

PREMIILE GALEI UNITER 2000

Premiul de Excelență – **RADU PENCIULESCU**

Premiul pentru întreaga activitate:

Actori – **CARMEN STĂNESCU** și **LOHINSKI LORAND**

Regizor – **LUCIAN PINTILIE**

Scenograf – **EMILIA JIVANOV**

Critic – **VICTOR PARHON**

Premiul pentru debut – **GABRIELA CRIȘU** pentru rolul Sylveta din „Romanțioșii” de E. Rostand, Teatrul Tineretului Piatra Neamț

Premiul pentru teatru radiofonic – „**Valsul câinilor**” de Leonid Andreev, regia **MIHAI LUNGEANU**

Premiul pentru teatru T.V. – „**Căsătorie imposibilă**” de Alex. Ștefănescu, regia **SILVIU JICMAN**

Premiul pentru cea mai bună scenografie – **LIA MANȚOC** pentru decorul și costumele spectacolului „**Slugă la doi stăpâni**” de Carlo Goldoni, Teatrul Național Craiova

Premiul pentru critică teatrală – **JULIETA ȚINTEA**

Premiul pentru cea mai bună actriță – **VIRGINIA ITTA MARCU**, pentru rolurile Martha din „Cui i-e frică de Virginia Woolf?” de Edward Albee și Elena Sergheevna din „Șantaj” de Ludmila Razumovskaia, Teatrul „Sică Alexandrescu” Brașov

Premiul pentru cel mai bun actor – **VALER DELLAKEZA** pentru rolul Trufaldino din „Slugă la doi stăpâni” de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur, Teatrul Național Craiova

Premiul pentru cea mai bună regie – **VLAD MUGUR** pentru regia spectacolului „Slugă la doi stăpâni” de Carlo Goldoni – Teatrul Național Craiova

Premiul pentru cel mai bun spectacol – „**Iluzia comică**” de Pierre Corneille, Teatrul de Comedie; regia Alexandru Darie, scenografia Maria Miu, muzica originală Adrian Enescu

Premiul criticii – acordat de biroul secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – regizorul **VLAD MUGUR**, scenografi **HELMUTH STÜRMER**, **LIA MANȚOC** și **ILONA JARO VARGA**

Premiul „Interferențe” al Fundației Culturale Române – regizorul **MIHAI MĂNIUȚIU**

Premiul Consiliului Britanic din România pentru cel mai bun manager – **CORNELIU DAN BORCEA**, directorul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț

Premiul Mecena – **BOGDAN ENOIU**

Premiul Fundației „Principesa Margareta” pentru cea mai bună piesă a anului 1999 – „**Apocalipsa gonflabilă**” de Olimp Dima (Saviana Stănescu)



Foto: Florin BIOLAN

Mihai Fotino

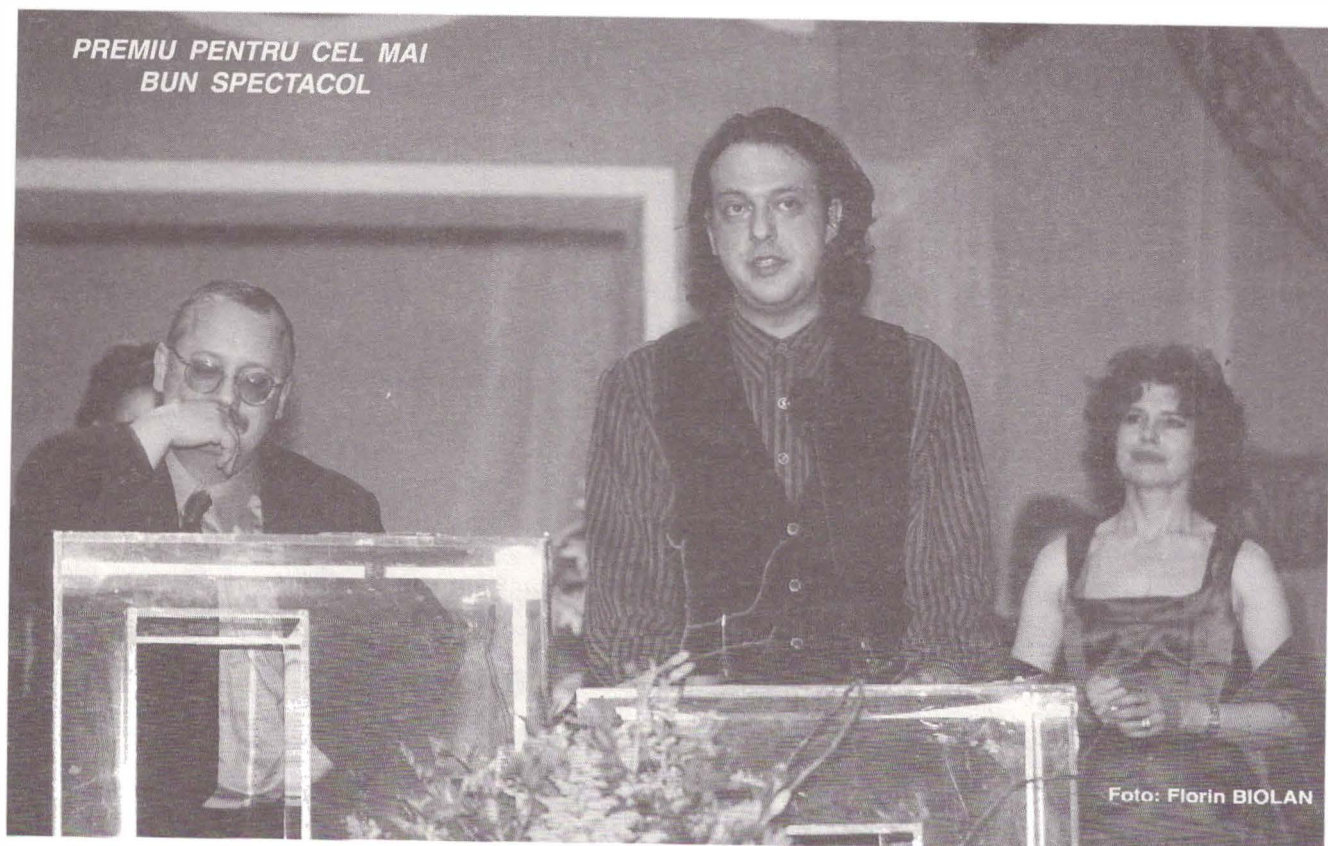
Carmen
StănescuPREMIU PENTRU CEL MAI
BUN SPECTACOL

Foto: Florin BIOLAN

PREMIUL CRITICII



Foto: Florin BIOLAN



Corneliu Dan Borcea

Foto: Florin BIOLAN

Doina MODOLA

Prima carte românească de estetică teatrală

Figura luminoasă, evocată cu afecțiune de Lucian Blaga în *Hronicul și cântecul vârstelor*, dr. *Iosif Blaga* (1864–1937), autorul celei dintâi cărți românești de **Teoria dramei** (1899), a fost un eminent profesor de discipline filologice (limba latină, maghiară, germană) și filosofice (logică, psihologie, estetică) la Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov. Personalitate complexă, vocația lui didactică mergând mână în mână cu o intensă activitate culturală, „Unchiul” Iosif (de fapt, văr de-al doilea cu Lucian Blaga, dar cu 31 de ani mai mare) era originar tot din Lancrăm ca și viitorul dramaturg, căruia i-a fost mentor de estetică teatrală. Doctor în filosofie din 1891 (când și-a luat licența la Facultatea de Litere și Filosofie din Budapesta), Iosif Blaga

intrase în „Societatea Petru Maior”, cu intense preocupări teatrale, încă în anii studenției (1887–1891). Membru mai apoi al „Astreii” (Asociația transilvană pentru literatură română și cultura poporului român), a publicat, începând din 1892, numeroase studii, articole, referate pe teme teatrale în „Transilvania” (publicația societății), în diverse reviste și

în anuare editate personal în acest scop. Preocupat de mișcarea teatrală, a ținut apreciate conferințe în domeniu (*Probleme de estetică, Shakespeare* etc.), depunând eforturi pentru organizarea unor reuniuni teatrale și muzicale și a unor spectacole diletante, redactând amănunțit dări de seamă despre aceste manifestări.

Ca secretar al „Societății pentru crearea unui fond de teatru român”, a susținut dramaturgia originală, pe care a recenzat-o cu exigență, și de asemenea a militat necontenit, strângând bani pentru construirea la Brașov a unui teatru profesionist, cu actori deținând studii superioare. „Înființarea unui teatru național – scria dascălul ardelean – e un scop frumos, ideal, către care ne mână duhul

timpului, cât și energia sufletească ce s-a îngărmădit în ființa noastră. El poate cultiva voințele și direcționa spiritual.”

Lucrarea sa de estetică teatrală, *Teoria dramei*, încununa aceste preocupări, printr-o concepție temeinică și o informație exhaustivă, depășind evident condiția unui manual de școală și adresându-se publicului intelectual.



Cartea eminentului dascăl, dr. Iosif Blaga, care „ținea unor elevi din clasa a șaptea și a opta (e vorba de clasa a XI-a și a XII-a) lecții de nivel universitar“, cum spunea un coleg al lui Blaga, dr. Aurel Voinea, clădea astfel de timpuriu baza unei concepții teatrale foarte solide, de factură clasică și realistă liceenilor brașoveni.

Iosif Blaga și-a întocmit *Teoria dramei* din necesități de modernizare a învățământului, redactată cu toată seriozitatea și bizuită pe o solidă bibliografie. *Teoria dramei* își depășea mult condiția de manual școlar, aspirând spre aceea de tratat. Cu rigoare științifică, autorul menționează o bibliografie de primă mână (unul dintre articole este chiar din 1898), printre autorii citați fiind esteticieni dintre cei mai prestigioși, cu lucrări de referință și astăzi: G.Ph. Fechner, Kirschmann, Fr. Fischer, Jean Paul, H. Taine, J. Volkelt, Ed. von Hartmann, Wackernagel, Fr. Spielhagen, G. Freytag, Robert Prösl, H. Bulhaupt, Beöthy Zs., E. Steiger, Robert Zimmermann.

