul nu a reușit să evite o capcană: confuzia între „personajul-marionetă” și „actorul-marionetă”, între mijloacele folosite și

scopul urmărit. Tocmai într-un context ambiental stilizat, interpreții ar fi trebuit să aibă motivațiile psihologice dintr-o înscenare tradițională. Gavril Pinte mistifică estetizant realitatea textelor, metaforizând excesiv. Astfel, Andreea Măcelaru, Sorin Cociș, Cristian Șofron, Claudiu Romilă, Marian Ciripan nu sunt, în spectacol, păpuși **vii**. Le admirăm evoluția studiată, în gesturi, mișcări, priviri, dar regretăm lipsa interiorității. Ne deranjează că automatismul reacțiilor psihice este pus în valoare în mod mecanic; cuvântul este tratat retoric, rostirea actorilor alungând emoția. Trece de acest nivel epidermic, ilustrativ doar actrița Crenguța Hariton. Vitală, exuberantă, ea o întrupează pe apriga Natalia Stepanovna subliniindu-i cu farmec și aplomb comic natura labilă, inconsistența sentimentală.

Cerere în căsătorie rămâne doar un exercițiu pentru viitoare lecturi scenice cehoviene.

LUDMILA PATLANJOGLU

CU INIMĂ BUNĂ

EMIGRANȚII, adaptare de Cătălin Naum după Slawomir Mrozek. Traducerea: Ioana și Tudor Savu • **TEATRUL DE COMEDIE** • Data reprezentației: 24 ianuarie 1997 • Regia: Cătălin Naum • Scenografia: Puiu Antemir • Pregătirea muzicală: Constanța Câmpeanu • Mișcarea scenică: Florin Fieroiu • Distribuția: Dan Tudor (AA), Alexandru Pop (XX), Cristian Virstă (XXI).

Atunci când spectacolul e prost, cronicarul e deștept. Uneori se verifică și reciproca, dar așerțiunea dintâi nu poate fi nicidecum contrazisă. E un joc subaltern destul de ingrat. Față de inocenții spectatori, cronicarul poate fi numit un **espectator**, adică un așteptător profesionist, pentru care pasivitatea este însăși premisa de lucru. Mie, deșteptăciunea negatoare din pasivitate simt că-mi rezervă o condiție umilă. Iar singura satisfacție umană și intelectuală pe care mi-o oferă **espectația** rămâne admirația. Dacă s-ar face o antologie de critică teatrală scrisă numai din admirație, beneficiul culturii teatrale ar fi infinit mai mare decât prin efortul științific de asanare a gustului obștesc. Nu-mi mai place să fac pe deșteptul.

La Teatrul de Comedie se joacă **Emigranții** de Slawomir Mrozek, în regia lui Cătălin Naum. Protagoniști sunt Dan Tudor și Alexandru Pop, actori care mi-au lăsat impresia unei reale promisiuni de performanță artistică. Textul e interesant și mai ales util exercițiului actoricesc, de vreme ce este unul dintre cele ades solicitate în pregătirea studentească. În plus, e foarte actual, vorba regizorului: „oricând, oriunde cineva va vrea să plece altundeva”. Și mai ales românii, „pentru că, în continuare, românii emigrează în număr foarte mare”.

Totuși, Cătălin Naum ilustrează textul (prescurtat) ca și cum gratuitatea ar fi singura miză a spectacolului. E o detașare (uneori zglobie) a interpreților față de propriile partituri și o rarefiere a discursului scenic care, în lipsa obositoarelor prejudecăți, oferă, cu siguranță, prin acest spectacol, un popas agreabil pentru spectatorul de teatru. Se cam joacă emigranții noștri și o fac cu inimă bună.

Între patetismul egolatră al unuia (personajul lui Dan Tudor) și pragmatismul altoit pe sufletul parcă mai compasiv și mai vibrant al celuilalt (Alexandru Pop), puntea ce face cu puțință conviețuirea celor doi emigranți în refugiul subteran este rememorarea nostalgică a lumilor de care s-au rupt. Se desfășoară un potpuriu de umanitate prin cântece, de la doina sălăjeană până la aluziile melosului asiatic. Situațiile sunt uneori comice. Uneori sunt chiar

Moment din Cerere în căsătorie după Cehov la „Nottara” (regia: Gavril Pinte)



absurde, dar nițel căznit. Alteori, absurdul e involuntar, ceea ce e de efect.

Conflictul modulat pe alternanța de adversitate și complicitate a celor doi fugari e destul de puțin dramatic, trebuie s-o spunem. Bonomi chinuți de mizerie, cu nervii, se pare, zdruncinați, emigranții de la Comedie or să omoare, în cele din urmă, un om (până unde se poate ajunge, totuși...), un om care intră acolo, în nenorocirea lor, și are cu el o rață. Îi dau una în cap acestui om și rămâne rața pe masă, singură. Și rața se uită la publicul care iese din sală.

În Coreea, unde am emigrat deja, pentru o vreme (ca să se vadă cât de dramatică e uneori viața cronicarului!), rața e simbolul fidelității (conjugale). Dacă omul acela din final este un emigrant coreean – oh, dar el este și coreean – atunci rața lui aduce cu sine un îndemn la fidelitate pentru public.

SEBASTIAN-VLAD POPA



foto: Paul Antoniu

Dan Tudor și Alexandru Pop în *Emigranții după Mrožek* la Comedie (regia: Cătălin Naum)

TELETEATRU

O nouă epopee: Eliada

Printr-o întâmplare, pasionații de Eliade au avut ocazia să se întâlnească aproape simultan cu două transpuneri extrem de diferite ale prozei sale fantastice. Pe marile ecrane, „Eu sunt Adam” – film realizat de Dan Pița (scenariul și regia) în formula vizualizării fantasticului contopind într-o discontinuă, dar fluentă povestire cinematografică elemente din „La țigănci” și „Pe Strada Mântuleasa”, precum și din alte nuvele. Pe micul ecran, **Uniforme de general** este cel de al doilea teleplay al regizorului Constantin Dicu, care dorește să-și încheie cu „La țigănci” tripticul eliadesc deschis de **Mesagerul**. Fidelitatea față de text îi dictează viziunea, consecventă îndeosebi în ilustrarea gesturilor și replicilor, mai puțin în sugerarea transgresiei metafizice. În mod discutabil se invocă faptul că televiziunea nu dispune de mijloacele tehnice despre care Mircea Eliade spunea: „Cinematograful are înrăcită această imensă posibilitate de a povesti un mit și de a-l camufla minunat, nu numai în profan, dar până și în lucruri aproape degradate sau degradante. Arta cinematografică operează atât de bine cu simbolul încât nici nu-l mai vedem, doar îl simțim, mai târziu”.

Scriitorul-savant a ținut în 1980 să facă precizarea că-și descoperea subiectele romanelor sau nuvelor pe măsură ce le așternea pe hârtie: „universurile paralele pe care le dezvăluia povestirea erau rodul imaginației creatoare, nu al erudiției, nici al hermeneuticii pe care o stăpânea istoricul religiilor comparate”. Și tot Eliade furnizează și motivația psihologică: „Eu cred că interesul nostru pentru narațiune face parte din modul nostru de a fi în lume. Ea răspunde nevoii noastre de a auzi ceea ce s-a întâmplat sau ce au înfăptuit oamenii și ceea ce ei pot să facă: riscurile, aventurile, încercările lor de tot felul (...) Pentru mine, sacrul este întotdeauna revelația realului, întâlnirea cu ceea ce ne mântuiește, dând sens existenței noastre”.

Meritul esențial al acestui spectacol de televiziune constă tocmai în generoasa relevare a menirii Artei, prin pledoariile rostite de personajele-cheie, Actorul și Violoncelistul.

Distribuția excelentă dă relief aparte nuvelei transpuse după chiar propriul ei montaj secvențial. Împrumutându-i lui Ieronim ceva din distincta și distinsa sa personalitate de spirit elevat, Adrian Pintea impune diapazonul înalt al meditației într-o speranță. Prin privirea sa

(excelente, portretele tânărului operator Cătălin Gabor) se filtrează întreaga atmosferă ce amalgamează realitatea și imaginația, în flash-back-uri ori flash-forward-uri ostentativ anunțate: „ca la teatru”. Comentându-și confesiunile iscate în (și de) podul împăienjenit de amintiri, eroul evocă prima sa manifestare „în public”, la o reuniune de familie, când a fost ovaționat, din acea clipă începând pentru el și teroarea: „M-au distrus, mi-au secătuit orice urmă de talent, mi-au mutilat imaginația, mi-au năclăit inteligența, mi-au alterat toate darurile cu care mă copleșiseră ursitoarele în leagăn”. Uitarea a fost salvarea, singura soluție, de altfel, pentru omul secolului XX – susține personajul eliadesc –, obligat să reinventeze totul! „Și atunci mă apăr cum pot; mă apăr jucând teatru, transformând obsesia și nenorocul în spectacol.”

Culminația acestei originale duble reflectări a **teatrului în teatru** survine în momentul rostirii unui memorabil monolog: „A nu-ți fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol. Asta înseamnă că putem interveni oricând, prin imaginație, și putem modifica spectacolul așa cum vrem noi...”. Inteligența frazării vag ironice și mai ales sinceritatea caldă a





adresării, într-un cuvânt aura personajului se răsfrânge și asupra partenerilor, înobilându-i. De exemplu liceanul (un candid Cristian Iacob) care-i apare în cale în chip miraculos și alături de care pornește călătoria în trecut. Trecut dominat de figura Generăleseii, interpretată cu fin umor de către Irina Petrescu, urmând **à rebours** traiectul existenței umane: din clipa expierii către momentul maximei vitalități, când persifla tandru mania împlinirii vocației și descoperirii femeii ideale. Pentru tânăra ambițioasă în căutare de maestru, Carmen Stimeriu a găsit notele potrivite: fascinație, respect, mândrie.

Antim, violoncelistul, face parte din familia personajelor „nucleare” ale lui Eliade, „proiecții ale propriilor stări de conștiință, ale obsesiilor, ale avatarurilor spirituale, ale întruchipărilor, ale eurilor posibile” angajate în lupta pentru depășirea condiției. Virgil Ogășanu s-a concentrat asupra excesivei modestii a eroului care și-a schimbat destinul în urma unei revelații: „A trebuit să devin muzicant. Am simțit, am știut că numai arta, în cazul meu muzica, mă va putea vindeca de obsesie”. Doar că Antim reduce „înțelegerea la exercițiul rațiunii”, cum îi reproșează Ieronim. Astfel că scenele în care corul antic se confruntă cu saltimbancii de ev mediu sunt bânuite nu de fior tragic, ci de un comic involuntar. Din exces de fidelitate se aglomerează fapte și replici, nu se renunță la nimic, uitându-se că tot Eliade atrăgea atenția: „Nesemnificativul mi se pare antiuman prin excelență”!

*

„Era în 1937, eram încă în România și aveam nevoie de bani. M-am decis să scriu un roman. Editorul mi-a avansat o parte din beneficii în schimbul depunerii manuscrisului în termen de cincisprezece zile. Ziua eram ocupat la universitate cu diferite activități.”



Noaptea, timp de două, trei ore, scriam **Șarpele**.”

Confesiunile lui Mircea Eliade sunt pasionante prin capacitatea extraordinară de introspecție auctorială: „Ca de obicei, în povestirile mele fantastice, totul începea într-un univers cotidian banal. Un personaj, un gest, și, pe nesimțite, acest univers se preschimbă. De data asta apărea un șarpe, într-o vilă, la țară, în care se aflau mai multe persoane... În fiecare noapte începeam să scriu fără să știu nimic dinainte. Vedeam începutul și apoi, treptat, descopeream urmarea”.

Delimitarea între prozator și omul de știință este afirmată categoric: „Faptul care mi se pare interesant este următorul: că deși «atacam» un subiect atât de scump istoricului religiilor care eram, scriitorul din mine a refuzat orice colaborare **conștientă** cu eruditul și interpretul simbolurilor, a ținut cu orice preț să rămână **liber** să aleagă ceea ce îi place și să refuze simbolurile și interpretările pe care i le oferea, de-a gata, eruditul și filosoful”.

Autoexegeza are, după cum se poate lesne observa, o claritate de cristal, inhibantă pentru cronicar. În aceste mărturisiri se poate afla și răspunsul la întrebarea ce se impune: de ce această inflație de ecranizări-dramatizări Eliade?

„Provocarea” constă așadar într-un pretext inteligent de „declanșare a energiilor”. Viorel Sergovici nu este la prima tentativă de translație a operei eliadești pe micul ecran (vezi **Domnișoara Christina**). Redactând scenariul împreună cu Adriana Rogovschi, și-a alcătuit o echipă de colaboratori destoinici și inspirați: Viorel Sergovici jr. – imaginea (dând importanța cuvenită „misterului vegetației”, racord între sacralitate și actul sexual, profan), Dumitru Georgescu – scenografia (alternând spațiile deschise cu cele închise, conform pulsațiilor intime ale eroilor), Adrian Enescu – muzica (susținând glisarea hipnotică a planurilor) și o distribuție excelentă.

Secvența de **captatio benevolentiae** nu-i străină de secretul magiei, asemănându-se cu începutul unui film inițiat („Concurs” de Dan Pîța). Discret, interesul este apoi direcționat către spectacolul pe care-l oferă subconștientul. Pe măsură ce se avansează în narațiune, chipurile personajelor sunt tot mai des aduse în prim-plan, dilatate la dimensiunile ecranului, pe care-l invadează, privindu-l în față pe telespectator ca într-un joc secund, care-l dublează pe cel înglobat în povestirea propriu-zisă: gajurile în miez de noapte în pădurea de simboluri, cu semnificații majore – erotice și metafizice.

După atmosfera „burgheză” a primelor cadre (petrecerea, drumul cu mașina decapotabilă), un filtru albastru conferă primul frison de mister acestui jung-ian vis al unei nopți de vară de secol XX.

Psihanaliza este efectuată cu laser televiziv, rămânând fidelă textului în descrierea psihologilor schițate fugitiv, dar ferm. Dorina – senzitivă Ilinca Goia (nu se știe de ce, dublată vocal de Maria Ploae), tânăra lucidă care preferă unui mariaj de conveniență o aventură fie și fantastică – adică imaginată cu o forță halucinantă. Perechea soților-model, dornici să-și căpătuiască cât mai grabnic fiica: Doamna Solomon – Victoria Cociaș, o mamă ea însăși dornică de aventuri erotice, Domnul Solomon – Mitică Popescu, lehamesit de viață. Perechea imposibilei familii: el, Stere – Gheorghe Dinică, un cinic blazat, și ea, Liza – Cătălina Mustățea, o jună soție căreia îi fug ochii după toți bărbații. Cel ce-i răspunde prompt este întrepridul Stamate – Tomi Cristin. Impulsul agresivității masculine e manifest și în cazul căpitanului Manuilă, personaj pe care Mircea Rusu îl ține în frâu prin zâmbetu-i insidios. Alexandru Jitea izbutește să-i confere imberbului Vladimir un memorabil „cap de expresie”: timid, stingher, dar și ars de curiozitate, atras deopotrivă de femei și de bărbați. Atributul ambiguității sexuale este nuanțat – evident – de personajul central, Sergiu Andronic, recreat de către Claudiu Bleonț cu o subtilă cunoaștere a implicațiilor ce decurg din obscurul cult al șarpelui: simpatic și antipatic, banal și demonic totodată, intrând în rezonanță cu disponibilitățile amoroase ale mediului feminin, dar și cu entitatea masculină care zadarnic încearcă să-i țină piept. Scena culminantă a invocării și interpelării reptilei este lapidar înfățișată (montajul: Constantin Marciuc), evitându-se descrierea naturalistă din text.

Visele erotice au haloul voluptății, mai puțin „teroarea morții”, periplul prin tărâmul de dincolo fiind ratat din cauza figurației inexpressive. Sacralitatea nuvelei, supralicitată de analiști, este echivalată cu o aură mitologică (conform „verdictului” lui Gaston Bachelard, care vorbea despre proza lui Eliade ca despre „o mitologie a voluptății”), în tradiția mitului lui Orfeu: „Toată viața o să mă cauți și nu o să mă mai găsești”.

Ciclicitatea acestei „încercări inițiatice” este discret sugerată de sfârșitul original, care reia întâmplarea în plină actualitate. Apud Eliade: „...viața nu e făcută dintr-un singur labirint: încercarea se reînnoiește”.



Visul românesc în cheie ironică

„**E**roul revoluției nu mai există, există doar prăbușirea lui. În anii '60, reprezentanții teatrului furios acuzau prin tirade nimicitoare elitismul unor categorii, conservatorismul englez. În același timp, în America, alți dramaturgi scrutau cu sarcasm bazele «visului american». Teatrul românesc, prin ce a avut el mai bun, nu a putut face decât o critică învelită în catifeaua metaforelor poetice. Socotită de către critici obedienți (...) imitație a experiențelor estetice occidentale, acest tip de teatru a reprezentat totuși o contestație de factură politică. Acum, când visul românesc se îndepărtează tot mai mult de imaginea propusă de revoluția din Decembrie, iată, furia amânată timp de decenii părăsește mitologia, metafora și își îndreaptă tăișul ironic către omul revoluției prăbușite.” Cu aceste considerații își postfațează Iosif Naghiu textul publicat de Editura UNITEXT în 1994, referindu-se la cele câteva piese scrise între '90 și '93 și precizând: „Construită pe multe paliere, glisând de la tonul realist la grotescul de factură absurdă, **Spitalul special** este o tragicomedie a lumii ca un spital în care impostorii se erijează în vindecători, iar adevărul este manipulat prin mașinațiuni teroriste, oculte”.

Deși desemnată cea mai bună piesă a anului 1994 la Concursul UNITER organizat cu sprijinul Fundației Principesa Margareta, **Spitalul special** nu a intrat decât în repertoriul teatrului din Bacău. Silviu Jicman, după ce a înregistrat o reușită montând **Celula poetului dispărut**, propune într-o viziune decantată, densă această piesă căreia timpul deja i-a sporit valoarea. Cum s-a întâmplat și cu alte texte ale scriitorului, considerat multă vreme „un dramaturg pentru mai târziu”. Grafician prin formație, poet prin vocație, ziarist de conjunctură, Iosif Naghiu se dovedește dramaturg prin constituție: jocul stilului său fascinează pentru că începe sub auspiciile normalului, vizând însă insolitul și mizând pe echivoc, iar acțiunea se menține pe linia de plutire a verosimilului chiar când granița dintre real și imaginar dispare. Umorel negru dă notă personală discursului său de tip absurd, care-i permite să jongleze cu sensurile când la propriu, când la figurat; o manieră de

relativizare deprinsă de la predecesori iluștri – Caragiale, Ionescu, Mazilu –, taxată de exegeții săi timpurii ca un „reflex de protecție” ce îi salvează până și piesele cândva înregimentate lucrărilor „dedicate luptei din ilegalitate a PCR” (**Absența, Într-o singură seară, Valiza cu fluturi**), care s-au bucurat de succes tocmai datorită marjei de ambiguitate subtil insinuată. Un succes de public ce venea și în trena firească a interesului stârnit de **Gluga pe ochi**, parabolă a întunericii totalitariste.

Adecvându-se manierei persiflante în care este concepută această farsă tragică despre procustianul pat de spital al tranziției – ce se adeverește a fi „nesfârșită” –, teleplay-ul se sprijină pe elocvența gestului banal și pe semnificația detaliului insignifiant, împletite într-o satiră vizual-auditivă, inteligent susținută și prin imagine, și prin muzică, și prin interpretarea actorilor.

Cătălin Gabor a elaborat o dinamică deosebită a mișcărilor de aparat, creând impresia că însăși camera de filmat iscodește, își caută subiect(ul)ele intrând în rezonanță cu coloana sonoră asigurată de Lidia Danciu, Nicolae Băltărețu, Ion Holtea și alcătuită din zgomote și acorduri muzicale neliniștitoare.