Apreciind că „teoria dramei a devenit o necesitate culturală a timpului de azi“ – 1899 – atât pentru școală cât și pentru „clasa noastră cultă“, dr. Iosif Blaga își concepuse cursul într-o manieră interactivă. Se baza inițial pe familiarizarea elevilor cu conținutul dramelor prin citirea prealabilă individuală, reluată apoi în clasă și urmată de o analiză dirijată, de conceptualizare și teoretizare. Aplicând „metoda inductivă“, le preda apoi elevilor noțiunile de estetică și poetică teatrală. Scopul său (mărturisit în *Prefață*) era acela de a crea o competență de *spectator* elevilor săi, îndrumându-i „ce ar trebui să vadă“ într-o reprezentație, pentru a simți „plăcere estetică“ și a depăși simpla curiozitate evenimentială. În manieră hegeliană, Iosif Blaga considera *punerea în scenă drept modalitatea de existență legitimă a dramei*, care îi decide structura textuală, iar specificul teatrului îl concepea ca „reprezentarea artei dramatice“. Lucru extrem de important pentru concepția

indusă elevilor săi, și în primul rând lui Lucian Blaga, ale cărui piese au fost destinate de la început de autorul lor reprezentării.

Concepută pe două niveluri – analiză de text și generalizare teoretică – în carte se păstrează, de fapt, modelul original aristotelian al *poeticii*, realizând un examen structural și conceptual cu un caracter deopotrivă intuitiv și normativ. Sunt examinate, de asemenea, accepțiunile categoriilor estetice (comic, tragic, dramatic) de-a lungul timpului, elementele constitutive ale formelor, noțiunile de voință, pasiune, vină, catastrofă tragică, cădere, ironie, unitățile de acțiune, caracter, loc, timp, stilul, forma, evoluția istorică a formelor, spectacolul.

Dacă în ceea ce privește chestiunile de estetică generală din primul capitol (arta, frumosul, sublimul, comicul), ideile sunt discutabile și perfectibile (capitolul *Despre frumos*), celelalte cinci capitole, referitoare la dramă și teatru, începând cu *Fondul dramei în genere*, își păstrează în bună măsură actualitatea și valabilitatea.

Considerațiile despre caracterul dramatic, universal în dramă, „ființa“ acțiunii dramatice și drama ca artă stabilesc distincția între epic și dramatic, stricta determinare spectaculoasă a formei destinate ontologiei scenice, configurarea personajului (prin esențializare tipologică și punere în opoziție). Caracterul dramatic derivă din punerea în relație a unui „complex de însușiri morale, în cea mai reprezentativă“ dintre ele constând motivul dinamic al dramei. Aceste însușiri produc stări sufletești și efecte într-un mod cauzal, intrând în conflict cu universalul (constând în „individualitate colectivă“ sau normă). Conflictul constituie fundamentul dramei și include o sancțiune a abaterilor de la norme. Evident, concepția poetică a lui Iosif Blaga se revendică clasicismului și realismului.

Foarte interesante sunt analizele de text (din tragicii greci, din Shakespeare, Corneille, Schiller,

Grillparzer, Ibsen, Caragiale ș.a.), în total 11 autori și 21 de piese din *Diferitele genuri de poezie dramatică* (cap. III), care prefătează și montează elementele teoretice, prilejuind și considerații asupra voinței, asupra pasiunii, asupra tragicului și sublimului, universalului în tragedie, a tipurilor de cădere tragică etc. Elemente de psihologie și filosofie sunt valorificate în demersul critic și poetic, cu măsură, finețe, bun-simț.

Dr. Iosif Blaga tratează „mai întâi și mai pe larg tragedia”, care are supremă valoare artistică fiind „artă mai înaltă”. Aplicând metoda inductivă la tragicii greci și Shakespeare, analizează conținutul, ființa și factorii tragicului, „însușirile sublime ale eroului tragic, cusurul lui”, deosebirea lui de eroul epic, universalul în tragedie, vina tragică, catastrofa tragică, ironia tragică, efectul tragediei asupra sufletului privitorului, într-o concepție și într-o tratare a căror valabilitate, în bună măsură, nu s-a perimat. Noțiunile însușite în acest capitol devin „material orientator” pentru „teoria celorlalte genuri de dramă”. Ele au constituit fundamentul pe care s-a clădit și s-a dezvoltat cultura teatrală a lui Lucian Blaga și, prin raportare la care, începând din 1917, tânărul student la Viena a procedat la o voluntară și accelerată modernizare a concepției artistice.

În subcapitolul *Reprezentarea dramei*, dr. Iosif Blaga afirmă categoric: „Drama nu e completă fiind numai scrisă de un scriitor, cu scop ca să fie citită, ci devine cu adevărat dramă, când se reprezintă. Numai reprezentată fiind drama, îi putem vedea acțiunea dramatică completă, cu toate împrejurările ei, numai așa o putem vedea viuă, ca în realitate, înaintea noastră. Toate orașele mai culte își au templul lor consacrat dramei, au *teatru* [...]”.

Într-un context estetic în care, sub influențele multiple ale romanului și ale poeziei textului dramatic, proliferaseră „teatrul pentru lectură” sau

„teatrul într-un fotoliu” (Musset), concepute prin flagrantă încălcare a legilor genului (fie prin inflația dialogului și a didascaliiilor – „romanizarea” dramei –, fie prin verbiajul devenit scop în sine), dascălul brașovean aderase decis la ideea de imanență a genului dramatic, de existență specifică numai în condițiile punerii în scenă, singura care decide legile și structura specifică a textului destinat scenei.

Structura dramei și legile ei derivă, în opinia lui Iosif Blaga, din destinația scenică, aceasta stabilind anumite constrângeri. Exemplele-limită nu fac decât să confirme funcționarea acestei determinări de ordin pragmatic. „În această împrejurare rezidă cerința, că operele dramatice au să fie astfel scrise, ca să poată fi și reprezentate”. Excepțiile precum *Faust* sau *Götz von Berlichingen* de Goethe, „produse de mare valoare artistică, cari nu pot fi reprezentate în formele lor originale”, au numai „aparența de drame, dar de fapt nu sunt”. Acestea s-ar putea numi „epopei dramatice”, care de fapt „nu au nici un sens”, întrucât există genuri literare anume destinate lecturii (epopei propriu-zise, novele, satire etc.). Numele de „dramă, îl merită numai acele piese teatrale cari sunt reprezentate, căci numai așa corespund cu ființa și problema lor”.

Actorii trebuie „să reproducă perfect acțiunea dramatică, toate simțămintele și pasiunile”, „trebuie să se știe transpune și ei în mod perfect în întreg felul de a gândi și simți a[] persoanelor dramatice. În felul acesta devin și ei *artiști*, fac și ei artă. Poetul scrie drama și actorii o reprezintă. În urma aceasta apoi arta dramatică e artă dublă; o dată o face poetul, altă dată actorii”. Actorul trebuie să fie inteligent, talentat și instruit, să aibă studii de specialitate pentru a putea face față cerințelor marilor tragedii și a putea reproduce simțămintele eroului tragic. Actorul comic „încă trebuie să aibă talent înăscut de comic”.

„Scenăria și decorațiunile sunt de importanță pentru producerea iluziunii. Scenăria e și ea o parte întregitoare a dramei. În dramă se reprezintă numai acțiunea. Descrierea amănunțită a portului, a persoanelor, a locurilor etc. nu se mai face, lăsându-se toate acestea ca să le întregască scenăria. Cu cât scenăria e mai perfectă, cu atât se poate transpune mai ușor și publicul în situațiunile dramatice. În timpul nostru scenăria se cultivă cu mare îngrijire în toate teatrele mari“.

„Până azi nu poate fi vorba de teatru fără scenărie.“

Opunându-se susținătorilor dramei ca literatură, Iosif Blaga invocă teatrul antic grec, cel shakespearian și chiar cel modern.

În ceea ce privește procesul de creație a dramei de către autorul ei, Iosif Blaga îl consideră, ca Aristotel, de natură empatică. Autorul trebuie să „știe imagina corect o acțiune dramatică, să se știe transpune în felul de cugetare al tuturor persoanelor dramatice, cu cea mai strictă consecvență în întreaga dezvoltare a dramei“. Etapele acestui proces de creație a textului dramatic, profesorul le reproduce după confesiunile lui Caragiale: mai întâi, elaborarea fabulei, luată „de pe terenul literaturii sau din viață sau creându-și-o însuși cu fantezia sa“. Apoi, „cu ajutorul imaginațiunii sale puternice, începe a-și alcătui acțiunea dramatică“, stabilind „persoanele încurcate în acțiune, precum și situațiunea locului unde are să se petreacă acțiunea“.

Punerea în spațiu necesită schițarea efectivă, desenul pe hârtie care aduce ceva din concretețea teatrului. „Domnul Caragiale zice că dânsul își face chiar și desenul locului, pentru că avându-l astfel și înaintea ochilor sensoriali să i se prezenteze cu atât mai clar situațiunea înaintea sufletului“. Este procedeul la care va recurge Lucian Blaga în toate piesele sale, versiunile originare ale

manuscriselor păstrând schițe de decor și planuri scenice.

„După trei săptămâni ori și mai mult [autorul dramatic], nu face altceva decât se tot gândește, își face în gând dezvoltarea acțiunii dramatice până îi devine din ce în ce mai clară, în contururi tot mai vii în fața ochilor sufletești.“ Ajunge să vadă astfel, după un timp, „cum se desfășoară întâmplările unele după altele, vede persoanele, cum stau în cutare și cutare loc, cum privesc, ce fac, cine intră, cine iese, în ce stare sufletească sunt, cum zâmbetul ironic ori mânia unuia influențează asupra celor interesați, cu un cuvânt, vede și înțelege întreagă acțiunea așa cum a trebuit să se fi desfășurat în faptă și în realitate, în cadrul legilor psihologice și a împrejurărilor vieții“. Se bizuie, în acest scop, pe spiritul de observație și analiză. Ulterioară momentului schițării logice, este concretizarea dialogică, caracterizată dramaturgic (acțional, psihologic, comportamental, verbal). E vorba de o progresivă verbalizare, multiplu revelatoare teatral-dramatic și psihologic. „După ce are poetul clar înaintea sa întreaga acțiune dramatică, se apucă să o traducă în limba logică scrisă. Și aci apoi dă însă de greutate mare. Poetul are acum să exprime în propozițiuni logice tot ce au putut gândi și vorbi persoanele amestecate la acțiune, pe cari dânsul le-a văzut cu ochii săi sufletești, dar nu le-a putut auzi vorbele lor. Vorbirea persoanelor trebuie să o facă însuși poetul ținând cont de felul fiecărei persoane, cu cea mai mare și riguroasă consecvență, atât în privința psihologiei gândirii, cât și a modului de vorbire. După ce a terminat odată drama, urmează corecturile, intercalările, așa că gata de tot va ieși numai după mai multe rânduri de prelucrare“.