Disputându-și calitatea de personaj „principal”, eroii piesei de bucură de o egală pondere, fiind și acesta un efect satiric deliberat, în conformitate chiar cu „Metoda Burlacu” – „o metodă care va transforma toate incompatibilitățile dintre așa-zisele victime și călăi, buni și răi, acuzați și acuzatori, în tot atâtea elemente active de vindecare” – un experiment medical capabil să rezolve, cu aceeași metodă de tratament, „problemele organismului uman și social totodată”. Această teorie ce coincide cu pretextul dramaturgic este înfățișată cu emfază pseudo-științifică de Victor Rebengiuc, interpretul ideal al doctorului-director. Însă doar aparent blajin, adică benign, aflat într-o veche dispută cu doctorul Pană, medicul dăruit definitiv sarcinilor „de răspundere” care-i mențin trează vigilența și ca ex-secretar de partid. **Emploi** perfect pentru Dorel Vișan, acest personaj alunecos și insidios. Colegă întru Hypocrates, dar nu și întru colaboraționism le este și tânăra și tenacea eroină a Ioanei Macaria, doctorița Deseară. Nume ales deloc

întâmplător, cum este și cazul folosirii inversate a onomasticii surorilor medicale, Lucia Maier fiind matura Angelica, iar Adina Cartianu, serafica provocatoare Evdochia. Aceasta din urmă, pretins lunatică, dă de furcă mecanicului – interpret, Doru Ana –, promovat și electrician pentru merite deosebite în „terapia” conformistă, administrată atât cu, cât și fără avizul specialiștilor în halate albe.

Constantin Cotimanis este zelosul procuror militar „în civil” care-i suspectează și pe vecini, nu doar pe individul a cărui vinovăție sau nevinovăție tocmai „se negociază”. Dan Bădărău îi face un portret plauzibil lui Lăutaru, teroristul cu sânge rece, concentrându-și în privirea zeflemitoare disprețul față de victima sa. Pentru cel declarat „eroul revoluției”, strict supravegheat și „homeopatizat” printr-un pervers procedeu, Vlad Zamfirescu a ales tonul autoironic sugerat de text, în monologurile sale „la oglindă” sau în Cimitirul eroilor. Secvența onirică este o ieșire în **plein air** ingenios incorporată construcției dramaturgice, restructurată după legile spectacolului. De asemenea, soluția camerelor de observare, dispecerizate pe monitor din cabinetul fost BOB, potențează tensiunile latente și conflictele declarate doar alegoric. Într-o suită de paralele ori tangențiale acțiuni relative sau rațiuni dubitative care-i permit dramaturgului să avanseze remarcă globală: „Eroul principal, revoluționarul rănit, apare ca un comentator ironic al propriului eșec (după fiecare confruntare fizică sau de idei își pierde câte un dinte), iar directorul spitalului, ca un obsedat al împăcării fără condiții dintre cei ce au făcut revoluția și cei ce au încercat să-i reprime. În ciuda eșecului, experimentul va fi reluat și în monologul final; revoluționarul rănit se întreabă dacă merită să înceapă o nouă luptă pentru apărarea acelorași idei și principii”.

Supralicitând, s-a încercat și vizualizarea dimensiunii metafizice a situației „înghețate” în acalmia imperturbabilă a naturii: monitorul suspendat în imensitatea câmpiei verzi amintește de faimosul film „1984”. Un element inutil în economia unui perfect echilibrat teleplay.

IRINA COROIU

„Nora“ Corinei

La numai șaisprezece ani, o fată timidă de pe dealurile Pucioasei are îndrăzneala să se înscrie la Conservatorul de Artă Dramatică, clasa Marietta Sadova, visul ei fiind să devină actriță. O cheamă Corina Constantinescu. Suntem în anul 1939. În acest an debutează în **Patima roșie**, într-un spectacol pregătit particular.

În 1942 termină Conservatorul și își dă producția cu **L'Aiglon** de Edmond Rostand, înregistrând un răsunător succes, în urma căruia Liviu Rebreanu o angajează imediat ca actriță a Teatrului Național.

Cronicarii dramatici se întrec în laude, confirmând „talentul robust”, bine strunit în „corzile unei frumoase ținute scenice”. La Teatrul Național joacă în **O crimă celebră**, **Cocoșul negru**, **Nunta lui Figaro**. Aici Corina va avea ce să învețe de la marii actori ai vremii.

În vara anului 1945, regizorul Val Mugur pune în scenă un spectacol pentru tineret la Teatrul Nostru, condus de Dina Cocea, teatru ce își avea sediul în subsolul actualei săli Majestic. Piesa **Aproape de cer** îi aduce în distribuție, printre alții, pe Ion Lucian, Lia Șahighian, Ion Focșă, Corina Constantinescu. Spectacolul se bucură de succes, iar Corina îl entuziasmează pe scriitorul Zaharia Stancu, care se întreabă: „Cine îi va da un rol pe măsura talentului ei?”

Demisionază de la Teatrul Național și activează în diferite formații teatrale particulare. Joacă în **Femeia în floare**, spectacol pus în scenă de V. I. Popa, în **Papa Leonard**, **Femei din New York**, iar pe scena din Sărindar, în **Melo**.

În 1947, în sala mică a actualului Teatru „Nottara”, se deschide Teatrul „Odeon”, componenții ansamblului fiind toți societari. Conducerea acestei „cooperative” artistice o are Marietta Sadova, din trupă fac parte Clody Bertola, Marietta Rareș, Liviu Ciulei, N. Tomazoglu, Dan Nasta, Corina Constantinescu și alții. Teatrul are un repertoriu atractiv; sunt de notat spectacolele **Scumpa mea Ruth**, **Îmi amintesc de mama**, dar mai ales **Cei din urmă** de Maxim Gorki, montare de frumoasă ținută artistică, avându-l în rolul principal pe Ion Manolescu. În 1948 colectivul de la „Odeon” este preluat în întregime de către Teatrul Municipal,



Corina Constantinescu

astăzi Teatrul „Bulandra”, dar, o dată cu dezvoltarea producției de film, Corina se transferă la actualul Teatru Mic, instituție pe atunci patronată de cinematografie. Aici duce o activitate dublă: pe platoul de filmare apare în rolul principal din „Nepoții gornistului”, iar pe scenă în **Familia**. De neuitat rămâne însă prin rolul titular din **Nora** de Ibsen, pusă în scenă de regizorul D. D. Neleanu.

Premiera piesei **Nora** are loc în seara de 13 decembrie 1955. Corina Constantinescu, prin sensibilitatea și sinceritatea date eroinei, reușește o mare biruință artistică. Este înconjurată, în distribuție, de Ionescu-Gion, Jean Lorin, Liviu Ciulei, Nana Ianculescu și alții.

La câteva zile după premieră, Tudor Arghezi vede spectacolul și trimite la cabină, pe programul de sală, următoarele rânduri: „Nora-Corina să-i permită să-i mulțumească pentru emoția pe care a mai încercat-o acum 45 de ani Tudor Arghezi, care-i sărută mâinile entuziasmat”.

La începutul lunii februarie 1956, într-o seară geroasă, este prezent în sală și G. Călinescu. Impresionat, îi felicită la sfârșitul spectacolului pe regizor și pe interpretă, iar câteva zile mai târziu, în revista „Contemporanul”, apare sub semnătura lui un articol mai mult decât elogios despre interpreta Norei: „Rar am întâlnit o actriță mai absorbită de rol. Am văzut adesea piesa, dar nu pot să-mi închipui azi pe soția lui Thorwald altfel decât pe Corina Constantinescu”.

La aproape un an de la premieră, pe masa de machiaj a Corinei – un buchețel de lăcrămioare, adus din sală de către o

plasatoare. Și câteva rânduri: „Cu Nora, ai pășit pe drumul marilor realizări. Îți mulțumesc pentru bucuria artistică pe care mi-ai dăruit-o. Cella Delavrancea”.

Modestă, Corina slujește teatrul în continuare, în roluri cu mai puțin relief. Îmi amintesc cu câtă disciplină și spirit de echipă venea la repetiții și se așeza la arlechin, cuminte, gata să dea o mână de ajutor colegelor mai tinere. O mai săcâia din când în când odrasla, un ghemotoc cu ochi de viezure, agățată de fusta Corinei sau găsindu-și de joacă prin recuzita teatrului. Așa au mers repetițiile la **Richard al III-lea**, la **Vulpile** sau la **Scurtă convorbire**. Alături de colegi, nu pregetă să participe la inaugurarea teatrului din Satu Mare, jucând în **Haiducii** de V. Eftimiu...

...Într-o zi, pe scena din Sărindar, mă surprind zâmbetul și inflexiunile vocii unei debutante, asemănătoare surâsului și glasului Corinei. Mă interesez cine este noua mea colegă și află că e ghemotocul cu care ne jucam, la repetiții, cu ani în urmă: Ioana Pavelescu. Să mai spună cineva că așchia sare departe...

C. DINESCU

Un prinț reformator

Era destulă neorânduială și la fel de multă incertitudine în teatrul românesc atunci când, în 1877, prințul Ion Ghica se instala – în fotoliul din lemn de stejar, îmbrăcat în piele verde – la conducerea Teatrului cel Mare din București. Regimul concesiunilor se dovedise un eșec, repertoriile improvizate, ticsite de „traducții”, localizări și, în genere, cuprinzând un noian de melodrame și bufonerii, nu se poate spune că stimulau educațiunea gustului unui public ispitit mai degrabă să asculte, prin grădinile de vară ale Bucureștilor, cântece vesele. Indisciplină, orgolii care duc la gâlcevi păgubitoare, un trai de azi pe mâine. Lipsa subvențiilor din partea statului – veche poveste, care va să zică – nu are cum să fie compensată de fluctuantele venituri provenite din încasări sau din urcarea prețurilor la biletul de intrare. E o chestiune cu care Ion Ghica va avea de furcă. Sala va fi închiriată de aceea, când și când, pentru baluri mascate și alte

distracții, doar-doar bugetul precar al instituției s-o mai echilibra. Realitatea, după cum se vede, obligă la concesii. Totul e ca ele să fie făcute cu multă chibzuință.

Ca întotdeauna când e haos, legiurile nu întârzie să apară. Așa și cu „Legea pentru organizarea și administrarea teatrelor în România” (martie-aprilie 1877), redactată de Petre Grădișteanu și la care au mai colaborat, într-un fel sau altul, Ion Câmpineanu, actorul Constantin Dimitriade și protagonistul evocării noastre, Ion Ghica. Se prevedea, în suita de paragrafe ale acestei Legi, crearea unei structuri care, sperau autorii, să-și dovedească eficiența cât mai curând, precum și declanșarea unui mecanism apt să asigure buna funcționare a tuturor compartimentelor, nepierzându-se din vedere, de pildă, nici garderoba sau magazia cu recuzită. Lasă că – situație cumva simbolică – însăși clădirea Teatrului Național era în pericol de a se degrada, astfel încât se cereau pornite grabnic lucrări de remediere.

Din Direcțiunea generală a teatrelor face parte, evident, directorul general – în persoana lui Ion Ghica –, numit de Domnitor și care îndeplinește funcția de președinte al Comitetului dramatic (G. Sion, C. J. Stăncescu, Petre Grădișteanu, Eduard Wachmann și un reprezentant al Primăriei, care va fi mai întâi Al. Băicoianu, apoi C. A. Rosetti). Curios – sau poate nu – este că în comitet nu aveau dreptul să fie cooptați artiști dramatici „în exercițiu”. Oare din pricina subiectivismului lor inevitabil?

Întemeiată pe „principiul asociațiunii”, Societatea dramatică română urma să încorporeze artiști societari (în număr de până la 18), care vor fi împărțiți în trei categorii, și gagiști, angajați pentru o stagiune. Schema de roluri se prezenta cam așa: tânăr, bărbat, comic marcat, comic tânăr, bărbat matur, intrigant, tânără, ingenuă, cochetă și subretă, duenă. Nu putea fi nimeni angajat dacă, în răstimp de cinci ani, nu avusese de interpretat roluri principale pe scenele teatrelor din București, Iași ori Craiova, trecându-și în palmares măcar zece „creațiuni”. Asta, pasămite, ca să fie descurajați veleitarii, cei care – cum se întâmplă și în zilele noastre – ridică, îndârjiți, cu glas mare, pretenții fără suport. În oferta de angajament, fiecare specifica „geniurile” – nostim cuvânt! – pentru care socotea că ar fi mai înzestrat; alte „role” nu li se puteau impune. La sfârșitul stagiunii, li se măsura „partea”,

firește, dacă performanța lor scenică îndreptătea această majorare. Legea prevedea și diferite „obligațiuni”, cum ar fi îndatorirea de a preda, fără „adaus de apunamente”, lecții la Conservator. Se manifesta, de asemenea, o emoționantă grijă pentru actorii în vârstă și pentru cei suferinzi, care nu sunt lăsați de izbeliște, fiindu-le rezervată o cătine din fondurile, subțirele, ale instituției.

Întocmind cele 159 de severe articole ale „Regulamentului privitor la teatre și cafele-concerte” (29 iunie 1877), Ion Ghica urmărea, înainte de toate, întronarea fermă a disciplinei și instaurarea unui climat de profesionalism. Din 1880 încolo, nimeni nu mai putea fi angajat în trupa Naționalului dacă nu prezenta un atestat de studii la Conservatorul de muzică și declamație din Iași și la acela din București. Lucid, exigent, beiful de Samos are un spirit deschis, o minte luminată de european. Cum numai înțelepciunea nu-i suficientă pentru urzirea și aplicarea decisă a unei legiuri, Ghica se documentează cu toată seriozitatea. Alege drept model Regulamentul Comediei Franceze, dar studiază și felul cum este structurat și cum funcționează Burgtheater-ul din Viena și teatrul englez. Și își dă seama, încă o dată, că ecloziunea teatrului românesc modern va fi frânată dacă nu se instituie o seamă de rigori.

De aici, obsesia, în „Regulament”, a disciplinei. Penalități, prohibiri, constrângeri. Ore fixe pentru repetiții, directorii de scenă trebuind să aibă grijă ca spiritul de boemă sau fumurile unora și altora să nu sădească printre ceilalți sămânța dezordinii, a anarhiei. Repetițiile vor fi plătite, deci cu atât mai mult domnii actori și doamnele actrițe se cuvine să se prezinte cu textul învățat, iar în spectacole să facă bine și să se țină de partitură, nu să sară pasaje sau să pună de la ei ce le trece prin cap. Căci în sală și la galerie vor veni – dacă vor veni! – spectatori fel de fel, dar în primele rânduri din stal și în loji, marșea mai cu seamă, este așteptată elita bucureșteană! Ion Ghica, încercând să sporească interesul pentru teatru, s-a gândit să distribuie protipendadei bilete de favoare. Vrea să formeze un public fidel și, pe cât posibil, competent, însă lucrurile merg greu, greu tare. Nu-i de mirare că directorul face apel, în „Regulamentul” său, la poliție. Cine să-l tragă de mânecă pe mocofanul care, în timpul reprezentației, rămâne cu cușma pe cap sau pe împătimitii care fumează

ca niște turcaleți sau pe flecarii care zumzăie, spunându-și vrute și nevrute? Lume multă (vorba vine!), cine știe ce le-ar putea da prin minte! În orice caz, se interzice răspândirea de foi volante. Fermecător, gentil, principele știe să fie, la nevoie, mână forte. Și la ieșirea din teatru trebuie evitată harababura. Se reglementează, ca într-un stat apusean, până și circulația trăsurilor. E și acesta, în definitiv, un semn al civilizației.

„Trebuie să nădăjduiesc că va merge”, îi scrie Ion Ghica, în august 1877, soției lui, Alexandrina. Se așezase în fotoliul directorial – celebrul „fotoliu al lui Ghica” – într-un moment de criză și își propusese să transpună în realitate, mai cu diplomatie, mai cu strășnicie, un program de reforme. Reforma repertoriului, întâi și întâi, punând în scenă „piese bune de autori români”. Se vor juca, în timpul mandatului său, **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, **Despot Vodă și Sânziana și Pepelea** de V. Alecsandri. Și altele, de bună seamă, dintre care multe, din păcate, de slabă valoare. De unde, critici neiertătoare în presă. Descurajat, Ion Ghica are la un moment dat intenția să renunțe. Ca să scoți teatrul din „vechiul făgaș” și să-l împingi pe o „cale nouă” e nevoie și de cooperarea unui public avizat. Și care nu se formează cât ai bate din palme. Teatrul o fi o „petrecere plăcută”, dar, dacă e să-și împlinească menirea, cată să fie o „școală de moravuri și de exemple mari”. În seara zilei de 9 octombrie 1877, stagiunea Teatrului Național din București se deschide cu **Visul Dochiei**, o piesă a lui Fr. Damé, „învăpăiată de patriotism și de muzică”. Sunt cuvintele lui Ghica (dintr-o scrisoare către Alexandrina), care adaugă, pentru ca totul să fie clar: „Două figuri alegorice, Dochia și România”. La sud de Dunăre se dădeau lupte înverșunate...

Prințul – care în 1881 devine ministru al României la Londra – se dovedește a fi, și ca director de teatru, clarvăzător. El a înțeles prea bine, și vrea să-i facă și pe alții să înțeleagă, că, o dată cu obținerea Independenței, țara românească își va putea reliefa identitatea și grație teatrului, **teatrului național**. În perspectivă, așadar, o șansă în plus de a-și afirma această identitate în spațiul râvnit al Europei, acolo de unde, oricât va ricana câte o tombateră, dintotdeauna luminile ne vin.

FLORIN FAIFER

Principiul plăcerii

Convorbirea ce urmează se dorea a fi un portret al artistului la maturitate; gândurile unui creator de teatru care a izbutit să rămână vital și adevărat în cele mai grele condiții, care a știut dintotdeauna cât de perisabile sunt certitudinile și a căutat mereu, alături de mereu alți elevi și de alte trupe, adevărul clipei, bucuria jocului, puterea solidarității.

Discuția din biroul de la UNITER cu regizoarea Sanda Manu nu s-a deosebit în esența ei de sute de alte conversații pe care le-am avut de-a lungul timpului. Nimic definitiv, nici o concluzie, nici un discurs pe care să-l poți încheia cu un semn de exclamare. Aceeași femeie asumându-și cu energie fragilitatea, același artist care nu se simte jenat de existența altor artiști. Când Sanda Manu vorbește despre combinația dintre ego-ul extrovertit și generozitate, se descrie mai curând pe sine decât pe alții. Ceea ce pagina scrisă nu poate reproduce este intonația gustoasă cu care Sanda Manu vorbește despre plăcerea de a face teatru.

Și ar mai fi ceva de spus: sinceritatea nu presupune și nu cheamă indiscreția, victimizarea, autocompătimirea. Sanda Manu afirmă principiul plăcerii cu înțelepciunea femeii, a artistului care știe ce înseamnă suferința.



Sanda Manu

□ **Convorbirea o planificasem încă înainte de Crăciun. Am reușit să ne întâlnim pe la mijlocul lui ianuarie, așa că, în mod firesc, te rog să-mi povestești cu ce se umple agenda ta de lucru.**

■ Agenda mea are fiecare pagină – corespunzând unei zile – împărțită în două: o parte din ce în ce mai mare este pentru UNITER și cealaltă – pentru Academia de Teatru și Film. După cum se știe, Ion

Caramitru a plecat pentru un timp la minister și eu i-am preluat toate responsabilitățile. De-abia acum realizez pe deplin forța, capacitatea lui imensă de lucru, de cuprindere a problemelor. El făcea cam 70–80% din treburile efective ale Uniunii.