Demersul filosofic și teatrologic al regretatului Serafim Duicu de a restitui circuitului cultural, în 1995, această carte, exemplară la vremea ei ca ținută științifică și onestitate a atitudinii, ca

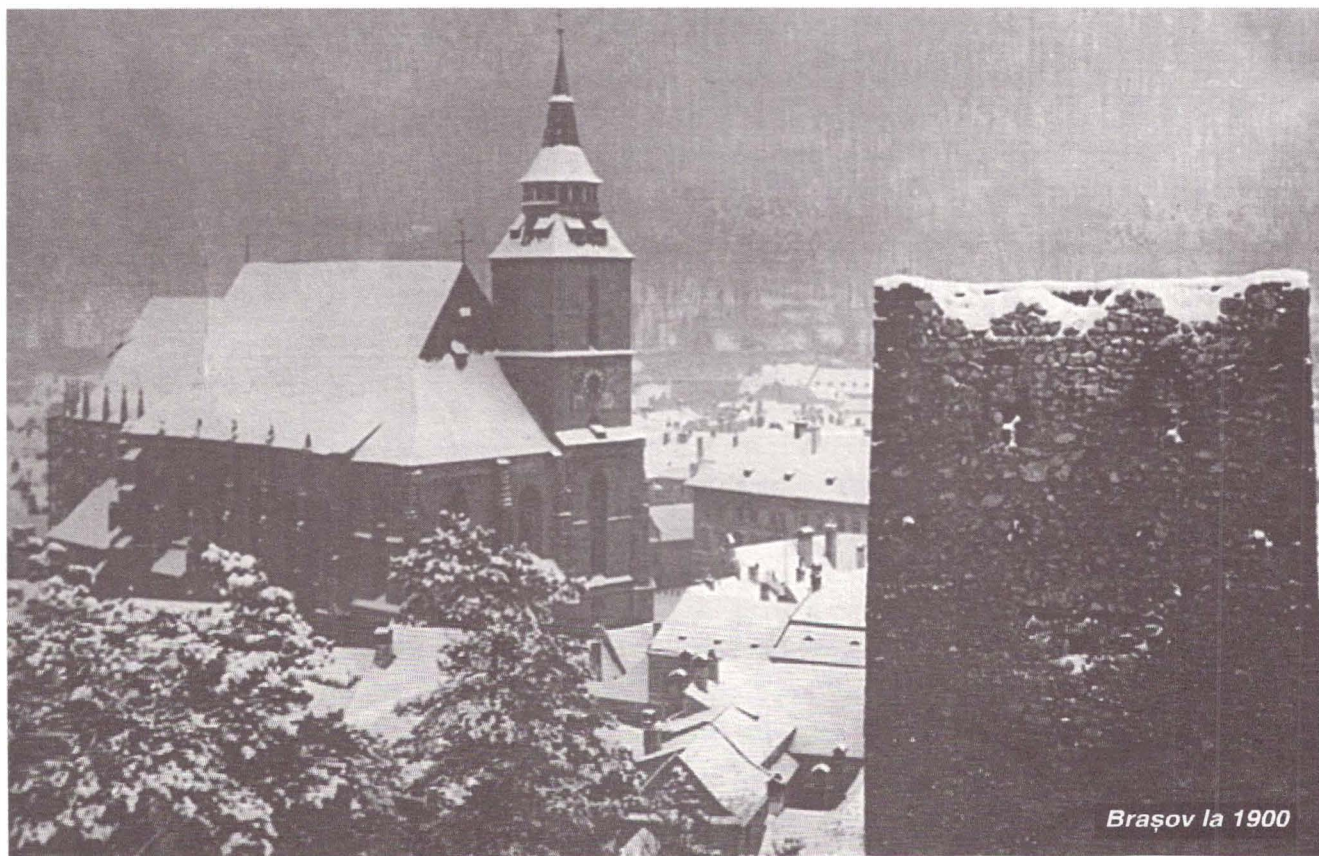
spirit creator și aplicabilitate în dramaturgia românească, este cu siguranță unul de adâncă semnificație. Nu numai pentru ambiția lui Iosif Blaga de a crea un public avizat încă de pe băncile școlii, dar și prin aceea de a preciza criteriile imanente ale genului, cerințele estetice specifice, modul de a scrie teatru, cu etapele sale.

Interesează mai cu seamă analizele pieselor românești (și a poeziei, adesea), considerațiile asupra creației caragialiene, a lui Hasdeu, Alecsandri, Iosif Vulcan, Bolintineanu și ale unor autori de mai mică suprafață (V.A. Urechiă, Iuliu Roșca etc.). Deopotrivă, abordarea poeziei populare românești ca sediu al dramaticului, reluată de mulți dintre teoreticienii dramei în perioada interbelică (Dan Botta, Haig Acterian, chiar Lucian Blaga). Importanța acordată dramei sociale și tragediilor moderne, problemelor reprezentării și creării textului

dramatic actualizează considerațiile și accentuează finalitățile formative și pragmatice ale cărții.

Bine primită la apariție (au scris despre ea cuvinte de apreciere Andrei Bârseanu, Mihail Dragomirescu, D.C. Ollănescu-Ascanio), întâmpinată cu rezerve de Ghiță Pop, comentată recent de Grigore Traian Pop, Gheorghe Lăzărescu și Vicu Mândra, *Teoria dramei* de dr. Iosif Blaga a fost analizată mai detaliat doar de Serafim Duicu.

Oricum, ea constituie prima carte de teoria dramei și estetică aplicată, care are ținută științifică, orizont de lectură, competență analitică și critică, pasiune pentru teatru. Transpusă în ortografie modernă de Serafim Duicu în 1995, într-o ediție însoțită de prefață, note, glosar, ea devine o lectură accesibilă, folositoare și, adesea, surprinzător de modernă, după mai bine de un veac de la tipărire.



Brașov la 1900

Virgil PETROVICI

Într-o grădină, pe ulița mare a Iașilor...

În vara anului 1876, Mihai Eminescu este destituit din funcția de revizor școlar, împreună cu ceilalți ocupanți ai acestor posturi din toată țara, ca urmare a ieșirii de la guvernare a Partidului Conservator. Pentru a-și asigura existența, poetul este nevoit să se angajeze ca redactor la „Curierul de Iași”, obligat fiind ca, în schimbul unei retribuții derizorii, să asigure o pagină de ziar pentru fiecare dintre cele trei apariții săptămânale ale acestei gazete. Activitatea publicistică permanentă, începută în urbea moldavă și continuată, după un an și jumătate, la „Timpul” din București, va fi calvarul vieții sale. O salahorie care l-a stânjenit în rostuirea marilor sale proiecte literare și cu osebire cele dramaturgice, i-a șubrezit sănătatea, i-a scurtat nemeritat viața și i-a fost nefastă și sub aspectul adevăratei înțelegeri a idealurilor sale naționale și patriotice.

La „Curierul de Iași”, Eminescu își va face debutul de cronicar dramatic, cea de-a treia sa consemnare în speță, apărută în nr. 93 din 22 august 1876, purtând titlul: *Teatrul evreiesc*. Iată conținutul integral al acestei relatări:

„Într-o grădină, pe ulița mare, s-a deschis un mic teatru de vară în care se joacă în limba evreiască (germana stricată). Trupa venită din Rusia și compusă din vreo șase inși (toți bărbați) are un repertoriu caracteristic, care atinge numai viața casnică și religioasă a evreilor. Astfel, joi 19 august s-au jucat: 1) *Lumea ca paradis* (cântecel satiric); 2) *Filosoful amăreț și hasidul* (habotnicul) *luminat*, dialog; 3) *Socrul și ginerele*; 4) *Fișel harabagiul cu rândușul său Sider*, comedie. Despre piese avem puține de zis, ele nu prezintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent. Astfel, în piesa a doua,

actorul care joacă pe hasid a reprezentat atât de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele, apucat, cu vorba repede și mărunță, încrezut, râzând iute și clipind din ochi, încât trebuie să-i recunoaștem mult talent. În piesa a treia, ginerele a fost jucat de un alt actor pe care-l credem cel mai talentat din trupa toată. El a jucat pe evreul «uimit». Socrul e unul din aceia care vrea să scoată neamul său la lumină, deci a luat ginere pe un fel de *studiosus theologiae*, om cu totul netrebnic și uimit de învățătura talmudică. Acest rol a fost jucat în mod foarte caracteristic. Ridicând sprâncenele adesea în sus și făcând creți pe frunte, cu barba neagră, tunsă în mod deosebit, lung și slab, vorbind și cântând natural, ne-a arătat un adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie. Directorul trupei are un glas simpatice (bariton) și figură plăcută. Ariele sunt evreiești, iar publicul, compus în mare parte din coreligionari ai actorilor, petrece bine.”

Grădina de vară, unde a avut loc spectacolul, era cunoscută de ieșeni sub denumirea de „Pomul verde”. Iar conducătorul trupei recent înființate era poetul și dramaturgul Avram Goldfaden (1840–1908), considerat, pe drept cuvânt, ctitorul teatrului evreiesc modern.

Parcursând fie și numai aceste rânduri, se poate constata că Eminescu a manifestat, încă de la început, o judecată sigură, o înțelegere profundă a rolului și specificului dramaturgiei, o stăpânire perfectă a teoriei artei teatrale, dar, mai ales, o pătrunzătoare cunoaștere a subtilităților profesiei actoricești. Pentru că – așa cum bine remarcă Mihail Sebastian – „el e mai mult pe scenă decât în sală și mai mult de partea actorilor, decât de partea publicului” (*Eminescu, cronicar dramatic*,

în „Revista Fundațiilor Regale“, VI, nr. 7, iulie 1939, p. 134–146). Dar cea mai mare însemnătate a acestei cronici rezidă în faptul că Eminescu a fost cel dintâi care a eternizat un moment de seamă al culturii evreiești. „Această cronică – scria Justin Solomon – este un document istoric și omenesc de o deosebită valoare pentru că, în afară de ceea ce reprezintă ea pentru începutul teatrului evreiesc *nu numai în România, ci în întreaga lume* (subl. n. – V.P.), această cronică, din care se desprinde atmosfera teatrului evreiesc și nota sa caracteristică, dezvăluie simpatia și înțelegerea marelui poet pentru teatrul evreiesc și competența sa în judecarea acestui fenomen cultural al vieții evreiești. [...] Astfel, istoria teatrului evreiesc modern rămâne indisolubil legată de numele marelui geniu al poporului român” (*Eminescu și teatrul evreiesc*, în „Unirea“, București, V, nr. 240, 14 decembrie 1949, p.2). De aceea nu întâmplător ne-am oprit la această cronică a lui Eminescu inclusă în vol IX al operelor sale, apărut în 1980. Tomul respectiv – cuprinzând în totalitate publicistica din perioada 1870–1877, inclusiv comentariile și notele foarte bine documentate și argumentate, întocmite de cărturarul Dimitrie Vatamaniuc – a determinat un vehement protest oficial. S-a considerat ca inoportună – ba, mai mult chiar, periculoasă! – o asemenea ediție integrală, deoarece există o serie de materiale „care incită la ură rasială, care afirmă idei de bază ale fascismului (sic!), care îndeamnă la huliganism”. Spațiul nu ne permite să ne referim la argumentele pro și contra ce au provocat multă tulburare în lumea academică și nu numai. Să menționăm doar că în minuta din 18 octombrie 1980 a Secției de științe filologice, literatură și arte din cadrul Academiei, președintele acestei secții, Alexandru Gaur – personalitate de prim rang a mării pleiade de lingviști evrei care au contribuit la profunda cunoaștere și la evidențierea frumuseții, bogăției și diversității lexicului românesc – a ripostat categoric, față de această ingerință neîntemeiată, afirmând: „Eminescu n-a fost antisemit!”.

Scoase din contextul timpului său, eludându-se tribulațiile ce le-a avut de pățit, dictate de mașinațiile politice, la care de nevoie se înhămasse, ieșirile „xenofobe” ale poetului au fost intens speculate încă din timpul vieții sale și au continuat până în zilele noastre. Cel ce se mândrea cu faptul că poporul din care face parte „este cel mai tolerant din lume”, deoarece zicea el „un popor care a suferit, ca cel român, nu poate provoca suferință altora”, a fost deseori supus unor atacuri fără discernământ și fără o motivație bine întemeiată, care urmăreau adesea, cu perfidie, minimalizarea inegalabilei sale opere polivalente și îndepărtarea sa la periferia patrimoniului culturii românești.

(Fragmente din comunicarea prezentată la simpozionul „Mihai Eminescu – 150”, organizat de Teatrul Național „I.L. Caragiale” din București și Institutul de Istoria Artei al Academiei Române, în ziua de 15 ianuarie 2000).



AVRAM GOLDFADEN,
desen de M. H. Maxy



Dumitru SOLOMON

„Suntem mereu tributari marii dramaturgii”

Maria Sârbu: *În comparație cu alți dramaturgi contemporani, sunteți mai răsfățat de teatre, în sensul că vi se pun în scenă piesele, fiind chiar cel mai jucat autor, cu excepția lui Matei Vișniec. Totuși, în ce măsură sunteți satisfăcut de frecvența montării textelor dumneavoastră?*

Dumitru Solomon: Poate fi o iluzie optică. S-ar putea să fiu jucat în mai multe teatre, dar în puține teatre centrale. N-am fost jucat la Teatrul Național din București decât cu vreo 20–25 de ani în urmă, când mi s-a pus în scenă o piesă scurtă, împreună cu alte două piese scurte – una a lui Mazilu și cealaltă a lui Băieșu. La „Bulandra” nu am mai fost jucat de 15 ani. La Teatrul de Comedie, tot de vreo 15 ani. Bucureștiul, în general, m-a ocolit. În schimb, sunt jucat în provincie, la unele teatre cum ar fi Naționalul din Iași sau Naționalul din Cluj. Nu știu, însă, cât de important este să fii puțin jucat sau să nu fii jucat deloc, câtă vreme, după părerea mea, dramaturgia românească este în continuare văduvită de reprezentarea scenică „minimă”. Mă simt, vrând-nevrând, solidar cu dramaturgii, pentru că eu consider, ceea ce alți dramaturgi poate contestă, că piesele de teatru nu se prea citesc, oricât s-ar publica în volume sau în reviste. Nu se

citesc decât de cei direct interesați, critici, uneori regizori, uneori directori de teatru. Cititorii obișnuiți nu citesc teatru și este explicabil, pentru că dramaturgia e destinată scenei, e o jumătate de pas către public, nu un pas întreg. Prin urmare, asta e soarta unei arte care se exprimă *mediat* și nu *imediat*.

M.S.: *Ce părere aveți despre critica literară, care ar trebui să analizeze și dramaturgia?*

D.S.: Realitatea este că, din păcate, critica literară neglijează sau ignoră dramaturgia, de mulți ani, de fapt de când mă știu eu dramaturg. Ea se ocupă, firește, de poezie, proză, istorie literară și mai puțin sau deloc de dramaturgie. Probabil, plecând de la ideea că dramaturgia este un soi de literatură care se exprimă numai prin spectacol. Fără îndoială, dacă e vorba de teatrul clasic – Caragiale, Alecsandri, Shakespeare, Molière, Euripide – se citește la școală, dar dramaturgia contemporană, îmi pare rău, nu este citită.

M.S.: *În opinia dumneavoastră, în ce măsură sunt pregătiți, la noi, cei care selectează piesele, mă refer la secretariatele literare, la regizori sau directori de teatru?*

D.S.: E o chestiune care ține mai puțin de pregătire. În ceea ce-i privește pe regizori, dacă e vorba să-și aleagă o piesă din dramaturgia clasică sau din dramaturgia universală contemporană, nu văd de ce nu ar fi pregătiți să aleagă o piesă din dramaturgia românească de astăzi. Dacă vechea gardă a secretarilor literari a dispărut, s-a pensionat, au apărut în schimb noi secretari literari care încearcă și ei să se obișnuiască cu textul literar. Trebuie să mai treacă însă ceva timp ca să putem spera, noi, dramaturgii, că vom avea uși deschise la secretariatele literare. Există unele secretariate literare care sunt mai atente cu teatrul românesc contemporan, dar altele așteaptă să fie trase spre a citi piese românești. Există autori mai insistenți, mai perseverenți, mai tenaci, care reușesc să fie jucați. Unii dintre ei promit, și chiar se și țin de cuvânt, să teleporteze teatrul cu pricina la Paris sau la New York. Dacă reușesc, bravo lor!

M.S.: *Spuneți odată că interferența teatrului cu orbita dumneavoastră de filolog „liniștit, calm, fără ambiții” a fost un accident. Considerați că acest „accident” e un noroc sau nu?*

D.S.: Nu mai țin minte ce am spus. Nu văd o legătură de la cauză la efect, între a fi filolog și a scrie, în general, cu atât mai puțin a scrie teatru. Dovadă că unii confrăți ai mei, mai tineri, vin din alte domenii decât filologia – Horia Gârbea, Vlad Zografi sau Alina Mungiu-Pippidi – și s-au dovedit dramaturgi redevabili. Este și situația unor dramaturgi din generația mea: Dan Tărchilă, Iosif Naghiu, Radu F. Alexandru. În cazul meu, apetitul dramatic se leagă de altceva și anume de faptul că am preacutcat câțiva ani critica de teatru și, obligat fiind să merg mai des la teatru, probabil că s-a născut un fenomen de contaminare. De altminteri, nu neg și un fel de înverșunare: primele mele scrieri teatrale au fost de tipul Ilf și Petrov, produse împreună cu Marin Sorescu. Amândoi, mergând la teatru, am constatat că se jucau piese proaste și atunci ne-am zis că noi am putea să scriem piese mai bune. E adevărat că nici una dintre piesele pe care le-am scris împreună nu s-a jucat. Consider și acum că erau piese mai bune decât cele de la vremea respectivă. Mă tem, însă, că în afară de una singură, nici nu le-am terminat.

M.S.: *Atunci ați vrut să scrieți piese mai bune sau altfel de piese?*

D.S.: Și mai bune, și altfel. Am avut privilegiul că am deschis ochii, ca dramaturgi, în anii '60, când pătrunsese și la noi, cu filtrele de rigoare, teatrul absurdului. Între altele, încercările noastre, care după aceea s-au despărțit, adică fiecare și-a scris piesele lui, au fost în zona teatrului absurdului. Scriind piese scurte și Marin Sorescu și eu, eram totodată înconjurați și de alți dramaturgi care descoperiseră teatrul absurdului. Pentru noi a fost un experiment teatral, un teatru alternativ, cum s-a încetățenit azi. L-au descoperit și Mazilu, și D.R. Popescu și alții. Primele noastre tentative de a scrie teatru au fost, așadar, în această zonă.

M.S.: *Care ar fi deosebirea între „altfel” de teatru înainte de '89 și „altfel” de teatru după '89?*

D.S.: S-ar putea să fie o afirmație insolentă, dar părerea mea este că teatrul pe care-l scriam noi în anii '60 s-a scris și în anii '90 aproape la fel, poate cu mai mult talent sau cu mai multă meserie, deși mă îndoiesc în ceea ce privește meseria. Dacă e vorba de un pionierat în dramaturgia românească

contemporană acela s-a consumat în anii '60. Ceea ce se scrie în anii '90 este un fel de *remake* a ceea ce se scria atunci.

M.S.: *Mă voi referi iarăși la cele spuse de dumneavoastră și reamintesc o frază scrisă după 30 de ani de la apariția „Dispariției” (volum de teatru scurt) și anume că, înainte de a te apuca de scris, gândește-te dacă nu e mai bine să nu te apuci de scris. Eu aș remarca ceea ce a spus un mare scriitor clasic: nu scrie acela care poate să scrie, ci scrie acela care nu poate să nu scrie.*

D.S.: Este o vorbă bună.

M.S.: *Dumneavoastră ați scris pentru că nu ați putut să nu scrieți teatru?*

D.S.: Cred că acest lucru e valabil, în general, în cazul genilor. În ceea ce ne privește pe noi, însă, dramaturgii „meseriași”, noi am scris fie că am vrut să scriem la fel cu aceia care ne-au precedat, fie altfel decât aceia care ne-au precedat, dar nu ca o necesitate vitală. Puteam să nu scriem, să ne ocupăm de altceva. Scriitorii obișnuiți scriu pentru că, pur și simplu, le place să scrie.