□ **Atunci, hai să vorbim întâi despre ceea ce poate face UNITER. Fără îndoială, nici o structură organizatorică nu poate dota teatrul românesc cu mai multe valori decât acesta conține. Dar UNITER-ul le poate ajuta să se exprime. O a doua întrebare, din același sector al agendei, se referă la inițiativele de sprijin pentru artiștii care nu mai sunt activi.**

■ UNITER nu are, după cum se știe, prin statutul său, nici un fel de obligație sindicală. Dar viața este mai puternică decât statutele. Să încep totuși cu proiectele artistice: suntem o organizație care dorește să aparțină fiecărui artist. Dorim să deschidem porți, să oferim ocazii, să inspirăm, nu să patronăm și să centralizăm inițiativele. Dorim să păstrăm memoria celor plecați, să stimulăm respectul pentru cei prezenți și să asigurăm circulația ideilor prin workshop-uri, prin seminarii. Fiecare se întreabă: „Ce face UNITER-ul pentru mine?” Noi nu putem face mare lucru pentru fiecare în parte, dar orice profesionist al teatrului – membru sau nemembru al UNITER – poate veni aici

să propună un proiect, o activitate. Experții noștri analizează propunerea, o avansează – dacă o consideră bună – Senatului, unde președintele (Caramitru) și vicepreședintele (eu) nu au drept de vot. Faza următoare este obținerea de sponsorizări necesare proiectului respectiv, care poate fi nevoia cuiva de a merge la un curs de perfecționare sau o idee de producție a unui spectacol, de exemplu. Pentru mine este important ca UNITER, considerat ca o casă, să devină un punct de întâlnire, un loc de dezbateră a problemelor profesionale.

□ **După părerea mea, teatrul românesc nu trece printr-o criză de creație, ci printr-o stare de inadecvare profesională. Ceea ce, din perspectivă istorică, nu este o catastrofă. Pe termen scurt, există însă riscul ca oamenii dotați pentru teatru să evite un sector marginalizat, ceea ce creează o dinamică și mai accentuată a marginalizării.**

■ Eu, ca persoană, sunt revoltată când, bolnavă fiind și neavând timp să bolesc, doctorul îmi spune că trebuie neapărat să stau două săptămâni în casă. Pojarul nu trece decât într-un anume interval de timp. Criza administrativă prin care trece teatrul este în aceeași situație: dependentă de starea generală a societății, de structura legislativă. Până la urmă se va naște o modalitate organică de existență a teatrului. Eu, ca regizor, am avut noroc. De fapt, mi-am făcut norocul: m-am opus permanent organizării și administrării. Acum nu mai am cui să mă opun și trebuie să inventez structurile care vor determina opoziția altora. Și soluția va fi a lor, a oamenilor noi. Singura observație care îndreptățește unele îndoeli este cea referitoare la faptul că tinerii din școlile de teatru par mai puțin pregătiți – uman, cultural, artistic – să facă față acestei meserii. Se confundă uneori teatrul cu lumea kitsch-ului.

Dar eu aș identifica boala în altă parte: tot așa cum în societatea românească lipsește clasa de mijloc, în teatru lipsesc spectacolele pur și simplu bune. Pe vremuri nu puteai să vezi multe porcării, spectacole la care să rămâi în sală printr-un act de voință. Acum există câteva spectacole cu adevărat excepționale și câțiva regizori de o clasă cu totul specială, dar media spectacolelor a scăzut îngrozitor.

□ **Nu va avea această modificare de calitate o influență asupra publicului? Eu am constatat că publicul vine la teatru și, atunci când teatrele programează spectacole, sala nu este goală, ba dimpotrivă. Spectatorii sunt noi, sunt alții, cum spuneai mai înainte. Văzând însă cu precădere spectacole scrășnite, interpretări aberante, hidoase ale unor texte dacă nu clasice, măcar cunoscute, nu se vor îndepărta ei pentru multă vreme de teatru?**

■ Poate că ceea ce pare aberant, hidos pentru noi, nu este la fel pentru ei. Îmi aduc aminte o întâmplare de acum 40 de ani. Tatăl meu, actorul Ion Manu, a fost un intelectual adevărat și un actor foarte mare. Eu eram studentă și m-am dus într-o zi să-l iau de la teatru; el jucase la matineu și am văzut că seara se juca *Romeo și Julieta* cu Mihai Popescu și Mimi Botta. L-am rugat să rămânem. El n-a vrut, dar a cedat în cele din urmă insistențelor mele. Eram sus, la Majestic, în picioare, și la un moment dat el mi-a zis: „Rămâi dacă vrei. Eu nu mai suport”. Și a ieșit din sală. Mie spectacolul îmi plăcea foarte mult, dar am plecat împreună. Acel spectacol a rămas în istoria teatrului, tatăl meu era un om foarte inteligent, știa ce este teatrul, dar ceea ce vedea nu mai era **teatrul lui**. Mă gândesc permanent la acest lucru: înțelegerea oricărui om este limitată; dar nu despre înțelegere e vorba. Trebuie să recunoști valoarea, chiar când nu e conformă cu gustul tău, cu ceea ce îți face ție plăcere. Nouă ne este foarte greu să ne identificăm cu așteptările generațiilor de după noi. Am văzut acum câțiva ani **O noapte furtunoasă**, nici nu mai țin minte unde, și m-a uluit faptul (și pe interpreți la fel) că spectatorii râdeau la subiect. Ei nu știau povestea din piesă, ceea ce nouă, care eram de 30–40 de ani în teatru, nu ni se întâmpla. Plăcerea spectacolului era plăcerea comentariului.



Sanda Manu, repetând Alcor și Mona după Mihail Sebastian, cu Stela Popescu și Candid Stoica (Teatrul de Comedie – 1971)

□ **Așa este, dar în spectacolul-comentariu D-ale carnavalului al lui Lucian Pintilie subiectul piesei se înțelegea.**

■ Adevărat, dar nici eu ca persoană, nici UNITER ca instituție nu putem rezolva această problemă. Aș vrea să-ți vorbesc despre altceva, despre o inițiativă a noastră la care țin foarte mult. Am obținut, printr-o licitație la PHARE, fondurile pentru o Casă de ajutor social. Nu e vorba de un cămin de bătrâni, ci de un loc de unde să plece mâncare pentru oamenii singuri și bătrâni, de unde să plece ajutor medical, ajutor de menaj, asistenți sociali și, nu în ultimul rând, artiști, care să stea – o jumătate de oră, o oră, cât este nevoie – cu acești oameni care au trăit o viață întreagă în lumina reflectoarelor și care acum sunt atât de singuri, încât nici nu-ți mai deschid ușa, pentru că știu că s-au degradat fizic și nu doresc să mai fie văzuți. Cred că toți căutam de fapt justificări pentru grosolănia noastră față de cei care acum nu ni se mai par importanți în raport cu treburile noastre.

Teatrul este un mod de existență, un fel de a fi. Ceilalți oameni merg la slujbă pentru că așa trebuie și se simt bine în toate celelalte locuri care nu sunt ale serviciului. Eu am trăit între oameni de teatru și înainte, și după căsătorie: noi ne simțeam bine când eram la teatru, când ne pregăteam să ne ducem acolo. Noi mâncam și ne îmbrăcam ca să putem lucra și am fost astfel foarte fericiți. Pentru noi era o problemă de viață și de moarte culoarea fundalului, interpretarea lui Popescu, era un miraj care ne copleșea viața. Pensionarii teatrului sunt oameni deosebiți, care cer un tratament deosebit.

□ **A fost o lume închisă?**

■ Nu, n-are cum să fie. Cartea mea de citire, manualul meu este viața, omul, nuanța. Talentul omului de teatru începe cu simțurile: urechi care aud realitatea, ochi care văd existența, simțuri prin care înțelegi tăcerea celuilalt. Artistul e posesorul unei inteligențe speciale, care se exprimă prin talentul lui de a trăi. Artistul este o carbură complicată, cu multe valențe, care își trage seva, inspirația din ceea ce-l înconjoară.

□ **Și de ce acum, când în jur sunt lucruri atât de interesante, seva e mai puțin consistentă?**

■ Când o să transcrii banda, aici să lași câteva rânduri goale pentru lunga pauză în care mă gândesc la răspuns...

Oamenii de teatru sunt o combinație între un ego foarte puternic și o extraordinară generozitate. Cei foarte talentați combină aceste laturi într-un mod organic. În rest, vedem ego fără generozitate. Nu formulez o acuză morală. După decenii în care fiecare s-a simțit cu călușul în gură, nevoia de exprimare a persoanei acoperă impulsul dăruirii. De aici golul, haosul. Și mai văd o cauză: tentația schimbărilor radicale. Așa cum a fost și în urmă cu 40 de ani: „Nu ca ieri, ca azi”. În artă, asemenea rupturi nu sunt productive. Din '89 până acum am spus un singur lucru adevărat și îl repet și acum: „Nici o revoluție nu dă talent”.

□ **Dar nici nu ia.**

■ S-au afirmat o serie de tineri regizori, cu promisiuni importante: Nona Ciobanu, Beatrice Bleonț, Theodor Cristian Popescu, Anca Bradu, și să mă ierte cei pe care nu-i pomenesc. Acești tineri au însă spectacole bune și spectacole mai puțin bune. Dar critica e foarte grăbită să declare spectacolele bune – geniale, iar pe cele slabe – catastrofe. Nimeni nu poate fi mereu mai presus de sine. Viața artistică este un zig-zag. Cu aprecierile





lor grăbite, cronicarii dau uneori impresia că structurează grupuri de presiune.

□ **Poate că în procesul de căutare, suportat cu greu de dramaturgie, regie, scenografie, intră și critica.**

■ Critica creează mode. Când un tânăr face un spectacol bun, el devine la modă și i se pune pe umăr o sarcină atât de grea, încât panica de a nu greși îl covârșește. El nu-și mai este fidel șieși, sentimentelor și credințelor lui, ci așteptărilor cronicarilor. Artistul nu este un alergător de cursă scurtă, el este un maratonist: are perioade când gâfăie și perioade când calcă.

□ **Ai avut vreodată panica – înainte de a începe un spectacol – că nu-l vei putea face?**

■ Da și nu. Am făcut câteva spectacole foarte bune, multe bune și de câteva ori am ratat. Teamă mi-a fost întotdeauna, dar mi-am tras seva din cărți (am știut să citesc), dintr-o energie extraordinară (care, probabil, mi-ar fi folosit în orice altă profesie) și dintr-o plăcere nebună. Mi-a plăcut. Și când am lucrat cu plăcere și nu m-am chinuit, rezultatul a fost bun, pentru că plăcerea aduce plăcere, și i-am putut influența și pe alții. Eu aparțin unei școli de regie care s-a exprimat prin actori, deci puterea de a influența e hotărâtoare pentru soarta spectacolelor mele. Am învățat de la un mare regizor – Ion Șahighian – că autorul unui spectacol trebuie să se îndrăgostească de actorii lui, să-i apere, să-i inspire, oferindu-le ocazii, certându-i și laudându-i. E o dragoste lucidă. Mi-a fost frică, dar să-ți înfrânghi frica este de asemeni o plăcere imensă.

În orice activitate umană, în orice replică există un vibrato între da și nu. În această secundă eu pot să închei fraza, sau să mai spun câteva cuvinte. Dacă nu-mi place cum iese interviul, am să te mint și am să-ți spun „iartă-mă, am o întâlnire importantă”, pregătindu-mă în același timp să-ți dau un telefon ca să ne mai întâlnim o dată. Existând în același timp și tendința cealaltă: sunt mulțumită, să continuăm. În acest vibrato funcționăm noi tot timpul.

Stanislavski spunea că actorul are un singur lucru de făcut: să-și modifice partenerul: tu vrei să te căsătorești cu mine, eu spun că orice căsătorie e rea. Eu vreau să nu divorțăm, tu mă convingi că n-avem încotro. Teatrul care îți dă mură în gură și-ți arată de la bun început „sunt foarte supărată”, și asta ține cinci minute, păcătuiește împotriva adevărului. Un om cu adevărat supărat încearcă în fiecare secundă fie să-și ascundă supărarea, fie să se descarce.

□ **De ce ai hotărît să predai actorie, și nu regie? A fost o întâmplare sau o alegere?**

■ A fost o întâmplare: când am terminat facultatea – în 1957 –, exista un post de preparator la Institut. Eu mă măritasem, vroiam să rămân în București. Totul a fost o întâmplare, o întâmplare banală. Am căpătat postul la catedra de actorie și școala mea de dascăl s-a desfășurat lângă un mare profesor, Ion Finteșteanu. În prima zi, mi-a spus: „Domnișoară, dumneata ai fost angajată să stai lângă mine, să te uiți și să taci”. Și te rog să mă crezi că așa am făcut un an de zile, mă îngrășasem, cred,



Scenă din Hatmanul Baltag de Caragiale/Negruzzi la ATF (clasa prof. Sanda Manu)



de atâtea tăcere. Și pe la începutul lunii mai – se repeta o scenă la Cassandra –, profesorul Finteșteanu s-a întors spre mine și mi-a zis: „Ei, acum spune-le ce au greșit și ce să facă”. Nevorbită de atâtea luni, am avut vreo 76 de observații. Le-am formulat, eram fericită, eram mândră, fusesem extrem de inteligentă, mă relaxasem pe scaun, eram sigură că nu spuseseam nici o prostie. Și așa și era. Apoi scena s-a reluat, mult mai prost decât prima dată. Finteșteanu nici măcar nu s-a întors spre mine, ci a formulat o singură observație. Era una dintre cele 76. Scena s-a reluat și a ieșit bine. Era diferența dintre un regizor tânăr și un profesor cu experiență. Era indicația de care era nevoie pentru ca scena să poată evolua, butonul pe care trebuia apăsat în acel moment. Asta înseamnă creație în pedagogie. Ceea ce făcusem eu era cunoaștere, știință. Și nu există nici un fel de lege în acest domeniu. Există omul-actor, pe care îl cunosc și știu ce să-i spun ca să declanșez ceva, și există omul-profesor, care are și el o stare de inspirație, de creație. Totul la noi este un mod de a trăi. Uneori încerc procesul invers – să aplic pedagogia teatrală în viață.

□ **Și?**

■ Uneori merge. Cu o anumită concentrare, pot să îmbălbănesc un vânzător stresat, făcându-l să realizeze că vorbește cu o făptură umană. Insistând, cerându-ți scuze unuia care te-a înjurat, poți în cele din urmă să-l faci să se simtă prost.

□ **Nu-ți spun un secret, și nici nu o fac de dragul de a te flata, dar în teatru întâlnești des actori și actrițe care își încep povestea carierei lor spunând: „Eu am fost elevul Sandei Manu”.**

■ Da, e mândria vieții mele. Deși, când fac bilanțul, observ că mulți actori buni au fost la clasa mea, au existat unii care s-au lăsat de teatru și alții care nu sunt chiar fruntea. Cu talentul se vine de acasă și poate că eu am reușit să-i ajut într-o anumită etapă a vieții. Ca profesor știi însă că excepțiile, marile talente nu se supun nici unei reguli.

□ **Ce e mai plăcut și ce este mai neplăcut pentru un profesor?**

■ La noi predarea nu este globală, noi ne adresăm unor personalități distincte și le tratăm ca atare. Primul lucru pe care îl facem când preluăm o clasă este cunoașterea reciprocă, în afara convențiilor și minciunilor sociale. Un important principiu pedagogic este cel de a nu minți niciodată studentul. În meseriile noastre greșelile sunt inerente. Și atunci când îți vezi greșeala, trebuie să-i spui că indicația anterioară nu a fost bună și că trebuie să încercăm altceva. La noi predarea nu este o știință exactă, ci cercetare. La regie, Penciulescu își întâmpina studenții din anul I spunându-le: „Eu am să vă învăț tot ce știu astăzi. Dar dacă după zece ani nu veți avea puterea să negați ceea ce v-am învățat eu, nu aveți ce căuta în meseria asta”. Noi trebuie să-i obișnuim pe studenți cu ideea de mișcare, de schimbare, să le pregătim receptivitatea. Sunt câteodată foarte severă cu studenții buni și răbdătoare cu cei slabi. În clipa când descoperi că studentul slab și-a îndepărtat crusta care-l împiedica să se exprime, atitudinea se modifică. Devine un membru al familiei mele, care trebuie să lase totul deoparte pentru ca să se ocupe de teatru.

□ **E o replică în Eugen Ionescu pe care o citez din memorie: „Cum se face că atâtea fete frumoase devin tot atâtea soacre insuportabile?” O adaptez situației: cum se face că dintre atâtea copii dedicați artei ajung în teatru atâtea bărbați și femei cărcotași, intriganți, atâtea oameni cu care e greu de lucrat? Uite, în ultimii ani e aproape imposibil ca un director de teatru să-și vadă de treabă, din cauza nesfârșitelor contestații ale colectivului.**

■ Înainte de '89, directorul era un mediator între autorități și colectiv: în parametrii ideologici dați, el trebuia să asigure continuitatea faptului de artă cu ajutorul echipei artistice. Teatrul are acum de rezolvat problema propriei sale libertăți. E foarte greu, după cincizeci de ani în care spațiul libertății a fost atât de

limitat. A apărut un fenomen foarte explicabil: „suntem liberi, face fiecare ce vrea!” Or, în teatru nu poate face fiecare ce vrea, aici este necesară dictatura și iubirea față de dictator. Ciulei, Esrig făceau teatru pe bază de adorație.

□ **Nu cred că în legătură cu directorul Teatrului Național din Craiova, de pildă, poate fi folosit cuvântul adorație. Boroghină și-a dovedit aptitudinile ocupând fotoliul de director. Nimic nu îndreptățește luptele pro și contra Mircea Cornișteanu sau Sergiu Savin. Trebuie întâi „încercați” și pe urmă contestați.**

■ Sursa acestor întâmplări este lipsa totală a unei scări de valori, a unui îndreptar civilizat de comportare. Acum toți suferă de mania persecuției, considerând că li se cuvine mai mult. Pe urmă, și în teatru se manifestă aceeași lipsă de răbdare ca și în viața publică a țării. Dar dincolo de asta, e un principiu care trebuie modificat: nu cred că trupele teatrale fixe, nemodificate favorizează evoluția sănătoasă a teatrului. Eu am fost toată viața un fel de țigan cu cortul. M-am angajat la Institut, apoi la „Nottara”, am colaborat cu teatre diferite, pe urmă am plecat de la Institut și m-am angajat la Național, apoi iar am schimbat datele problemei. Ce fac toți acești oameni care au prins rădăcini într-o trupă, care nu s-au confruntat cu nici o nouă de-a lungul deceniilor? Cred că e o nenorocire să ajungi „cel mai bun” din teatrul tău. Este semnul că a dispărut orice confruntare. Eu am observat că, ori de câte ori trebuia să lucrez cu un colectiv nou, mă schimbam. Nu mi se adăuga și nu-mi scădea talentul, dar eram în altă lume. Cu oameni care nu mă cunoșteau, puteam să încerc o modificare mai radicală a lucrurilor care nu-mi plăceau la mine. Acasă, printre cei care te cunosc, schimbările provoacă suspiciuni. Dar toate acestea sunt considerente individuale. Ar mai fi unul, principal: acum un director nu mai are între cine media, el trebuie să fie un artist al funcției sale. El are libertatea de a înfăptui, dar trebuie să aibă și ideile care să-l ducă spre fapte. Trebuie să fie un inspirator al schimbării. Schimbarea instituțiilor nu se poate produce prin decrete, ci prin realizarea adecvată a aspirațiilor din fiecare colectiv, prin formele de existență care se vor găsi la fața locului. Și în primul rând, după părerea mea, aceste schimbări trebuie să fie în concordanță cu cerințele publicului. Oamenii au acum nu doar alte priorități, ci și altă morală. Toate acestea nu trebuie eludate, nici disprețuite, ci discutate cu mijloacele artei. Pe mine mă îngrijorează tendința de a părăsi vâltoarea prin spectacole artificiale. De aceea cred că schimbarea reală, cea interioară, va veni de la generația tânără și foarte tânără, de la cei fără băătăuri pe creier.