M.S.: *Suntem, în ultimă instanță, niște grafomani... Concursurile de dramaturgie sunt o „salvare” pentru autori de a fi promovați în teatre?*

D.S.: Nu o salvare, ci o portiță. Concursurile sunt, evident, selective. În ultimă instanță, bunăoară, apare o piesă a anului, la Concursul „Camil Petrescu”, organizat de Ministerul Culturii, apar două-trei piese selectate, dar nu înseamnă că numai acelea merită atenția. Cred că e o posibilitate de a te strecura pe scenă. Iarăși vreau să remarc, unele piese premiate la diverse concursuri n-au ajuns pe scenă, din păcate, sau... din imposibilitatea de a fi jucate. Sunt unele texte excelente ca literatură, dar foarte puțin teatrale.

M.S.: *Ar trebui ca în juriile concursurilor de dramaturgie să fie mai mulți regizori?*

D.S.: Sunt și regizori, dar cine îmi spune mie că un regizor dintr-un juriu care premiază o piesă o montează el însuși?

M.S.: *Există anumite criterii când acceptați punerea în scenă a unei piese? Ați refuzat vreodată un teatru, când v-a cerut dreptul de a monta un spectacol pe textul dumneavoastră?*

D.S.: Pieseile noastre se pun atât de rar încât nu ne putem permite luxul de a refuza să fim jucați. Mie, cel puțin, nu mi s-a întâmplat. Orice propunere de montare pe o scenă, oricât de modestă ar fi scena, oricât de modest ar fi regizorul sau trupa, e mai mult decât dacă nu se montează. Acesta este rostul dramaturgiei – să se joace.

M.S.: *Cum ați caracteriza, în linii generale, dramaturgia actuală?*

D.S.: Aș caracteriza-o așa cum rezultă din ancheta pe care am desfășurat-o două numere la rând în revista „Scena”. Există o dramaturgie. Nu este la nivel mondial, n-au apărut capodopere, dar e o dramaturgie nu mai puțin interesantă decât alte dramaturgii europene, poate mai puțin interesantă decât este proza și poezia. Aceasta a fost, însă, soarta literaturii sortite să fie reprezentată. De la Caragiale și până acum, cu puține excepții, dramaturgia n-a dat opere la nivelul prozei sau al poeziei, contemporane cu ea. Excepțiile sunt – după Caragiale – Sebastian și Camil Petrescu și mă opresc aici, ca să nu mă trezesc lăudând pe cine nu trebuie sau ignorând pe cei care ar trebui să fie menționați. Mai încoace, teatrul lui Mazilu nu e mai rău decât proza lui. La fel și teatrul lui Sorescu este aproape de nivelul poeziei sale.

M.S.: *Care ar fi șansa traducerii și circulației dramaturgiei românești peste hotare?*

D.S.: E o șansă importantă. Dramaturgia românească n-a circulat peste graniță nici în cazurile citate mai sus. Nici Caragiale, care este unul dintre marii scriitori ai lumii moderne și care bine tradus în orice limbă ar fi un miracol, o revelație pentru cititori sau spectatori, n-a fost jucat în străinătate. Puțin s-au jucat și Mazilu, Băieșu, D.R. Popescu. N-a existat o strategie a traducerilor, ci simple întâmplări. Nimeni nu s-a ocupat coerent și consistent de traducerea teatrului românesc.

M.S.: *Ce ar trebui să se facă?*

D.S.: Să preia cineva, prin Uniunea Scriitorilor sau prin programe speciale europene, și să se implice în traducerea de texte.

M.S.: *Care este starea dramaturgului în procesul de realizare a spectacolului după un text al său?*

D.S.: Trebuie să fie, după părerea mea, o stare dinamică, în momentul în care cineva își propune să-ți pună o piesă, apare implicit și o propunere de colaborare, în sensul că tu ar trebui să vii în întâmpinarea regizorului, să-ți adaptezi modul de lucru (de cabinet) cu modul de lucru în teatru. Trebuie să fim cât mai deschiși, să avem un sistem de colaborare cu teatru.

M.S.: *Din punct de vedere al reînnoirii dramaturgiei, cum va fi aceasta la începutul mileniului III?*

D.S.: Dramaturgia este într-o continuă reînnoire. Nu se observă imediat schimbările care se produc. Suntem totuși mereu tributari marii dramaturgii care s-a scris înaintea noastră. Așa cum Ionesco s-a revendicat din Caragiale, așa și noi ne revendicăm din ceea ce a fost mai important în istoria dramaturgiei românești și universale.

M.S.: *Cum vă alegeți temele când vă scrieți piesele?*

D.S.: Nu cred că aleg teme, ci îmi aleg modul de a scrie. Am scris o piesă – *Cămila* – care n-are nici o temă. Am pornit de la situația că un om vinde o cămilă inexistentă, altcuiva, care, în cele din urmă, o ia, deși nu crede în existența ei... Piesa aceasta s-a jucat mult în țară, în Germania, în Statele Unite, pe scenă și la televiziune. Se joacă și acum în Germania.

M.S.: *Pentru restul anul 2000, ce ați dori să se pună în scenă?*

D.S.: În primul rând, din punctul de vedere al spectatorului mi-aș dori să văd piese mai realiste, mai cu cap, coadă și mijloc, scrise cu meserie. Suntem un popor foarte talentat, dar când e vorba de meserie ne împiedicăm prea des. Nu te poți baza numai pe talent, mai ales când scrii teatru.

M.S.: *Ați făcut un bilanț în ceea ce privește piesele scrise, cele montate?*

D.S.: Nu știu câte piese am. Am scris piese de lungmetraj și piese care numără două replici, „teatru foarte scurt”. Acela nu se prea poate juca, dar eu l-am scris. Nu m-a preocupat niciodată cantitatea.

Maria SÂRBU



Scenă din *DIOGENE CÂINELE*
la Teatrul Tânărului Spectator din Riga (Letonia)

Dumitru SOLOMON

„Critica e receptivă și, uneori, chiar binevoitoare față de dramaturgia românească”

Costin Manoliu: *Dramaturgii se plâng adesea că din repertoriul teatrelor piesa românească contemporană lipsește sau este jucată foarte puțin. Care este părerea dumneavoastră?*

Dumitru Solomon: E o tradiție să se spună că piesa românească nu se joacă, deși în ultimele stagiuni s-a mai jucat. Nu întotdeauna însă beneficiază de cei mai buni regizori, de cele mai bune trupe, de cele mai bune teatre și din acest motiv piesele românești trec neobservate. Nu se fac spectacole răsunătoare, care să șocheze publicul, care să producă evenimente.

C.M.: *Sunteți printre dramaturgii privilegiați. Pieseile dumneavoastră au fost jucate în ultimii ani. Ați fost mulțumit de felul în care au fost montate?*

D.S.: În general, am fost mulțumit. Pieseile care mi s-au jucat au fost înțelese de regizori și, atunci când directorii de scenă au lucrat cu trupe bune, spectacolele au fost bine primite de public și de critică. N-am plângeri împotriva modului în care au fost montate piesele mele, fie în teatre, fie la televiziune sau la radio. Nu-mi pot reproșa că am dat unor teatre fără valoare piesele mele și nici teatrelor nu le pot reproșa că au făcut spectacole fără valoare.

C.M.: *Obișnuiți să asistați la repetiții și să interveniți atunci când gândurile regizorului nu coincid cu cele pe care le-ați avut dumneavoastră în momentul în care ați scris textul?*

D.S.: Mă bucur când pot asista la repetiții, dar nu pentru a pune de acord concepția regizorală cu textul. Nu mă amestec în concepția regizorului; consider că un text poate fi interpretat în mai multe feluri și nu neapărat în felul pe care și l-a imaginat autorul său. Asist la repetiții și uneori sunt solicitat să modific textul, să adaug ceva sau să renunț la ceea ce nu se potrivește cu gândirea regizorală, respectiv cu spectacolul.

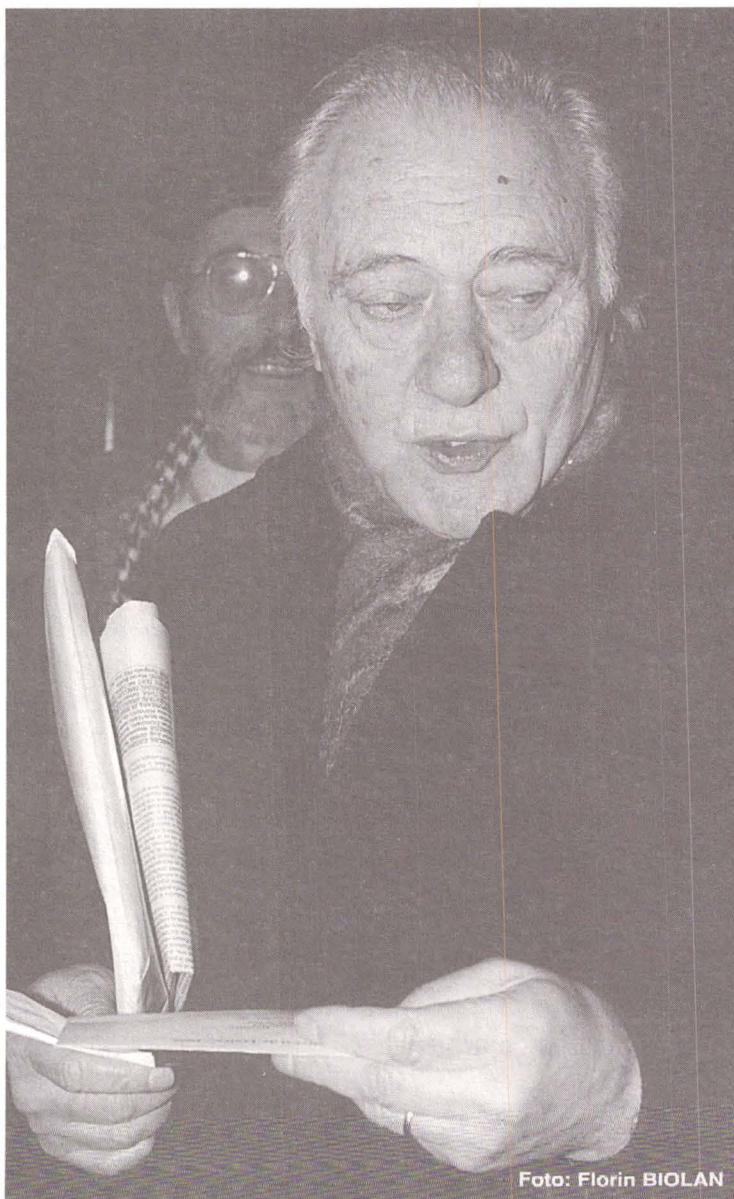


Foto: Florin BIOLAN

C.M.: *De multe ori, directorii de scenă își iau libertatea de a tăia foarte mult din textele dramaturgilor sau chiar de a le rescrie. E frustrant pentru dramaturg acest lucru sau e firesc să se întâmple așa?*

D.S.: Sigur că e frustrant pentru dramaturg. Nu e frustrant pentru Shakespeare sau Molière, care, firește, nu pot participa activ la realizarea spectacolului. În ceea ce mă privește, nu am o concepție rigidă, nu consider că textele mele sunt definitive, chiar dacă au fost publicate în volum. Textul e receptat de public numai în momentul spectacolului. Dat fiind că eu îmi exprim de obicei dorința de a contribui la buna căsătorie între text și spectacol, regizorii nu-mi fac surprize neplăcute și nu taie fără știrea mea. Micile modificări care apar în timpul repetițiilor sunt firești. Uneori „gura” actorului nu se potrivește cu textul pe care-l are de rostit. Sau invers.