□ **Nu ne rămâne decât să ne dorim să-i înțelegem.**

■ Și să nu staționăm la nivelul dorinței. Să facem ceva ca ei să se exprime și noi să-i putem înțelege. Este vorba și despre tinerii din teatru, și despre cei din sală. Spectacolele de succes sunt atractive pentru toată lumea, deși nivelurile de înțelegere sunt diferite.

□ **Dacă un peștișor de aur...**

■ Câte dorințe, una sau trei?

□ **Trei.**

■ ... Prima – uite că sunt egoistă –, prima se referă la mine. În orice om există binele și răul, și mi-aș dori să am puțină să nu scot răul meu în afară, ci doar binele.

A doua dorință este pentru fata mea, și punct.

A treia dorință este ca noi, noi, făpturile umane de aici, din spațiul carpato-danubian, să nu provocăm un cutremur real. Nu e o metaforă. Doresc să nu fie cutremur.

Dacă ar fi trebuit să mă limitez la o singură dorință, ar fi fost a doua. Dacă ar fi să spun câte dorințe îmi trec prin cap, mi-aș dori ca România să fie la malul Mediteranei și să fie cald.

Afară era iarnă, pe trotuare sclipea ucigaș stratul de gheață. Mediterana era departe.

MAGDALENA BOIANGIU

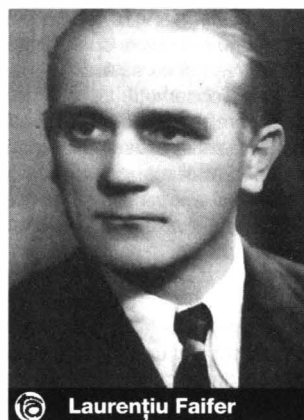
O premieră absolută la Chișinău

La Teatrul „Ginta latină” din Chișinău a avut loc premiera absolută a comediei **Ciubăr Vodă** de Laurențiu Faifer, premieră care constituie și debutul scenic al regretatului autor ieșean. Personalitate distinctă a Iașului, eminent profesor de limba și literatura română, scriitorul abia dacă a fost remarcat ca atare în timpul vieții sale, căci era un discret superior și un boem intelectual, dezinteresat de propria sa operă. Dintre lucrările lui dramatice, doar una singură a fost publicată: drama istorică în versuri **Alexandru Lăpușneanu**, în volumul antologic „Dramaturgi ieșeni contemporani”, îngrijit de cercetătorul Ion Nuță în 1970. Celelalte comedii, **Infernul** și **Ciubăr vodă**, feeria hazlie **Zâna pădurilor**, drama **Reduta**, evocarea dramatică **Triptic ieșean** și poemul **Splendida pleiadă** au rămas în manuscris până în anul 1994, când fiul său, criticul și istoricul literar Florin Faifer, a reușit să publice la Editura „Glasul Bucovinei” un prim volum de **Teatru**, cuprinzând piesele **Alexandru Lăpușneanu**, **Ciubăr vodă** și **Zâna pădurilor**.

Readus în actualitatea literară prin acest volum și prin recenta premieră de la Chișinău, Laurențiu Faifer ni se înfățișează ca un rafinat al scrisului dramatic, oferindu-ne pagini de cea mai bună calitate și dovedind o remarcabilă cunoaștere a exigențelor genului. Iar celor care l-au cunoscut, figura lui, cu trăsături de distincție și blândețe ironică, ne apare din aburul vremii așa cum o schițează academicianul Constantin Ciopraga într-un scurt „profil”, publicat ca postfață la cartea amintită: „Lângă efigia lui Laurențiu Faifer s-a pus, nu fără motiv, calificativul de **boem**. A fost, poate, ultimul **boem intelectual** în tradiție ieșeană interbelică, disertativ și visător, cu ceva dintr-un Păstorel volubil și atașant, cu ceva dintr-un Raymond Quéneau moldovean, dar și cu ceva de privitor modern răsucindu-se printre fraze

din cronici. A verificat și el ambiguitățile condiției umane, ceea ce înseamnă că omului de catedră, făcut pentru o anumită ordine-model, i se suprapunea cotidian, liberator, omul imprezvizibil, deschis aventurii spiritului, transgresind în pura idealitate”. Despre piesele de teatru ale lui Laurențiu Faifer s-a pronunțat și criticul și istoricul literar Alexandru Piru, în 1986: „Le-am citit cu cea mai mare plăcere și sunt mirat că nu au fost publicate până în prezent. Sunt literatură de cea mai bună calitate, scrise cu o deosebită grijă și cu un talent absolut remarcabil atât în mănuierea versului cât și în cunoașterea tehnicii dramatice. Ne-am gândit la cei mai buni autori ai noștri, clasici, la Alecsandri, Al. O. Teodoreanu, G. Topîrceanu, pe care îi urmează fără să-i imite, în chipul cel mai original. (...) Am scris aceste rânduri în credința că se va găsi editorul dornic să valorifice un scriitor plin de vervă din familia oamenilor de spirit care, iată, nu au încetat să existe la noi”. Iar Constantin Ciopraga adăuga, în „Profilul”-postfață mai sus pomenit: „Și iată că pentru cunoașterea desenului său interior, al omului de sigură probitate sufletească, ni se oferă acum prilejul comunicării cu câteva din piesele sale de teatru (...) Savoarea limbajului și vivacitatea replicilor sunt calitățile care le recomandă teatrelor de astăzi”.

Încrederea exprimată net de cei doi autoritari critici și istorici literari în valoarea lucrărilor dramatice ale lui Laurențiu Faifer este confirmată acum de atenția pe care încep să i-o acorde teatrele. Căci, după premiera de la Chișinău, vom avea una la Teatrul „Luceafărul” din Iași. Comedia „aproape istorică” **Ciubăr vodă**, reprezentată,



Laurențiu Faifer

cum spuneam, la Teatrul „Ginta latină”, în regia lui Vitalie Rusu și scenografia lui Ion Puiu, este o succulentă bufonadă, scrisă cu umor mustos, de sorginte populară, însă trecut prin filtrul discret de rafinament și cultură, cu o intrigă de situație bine dozată, cu o acțiune iscusit condusă, cu caractere schițate succint dar pregnant și, nu în ultimul rând, cu o replică scânteietoare,

tăioasă, percutantă, exprimată în versuri sprințare și elegante. Dramaturgul își caracterizează personajele încă înainte de a porni acțiunea, pe măsură ce le numește: Ciubăr vodă e „burduhănos, pleșuv, închinător fervent al lui Bachus și al Venerei. Fără personalitate, dar cu o foarte bună părere despre sine”; Catrina doamna – „planturoasă, fandosită, afectând tinerețea”; aventuriera Rita – „cochetă, șireată, ambițioasă”; Plească vodă – „lung, slab, senil, vicios și lăudăros”; Țugulea, cămărașul – „ager la minte și la vorbă”; cămărașița Florica – „zglobie și naivă”.

Urmează boierii din suita lui Ciubăr, majoritatea fiind vicleni, necinstiți, Iași, cârciogari, răutăcioși, cheflii, străini de treburile țării, dar foarte preocupați de interesele lor și pândind momentul potrivit pentru a prelua scaunul domniei. Aceste caracterizări inițiale sunt respectate și strict conturate ca tipuri comice în desfășurarea acțiunii, ceea ce dovedește că dramaturgul era un foarte bun constructor de caractere și situații.

În montarea de la Teatrul „Ginta latină”, regizorul Vitalie Rusu a respectat în linii mari textul autorului, din care însă a înlăturat multe pasaje din motive de economie a spectacolului. A rezultat o reprezentație veselă, dinamică, în care domină cântecele și dansul, fără a altera esențialul fluența dramatică și linia caracterelor. Totul însă se desfășoară în tușe cam groase, în care se pierde grația versurilor și strălucirea replicilor. O cizelare mai atentă, mai minuțioasă a imaginii scenice și a mișcării ar fi conferit reprezentației mai multă eleganță și portanță comică.

Regizorul a avut însă o inițiativă lăudabilă, dincolo de indicațiile textului. A introdus printre personaje un copil care privește și interpretează faptele, caracterele și situațiile cu un ochi curat,

Scenă din Ciubăr Vodă de Laurențiu Faifer la Chișinău



al purității, al ingenuității. Acest personaj-copil va da în final și un sens nou, rezonant în actualitate, tuturor evenimentelor la care asistă. El desființează hotarul care despărțea în luptă oastea moldovenească a lui Ciubăr vodă de cea muntenească a lui Pleașcă vodă, sugerând plastic, foarte convingător, ideea Unirii. E, credem, cel mai valoros demers regizoral și scenografic descifrat de noi în spectacol, conferindu-i acestuia, în afara valențelor comico-satirice, o tensiune ideatică în măsură să-i justifice existența și utilitatea.

Interpreții sunt în general bine aleși, ei adecvându-și mijloacele cerințelor textului. În rolul titular, Ion Arachelu are verva comică necesară, e dinamic și știe să-și antreneze partenerii în ritmurile acțiunii și în conturarea conflictului. O

foarte bună evoluție scenică are Adela Calistru în rolul Doamnei Catrina. Voce plăcută, rostire clară, capacitate de caracterizare a personajului, știința relației dramatice, acestea sunt calitățile actriței, pe care și le pune în valoare cu precizie. De asemenea, artistul emerit Vasile Tăbărbă, în rolul lui Pleașcă vodă, s-a remarcat prin exactitatea întruchipării personajului, prin parcimonia gesticii și a mișcării, într-un context scenic în care acestea sunt în general exagerate.

În celelalte roluri au apărut Galina Lazarencu, o Rită prea modernă, apoi Angela Rusu, cam ilustrativă în partitura Floricăi, Iurie Păpușoi, Anatol Mândru, Vitalie Jacotă, Vitalie Ursu, Ion Popescu și alții. De remarcat faptul că trupa este completată cu studenți ai Institutului de arte, între alții fiind de reținut Nicu Țarnă și Nicu Prescură, ambii cu roluri de

întindere. Copilul de care vorbeam mai sus e interpretat cu bună măsură de Veaceslav Păpușoi.

Fără a depăși calificativul de agreabil, spectacolul **Ciubăr vodă** reține atenția publicului prin verva lui comică și, cum menționam, prin ideea Unirii, pe care o avansează în final. Este meritul teatrului și al regizorului că au lansat, cu o piesă încă ne jucată până acum, un dramaturg a cărui operă aștepta de mult să fie valorificată scenic.

ȘTEFAN OPREA

P.S. În cadrul Festivalului „V. Alecsandri”, un juriu prezidat de Tamara Buciuceanu a atribuit spectacolului Marele premiu pentru regie (Vitalie Rusu) și un premiu pentru interpretare (Ion Arachelu, în rolul lui Ciubăr).

TURNEE

Rezumat de etapă

După ce a surprins cu **Legături primejdioase** și a confirmat cu **Un veac de singurătate**, regizorul Sandu Vasilache revine la București cu trupa Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău, dându-le dreptate acelor care au văzut în el mai mult decât un artist talentat. El se dovedește a fi un animator, capabil să imprime marca sa evoluției solidare a unui grup. Calitatea aceasta se evidențiază și „în absența stăpânilor”, într-un spectacol cum este **Cumetrele**, montat de Petre Bokor (cel care a realizat și montarea bucureșteană a acestei piese canadiene). În varianta de la Chișinău, performanțele individuale sunt într-un tot subsumate evoluțiilor de grup și magma trăirilor colective este cea care determină și apariția, și dispariția revoltelor individuale, a scripilor unor personalități unice și irepetabile. În întâlnirea cu structura mai mult sau mai puțin rigidă a unei piese și cu un alt regizor decât „părintele” trupei, actorii își dovedesc fidelitatea față de crezul artistic al mentorului lor. Mentor care preferă să-și alcătuiască scenarii proprii, prin

dramatizări ale unor romane fundamentale: în materie de texte, Sandu Vasilache optează pentru esențializarea firului epic (autorul dramatizărilor este Constantin Cheianu) și nu pentru îmbogățirea sau nuanțarea conflictului dramatic. Această alegere îi permite să capteze și să reproducă imaginea fluxului care se apropie și se depărtează de individ, lăsându-i uneori iluzia că poate înota liber, cel mai adesea prinzându-l în vârtej și distrugându-l. Procedoul, existent în toate cele patru spectacole semnate de Vasilache, funcționează performant și adecvat calităților (și defectelor) trupei, riscând însă să se transforme în manieră când contrazice logica internă a textului. Din straturile romanului lui Tolstoi „Anna Karenina”, dramatizarea extrage linia care urmărește destinul a trei personaje: Anna, Karenin, Vronski. Restul e lumea de pelerin și jobene, obiecte care ascund fața, transformându-i pe purtătorii lor în manechine mișcătoare. De aceea și sunt amenințătoare, pentru că nu sunt nici pe de-a întregul vii, nici cu desăvârșire

moarte. „Nimic nu poate fi schimbat” – repetă mereu Anna (Silvia Luca), conștientă de povara destinului, dar în-

cercând mereu să-și sfideze soarta prin freamătul sincerității, prin adevărul sentimentului asumat. Interpreta izbutește să sugereze că, dincolo de relația adulterină incriminată de societate, e mult mai mult: ea este o femeie care nu suportă convenționalismul și minciuna, sfâșiată între două adevăruri contradictorii: dragostea pentru copil și dragostea pentru Vronski. În această dramă, Karenin e un figurant agitat. În **Anna Karenina** virtuțile lui Sandu Vasilache se exprimă plenar: coautor al dramatizării, semnând capitolele regie, expresie corporală, selecție muzicală, el construiește un spectacol emoționant în organicitatea lui. Cultura imaginii, a sincretismului scenic servește aici cultura textului și talentul regizorului, care nu se pretinde a fi în competiție cu Tolstoi, și alcătuiește un sistem de vase comunicante cu monumentul literar, comentariul scenic dobândind o existență autonomă.

Mai puțin expresivă mi s-a părut a fi lucrarea asupra dramaturgiei shakespeareiene: reordonarea cronologiei, redistribuirea replicilor din **Hamlet** n-au în sine nimic iconoclast – măcar în teatru talentul poate umbla liber, iar respectarea regulilor de circulație asigură integritatea corporală, dar nu și succesul. Însă sensul acestor modificări nu se dezvăluie cu pregnanță și mișcările grupului, contrastele alb-negru-roșu, pe care le-am văzut și în alte spectacole, nu



Imagine din **Legături primejdioase** după Choderlos de Laclos la Teatrul de Buzunar din Chișinău (regia: Sandu Vasilache)





dobândesc o valoare specifică. „Când moare un rege, piere o lume” – pare a fi ideea centrală a spectacolului și poate de aceea Fantoma tatălui se amestecă într-una din scenele-cheie: „Capcana”, teatrul în teatru organizat de Hamlet pentru a dovedi ipoteza asasinatului. Dacă e prezentă și acuzarea, ipoteza devine proces, ezitățile ulterioare ale personajului central se transformă astfel în simple răsfățuri, logica textului dramatic e mai puternică decât cea a creatorului de la Chișinău, de astă dată nevoit să etaleze și o anumită neîndemânare a interpreților în construirea unor personaje în trei dimensiuni, și nu a unor basoreliefuri.

Sandu Vasilache a izbutit – și turneul evidențiază acest lucru fără puțință de tăgadă – să imprime personalitatea sa unei trupe, să instituționalizeze un mod original de a face teatru. Există la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău un suflu care amintește spectacolul lui Dodin **Gaudeamus**, un fel de a povesti drama asemănător cu cel din **Phaedra** lui Purcărete, de pildă. Trupa, care vorbește mult mai bine românește decât la precedentele vizite bucureștene, funcționează solidar și probabil că animatorul ei se străduiește să perfecționeze acest mecanism. Dar, în absența unor personalități actricești care să poată susține cu aceeași bravură partiturile solo, trupa riscă să intre într-o fundătură, în formularea și repetarea unor clișee, în dauna vieții scenice. Laudele pe care Sandu Vasilache le merită (chiar fără a se ține seama de dificultatea de a face teatru într-o țară în permanentă criză economică și ciclică criză politică) se adresează unui artist lucid, gata să accepte că ceea ce n-a făcut încă niciodată poate fi mult mai generos decât repetarea în alt context a vechiului succes.

Teatrul de Buzunar, cel cu care Vasilache a făcut primul turneu bucureștean, a dovedit forța unui talent original, care i-a permis regizorului să devină liderul Teatrului Național. Această schimbare de statut nu trebuie să cedeze tentației de a „clasiciza”, de a îngheța ceea ce a fost viu și frumos tocmai pentru că iradia căldura sentimentelor umane.

MAGDALENA BOIANGIU

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU SCURT „SĂPTĂMÂNA TEATRULUI SCURT”

– ediția a XI-a Oradea, România,
20-26 octombrie 1997 –

Teatrul de Stat din Oradea, Inspectoratul pentru Cultură al județului Bihor, Primăria Municipiului Oradea, UNITER, Redacția revistei „Familia”, sub egida Ministerului Culturii, organizează, în ultima decadă a lunii octombrie 1997, ediția a XI-a a „Săptămânii teatrului scurt”. Întrucât, de-a lungul edițiilor anterioare, trupele participante au jucat în cele mai diverse locuri (scena mare, cu public pe scenă, scena Teatrului de Păpuși, piețe publice, cluburi, restaurante etc.), organizatorii propun extinderea exploatării spațiilor neconvenționale. În acest sens, punem la dispoziția celor interesați pliante ce conțin detaliile tehnice ale unor spații neconvenționale apreciate a fi apte de a intra în circuitul teatral.

Regulamentul Festivalului este următorul:

- „Săptămâna teatrului scurt” este o manifestare de cultură teatrală cu caracter competitiv, adresată trupelor teatrale profesionale. Organizatorii își rezervă dreptul de a invita, în afara concursului, trupe neprofesionale care, prin activitatea lor anterioară ori prin spectacole de excepție, s-au făcut remarcate în mișcarea teatrală națională ori internațională.

- Festivalul își propune să stimuleze valorificarea scenică a literaturii dramatice în genul teatrului scurt. Durata maximă admisă a unui spectacol este de 90 de minute.

- Oferta de participare va fi adresată Teatrului de Stat din Oradea până la 15 aprilie 1997.

- Festivalul este condus de un director artistic. Acesta, în colaborare cu un grup de selecționeri, va proceda la o preselecție a spectacolelor, operație ce urmează a se realiza în intervalul 1 mai–30 iunie 1997. După comunicarea rezultatelor selecției, colectivele admise vor pune la dispoziția organizatorilor elementele de logistică spectaculară (afișe, caiete de sală, fotografii etc.), în perioada 1–20 august 1997.

- Trupele participante din România efectuează deplasarea la Festival fie în condiții de turneu, fie prin înțelegere cu organizatorii. În acest din urmă caz, răspunderea financiară revine în totalitate gazdelor. Organizatorii acordă cazare și diurnă (sau masă) pentru toate colectivele participante, pentru trei zile, respectiv două nopți. Participanților din străinătate li se acoperă integral cheltuielile de cazare și masă, cele de deplasare fiind de competența lor.

- Gazdele asigură asistență tehnică tuturor colectivelor participante.

- Un juriu de specialitate va acorda premii a căror valoare va fi precizată în timp util. Spectacolele prezentate și premiate la alte competiții și reuniuni festivaliere beneficiază de regimul de concurs unic.

În vederea stimulării creației în domeniul piesei scurte, Teatrul de Stat din Oradea organizează ediția a III-a a Concursului de literatură dramatică. Manuscrisele dactilografiate la două rânduri nu vor depăși 20 de pagini. Se admit doar lucrări originale, nepublicate și nepremiate la alte concursuri de creație. Lucrările vor fi expediate pe adresa Teatrului de Stat din Oradea – Piața Regele Ferdinand nr. 1 – până la data de 1 mai 1997, pe plic figurând mențiunea „Pentru concursul de dramaturgie”. Lucrările, nesemnate, vor purta un motto, același motto figurând și pe un plic închis ce va conține toate datele necesare identificării autorilor. Cele mai valoroase lucrări vor fi recompensate prin premii și mențiuni, valoarea acestora urmând să fie precizată. Organizatorii își rezervă dreptul de a decide asupra oportunității introducerii în repertoriul Teatrului de Stat din Oradea a celor mai valoroase texte, în funcție de necesitățile de producție ale instituției.

Informații suplimentare se pot obține de la Teatrul de Stat din Oradea, telefon (00 40) 059 130885 (director) și (00 40) 059 136592 (secretariat literar).

VARGA VILMOS:

„Nu știu să mă prefac“

□ **Dragă Vili, am aflat cu surprindere că nu mai lucrezi. Ce s-a întâmplat? Mi se pare că ești încă tânăr, că ai încă multă forță de muncă, idei, poftă de lucru, că publicul nu te-a părăsit... Unde ai dispărut?**

■ Nu am dispărut. Dovadă că m-ai văzut acum două săptămâni în spectacolul lui Ibi Csiki **Te văd cu inima** și că o să mă revezi peste trei zile în **Cabaret**.

□ **Da, dar aceste spectacole au loc la Teatrul particular KISS, condus de actrița Kiss Török Ildikó, soția ta. Și de tine, desigur. Dar eu mă refeream la teatrul celălalt, mare...**

■ Vrei să spui, tradițional sau chiar depășit... Ei bine, din acel teatru am plecat. Motivul? Nu doresc să fiu părtaș la „programul” instituției, la care nu subscriu. Cel puțin, la programul gândit de actuala conducere. Firește, nu contest **tot** programul – aș greși dacă aș susține asta. Nu sunt de acord cu unele titluri din repertoriu, cu o parte de regizorii invitați (mai ales din Ungaria), nu întotdeauna cei mai buni. Dar nu știu de ce te miri. Am plecat de un an din teatru, și nimeni, nici Eugen Harizomenov, director pe vremea aceea (între timp, s-a schimbat de două ori directorul!), nici șeful secției maghiare, nu au fost curioși să știe de ce. Eu mi-am întocmit hârtiile de plecare numai cu secretara, prin urmare doar ea știa că plec...

□ **Și nu ți se părea normal să te cheme conducerea, să stea de vorbă cu tine? De fapt, ieșea la pensie?**

■ Nici măcar. Abia pe urmă mi-am făcut dosarul.

□ **Am impresia că nu ești singurul care pleacă așa, trântind ușa. M-aș număra și eu printre aceștia, deși nu sunt actriță, nu mă așteaptă publicul în sală. Totuși mi se pare, dacă nu nefiresc, în orice caz trist. Ce crezi că a dus la toate acestea în ultimii ani?**

■ M-am gândit și eu mult, am comentat cu colegii. Cred că e o reacție firească la sindromul libertății. Nemaifiind controlați și timorați de „indicații” partidului unic, oamenii sunt liberi să ia hotărârile cele mai bune pentru ei, să decidă. Și o fac uneori pe criterii subiective, confuze, mă rog... Învață și ei, nu e de mirare, lecția dură a democrației.

□ **Din păcate, o fac și pe pielea noastră. Noi suntem cobaii...**

■ Dacă ar fi numai asta! Dar știi foarte bine câte trăsni se petrec și ce dezbinată e breasla noastră la ora asta. Nu vezi că teatrele, cele mai multe, sunt incapabile (sau sunt ajutate să fie incapabile!) să aibă un lider sindical ca lumea, în stare să lupte cât de cât pentru oameni? E ca un făcut: tot timpul se schimbă ceva, dându-ți speranțe, apoi iar se schimbă ceva și în fond nu se întâmplă nimic.

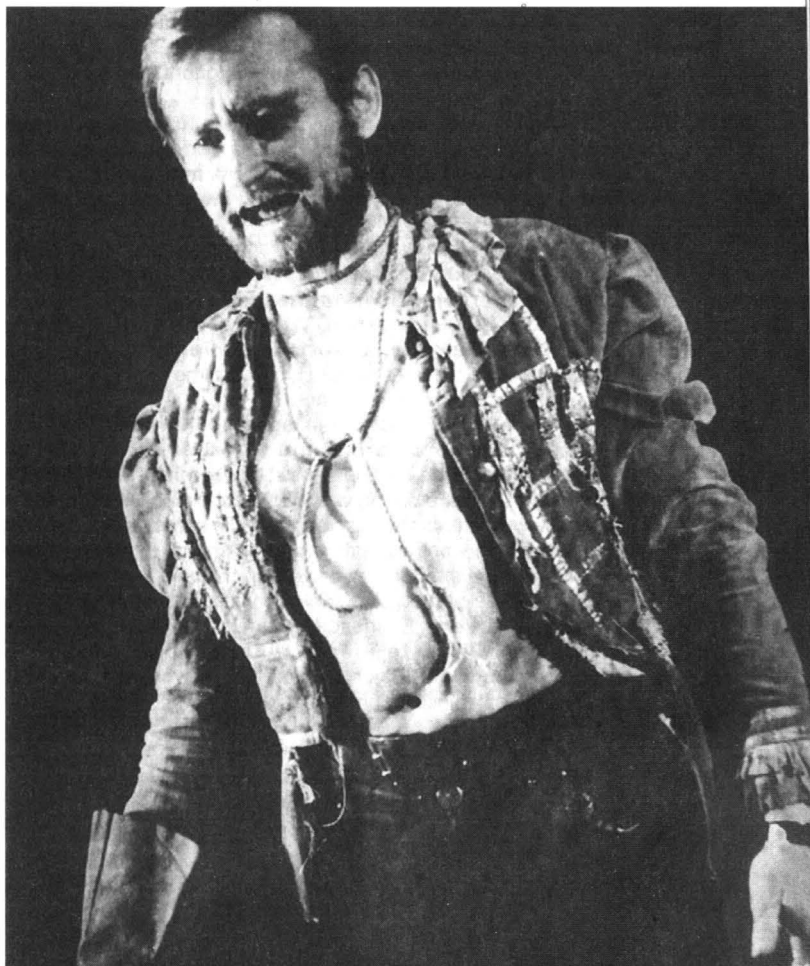
□ **Să sperăm că acum, fiind la Ministerul Culturii colegul nostru Ion Caramitru, lucrurile or să se schimbe cu adevărat. Căci sunt necesare schimbări esențiale, structurale, nu cosmetizări, fardări ale realităților teatrale, artistice, în general.**

■ Și eu, și Ildikó ne punem mari speranțe în Caramitru, crede-mă. Aceste structuri învechite, perimate sunt tot ce poate fi mai rău pentru teatrul românesc. În ultimii ani am călătorit mult prin lume și acum știu exact cam ce are bun teatrul din România și ce nu. Dar acesta este un subiect teribil de vast, am putea vorbi ore întregi.

□ **Așadar, să ne întoarcem de unde am deviat. Iată, deschid ziarul local de limbă maghiară din 1 octombrie '96 și dau peste un lung, foarte lung interviu cu tine.**

■ Da, și cei de la ziar, ca și tine, au aflat întâmplător că nu mai sunt de găsit la teatru și au venit să se intereseze...

□ **Numerose fotografii din spectacolele tale „colorează” interviul acesta care ocupă două pagini de ziar. Cam câte roluri ai jucat în cei 40 de ani de teatru, dintre care 25 la Oradea?**



© Varga Vilmos

■ **Premiere au fost peste 200, iar reprezentații, probabil peste 10 000. Nu știu exact, nu le-am numărat...**

□ **Enorm, oricum. Să fii de 10 000 de ori pe scenă, sub luminile, cum se spune, necruțătoare ale rampei, nu e puțin.**

■ Și nu e o vorbă goală, cea cu lumina necruțătoare. Întreabă-mi ochii, deveniți sensibili la lumină, și îți vor spune multe...

□ **Se zice despre tine, uite, și gazetarul maghiar o spune, că ești un tip incomod. Și eu am auzit uneori despre mine că aș fi incomodă. Ce dracu' înseamnă să fii incomod în teatru?**

■ Știi foarte bine: înseamnă să-i deranjezi pe cei care-și văd liniștiți de-ale lor. Cel puțin pentru mine, înseamnă să nu accepți cu nici un preț compromisul, să fii exigent, profesionist sută la sută, să cauți valoarea, să fugi de mediocritate și să nu spui niciodată „las' că merge și așa”. Eu am învățat asta de la mari (sau numai serioși) regizori cu care am lucrat. Iată, îi numesc pe câțiva dintre ei, cerându-mi scuze celor pe care-i omit: Ioan Taub, György Harag, Rappaport, Szabó József, Tompa Miklós, Constantin Anatol, Kázmír Károly, Ruszt József, Farkas Ștefan, Kovács András, Maximilian, Szombati Gille Ottó... Colaborarea mea cu ei și cu mari dramaturgi ca Shakespeare, Cehov, Tennessee Williams, Madách, Goldoni, Molière, Lope de Vega, Caragiale și alții a decurs perfect. Neînțelegerile cu unii au început atunci când nu puteam accepta cu ochii închiși soluții artistice prea la îndemână.



☐ **A răspuns cineva din teatrul orădean acestui material polemic din ziar?**

■ Nu, nici vorbă. Ei socotesc că și a ignora este o poziție. E treaba lor, eu merg înainte...

☐ **Dar înainte de a merge... înainte, îți propun să mai facem câțiva pași înapoi, în lunga ta carieră. Enumeră, te rog, pentru cititorii care te cunosc mai puțin, câteva dintre sutele de roluri din bogata, impunătoarea ta fișă artistică.**

■ Voi enumera doar câteva dintre titlurile pieselor în care am avut roluri principale: **Tragedia omului, Unchiul Vanea, Comedia erorilor, Micii burghezi, Vară și fum, Orfeu în infern, Câinele grădinarului, Vulpea și strugurii, Pisica pe acoperișul fierbinte, O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă...** Lor li se adaugă și câteva filme făcute în Ungaria sau coproducții româno-maghiare.

☐ **Să nu uităm nici acele spectacole-recital pe care le-ai semnat de cele mai multe ori și ca regizor. Ai absolvit și regia de teatru la post-universitar.**

■ Da, împreună cu câțiva colegi actori din București și din țară, care au dorit să cunoască și ceva din secretele acestei atât de fascinante și controversate profesii, regia. Amintesc, dintre spectacolele de studio, cum ar veni, deși unele s-au jucat și pe scena mare, cele de poezie: Villon, Eminescu („Floare albastră” – am scos și un disc Eminescu, împreună cu soția mea, Kiss Ildikó), apoi **Privește înapoi răsând** (Bolyai János), **Pe orizontul umorului** (Bajor András), **Cui pe cui se scoate...** Unele au fost distinse cu premii naționale.

☐ **Și totuși, de ce ești incomod, Vili?**

Kiss Törék Ildikó, directoarea Studioului Kiss din Oradea



■ Devin incomod când îmi ajunge nămolul la gură. Nu sunt eu acela care aruncă mănuașă, nu-mi place să mă cert, n-am timp să-mi bărfesc colegii. Muncesc foarte multe ore pe zi, și când nu muncesc, citesc, și când mă satur de citit, plec în lungi turnee prin lume, să cunosc oameni noi, să văd cum trăiesc alți oameni și, de ce nu, alți artiști, să admir priveliști noi. Am fost în Franța, în Elveția, în Austria, de Ungaria nu mai vorbesc, în Finlanda, Suedia, Germania... Mă întorc de fiecare dată acasă mai însetat de lucru, mai cu drag de orașul nostru, de publicul meu... Iată de ce, mai înțelept astăzi, la anii mei și la experiența mea, nu mai sunt dispus să accept improvizațiile și bălbăielile

actualei conduceri, nu mai accept să lucrez oricum, să treacă luna și să vină amărîtul de salariu, echivalentul unei zile de muncă din țările occidentale...

Doresc să lucrez numai cu actori dăruți, pasionați, vii. Plictisiții, obosiții, ranchiunoșii, indiferenții, cârcotașii nu mă interesează. Îi ocolesc, nu-mi plac conflictele. Pur și simplu nu mă interesează, înțelegi? Probabil că și eu am defectele mele, nu neg. Un lucru însă știu: că nu prea știu să mă prefac, nu am suflet de amebă, nu zâmbesc nimănui fără motiv, doar ca să-i fac plăcere. Nu posed nimic din arsenalul de prefăcătorie așa-zis al actorilor – și mai ales al actrițelor –, bun adesea. Nu știu să mă prefac, arăt pe față antipatia, nu știu să lingușesc, să laud gratuit. Am o franchețe dură uneori, deranjantă întotdeauna.

☐ **Faci parte dintre actorii care știu și să scrie, și să vorbească bine. De fapt, de unde ai moștenit aceste talente?**

■ Hmm! Scriu, țin o rubrică (am ținut-o, mai bine zis, timp de 15 ani) la ziar – „Bloc-notes teatral” –, o rubrică despre teatru, foarte citită, după câte am înțeles.

☐ **Vei scrie și o carte de amintiri teatrale? Poate împreună cu Ildikó?**

■ Poate, cine știe, deocamdată mai avem de jucat și de citit... Și, lucru extrem de greu, de căutat resurse și surse financiare pentru teatrul nostru privat, aventura noastră cea de toate zilele... M-ai întreb de „moștenire”. Bunicul meu a fost preot reformat, mare orator, mult mai bun decât mine. Tatăl meu a fost un meșter mare. A construit în 1927 macheta primului elicopter, rămasă nefinalizată, a fost un bun matematician, pictor, muzician. Nu cred să fi moștenit ceva de la el – poate doar spiritul de disciplină (la care se adaugă cu succes disciplina „nemțoaicei” mele Ildikó!) și dorința de armonie...

☐ **Mi-ai spus odată că adori spectacolele făcute „de unul singur”. De ce?**

■ Da, spuneam că nu-mi place să caut în afara mea vinovați pentru eșecurile eventuale. Atunci când sunt și actor, și regizor, și casier, și portar, și șofer, și pompier, nu mai pot da vina decât pe mine. Este un exercițiu extrem de interesant, crede-mă.

☐ **Publicul – despre el ce ne spui? Doar ești o vedetă pentru publicul maghiar din Ardeal!**

■ Nu știu dacă sunt o vedetă, dar un răsfățat al publicului am fost și sper să mai fiu. Am speranța că publicul se va întoarce la teatrul bun, fugind de filmele acestea rele, agresive, pline de violență și sex. Și că va fi interesat de dialogul normal dintre doi oameni care se iubesc sau se urăsc, dar, oricum, stau de vorbă, comunică. Teatrul trebuie să fie capabil să stârnească în semenii noștri sensibilitatea, nu să-i agrezeze, arătându-le la nesfârșit urîtul și mizeria acestei lumi. Sau nu numai...

☐ **Cum e înainte de ridicarea cortinei, la premieră? Ce simte un actor?**

■ Știi ce simte? O piatră fierbinte în pântec, care îl arde și pe care e incapabil s-o elimine până la gongul final...

☐ **Unii spun că ești cam încrezut și că nu prea ai timp pentru conversație, pentru șuetă...**

■ Da, nu-mi place șueta. Nu ți-am spus că-mi lipsesc multe dintre datele actorului ideal? Dar cu colegii de la care am ce afla, stau de vorbă ore în șir. Întreb-o pe Poldi Bălanuță... Și să știți că-mi găsesc timp și să intru la o bere când merg la piață, invitat de foștii mei colegi, hamali. Trebuie să-ți spun că, pe când eram student, lucram vara ca hamal, să câștig bani pentru câte îmi trebuiau. Munca aceea istovitoare era cel mai bine plătită și eu, fiind sportiv, o făceam cu îndemănare. Așa că, atunci când mă strigă în piață Jancsi sau Petrică, de-acum hamali bătrâni, să bem o bere, merg și stau de vorbă cu ei. Crezi că asta arată a infatuare?

ELISABETA POP

ÎNTÂLNIREA TEATRELOR NAȚIONALE

Din doi în doi ani, între 1 și 8 decembrie, are loc la Cluj-Napoca Gala Teatrelor Naționale. Pe parcursul unei săptămâni, Teatrele Naționale din București, Craiova, Iași, Târgu-Mureș, Timișoara, Iași, Chișinău și Cluj aduc aici spectacolele considerate reprezentative, oferind publicului și specialiștilor posibilitatea să aprecieze și să analizeze momentul valoric în care se află fiecare dintre instituții, forța Teatrului Național, dacă ea există cu adevărat, în contextul mișcării teatrale. Ideea mi se pare utilă și provocatoare de numeroase discuții, cu atât mai mult cu cât, în ultimul timp, spectacolele de referință au avut loc pe alte scene decât cele Naționale. Chiar dacă ne vom întreba de ce, nu ne propunem aici să găsim răspunsuri sau să formulăm soluții. Problema este acută și ar merita o dezbatere în sine.

În 1996, Gala Teatrelor Naționale și-a dorit să fie o pledoarie pentru arta actorului. Așadar, spectacolele – selecționate, desigur, din oferta existentă, de Doina Modola, directoarea festivalului – au adus în prim-plan nume importante ale teatrului românesc: Silvia Ghelan, Ilie Gheorghe, Dorel Vișan, Marius Bodochi, Melania Ursu. Rigoarea și inventivitatea, forța și măiestria. Plaja mare a registrelor abordate a scos din nou în evidență personalitatea artistică inconfundabilă a unor mari interpreți, chiar dacă, uneori, regia spectacolelor nu era chiar rotundă. Privind Gala din acest punct de vedere, remarcăm recitalul lui Ilie Gheorghe în **Iona** de Marin Sorescu (Teatrul Național din Craiova), plin de nuanțe în rostire, de accente filosofice și hătre, traversat de un filon ludic, comic și tragic. Aplaude minute în șir, acest **one-man-show** a fost, fără îndoială, și un omagiu adus lui Marin Sorescu, care avea să se stingă câteva zile mai târziu.

Teatrul-gazdă a prezentat două premiere, două spectacole realizate de Victor Ioan Frunză și Adriana Grand: **Falstaff** de Shakespeare și **Becket** de Anouilh. Două texte dificile, lucrate aproape în același timp și în care demonstrația regizorală se concentrează în evoluția interpretativă a lui Dorel Vișan (Falstaff), respectiv Marius Bodochi (Regele Henric II). Revenirea pe scenă a lui Dorel Vișan (absorbit, în ultima vreme de producțiile cinematografice) este un punct câștigat de teatrul românesc. Actorul „simte” scena foarte bine, știința și rigoarea lui aduc o dimensiune în plus spectacolului, abordarea complexă a acestui personaj tragicomic, studiat în detalii, dă naștere unui rol cu greutate, important pentru cariera interpretului. Acest Falstaff al lui Dorel Vișan aduce cu el o lume și veselă, și tristă, care-și consumă prezentul privind melancolic spre trecut, care-și trăiește viața mereu în apropierea morții. Farsele, speranțele, râsul și plânsul sunt comandate de Falstaff, dirijorul suprem. El nu este când comic, când tragic, este mereu comic și tragic în același timp, variind doar proporția în care una sau alta dintre componente se evidențiază din amestec. Este o performanță pe care Dorel Vișan o atinge. Cu efort bine dozat, Teatrul Național din Cluj a prezentat, pe lângă aceste două premiere, și alte spectacole „cotate”, deja cunoscute: **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu, în regia lui Mihai Măniuțiu, **17 acte cu Piet Mondrian**, un spectacol vizual excelent compus de Horațiu Mihaiu, **Regina Mamă** de Manlio Santanelli, pus în scenă de Mona Chirilă, **Nu poți trece cu capul prin zid** de Witkiewicz, montare realizată de Anca Bradu-Panazan. Dincolo de panoramarea celorlalte Naționale, Gala a oferit posibilitatea de a privi mai atent, pe un

set de spectacole extrem de variate, nu atât interpretările regizorilor, cât mai degrabă stadiul performant al trupei de la Cluj. Și când spun trupă, mă gândesc la Miriam Cuibus, Dorin Andone, Viorica Mischilea, Cornel Răileanu.