C.M.: *Vi s-a întâmplat să descoperiți, în urma unei montări care v-a surprins, sensuri noi unui text scris de dumneavoastră?*

D.S.: Întotdeauna descopăr sensuri noi. Bucuria autorului este aceea de a descoperi în propriul text sensuri pe care nu le-a bănuț, cu care nu l-a investit. Un filosof spunea că opera artistică este cu atât mai valoroasă cu cât degajă mai multe sensuri. Îmi place să cred că pot oferi printr-un text al meu și alte sensuri decât cele pe care le-am avut în vedere.

C.M.: *Cum se poate face cunoscută dramaturgia românească în străinătate?*

D.S.: În general, culturile mici ajung mai greu în raza de acțiune a culturilor mari, care beneficiază de limbi de circulație internațională. Culturile mari primesc foarte greu semnale din culturile mici. Sunt și excepții. Matei Vișniec, care trăiește la Paris, poate să-și impună piesele fie scriindu-le în franceză, fie prin relații directe cu trupele, cu teatrele, cu regizorii de acolo. Există, firește, vehicule care pot transporta textele dramatice dintr-un loc în altul. Sunt oamenii interesați de ceea ce se întâmplă în zona culturilor mici: impresarii, traducătorii, regizorii, directorii de teatru. Efortul trebuie să fie făcut însă și de către cei ce aparțin culturilor mici, care au valori transmisibile. La noi, deocamdată, interesul în privința răspândirii literaturii dramatice românești e scăzut. Trupele care merg în străinătate merg cu texte străine. Nici măcar Caragiale, un mare dramaturg universal, nu este cunoscut în străinătate. E păcat că iubitorii de teatru din lume nu au ocazia să descopere valoarea unică a lui Caragiale.

C.M.: *Nu sunteți de acord cu acel presupus autohtonism al lui Caragiale, cu cei care sunt de părere că piesele lui n-ar putea fi „gustate” de străini.*

D.S.: E o prejudecată. Caragiale însuși a învățat din dramaturgia străină niște tehnici pe care le-a aplicat în textele lui și care, evident, au fost supuse geniului său. Tehnicile circulă. Caragiale nu e un autor local. Nu e ușor de tradus pentru că are o limbă atât de bogată, de mustoasă, de savuroasă, dar, la urma urmei, nici Shakespeare nu e ușor de tradus. Actualitatea lui Caragiale nu se limitează doar la spațiul românesc.

C.M.: *Ce piese finalizate aveți în acest moment și ați vrea să le vedeți montate?*

D.S.: Aș dori să se joace mai întâi piesele pe care le-am publicat. Unele dintre ele s-au jucat foarte puțin. De exemplu, *Socrate* a avut o singură montare, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, în regia lui Nicolae Scarlat, și o variantă la Teatrul Național Radiofonic. Eu cred că este o piesă bună. La fel, *Platon*, care a avut tot o singură reprezentare. De asemenea, piesele de teatru scurt cred că sunt perfect valabile și astăzi, chiar dacă au fost scrise, marea majoritate, în deceniile 7 și 8. Nu sunt în nici un fel minate de ideologie.

C.M.: *Cu ani în urmă ați scris cronică de teatru. Cum apreciați aportul criticii dramatice la impunerea piesei românești în conștiința publicului în ultimii zece ani?*

D.S.: Îmi amintesc cu plăcere de perioada în care făceam critică de teatru, dar astăzi n-aș mai face. Nu cred că am o chemare specială în această direcție. Mi se pare că în acest moment critica e receptivă și, uneori, chiar binevoitoare față de dramaturgia românească. S-a impus un model, care inițial era necesar: cel al toleranței față de piesa românească. Criticii de teatru ar trebui să facă distincție între ceea ce e valoros și ceea ce e mai puțin valoros în dramaturgia românească de astăzi. Solidaritatea criticii și dramaturgiei e bine să existe, dar trebuie să distingem clar între valori și nonvalori.

C.M.: Care sunt criteriile specifice care trebuie, după părerea dumneavoastră, să-l dirijeze pe critic în aprecierea unui text și a unui spectacol?

D.S.: Principalul criteriu trebuie să fie valoarea. Nu numele autorului, nici teatrul unde se joacă, nici numele regizorului sau al protagoniștilor, nu faptul că textul e românesc sau străin, clasic sau contemporan, ci exclusiv valoarea textului și a spectacolului.

C.M.: Care trebuie să fie obiectul central al actului critic în teatru: studiul textului sau analiza spectacolului?

D.S.: Până nu demult, pentru că majoritatea criticilor provenea dintre filologi, analiza textului era în prim-plan. Între timp au intrat în critica de teatru și teatrologii, care cunosc și analizează mai ales spectacolul. În felul acesta s-a produs un echilibru. Filologii acordă o mai mare importanță textului, teatrologii – spectacolului. E normal să domine criteriul valorii, despre care am pomenit.

C.M.: Domnule Dumitru Solomon, ați condus revista „Teatrul azi”, conduceți acum revista „Scena”. Revista pe care o conduceți și celelalte publicații care oferă spațiu cronicilor de teatru au forța de a influența instituțiile teatrale, de a da un ajutor calificat teatrelor?

D.S.: Eu cred că au o influență și că sunt o componentă a atmosferei teatrale de la noi. Se ține seama de ceea ce se scrie în publicațiile de teatru și în cele care au pagini culturale. Cronica de teatru este făcută, bineînțeles, post-factum, consemnează un act încheiat. E imposibil, deci, să influențeze realizarea spectacolelor. Ansamblul actului critic imprimă însă implicit o direcție. Ce s-ar dori să se vadă, cum s-ar cuveni să fie spectacolele bune. În felul acesta este influențat repertoriul teatrelor, programul regizorilor.

C.M.: Cum apreciați raporturile criticii cu publicul?

D.S.: Nu știu dacă publicul citește cronicile dramatice înainte de a merge la teatru. Mă îndoiesc că ar face-o și, în cazul că le-ar citi, nu știu dacă ar ține seama de punctul de vedere al criticului. La noi, se comunică oral. Oamenii merg la teatru influențați de ceea ce au auzit că au văzut alți oameni: vecini, rude, prieteni etc. Dacă li se spune că e un spectacol bun, oamenii merg la teatru. De asemenea, dacă pe afiș e un actor care le place, atunci se duc să vadă spectacolul. Dacă e un autor pe care îl admiră, atunci intră în sala de spectacol. În Occident, sistemul pare a fi altul. Cronica dramatică apare în cele mai importante cotidiene, a doua zi după premieră. E scrisă de obicei de un critic de teatru cu autoritate. Dacă este elogioasă, îl „obligă” pe spectator să vadă acea montare. Dacă este negativă, îl „ține” acasă pe eventualul spectator.

C.M.: Ce fel de pregătire dă competență cronicarului dramatic?

D.S.: În primul rând trebuie să aibă cultură teatrală. Un cronicar fără cultură nu poate face comparații. Indiferent de studiile pe care le are – filologice, teatrologice sau politehnice, nu contează – dacă un cronicar dramatic se exprimă într-un sistem de referințe culturale, cu gust și cu judecată limpede, atunci mesajul său va fi înțeles și apreciat de cititor. De exemplu, unul dintre cronicarii de la revista „Scena”, Adrian Mihalache, este fizician. Asta nu-l împiedică să aibă o cultură literară și teatrală temeinică și să dea verdicte valabile în privința spectacolelor despre care scrie.

Cristin MANOLIU



Foto: Nicu CHERCIU

Corneliu
Răileanu
și
Ioan Isaiu
în
ARIE
LEJERĂ
PENTRU
CAL ȘI
CĂMILĂ
după
Dumitru
Solomon
și
Matei
Vișniec

Virginia Itta MARCU

„Faptul că joc –
aerul meu, viața mea”



O artistă completă. Frumusețe, talent, forță expresivă. Am văzut-o de mulți ani – nu spun câți – în genuri diferite și niciodată n-a trecut prin scenă pur și simplu. A captat atenția, a stârnit curiozitatea, admirația, hazul sau tulburătoarea emoție, cu mijloacele simple ale inteligenței naturale, ale trăirii autentice și ale dăruirii totale în joc. Adevărul și bucuria jocului sunt elementele care o particularizează în primul rând, substratul de rost și sens al creației întrupate, sugestia de iscodire mai profundă, și mai tentantă, a misterului universului lăuntric omenesc. Vezi, simți și cercezezi, deopotrivă, zonele nemărturisite ale ursitei omului în cotidian și eternitate, în real și vis. Ceea ce fac, de fapt, marii actori ai lumii.

Din bogata fișă de creație, extrag roluri diverse, importante: în comedie lirică și satirică – *Luluța* din *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri, *Elvira* din *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu, *Zița* și *Veta* din *O noapte furtunoasă*, *Zoe* din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, *Margareta* din *Gaițele* de Alexandru Kirițescu (și acum una dintre „gaițe”); în dramă – *Abigail* din *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, *Josie* din *Luna dezmoșteniților* de Eugene O'Neill, *Irina* din *Matca* de Marin Sorescu, *Arkadina* din *Pescărușul* de A.P. Cehov, *Martha* din *Cul i-e trlcă* de Virginia Woolf? de Edward Albee, *Elena Andreevna* din *Șantaj* de Liudmila Ėrazumovskăia, *Oktawia* din *Portret de criminal* de Sławomir Mrożek.