În timp ce foarte mulți dintre oaspeți au mers să vadă **Opereta** de Gombrowicz, un extraordinar spectacol pus în scenă de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar din Cluj, am rămas să vedem **Privește înapoi cu mânie** de John Osborne, spectacol al Teatrului Național din Târgu-Mureș, pe care nu-l văzusem. Mărturisesc că nu am înțeles foarte bine ce l-a atras pe regizorul Theodor Cristian Popescu la acest text al epocii „furioșilor”. Demersul său anevoios, lipsit de ritm, susținut plat de actorii Nicu Mihoc, Kozsik József, Cristina Toma, Diana Văcaru și Dan Glasu, părea că poate lua sfârșit oricând sau niciodată, lăsând la o parte efortul spectatorului (de aproape trei ore) de a pricepe măcar **ce** se spune. Cât despre **cum** se spune... Și astfel intrăm în alt plan de discuție al Galei, acela al reprezentativității. Spectacolul **Regele Lear** de Shakespeare al Teatrului Național din Timișoara, în regia lui Ioan Ieremia, tulbură bine apele mișcate de Târgu-Mureș. Deprofesionalizarea acestei trupe lasă un gust amar și scoate în relief dezechilibrul calitativ între montările de pe scenele Naționalelor. Multe dintre ele nu pot ieși – admitând că și doresc asta – dintr-un con de umbră, dintr-o condiție artistică îndoielnică.

Atunci, abundența epitetelor ce pigmentează, în publicația Galei, descrierea întâlnirii Teatrelor Naționale rămâne doar o figură de stil, insuficientă să transforme teoreticul în concret. Un fel de car înaintea boilor. Sigur că Săptămâna Teatrelor Naționale ar trebui să fie un eveniment al elitelor. Până una-alta, ce se întâmplă prin unele locuri de rang Național nu mai ține de mult de teatru. Cât despre elite... Oricum, ideea acestui festival, eforturile de a-l organiza (și aici se cuvine să mulțumim Doinei Modola și lui Dorel Vișan, directorul Teatrului Național din Cluj) ne-au oferit șansa de a lua pulsul, în suită, teatrelor care se cheamă Naționale. Câteva au nevoie de un șoc puternic pentru a intra apoi la terapie teatrală intensivă. Altfel, eticheta nu mai corespunde conținutului, expirat.

MARINA CONSTANTINESCU

 Ilie Gheorghe în Iona de Marin Sorescu la TN Craiova, în regie proprie



foto: Dorian Delureanu

O deschidere spre universalitate

Între 19 și 24 noiembrie, a avut loc la Sibiu sărbătorirea a patruzeci de ani de la înființarea Secției germane a Teatrului „Radu Stanca”. Evenimentul a confirmat invitaților și publicului că nu este vorba despre o simplă acumulare de timp; de-a lungul acestor ani s-a produs o evoluție certă, care va continua și după momentul festiv.

Așa cum este firesc, aniversarea teatrului s-a făcut prin teatru. Astfel, până a-și mărturisii direct intențiile și opiniile în colocviul din 23 noiembrie, gazdele și-au propus să le transmită mai întâi prin intermediul spectacolelor invitate. Spectrul stilistic a fost amplu, începând cu autorii textelor: Yukio Mishima, Michael Klemm, Christian Morgenstern, Georg Kreisler, Friedrich Schiller, J. W. Goethe, Joe Masteroff, N. V. Gogol, M. Gorki, François Villon, Sik Sándor, Luminița Mihai-Cioabă, Alina Nelega, Virgil Tănase. Regizorii spectacolelor au provenit atât din cele două secții ale teatrului din Sibiu, cât și din cele ale Naționalului din Târgu-Mureș, de la Timișoara, Botoșani, Landshut-Germania („Theater Café Molière”).

Mini-festivalul a început cu o premieră a teatrului sibian (**Zăpadă de toamnă** de Yukio Mishima, regia: Ulrike Dopfer, scenografia: Johannes Schuller) și s-a încheiat cu un spectacol al aceluiași teatru (**Azilul de noapte** de Maxim Gorki, regia: Vitalie Lupașcu, scenografia: Viorica Lăzărescu, coregrafia: Marie-Louise Josef). Secția germană a prezentat **Toată lumea e de vină** de J. W. Goethe (regia și coregrafia: Emil Mindru).

Pe parcursul celor cinci zile s-au succedat spectacole propriu-zise, dar și un recital de poezie (Luminița Mihai-Cioabă) și un recital actoricesc al loanei Crăciunescu (**Salve regina**, pe textul lui Virgil Tănase). Manifestarea a culminat cu „Voci teatrale”, colocviul care și-a propus să ia în discuție nu doar generalități despre teatru, ci, mai ales, condiția teatrului minorităților și, în particular, a celui german. Mihai Bica, directorul Teatrului „Radu Stanca”, a condus dezbaterile, ajutat de secretara literară Gabriela Panțel-Cenușer. Mesajul dramaturgului Tudor Popescu a deschis discuțiile prin lansarea unei opinii preluate apoi și de cei prezenți: teatrul german datează de patruzeci, dar, în aceeași măsură, de patru sute de ani (de

când se desfășoară spectacolele de sărbători ale sașilor). În plus, a fost accentuată ideea de „spectacol frățesc”, ce a determinat influențe reciproce între etnii. Vorbitoarii au preferat – ca în orice prilej de asemenea valoare afectivă – să „se comunice” pe ei înșiși, subliniind mai ales propriul punct de legătură cu teatrul sau cultura germană, istorisind experiențe sau revelații intime în această zonă. Astfel, imaginea finală a fost vie, netrucată. S-a vorbit mai ales despre întrepătrunderea celor două culturi: ceva din specificul german a influențat specificul autohton, și invers (V. E. Mașek a văzut în aceasta necesitatea teatrului minorităților – germană, maghiară, evreiască etc. – în spațiul național).

Cele mai impresionante au fost mărturisirile din interior, ale celor sărbătoritori, cei care, timp de patruzeci de ani, au reprezentat sufletul secției germane (actori, regizori, scenografi etc.). Despre marea familie a teatrului au vorbit Renate Müller, Maria Bodor și alții.

Artiștii și-au destăinuit, poate pentru prima dată, greutățile și satisfacțiile, și-au amintit de colegii care nu mai sunt, au mulțumit celor prezenți și, nu în ultimul rând, și-au asumat responsabilități pentru viitor.

Cuvintele lor au întărit ideea că „teatrul minorităților” înseamnă prea puțin la nivelul principiilor și că începe să capete substanță doar atunci când se coboară în experiența nemijlocită. Nici nu este vorba exclusiv despre un teatru pentru o singură categorie etnică, ci despre o frântură a culturii unei țări, despre un element care o completează, îi dă diversitate și culoare, deschidere spre universalitate. Acest teatru de expresie germană aduce spiritul său, trăsăturile definitorii, propriul specific, așa cum în dragoste fiecare partener îl întregește pe celălalt prin ce are el unic și irepetabil. De aceea, numind sărbătoarea „Voci teatrale”, organizatorii s-au referit, cu siguranță, la alăturarea de sunete diferite dar asemenea, având aceeași importanță în apartenența la un singur glas: teatrul românesc. Astfel, prin înființarea, acum patruzeci de ani, a Secției germane a Teatrului din Sibiu, o parte din arta de factură populară din România a căpătat caracter cult și este îndreptățită a fi menționată în istoria culturii românești.

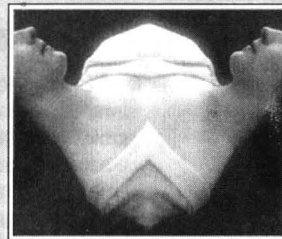
MIRONA HĂRĂBOR

Pe culmile împăcării

Editura Unitext publica în 1996, în colecția „Piese noi. Dramaturgi români”, trei piese scrise de un tânăr debutant, Vlad Zografi. Autorul, fizician atomist și doctor în fizică la o universitate pariziană, debutase în „România literară” încă din 1990, beneficiind de o prezentare favorabilă a criticului Nicolae Manolescu. Când am început să citesc cartea, nimic nu mă îndrăginea să cred că voi avea o asemenea surpriză. Deși semnale privind valoarea tânărului dramaturg existau. Chiar prefața semnată de Monica Lovinescu, care, înainte de a părăsi țara, fusese cronicar dramatic, ar fi trebuit să mă pună pe gânduri.

Am pornit, cumva, de la o sugestie existentă în prefață. Doamna Lovinescu scrie: „Atâta timp cât **Petru** nu-și va găsi regizorul inspirat, scena românească nu are dreptul să caute alți vinovați. Înseamnă doar că ne lipsesc regizorii care să-și descopere autorii dramatici, după cum i-au lipsit lui Camil Petrescu pentru **Danton** (comparația se limitează la situații; nu și la structura pieselor)”. Intrigat de o asemenea afirmație, am recitat **Danton** și am ajuns la concluzia că Monica Lovinescu are dreptate. Tema lui **Danton** e înfruntarea dintre om și Istorie, mecanism de arbori cotiți și roți dințate care devoră spiritul individual. Danton, unul dintre proiectanții acestui sistem, cade el însuși victima propriei sale invenții. „N-au să îndrăznească” e poate replica-cheie a piesei. Există acolo o înfruntare între vitalitate și uscăciune, cele două principii fiind încarnate de Danton și Robespierre, „omul cu conștiința de sticlă”. Camil Petrescu dorește să realizeze un „Gestalt”, el nu e interesat de detalii, ci de un sentiment al structurii. Ca într-un puzzle, piesa fagocitează voci, replici, evenimente istorice; în „Addenda la falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici”, Camil Petrescu declara că a intenționat să scrie o „reconstituire dramatică”. Munca de documentare a fost și ea gigantică, piesa presupunând „lectura cu blocul de pagini alături a mii de pagini de istorie a Revoluției”. Reorganizând materialul, căutând structura, Camil Petrescu o supune unei hermeneutici, îi atribuie un sens, o interpretare. Pentru întâia oară un scriitor român își asuma în mod deschis demiurgia auctorială, declarând că va face concurență istoricului. De altfel, teorii moderne susțin că o istorie totalmente obiectivă nici nu există, că trecutul nu poate fi descris decât prin narațiuni de evenimente, impuse de punctul de vedere al observatorului. (Piesa **Bălcescu** e tot o încercare de

* Vlad Zografi, „Isabela, dragostea mea”, Ed. Unitext, 1996.

Isabela,
dragostea mea

UNEXT

reconstituire dramatică, dar evenimentul istoric i s-a suprapus grila ideologică, distrugătoare.)

Autorul piesei **Petru sau petele din soare** nu are asemenea ambiții totalizatoare. El precizează cu modestie, într-un subsol, că a folosit în scrierea sa replici care-i aparțin lui Petru I, personajul istoric. De asemenea, el a renunțat la ambiția de a-l concura pe istoric. Spre deosebire de efortul de structurare a unui material polimorf, pe care îl depunea Camil, demersul său e mai degrabă destructurant. Petru sosește în capitala Franței din cel puțin două motive. Primul, accesibil tuturor, e acela că țarul luminat dorește să cunoască toate cuceririle tehnologice al unei lumi la apogeu. Celelalte personaje, ca mai toți biografi săi, îl prezintă drept un om curios. Cel de-al doilea motiv, mai profund, e că dorește să-l întâlnească pe Pierre de La Manque, un filosof cinic construit pe tipar cioranian, care locuiește într-o criptă în cimitirul Père Lachaise și se distrează omorînd șobolani cu sabie. O dată ajuns la Paris, Petru își trimite spionii pe urmele filosofului, dar îl întâlnește întâmplător în budoarul unei prostituate și îi mărturisește că a străbătut tot drumul până la Paris pentru că Leibniz îi vorbise despre el. Țarul are de pus o singură întrebare – dacă Rusia poate fi mântuită –, dar Pierre de la Manque (numele trimite la o lume lipsită de noimă), refuză să răspundă, intuind că în subtext se află o altă întrebare, mult mai grea: are lumea sens?

Spre deosebire de autorul modernist, care mai caută în structură sensul artistic al piesei, autorul din postmodernitate neagă lumii orice posibilitate de interpretare. De altfel, Petru trece printr-o adevărată criză existențială atunci când descoperă, în timpul vizitei la academicieni, privind printr-o lunetă, petele de pe soare. Dacă soarele e bolnav, atunci tot universul e bolnav. Neprimind răspunsul așteptat, ca într-o dramă shakespeariană filtrat prin abisalitatea unui prinț Mișkin, Petru dă ordin ca filosoful să fie ucis și, într-o scenă memorabilă, cu scalpelul în mână (ca în tabloul lui Rembrandt „Lecția de anatomie”), disecă fiecare mușchi al cadavrului, căutând înăuntru sufletul prietenului dispărut.

După cum cred că v-ați dat deja seama, piesa lui Zografi nu mai pune față în față individul și istoria. Vlad Zografi zugrăvește o întâlnire între două lumi. Nu întâmplător, el își prefățează piesa cu portretul lui Petru I realizat de Saint-Simon. Să privim împreună acest portret: „Era un bărbat foarte înalt, foarte bine făcut, destul de slab, cu fața destul de rotundă, fruntea lată, sprâncenele frumoase; nasul destul de scurt, fără nimic de prisos, cu vârful gros; buzele destul de groase; pielea feței era

roșcovană spre închis; ochii negri, frumoși, mari, vii, pătrunzători, bine tăiați, privirea maiestuoasă și plăcută, atunci când voia el, altfel aspră și sălbatică și cu un tic ce nu revenea des, dar care îi schimonosea ochii și toată fața, trezind frica. Era ceva de o clipă, privirea-i devenea rătăcită și amenințătoare, dar își revenea imediat. Întreaga lui înfățișare purta pecetea inteligenței, a gândirii și a măreției, și nu era lipsită de un anumit farmec”. Pentru contrast, iată schița în carbune, nu mai puțin interesantă, pe care i-o face aceleiași personaj Neculce, în cronică sa: „Iar împăratul era om mare, mai înalt decât toți oamenii, iar nu gros, rătăcind la față și smad, oacheș și cam arunca din cap fluturând”. Avea stofă de moralist acest Neculce, iar descrierea ticului îi dă prilejul de a picura puțin venin. Chiar în cronică aceasta, pomenește curiozitatea țarului și gustul său artistic rafinat: înainte să sosească în capitala Moldovei, el vizitează mănăstirile și îl impresionează cel mai mult amestecul de stiluri de la mănăstirea Golia, cele trei „meșteșuguri”, „leșesc, grecesc și moschicesc”. Dar să revenim la festinul detaliilor pricinuit cititorului de portretul lui Saint-Simon. Aici se găsește, într-un desen interior (ca într-o epură), destinul viitor a două universuri. Vizita lui Petru la Paris devine un eveniment paradigmatic, căci nu se întâlnesc doar doi regi, ci Estul, cu dorul de marea stepă în suflet, cu oamenii spațiilor infinite, ceși construiesc orașe cu arhitecți aduși din Occident, dar unde casele sunt igrasioase și orașele putride, și un Vest decadent, închinându-se idolilor ciopliți ai unei societăți liberale, golit de substanță creatoare, cu o cultură obosită, cu academicieni care se epuizează în dezbateri filosofice sterile. E aici un ecou al ideii de „Est-etică” lansată de Monica Lovinescu, care nu întâmplător îl laudă pe autor. Dacă citim printre rânduri, considerațiunile la adresa unei perioade de oboesală culturală prin care trece Franța, patria adoptivă a lui Vlad Zografi, nu lipsesc. Există peste tot un soi de „post-război rece”, dar ironia lovește în acea tendință de hegemonie a Franței, cu „un șir infinit de Ludovici” care-i vor pune „pe academicieni să inventeze cuvinte noi, cuvinte indispensabile pentru a exprima nuanțe inefabile, și întreaga lume va fi obligată, din snobism, să le pronunțe cu venerație”. Nu se păstrează nimic din reverența cu care Camil se raporta la cultura franceză. Zografi râde de această pretenție de hegemonie culturală a Franței, pe care o consideră desuetă.

Jules Laforgue, poet francez ce îl influențează în epoca interbelică pe Adrian Maniu, scria despre al său Pierrot: „Între patru ochi cu o femeie/Lor li se părea că mai există și un al treilea”. Aceasta este una dintre cele mai

frumoase definiții date ironiei, simțită ca o prezență, întrupată și reală. Pentru că aceasta este dublată de autoironie. Cred că Zografi, ca și bietul Caragiale, atât de înjurat în epoca interbelică, se salvează tocmai prin seninătatea impusă în contemplarea obiectului de ironie. Scriitorul post-modern, descoperind ironia, ajunge pe culmile împăcării cu sine. Singurul care-și trăiește drama cunoașterii – pentru că Petru face parte din familia eroilor camilpetrescieni – este personajul. Iată cum, deconstruind o afirmație a doamnei Monica Lovinescu, poți construi, cu puțin horror, propriul tău set de trăsături distinctive în definirea (post) modernismului.

Dar, dincolo de aceste considerațiuni de lectură, dincolo de aprecierea că ne găsim în fața celui mai semnificativ debut în dramaturgie din ultimii șapte ani, dincolo de satisfacția criticului de a descoperi un asemenea text, rămâne lumea posibilă a textului lui Zografi, de care ar trebui să se ocupe un logician cum sunt Kripke, Meinong, sau un lingvist ca Toma Pavel. Și aici venim la chestiune: dacă, prin sistemul foarte complicat de didascalii, Camil Petrescu se substituia regizorului, piesa lui Zografi lasă acestuia un spațiu foarte larg de manevră. Ar trebui ca Teatrul Național din București să cumpere copy-right-ul și să monteze piesa chiar în această stagiune. (Dacă „Teatrul Național” nu face politica teatrală a țării, atunci cine ar trebui s-o facă?)

Volumul mai cuprinde alte două piese, cu valoare sensibil mai coborâtă decât **Petru sau petele din soare**. Prima, **Calul**, prea vișnieciană, iar cea de-a doua, **Isabela, dragostea mea**, amestec de suprarealitate și lume absurdă, cu mult mai interesantă decât media pieselor publicate după Revoluție, dar neridicându-se la nivelul dramei istorice despre care am scris mai sus. Dacă Vlad Zografi va reveni la nivelul din aceasta, dramaturgia română originală, de care unii fac atâta caz, va câștiga un autor. Dacă nu, atunci istoriile literare vor consemna un alt talent irosit. Dar să nu încheiem într-o tonalitate atât de pesimistă. Să fie acest debut semn că s-a încheiat criza dramaturgiei noastre?

IULIAN BĂICUȘ

P. S. „Gurile rele” spun că noul director al Teatrului „Bulandra” intenționează să monteze piesa, invitând pe un alt membru al diasporei, regizorul Petrică Ionescu, să se ocupe de această întreprindere.

INVENTATORUL IUBIRII

1. Amman-Bruxelles-Paris

Un ziarist a greșit titlul spectacolului meu și am putut citi amuzat în mai multe publicații că joc la Bruxelles „Inventarul iubirii”. Cu altă ocazie, vorbind despre textul puțin bizar al lui Gherasim Luca, soția mea mi-a spus că poemul ar trebui să se intituleze „Itinerariul iubirii”. Cred că aceste jocuri i-ar fi plăcut lui Luca. Și aceasta pentru că improvizația provenită din fantezie și inspirație este ceea ce-l caracteriza pe scriitorul român. În același timp, după o atentă parcurgere a textului, constăți că inventatorul iubirii nu inventează de fapt nimic, ci inventariază cu cinism și necruțare iubirea sub toate aspectele ei, pentru a-i recompona itinerariul. El crede că așa ne-am putea debarasa de prejudecățile, obsesiile (dintre care cea oedipiană e cea mai devastatoare) ce ne otrăvesc viața, deviindu-i sensul interior – și, implicit, exterior – încă de la naștere. Am aprofundat acest proiect în toamna lui 1996, fiind invitat să reiau spectacolul la Teatrul-Poem din Bruxelles, de data aceasta în varianta integrală a textului. Mi-am dat seama că nu înțelesesem aproape nimic din lumea luchia, cu jumătate de an în urmă. Luca este un fenomen ce scapă explicațiilor. El este încrâncă și chinuit, dar în același timp limpede și armonios. Textul lui pare aproape imposibil de urcat pe scenă, și totuși, dacă înțelegi zbaterile lui îmbrăcate în cuvinte, descoperi că versurile pot urca pe scenă, luând alura unui monolog de mare expresivitate teatrală. Demersul lui seamănă mult cu o operație chirurgicală făcută în paradis.

Straniul acestei experiențe m-a urmărit pas cu pas. Toamna, aflându-mă într-o călătorie de-a dreptul magică în Iordania, am purtat cu mine zbaterile lui Luca prin locuri necunoscute deopotrivă mie și lui. Astfel, obsesiile sale oedipiene s-au întretinut cordial cu cămilele din deșert, cinismul propriilor slăbiciuni s-a aflat față în față cu defileul natural multimilenar de la Petra, marea lui sensibilitate, aproape bolnăvicioasă, s-a umplut de praf săltat în aer de copitele cailor arabi, muzica soluțiilor sale utopice, oferite poetic lumii ingrate, s-a încălzit în aerul nopții luminat de făclii pe plaja îngustă și fierbinte de la malul Mării Roșii, într-un punct de pe glob unde pe o distanță de câțiva kilometri se întâlnesc ca într-un unghi foarte ascuțit patru națiuni (arabă saudită, egipteană, israeliană și iordaniană).

Am încercat să găsesc un punct comun (pentru liniștea sufletului meu) între lumea dintre filele de caiet care mă torturau cu dificultatea asumării lor și lumea din afară, cu parfumuri violente, fierbinți, plină de o istorie agresivă implantată în viața de zi cu zi, care îți atrăgea atenția în mod cultural și turistic la fiecare pas. Am găsit în cele din urmă răspunsul: lumea propusă cultural de Luca cheamă patetic la armonie interioară și la responsabilitate umană și naturală. Același lucru îl face și acest colț de lume arabă străveche, exemplu de civilizație și de conștiință, deținătoare a secretului combinării tradiției cu asumarea contemporaneității. Am văzut la Amman și la Jerash trei amfiteatre romane, impecabil păstrate de istorie și timp, în mijlocul unor ruine fabuloase ce fac Iordania aproape unică din punct de vedere arheologic.

În soarele dogoritor al zilei, amestecat cu praful fin al deșertului, amfiteatrele cu aer de loc de oficiere păgână mi-au părut un spațiu ideal pentru a striga disperarea lui Luca. Firește că aria vastă a amfiteatrului, precum și miile de locuri din tribune ar fi făcut imposibilă utilizarea acestui spațiu pentru spectacolul meu. M-am întrebat totuși cum aș putea purta inventatorul iubirii într-un loc al iubirii, cum este acest colț de Orient, și mi-am dat seama că spectacolul ar putea fi miraculos în amfiteatrul roman de la Jerash, dacă ar fi jucat noaptea, la lumina stelelor și cu sala complet goală, fără spectatori. Această oficiere în deplină singurătate în fața universului seamănă mult cu Luca. Evident, ironia sorții face ca poetul să se fi instalat într-un oraș care e

contrariul spațiului pe care îl evoc eu aici: aglomerat, agresiv, frivol, gălăgios, atotcuprinzător, superficial, turistic, prea vast pentru a-l putea cuprinde cu mintea (și mai ales cu sufletul) și iluminat. M-am simțit încă o dată confortabil ca artist, confirmându-mi-se din nou că adevărurile fundamentale ale vieții sunt valabile în întregime oriunde pe glob și că cele mai năstrușnice combinații culturale ce sfidează spațiul și timpul se întâlnesc undeva, între razele soarelui (chiar dacă nu totdeauna aceleași) și străfundurile mării (fie ea neagră, roșie sau moartă).

După această călătorie bogată în înțelesuri am ajuns în noiembrie la Bruxelles, unde spectacolul meu a avut o nouă configurație, deși era „cântat pe aceleași note” și am avut bucuria comunicării totale cu publicul din toate serile, alcătuit din oameni necunoscuți, prieteni, ziariști, familie, oameni de teatru.

În luna mai a fost prezent la Bruxelles – și a prefațat spectacolul cu o conferință pe tema operei lui Luca – Michel Camus, critic, scriitor și editor, autor al unei serii de emisiuni radfonice avându-l pe marele poet român ca invitat.

Am ascultat vocea poetului adusă prin intermediul benzilor lui Camus și n-am putut uita misterul comunicat involuntar de Luca, devenit prin vocea sa un fel de înger păzitor al operei, ocrotite, descifrate și îmbogățite prin sunetele propriului creator. N-am uitat propunerea lui Camus de a merge împreună într-o bună zi în vizită la văduva poetului, Micheline Gherasim Luca. Pentru că Teatrul „Molière” din Paris mi-a propus pentru luna mai 1997 un șir de zece reprezentații cu același **Inventator al iubirii**, am profitat de călătoria la Paris pentru a o vedea pe doamna Luca.

2. Maska durerii sau Durerea măștii

Micheline Gherasim Luca este și ea o mască. După sinuciderea (in)explicabilă a soțului ei, petrecută în 1994, a devenit o mască a durerii uimite și neconsolate. Gherasim Luca a trăit aproape 80 de ani și s-a jucat cu gândul sinuciderii ca soluție a vieții. Ultima sa vorbă scrisă se referea la plecarea lui din această lume unde poezii nu mai au loc, deși prin aceasta el nu făcea altceva decât să mai golească unul dintre puținele „locuri” rămase poeziei, un loc meschin și îngust, chinuit și cvasianonim, căci așa i-au răspuns lui Luca vremurile noastre ce se pregătesc să împlinească două milenii.

Micheline este pictoriță și trăiește într-un apartament gri de bloc gri, pe o stradă gri a orașului-lumină. Tablourile ei și schițele „împietrite” în abandonare de trei ani de zile se luptă cu betonul pereților și scăriilor clădirii. Există în casă și o pisică gri, mare și geloasă, care îi populează existența, dar egoismul și

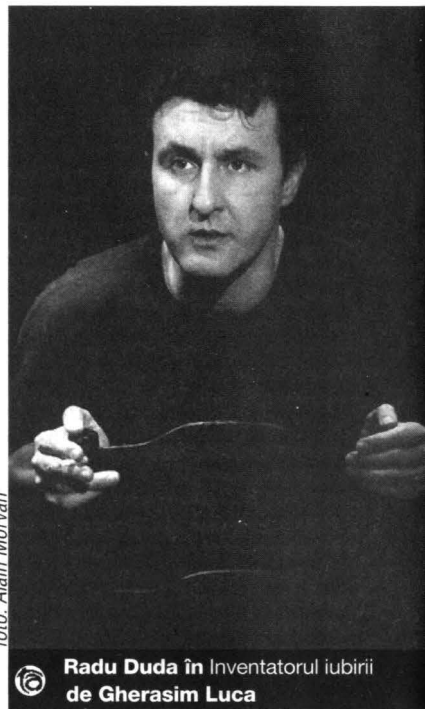


foto: Alain Morvan



Radu Duda în Inventatorul iubirii de Gherasim Luca

cinismul ei se asortează perfect cu ceea ce doamna Luca primește de la lume de multă vreme încoace.

În jurul unei cafele slabe și al unor biscuiți delicioși, masca ei ne-a povestit, cu ochii umezi și tremurători de incertitudine, că a refuzat să acorde drepturile de folosință ale unor versuri scrise de Luca, unei formații de muzică rock din Toulouse. A acceptat însă imediat spectacolul nostru de la Teatrul „Molière”, fără să explice de ce. A spus doar că asta e „altceva”, dar că nu a iubit nici ea, nici Luca ideea urcării operei sale pe scenă. A promis, însă, că acum va veni la teatru să mă vadă.

În țara lui adevărată, Gherasim Luca este aproape necunoscut. Nu e singurul caz de ingratitudine, cum să-i spun, civico-culturalo-națională. Profesorul Cioculescu scria acum vreo 15 ani că Haricleea Darclee a sfârșit la București ca femeie de serviciu într-un cinema de periferie, lucru pe care mi l-a confirmat biograful ei, George Sbârcea. Gherasim Luca a fost publicat ultima oară la București în 1945. Nu trebuie însă să ne obosim prea mult cu remușcările. La Paris este de asemenea foarte puțin cunoscut, deși Gilles Deleuze pretindea că Luca este cel mai mare poet francez în viață (sic!).

Privind masca durerii lui Micheline, simțeam uriașă complicitate a acestor doi artiști în fața sau împotriva lumii. Masca durerii ei vorbea despre frica de a se expune în fața celorlalți, chiar dacă acești ceilalți sunt publicul. Luca refuza cu vehemență orice interviu, spunând, ca și Brâncuși, că opera vorbește pentru el. Ochii doamnei Luca, mari și întunecați, aprofundau masca, încălzind-o. Durerea ei nu era slăbiciune. Uimirea ei nu era neștiință. Neînțelegerea ei nu era pică. Era o mască foarte generoasă, întunecată (este toată îmbrăcată în negru), dar transparentă. De fapt, ea nu e masca durerii. Ea e durerea măștii. Ea e întâi starea și pe urmă materia pe care starea se așază. E durerea ca sentiment care are nevoie de un obiect pentru a se materializa. Octavian Cotescu spunea că sentimentele nu se pot juca pe scenă ca atare. Că Romeo nu poate „juca” iubirea propriu-zisă. El trebuie să facă ceva din care să rezulte iubirea. Același lucru se întâmplă cu durerea uimită a lui Micheline. Ea a avut nevoie de Micheline pentru a se revela.

E singurul mod în care pot să-mi explic întreagă această istorie tristă a unui mare poet în conflict cu vremea lui, apatrid și patetic înecat în Sena, și a pictoriței sale, condamnată la a desena de aici încolo speranța și iubirea de oameni în infinite nuanțe de negru.

RADU DUDA

Inventatorul iubirii de Gherasim Luca sau Teatrul vorbit de Radu Duda

„Totul trebuie reinventat”, scria Gherasim Luca în 1945, anul publicării **Inventatorului iubirii** la București, poem pe care-l va traduce el însuși în limba franceză puțin înainte de a se sinucide la Paris, pe 9 februarie 1994. Cartea a fost publicată de Editura José Corti câteva luni după dispariția lui Luca, împreună cu o altă scriere datând din 1945, **Moartea moartă**, text care imaginează, ca o punere în scenă, cinci tentative de sinucidere virtuală, ca și cum poetul ar fi văzut, în 1945, semnele adevăratei sale sinucideri o jumătate de secol mai târziu. Sinucidere semi-

afectivă, semi-filosofică, dar, nemărturisit, mai mult transcendentală decât reală.

Inventatorul iubirii, text subversiv, implacabil și tăios ca o lamă, nu este o operă suprarealistă în limitele cunoscute ale termenului. Este o carte de viață, o carte a vieții ce privește ca-ntr-o oglindă misterul declanșat de propriile-i arderi în inventarea unui nou limbaj. Nu este nici o operă realistă. Am putea saluta în ea apariția unui nou roman transrealist. Găsim în ea reminiscențe sau prelungiri ale **Primului Maifest non-oedipian**, din păcate dispărut. Gherasim Luca îl ascunsese în spatele unui dulap la plecarea sa din România, în 1952. Demersul său nu e nici estetic, nici literar; el este etic și transpoetic: explorează căile cele mai propice pentru a ne debarasa de condiția noastră oedipiană. În taină, așa cum Gherasim Luca o va face în **Cântecul crapului**, el pune întrebarea esențială: Cum să te lepezi de tine însuși? **Inventatorul iubirii** este un text învecinat scrierilor lui Nietzsche prin încercarea sa de „eliberare integrală a omului”. Un manifest experimental care ne invită „să ne depășim și să sfărâmăm propriile noastre limite”. Poziția non-oedipiană, scria Gherasim Luca în „Apendicele” cărții sale, proiectează **pentru prima dată într-un comportament uman**, somptuoasa eliberare a materiei de petrificarea tridimensională.

Legătura profesională și spirituală dintre Teatrul-Poem animat de Monique Dorsel și actorul român Radu Duda a împlinit o creație tulburătoare a **Inventatorului iubirii** prin cele șase reprezentații date la Bruxelles între 12 și 17 noiembrie 1996, în prezența Principesei Margareta a României, cu care Radu Duda s-a căsătorit la Lausanne, cu două luni în urmă. Se putea auzi în sală greutatea tăcerii spectatorilor. Regina Ana a României a asistat la două dintre reprezentații.

Orice interpretare este o re-creație. Franck Dacquin a conceput, pe un fond negru, o punere în scenă extrem de sobră. Într-o parte, un pat simplu de fier, acoperit cu o pătură neagră. De cealaltă parte, un pian vechi, deschis, căruia i se văd corzile și articulațiile. Radu Duda este pătruns de intensitatea emoțională a textului lui Gherasim Luca. Autorul avea 30 de ani în 1945. Ai sentimentul că el se reîncarnează o jumătate de secol mai târziu în actorul care se șterge pe sine pentru a-i împrumuta vocea. Nu numai vocea minții, ci vocea întregului corp. Există în Gherasim Luca un raport foarte intens emoțional între poezie și vocea umană. O arzătoare dăruire de sine. O voce erotică prin vibrația sa de viață neacoperită, nudă. Radu Duda ne-a restituit-o cu tăcerile lui, alternate cu excesele sale de prezență, cu momentele lui de spaimă și de agonie. Limbajul expresiv al corpului însoțește și intensifică forța magică a vocii. Textul ia foc în inima unei tăceri de foc. Artistul nu joacă teatru. Termenul de actor îi convine mai bine lui Radu Duda, căci el este înainte de orice un om în acțiune ce se consacră integral sufletului unui text pentru a-l readuce la viață. El a găsit în interpretarea sa un ton revoluționar care-i convine. Revoluționar în sensul alchimic de revoluție interioară și de autotransformare orientată către autocunoaștere. Gherasim Luca evocă „salturile omului în interiorul propriului destin”. Aceste salturi Radu Duda le împlinește cu îndrăzneală în adâncimile **Inventatorului iubirii**. Textul acesta scânteietor al marelui scriitor român, „cel mai mare poet francez în viață”, spunea despre el Gilles Deleuze, a găsit actorul său de foc: actorul român Radu Duda, al cărui ușor accent românesc în limba franceză amintește de cel al dragului nostru Gherasim Luca. Fără Monique Dorsel, miracolul nu s-ar fi petrecut!

MICHEL CAMUS

Teatre din Budapesta

În această stagiune, viața teatrală a Budapestei se prezintă extrem de prosperă, variată, multicoloră. Actualmente aici funcționează peste patruzeci de trupe (de stat și private), cifră care se apropie de cea a instituțiilor teatrale din întreaga Românie. Nu ne stă în intenție să facem comparații; am dorit doar să informăm cititorul, ținând cont de faptul că, dintre oamenii noștri de teatru, foarte puțini au ocazia să se deplaseze în țara de unde a sosit, la cea de-a patra ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, Teatrul „Katona József”.

Răsfoind revista săptămânală de informații culturale „Pesti Műsor” (Programe budapestane), teatofilul poate alege dintr-o puzderie de spectacole de diferite genuri, de la comedie la dramă, de la experimente la montări clasice de operetă, de la păpuși la reprezentații cu utilaje electronice, de la operă la musical și operă-rock. Prima surpriză, plăcută, o ai în fața caselor de bilete, locul cu pricina fiind, de fapt, cartea de vizită a unei instituții. De pe afișele imense, cu fotografii și distribuția completă, doritorul poate afla repertoriul curent; foi volante gratuite (adevărate programe de sală) vin în întâmpinarea potențialului spectator. Casierile, foarte amabile (și frumoase!), sar în ajutorul dezorientaților, nedescurcăreților. Problema este penuria de bilete! Spectacolele teatrelor din Budapesta au un succes imens. Pentru unele dintre ele biletele sunt vândute cu săptămâni înainte, în pofida prețurilor piperate. Spre exemplu: la Teatrul de Păpuși, un bilet pentru copii costă 100 de forinți (cam 3 600 de lei, la ora când scriu aceste rânduri); la Teatrul de Operetă, 1 200–1 500 de forinți (43 000–54 000 de lei). Comparați-le cu ale noastre! Trebuie specificat că în această sumă intră și programul de sală și garderoba, dar și toalete impecabile (apă rece și caldă, prosoape de hârtie și de pânză sterile, uscătoare pentru mâini, săpunuri parfumate solide și lichide, aerisire etc.), foaiere și săli cochete, curate, cu aer condiționat, fotolii comode și, ceea ce este cel mai important, montări excelente. Tehnica de scenă fiind computerizată, efectele speciale sunt deseori surprinzătoare.

Timp de o săptămână, teatrofag înrăit, am văzut nouă spectacole. De astă dată am evitat, cu bună-știință, reprezentațiile muzicale (de la Operă, Erkel, Teatrul de Operetă, Madách ș.a.), dar și cabaretele politice (Scena Mikroszkóp) sau teatrele axate exclusiv pe comedii (Vidám Szinpad-Scena Veselă), chiar dacă tentațiile erau mari. Actorii de proză apar în musical-uri, operete, opere-rock, toți cântând **live**. Prejudicata unora cum că teatrul ungar s-ar fi reprofilat pe genuri muzicale facile este și rămâne o simplă prejudecată.

Teatrul de Păpuși (denumire scurtă, dar suficientă) este o instituție subvenționată de stat. Așezat în inima Budapestei, teatrul își susține reprezentațiile atât la sediu, cât și într-o sală de la periferie. Repertoriul are în componere spectacole pentru copii foarte mici (preșcolari), pentru elevii din clasele primare și așa mai departe, până la adulți, în program specificându-se categoria de spectatori căreia îi este dedicată fiecare montare. Copiilor li se oferă întâlniri cu **Albă ca Zăpada**, **Cenușăreasa**, **Scufița Roșie**, **Cărțile junglei**, **Flautul fermecat** (după Mozart); adulții pot vedea, la „studioul de seară”, spectacolele

Forma de vârf sau **Martiriul Sfântului Sebastian** (de Debussy-D'Annunzio).

Povestea șocantă a scriitorului englez Roald Dahl, intitulată **Imens-înaltul Totodată Prietenosul Uriaș**, în viziunea regizorală a lui Balogh Géza, se prezintă ca o combinație fericită a tehnicilor teatrului dramatic cu cele ale teatrului de păpuși și marionete. Uriașul ltpu, interpretat de actorul Erdős István, o răpește în timpul nopții pe micuța orfană Sofi (păpușă mânăuită de Kovács Márianna), ducând-o în țara lui, a uriașilor cu apucături canibalice. Omenirea va fi salvată de monștrii antropofagi cu ajutorul Reginei Angliei (marionetă mânăuită de Szakály Márta) și al oștii regale. Spectacolul, având o durată de două ore (cu o pauză), rezervă copiilor, dar nu numai, surprize și momente plăcute.