Constantin Paraschivescu: *Doamna Itta Marcu, ați absolvit, dacă nu mă înșel, în 1963... într-o serie considerabilă numeric – șaizeci și doi de actori – și remarcabilă prin câteva nume care s-au impus: Irina Petrescu, Ștefan Iordache, Eugenia Dragomirescu, Dionisie Vitcu, Valentin Uritescu și, dacă-mi dați voie, și dumneavoastră... Ce profesori ați avut?*

Virginia Itta Marcu: La început pe Dinu Negreanu, după aceea am fost la clasa lui Finți. Alexandru Finți a fost profesorul meu de la care am învățat foarte mult și căruia și astăzi îi mulțumesc pentru tot ce m-a învățat.

C.P.: *Vi s-a conturat un gen anume de personaje din anii de studii: ingenue, coquette, tragice, de compoziție, de comedie?*

V.I.M.: Când am terminat institutul, m-am dus la maestrul Finți și l-am întrebat: „Maestre, spune-ți și mie în ce sunt mai bună?”. Cer scuze că pare o lipsă de modestie, dar mi-a spus așa: „În toate, Virginia... în toate!”. Așa că... asta e!

C.P.: *Unde ați fost repartizată după absolvire?*

V.I.M.: La Brașov. Și aici am rămas.

C.P.: Și debutul, cum a fost?

V.I.M.: Debutul a fost o întâmplare. Se juca *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri, cu Stela Popescu în *Luluța*. Ea a plecat la București și eu am înlocuit-o. Deci, *Luluța*, în 1963. Dar tot atunci am fost distribuită în *Anca din Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieș. Deci, dublu debut.

C.P.: *Ce explică statornicia dumneavoastră în colectivul brașovean?*

V.I.M.: Eu știu? Nu cred că aș putea să explic. Dar au precumpănit momentele de stimulare profesională din partea unor personalități regizorale ca Sică Alexandrescu, de pildă, care a fost și director, a lui Eugen Mercus care i-a urmat, a tinerilor ambițioși Florin Fătuțescu, Mircea Marin. S-au realizat atunci niște spectacole remarcabile, diverse, moderne, unele chiar de răsunet național. Distinse și cu premii la festivalurile de teatru contemporan. Erai fericit să joci într-un asemenea colectiv.

C.P.: *Ați jucat foarte multe roluri în genuri diferite. Ce satisfacții v-au adus ele?*

V.I.M.: Satisfacția pe care o poate aduce un rol reușit. Mie mi-a fost totdeauna teamă de plafonare. Totdeauna. Și faptul că puteam juca genuri diferite, de la *Căsătoria* lui Gogol la *Zoe* din *O scrisoare pierdută* sau *Josie* din *Luna dezmoșteniților*, m-a ajutat în lupta asta a mea cu mine însămi.

C.P.: *Ați așteptat un rol care n-a venit?*

V.I.M.: Da, un singur rol. În rest, am avut de toate. Mi-am dorit grozav de mult în tinerețe, și la maturitate, mă rog, să joc *Cleopatra*. Și n-am avut prilejul.

C.P.: *Din Cezar și Cleopatra de Bernard Shaw...*

V.I.M.: Nu, din *Antoniou și Cleopatra* de William Shakespeare. La Bernard Shaw nu m-am gândit niciodată. Fiindcă în *Cezar și Cleopatra* eu o vedeam pe Vivien Leigh, adică mai minionă, însă *Cleopatra* lui Shakespeare era mai aproape de mine și pe ea aș fi vrut s-o joc. Nu s-a putut. Așa a fost să fie!



C.P.: *Relația cu partenerii experimentați se stabilește mai firesc, îi cunoașteți. Cum e relația cu tinerii?*

V.I.M.: A, excelentă!

C.P.: *În Șantaj, de pildă...*

V.I.M.: Cred că de puține ori s-au înțeles oamenii cum ne-am înțeles noi. A fost o atmosferă de lucru extraordinară! Eu am primit de la ei, eu le-am dat lor... Iar Claudiu Goga este un regizor nemaipomenit!

C.P.: *Există o emulație profesională în teatrul din Brașov?*

V.I.M.: Eu zic că, de când a venit Mircea Cornișteanu, există așa ceva. A scos teatrul din anonim. A adus regizori importanți, ne-a

pus la lucru... Or, asta înseamnă teatru viu. Aduce cronicari la premiere, a

organizat o microstagiu cu șase spectacole la București, toamna trecută, ne vede lumea... Un teatru care nu se vede, acela e un teatru mort.

C.P.: *Publicul din Brașov vine la teatru?*

V.I.M.: Brașovul e un oraș muncitoresc, cu multe probleme la ora actuală. Poate și generale, că omul nu mai are chef de teatru. Se gândește la multe altele, are destule necazuri și când vine de la lucru preferă să se uite la televizor. Nu se mai gândește la teatru. Poate, cu timpul, se vor reîntoarce. Eu, personal, n-am timp să mă uit la televizor, dar când deschid și văd numai violuri, asasinate, psihopați, închid și-mi iau o carte și citesc. Până la urmă, lumea o să se sature de toate astea și o să se reîntoarcă la teatru... unde să plângă alături de mine, să râdă alături de mine, să învețe ceva, să-și pună întrebări, să-și răspundă.

C.P.: *Ce vă mulțumește, ce vă nemulțumește, doamnă, în viața de artist?*

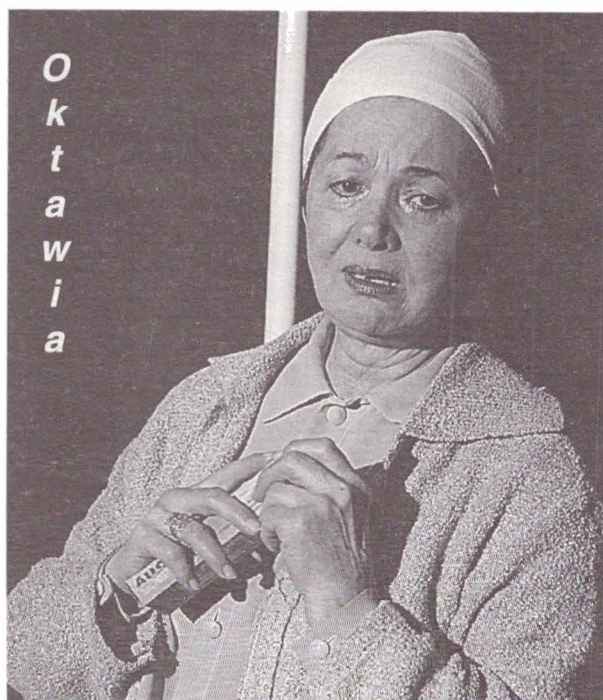
V.I.M.: Ei, e o întrebare foarte grea... N-am ajuns vedetă, cum visează orice actor. Dar este o mare mulțumire, pe care eu nici nu cred că pot să o exprim în cuvinte, faptul că joc. Este o patimă, este aerul meu, viața mea, totul! Nu cred că poate fi mai mare mulțumire. Nemulțumiri,

sigur că sunt... Mi-ar plăcea să existe mai puține răutăți, să ne ajutăm mai mult unii pe alții, că e o meserie care se face în colectiv. Mi-ar plăcea ca, de exemplu, consilierii locali să fie mai aplecați către teatru și cu o înțelegere mai mare pentru faptul de cultură. Să ne iubească mai mult.

C.P.: *Ce vă doriți pentru anul 2000? Și din 2000 încolo?*

V.I.M.: Să știți că meseria noastră e, în primul rând, una de rezistență. Deci, îmi doresc în primul rând sănătate. Și putere de muncă, fiindcă dacă asta e patima mea, s-o mai pot face...

Constantin PARASCHIVESCU



Claudiu Goga

*„Din vocabularul
teatrului românesc s-a
cam șters cuvântul
dragoste”*

Cristina Modreanu: *Ești unul dintre cele mai bune „produse” din ultimii ani ai școlii românești de teatru. Privind înapoi la anii de școală, cât la sută consideri că a contribuit ea la formarea personalității tale artistice?*

Claudiu Goga: Nu știu exact cât, foarte mult în orice caz. Cred că am fost norocos pentru că am nimerit la clasa Valeriu Moisescu–Mircea Cornișteanu. Eu veneam în această școală dintr-un domeniu complet paralel, făcusem doi ani de electronică, am dat „la noroc” la Academia de Teatru și Film și – culmea! – am intrat primul.

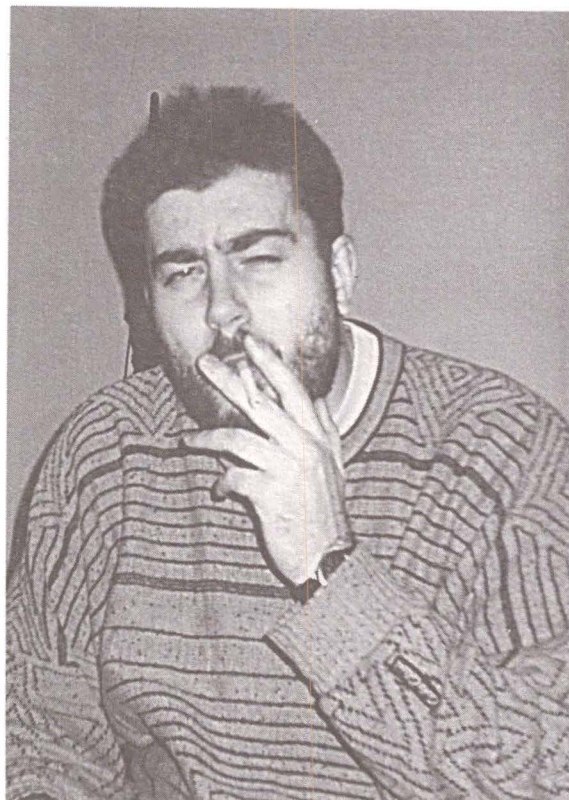
M-am schimbat foarte mult în bine, eu, ca om, în acești cinci ani. Las la o parte acum ce am câștigat profesional vorbind. A contat mult școala. E o școală foarte generoasă, cu condiția să o tratezi foarte serios și eu cred că am reușit. Altfel, sistemul e făcut de așa natură încât nimeni nu te împinge niciodată de la spate. Tu trebuie să-ți dai silința, să vrei să primești tot ce-ți poate oferi ea. Sunt mândru să spun că în cinci ani de zile nu am lipsit decât o dată de la cursul de regie, care mă interesa cu adevărat. Nu mi se părea corect ce făceau unii dintre colegii mei care nu dădeau pe la școală, în schimb susțineau sus și tare că sistemul e prost, că lucrurile nu merg... Sigur, sistemul nu e perfect, dar cred că dacă i te dedici cu pasiune și seriozitate, școala îți poate oferi cât nici nu te aștepți.