Budapesti Kamaraszínház (Teatrul de Cameră din Budapesta) își desfășoară activitatea în trei săli diferite. Din repertoriul foarte bogat al instituției (**Dansul morții** de Strindberg, **Othello** de Shakespeare, **Frați de sânge** de Willy Russell, **Banul Bánk** de Katona József, **Peer Gynt** de Ibsen, **Bunbury** după Oscar Wilde etc.) am urmărit spectacolul **Edward II** de Christopher Marlowe, într-o sală puțin mai mare decât o cameră de locuit. Într-un spațiu atât de restrâns, piesa are un impact extrem de puternic asupra spectatorilor. Prologul, rostit de întreaga distribuție pe „scenă”, rezumă acțiunea: „Domnia dezastruoasă și moartea deplorabilă ale regelui englez Edward al II-lea, căderea tragică a fălosului Moțimer, precum și moartea lui Peirs Gaveston, mare cortez de Cornwall, favoritul plenipotențiar al regelui Edward al II-lea, așa cum slugile premăritului conte Pembroke ne vor înfățișa aici”. Mai departe vom fi părtașii unui spectacol de teatru în teatru, în consens cu duplicitatea regelui Edward. Regizorul Ruszt József a creat un spațiu scenic înfiorător: un abator placat cu faianță albă, mănjită de sânge, plin de robinete și furtunuri (acestea se vor folosi în timpul acțiunii), cârlige, securi, cuțite și tot arsenalul necesar sacrificării. Slugile lui Pembroke sunt, bineînțeles, niște măcelari (ce-i drept, foarte pricepuți în ale teatrului!). Piesa, montată astfel, frizează uneori brechtianismul și capătă conotații comice, întărite de actori; totuși – și acesta e meritul regizorului și al trupei –, tragedia nu-și pierde valențele, scenele fiind expuse/jucate cu mare intensitate. Cei treisprezece actori susțin un regal teatral, rolurile episodice fiind și ele lucrate cu minuție. În rolul regelui îl putem vedea pe renumitul Gálffi László (Ludwig al II-lea al Bavariei din serialul de televiziune „Wagner” sau Bellocchio din „Colonelul Red” al lui Szabó István), tânăr actor de mare talent, cu mijloace de expresie plurivalente. Trebuie amintită prestația proaspătului absolvent Horváth Virgil, în dublul rol al favoritului (el și protagonistul jucând momente de tandrețe deloc jenante pentru public) și al gădelui-mașină de tăiat capete. Actrița Agri Márta, în rolul Reginei abandonate, singurul rol feminin al piesei și al spectacolului, culege, prin evoluția ei, ropote de aplauze.

Se vorbește și se scrie foarte mult despre dramaturgia sau, mai bine zis, despre lipsa dramaturgiei de după '89. În țările fostului bloc răsăritean există însă o literatură dramatică nouă.

Autorul polonez Slawomir Mrożek (trăind, ce-i drept, la Paris) scrie fără răgaz, numele lui fiind prezent pe afișele multor teatre europene. Ne mai aducem aminte de **Tango**-ul lui Alexandru Colpacci sau de cel al lui Tompa Gábor, de dinainte de „noaptea generalilor” și de „moda” Mrożek de după. Recenta sa piesă **Dragoste în Crimeea** ar fi binevenită și pe scenele

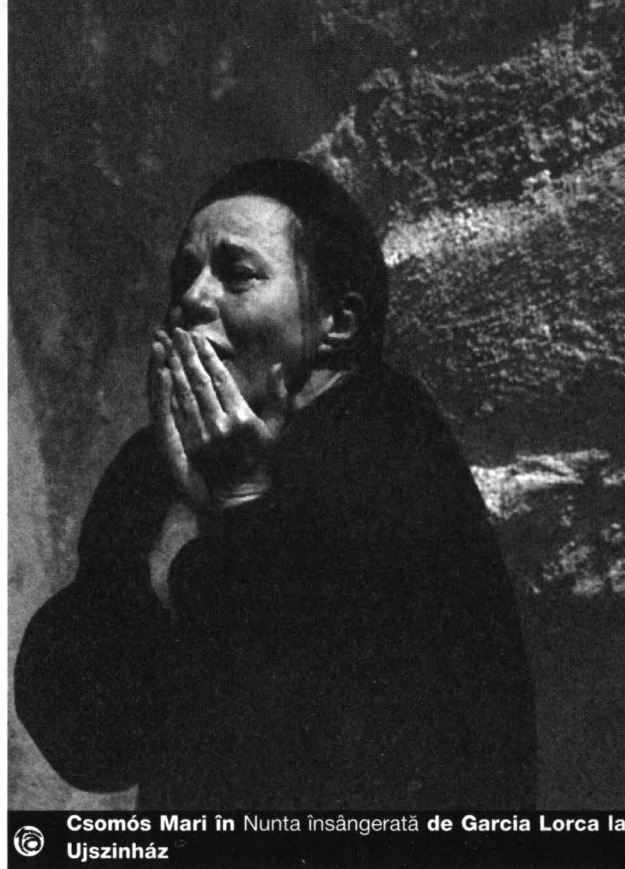
Scenă din Ivanov de A. P. Cehov la Teatrul Nou



noastre. Acțiunea se desfășoară în trei momente istorice diferite ale secolului XX. Actul întâi se petrece în anul 1910, într-un mediu cehovian, pe malul mării, în Crimeea. Pe terasa localului Pension Nizza cântă o vioară, se bea ceai, plictis mare, o pușcă atârna deasupra scenei. Se dezbate cazul celor trei surori plecate la Moscova, anecdotele fiind populate de personaje celebre, născute din condeiul lui Cehov, Gorki, Tolstoi, Pușkin, Ostrovski. Ici-colo se ivesc zorile roșii. „Biata Rusie!” – se jeluie personajele, deplângând totodată viitorul. Arma, bineînțeles, ia foc, iar la pocnetul ei intră precipitat în scenă un om mic de statură (uriașul din Ulianov), întrebând curios dacă „a început”. Răspunsul cade din senin: bubuitura aceasta nu este „aceea”, ea va veni mai târziu, la Sankt-Petersburg. Rusia e pierdută; Lopahin poate telegrafia: livada a fost tăiată. Va veni în curând vremea – zice Lenin – când toate dulcelețurile vor fi ale noastre. În actul doi suntem părtașii unor evenimente ale anului 1928, ale terorii comuniste. Pension Nizza devine Nizza Roșie, atmosfera cehoviană s-a destrămat, aristocrații de deunăzi s-au metamorfozat în activiști. Decorul este compus din drapele, stâlpi cu megafoane, costumele au devenit uniforme. Aristocratul Zahedinski a ajuns un fel de Dulea de la Cultură, taie și spânzură, dă indicații prețioase tânărului poet debutant Zabatui. Sloganele patriotarde alternează cu denunțurile turnătorilor. I se trimit sugestii lui Gorki pentru schimbarea titlului noii sale piese **La fund** (Azilul de noapte), astfel: „Nu chiar atât de la fund”, „Deasupra punctului zero” ș.a.m.d.; se produc amestecuri în treburile interne ale teatrelor, Meyerhold, Nemirovici-Dancenko sunt contestați, spiritul lui Lenin și al lui Stalin pătrunde în cele mai mici unghere.

Și totuși dragostea încă n-a murit! În actul al treilea, aceleași personaje apar în același loc – devenit între timp The Nizza, în anul 1990. Fundalul etalează reproduceri kitsch din Vasarely, tihna de mai an s-a risipit, ritmuri tehnice sparg timpanele, apar prostituatele, comercianții ambulanți, emigranții. Fostul poetastru utescit așteaptă și el sosirea vaporului american. Și-a abandonat „cariera” scriitoricească; astăzi, skin-head-ist convins, s-a atașat mișcărilor mafiote. Țara în care viața e prosperă atrage prostituatele, adevărate barometre ale nivelului de trai. Numai că ele pleacă, fug din Rusia. Măicuță Rusie, unde-ai ajuns? Însăși Batușkova, bătrâna dădăcă, își scoate la vânzare vechiul samovar, drag tuturor. Taigaua a fost defrișată în mod barbar, cele trei surori s-au reîntors și ele de la Moscova, cu toții așteaptă venirea americanilor. Vaporul, muzica îmbietoare atrag mulțimea spre țara tuturor posibilităților, dangătul clopotelor o recheamă spre tărâmurile natale, preotul cădelnițează disperat. Peste învălmășeală cade ultima cortină. Creația regizorului Ioan Taub de la Teatrul „Thália” este o reușită deplină, avându-i în distribuție pe cei mai mari actori ai teatrului și cinematografului ungare: Eperjes Károly (laureat la una dintre edițiile recente ale Festivalului internațional de teatru de la Piatra-Neamț), Bánsági Ildikó (cunoscută din filmele lui Jancsó Miklós), Bubik István, Kubik Anna, Hirtling István, Nagy-Kálózy Eszter și fosta clujeancă Széles Anna.

Vlad Mugur, înaintea deplasării sale la Cluj (pentru **Scaunele** de Eugen Ionescu și **Cei doi gemeni venețieni** de Carlo Goldoni), a făcut un popas la același teatru „Thália”, unde a montat **Mincinosul** de Goldoni. Lia Manțoc a construit un decor modern, oferind un spațiu de joc corespunzător forfotei venețiano-goldoniene. În jurul lui Lelio, mincinosul cu vădite frământări existențiale („... a minți sau a nu minți, asta-i întrebarea!...”), gravitează personaje comediei dell'arte: Dottore Balanzoni (Rajhona Ádám), Colombina (Györgyi Anna), Pulcinella (Hirtling István), Pantalone (Újlaki Dénes), Arlecchino (Bubik István), Rosaura (Ráczkevei Anna), Beatrice (Nagy-Kálózy



Csomós Mari în **Nunta însângărată** de Garcia Lorca la Ujszínház

Eszter), Ottavio (Seres Zoltán). Cel care minte de stinge e Eperjes Károly.

Se pare că în Europa bântuie o febră a **Visului** dintr-o noapte de vară. Nouă ni s-au împărit în minte variantele scenice închipuite de Liviu Ciulei la „Bulandra” și de Karin Beier la Düsseldorf Schauspielhaus. Spectacolul lui Iglódi István de pe scena teatrului din Cetatea Budei (Várszínház), ce ține de Teatrul Național, este triplu stratificat: meșteșugarii (care urcă de sub scenă, soluție nu prea norocoasă, sugerând ideea că aceștia ar fi un fel de subspecie), curtea lui Tezeu (la nivelul scenei și al sălii) și lumea supranaturală (și supraînălțată) a lui Oberon-Titania-Puck. Iglódi nu se dezmente nici de astă-dată (să ne aducem aminte de al său experiment studentesc **Carmina Burana**, prezentat la una dintre Întâlnirile Școlilor Europene de Teatru de la Târgu-Mureș), spectacolul abundă în idei și soluții ingenioase. Meșteșugarii dozează excelent cascadele, tinerii îndrăgostiți sunt credibili, curtenii sunt disciplinați, zânele vin din Extremul Orient, costumate ca atare. Dintre interpreți i-am remarcat pe Jászai László jr. (Fundulea), Tóth Sándor (Oberon), Csomor Csilla (Titania), Tahi József (Flaut), Barabás Gyöngy (Hermia), Juhász Judit (Helena) și Őze Áron (un Puck original conceput).

Marea surpriză mi-a rezervat-o însă Teatrul Nou (Új Színház), o instituție de curând înființată, având în repertoriu **Don Juan** de Molière, **Patika** (Farmacie) de Szép Ernő, **Crimă cu mic-dejun** de Eugène Labiche și cele ce vor urma, pe-ndelete, mai la vale.

Primăvara florile înfloresc, bucuriile, ba – zice undeva Cehov, în desigurul piesei **Ivanov**. Ivanov, intelectual înzestrat cu capacități extraordinare, ajunge, la vârsta de 45 de ani (ideea îmbătrâniri eroului îi aparține regizorului), un ratat plictisit de existență și de nevastă. Și-a pierdut credința, energia creatoare, pofta de viață și de muncă și, ceea ce este mai tragic, i s-a stins dragostea față de consoarta sa. Ivanov, recunoaște chiar el, devine un monstru. Cum de a pierdut 45 de ani din viață? Scena imaginată de scenograful Antal Csaba sparge printr-o mișcare de translație echilibrul, prlungindu-se, provocator, peste sală. În ambianța de epocă, regizorul Székely Gábor a așezat un spectacol excelent, susținut de la fel de excelenții actori



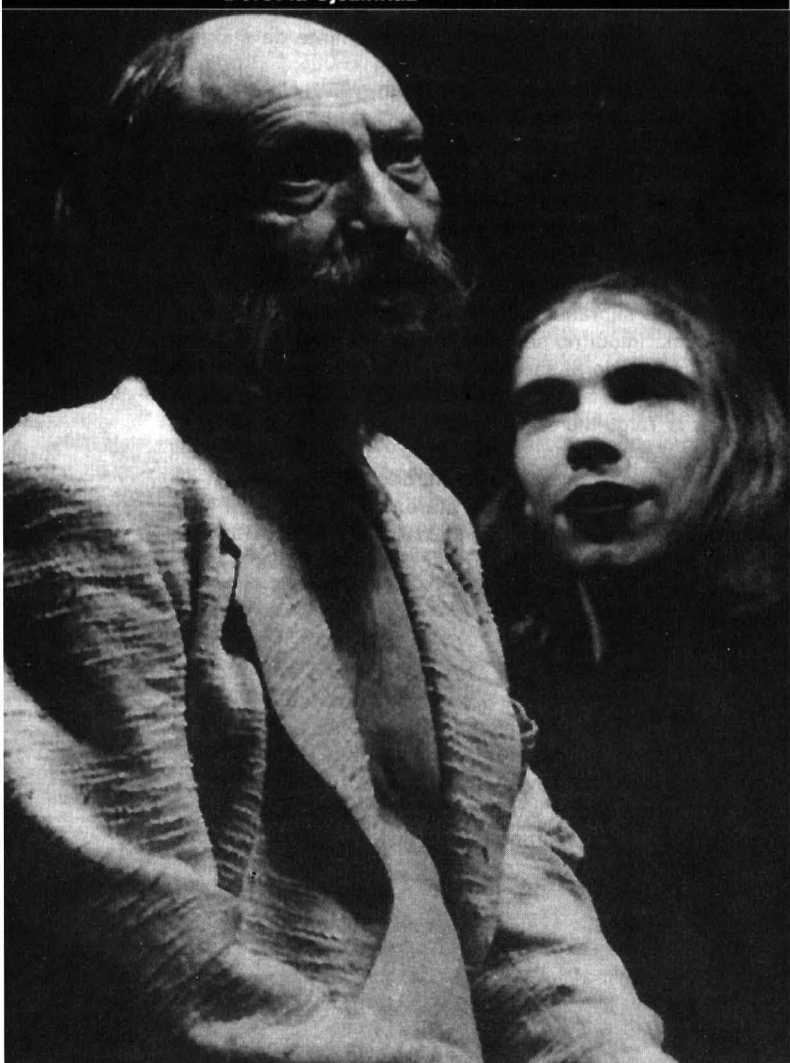


Cserhalmi György (Ivanov), Tóth Ildikó (Anna Petrovna), Sinkó László (Contele Șabelski), Holl István (remarcabil în Lebedev), Csomós Mari (Savvișna, lucrată până la detaliu), Marozsán Erika (Sașa), László Zsolt (Doctorul Lvov).

Hamlet este Monna Lisa dramaturgiei – susține un poet englez. Surășul enigmatic al Monnei Lisa e zbuciumul lui Hamlet între viață și moarte, între decizie și îndoială. Cine este de fapt Hamlet? Un tânăr intelectual? Un prinț alintat? Actor? Nebun? Talentat? Sau mediocru? Când un teatru se apucă de **Hamlet**, se ia la întrecere cu lumea întreagă. La întrebările privind violența cotidiană, limitele cunoașterii, singurătatea omului în univers, tăria gândirii, puterea moralei și a artei răspunsul, unic și irepetabil, al oricărui teatru, regizor, actor este **Hamlet**. Cu aceste gânduri lansa pe scenă, în luna noiembrie, regizorul Ács János capodopera shakespeariană, la Teatrul Nou. În rolul principal, tânărul László Zsolt. Spectacolul lui Ács János are toate premisele unei serii lungi de reprezentații; Hamlet-ul lui László Zsolt nu diferă în esență de cei văzuți până la el; totuși, în detalii, în nuanțe, poartă amprenta unui actor talentat și ambițios. Cserhalmi György aduce în scenă un Claudius extrem



Holl István și Horváth Virgil în **Merlin** de Tankred Dorst la Ujszínház



de puternic, bine conturat; Sinkó László îi dă lui Polonius o față „mai umană”.

„Lucrez la o nouă piesă – scria Federico García Lorca despre **Nunta însângărată**. Ea va diferi de cele de până acum. Va fi o piesă în care eu, personal, nu pot interveni. Nici un rând nu-i pot adăuga, fiindcă dreptatea și minciuna, dorul și poezia zboară dezlănțuite, ridicându-se din paginile manuscrisului”. **Nunta însângărată** – jocul vieții și al morții în munții stâncoși ai Andaluziei. Prima frază rostită de Mama îngrijorată, în deschiderea spectacolului, poartă o premoniție: tot răul se datorează cuțitului. Cuțitul pune punct însângărat vieților. Moartea, în straie de cerșetoare, e omniprezentă, își sărută „clienții” aleși. Luna neliniștită învăluie patul nupțial. Spectacolul regizoarei Novák Eszter străbate trasee ascendente, tensiunea e crescătoare, atent dozată; o veritabilă baladă teatrală. În centrul ei se află Csomós Mari, interpreta Mamei, evoluția ei fiind (și nu e o exagerare) o mostră de perfecțiune actricească.

Capodopera lui Tankred Dorst, **Merlin** (scrisă în 1978), îmbogățește repertoriul aceluiași Teatru Nou, în regia lui Hargitai Iván. Scena, transformată într-o arenă de circ (decoruri: Antal Csaba), este spațiul de desfășurare a spectacolului, prelungit în sală, în loje, dar și al sălii de spectacol improvizate, așezată în buzunarul din spatele ei. Alternativa din titlu (**Merlin sau țara pustie**) poate fi interpretată drept o metaforă a lumii moderne, a stării de spirit actuale. Motivul țării pustii, în legendeale Graal-ului, reflectă splendorile și mizeriile, ascensiunea și decăderea unei țări, ale unei lumi. Soluția-șoc din finalul spectacolului este rezultanta exasperării, inerției, neputinței și încremenirii, a lipsei de perspectivă izvorâte din acestea: Diavolul, pe ritmurii demențiale, va cânta victorios „Graal-ul este al nostru!”. Potirul cu sângele lui Christos ajunge în mâinile celui ce va duce omenirea la pierzanie. Percival cade și el înfrânt, negura învăluie tot pământul. Începe o nouă lume, dacă moare Dumnezeu. În superproducția teatrală, protagonist este Holl István, cu o evoluție fără cusur în **Merlin**. Tânărul Horváth Virgil – Diavolul fără vârstă – surprinde prin rezolvări scenice performante, acrobatice. László Zsolt are prestanță și ținută în **Regele Artur**, Regina Ginevra (Udvaros Dorottya) e un vulcan senzual. Întreaga distribuție, figurația, orchestra și personalul tehnic dau dovadă de pricepere și profesionalism în realizarea acestui neobișnuit spectacol.

Despre lucruri îngrozitoare – sărăcie, șantaj, bigotism, situații-limită – rareori se scriu piese de talia brechtienei **Omul cel bun din Siciuan**. În literatura universală Bertolt Brecht este unicul poet al formulărilor exacte, tăioase. El oferă unei actrițe șansa rară de a interpreta două roluri principale (la Teatrul Nou, Udvaros Dorottya). Regizorul Ács János pornește de la premisa brechtiană potrivit căreia omul cel bun, sufletul acestuia e ca un clopot: dacă e tras, bate, dacă nu, tace. Grație talentului actriței Udvaros Dorottya, omul cel bun/rău al lui Brecht cunoaște metamorfoza într-un înger de mahala; în final, cu aripile retezate, părăsit de zeități, cheamă în ajutor cu un strigăt mut.

Se poate afirma că Teatrul Nou (Új Színház) s-a înscris rapid în mișcarea teatrală budapestană (și ungară) ca una dintre cele mai bune instituții profesioniste. Asta, fără să desconsiderăm producțiile unor scene precum „Katona József”, „Víg-színház” (Teatrul de Comedie), „Merlin” (!), „Ruttkai Éva”, „Kolibri”, „R.S.9.”, „Nemzeti” (Național), „Madách”, „Pesti Színház”, „Vidám Színpad”...

STRACULA ATTILA