C.M.: *Ce te-a făcut, totuși, să-ți schimbi atât de radical destinul, trecând de la electronică la regie?*

C.G.: Era un gând care mă bântuia încă de pe la sfârșitul liceului, dar un gând pe care nu l-am luat niciodată în serios. Pe urmă, în cei doi ani de electronică am văzut mult teatru în București. La un moment dat mi-am dat seama că, în ciuda reușitelor mele în matematică (olimpiade ș.a.), nu aveam nici o înclinație către domeniul pe care îl studiam. În plus, nu-mi plăceau oamenii din jurul meu, era un soi de incultură în masă care-mi displăcea. Ce m-a hotărât să schimb totul a fost o afirmație a unui profesor, care ne predă unul dintre cele mai grele cursuri și care, după ce ne-a chinuit un an întreg, ne-a spus într-o zi: „Componentele astea nu se mai fac nici măcar în România, însă noi trebuie să le învățăm”. Am simțit cumva că trece timpul pe lângă mine fără nici un rost și n-am putut să mă împac cu așa ceva. Am scăpat de-acolo și mă bucur. Atunci n-am avut curajul să le spun părinților mei, amândoi ingineri. Au aflat abia peste vreo jumătate de an și au fost sperați la început. A fost reacția tipică: „cum lași tu facultate serioasă, ca să tai frunză la câini?”... Pe urmă s-au obișnuit cu ideea, în general nu mi-au impus niciodată să fac ceva. S-ar putea însă ca, în timp, eu să fiu cel căruia să-i pară rău.

C.M.: *Ai „date” în sensul ăsta?*

C.G.: Nu concret, însă în teatru exiști atâta timp cât ești bun. În plus, în România se va face din ce în ce mai puțin teatru, din cauza lipsei de bani. Poate că era mai simplu să mă apuc de afaceri...



C.M.: *Sau poate că o să continui să faci spectacole bune, din ce în ce mai bune, și vei fi unul dintre acei regizori – puțini, ce-i drept – care câștigă foarte bine, chiar în România.*

C.G.: E o posibilitate, deși una mai mult teoretică, pentru că la noi valoarea spectacolului nu „rimează” întotdeauna cu cât se câștigă pentru el. Am senzația că box-office-urile sunt puțin artificial alcătuite în România.

C.M.: *Apropo de acest termen, care sună atât de occidental și care se impune mai greu la noi, ai simțit că ți-a crescut box-office-ul după premiile pe care le-ai luat?*

C.G.: Nu, premiile au contat pentru mine în măsura în care au contat pentru directorii de teatre. Am fost, ce-i drept, invitat să montez în mai multe locuri. Am reușit chiar performanța de a fi refuzat trei oferte în București – una la Teatrul Național, alta la „Bulandra”, amândouă cu piese românești și o piesă foarte frumoasă de Arthur Kopit la „Comedie”, care nu s-a făcut pentru că echipa nu s-a coagulat așa cum aș fi vrut eu. Nu știu, există acum moda asta – dacă ești regizor tânăr, te cheamă în București doar ca să montezi texte impuse, de cele mai multe ori mediocre, alese doar pentru că sunt românești. Eu n-am vrut să fac asta. Am preferat să lucrez în provincie piese care mă interesează, decât să fac texte proaste în București.

C.M.: *Ai un program pe care vrei să-l urmărești sau ai doar teme care te preocupă și în funcție de care îți alegi textele?*

C.G.: Nu, nu am un program, dar încerc să-mi aleg textele astfel încât problematica pe care o conțin să fie actuală, contemporană. Eu cred că omul trebuie să vină la teatru să vadă lucruri pe care le poate percepe în realitatea lui imediată. Chiar ieri (interviul a fost luat a doua zi după premiera cu *Portret de criminal* de Slawomir Mrozek, 25 februarie 2000 – n.a.) cineva mi-a spus că în toate spectacolele mele – *Conu' Leonida*, *Șantaj*, *Portretul* – sunt tratate probleme sociale. Cred că e firesc să te preocupe asemenea lucruri în România acestor ani. Cum să spun, nu mi se întâmplă să iau piesa, să o citesc și dacă nu e o chestie socială în ea să o arunc, însă prefer ca tema să fie ancorată în realitatea imediată. Nici în provincie lucrurile nu stau chiar așa de simplu – poți să vrei tu să montezi, să zicem *Hamlet*, dar dacă nu ai distribuția necesară în teatrul respectiv...; sau poți să te gândești tu la o tragedie senzațională și directorul să vrea o comedie... Dar, oricum, ai o libertate de alegere mult mai mare, nu ți se pune ca la București textul pe masă cu „explicația” – ori asta, ori nimic. Nu vreau să spun acum că nu e bine să se promoveze dramaturgia românească, dar cred că asta nu trebuie să se întâmple oricum, faptul că e românească nu-i dă automat dreptul de a ieși pe scenă.

C.M.: *Din câte ai citit tu, în ce măsură ți se pare că este valabilă această dramaturgie?*

C.G.: Cu riscul de a-i supăra pe unii sau pe alții eu continui să cred că, în afară de Caragiale, noi nu avem nici un dramaturg adevărat. Sigur, e puțin exagerată afirmația, dar eu nu am găsit piese ai căror autori să înțeleagă că în spatele personajelor create de ei sunt, totuși, oameni. Sau, dacă e un tip de teatru „special”, ceva tot trebuie să existe, niște relații, un conflict, nu doar un limbaj plin de neologisme pe care să-l citești doar cu DEX-ul lângă tine. Plus că am văzut că scriu teatru niște oameni care, nu numai că nu au citit teatru, dar nici nu stau lângă scenă, lângă actori, ca să înțeleagă mecanismul special al teatrului, care nu are nici o legătură cu proza sau cu poezia. Sunt oameni care, scriind de ani de zile într-un anume fel, nu cred că se mai pot întoarce la simplitate, la firesc, la sinceritate. Ne încurcăm în aluzii și metafore uitând că teatrul e... cu oameni. Spun toate astea sub rezerva că eu nu am citit decât o parte din ceea ce s-a scris.

C.M.: *În spectacolele pe care le-ai făcut până acum – în afară de Dictatorul de la „Casandra” – ai lucrat cu actori mai în vârstă decât tine. Nu simți nevoia să-ți alcătuești o echipă de oameni de vârsta ta, care să aibă crezuri comune? Nu crezi în ideea de generație?*

C.G.: În școală credeam chiar foarte mult. Însă tot școala m-a făcut să înțeleg că e inutil să merg pe ideea asta. După ce din anul I până în anul V am lucrat cam cu aceiași oameni, la un moment dat ceva n-a mai mers. Nu e suficient să ai aceeași vârstă cu niște oameni ca să comunici bine cu ei. Pe urmă a fost și ceva ce ține de destin, pentru că la venirea mea la Brașov am întâlnit actori mai în vârstă, foarte buni. Cred că cel mai important este să poți face echipă, indiferent cărei generații aparțin membrii acesteia. Probabil că, încet-încet, o să-mi constituie în trupa Teatrului Dramatic „Sică Alexandrescu” propria mea

echipă din care vor face parte și tineri și bătrâni. Dacă e să fiu sincer, cred că cea mai tânără actriță din trupă e Itta Marcu – un om cu o energie interioară extraordinară. E mai tânără și decât mine.

C.M.: *Asta s-a văzut și în Portret de criminal și în alte spectacole din stagiunea trecută, ceea ce i-a adus doamnei Virginia Itta Marcu Premiul pentru cea mai bună actriță la Gala UNITER. De altfel, spectacolul tău Șantaj a mai adus o nominalizare – cea la Premiul pentru debut, actriței Iulia Popescu.*

C.G.: Da, sunt fericit dacă am putut să contribui cumva la punerea lor în valoare. Cred că doamna Itta Marcu merită cu prisosință acest premiu, iar Iulia a făcut mari progrese de când a intrat în trupa brașoveană. A fost o alegere foarte bună, colegi de-ai ei din aceeași generație s-au pierdut deja pentru că au rămas în București și nu au jucat nimic sau prea puțin ca să fie remarcați.

C.M.: *Prin spectacolul de seară, prin textul ales și prin forma pe care i-ai dat-o, te înscrii într-un curent est-european care își propune să readucă în atenție teme majore, ținând de traumele profunde suferite de societățile din această zonă a Europei sub regimul comunist. Crezi că generația de azi mai este interesată de acest subiect?*

C.G.: Relația aceasta între cel care a turnat și victima lui este o relație care definește societățile din Est de 50 de ani încoace și cred că, atâta timp cât ea nu va fi clarificată, lucrurile nu vor putea funcționa mai bine. Peste tot conduc oameni care s-au format în perioada aceea și care nu se poate să nu fi interacționat cu cineva, fie dintr-o tabără, fie din cealaltă, iar lucrul acesta i-a marcat. Viața lor a fost afectată, indiferent că erau pro sau contra regimului. Mi se pare extrem de actual acest text, iar spectacolul nostru nu-și propune să dea verdicte, să spună cine e vinovat și cine nu. Asta trebuie să facă cei care îl vor vedea. Pe noi, îmi amintesc, ne duceau cu școala la mitinguri, defilări, iar noi nu știam cum să o ștergem mai repede, dar la începutul acelei epoci au existat oameni care credeau cu adevărat în acel regim, făceau aceste lucruri de bunăvoie. Nu cred că ei trebuie condamnați, a fost un fenomen de masă, care azi n-ar mai fi posibil. Refuz să cred că s-ar mai putea întâmpla. Însă urmările continuă să se arate. Din punct de vedere al formelor, în România comunismul a dispărut în 22 decembrie 1989. E foarte ușor să decupezi stema de pe steag și să arzi portretul lui Ceaușescu, însă comunismul e încă în noi, are rădăcini puternice, e în oamenii care conduc țara, chiar dacă se dau ei democrați. Nici măcar nu cred că ei sunt conștienți, prin urmare nu sunt de condamnat, n-au cum să gândească altfel. De aceea, cred că singura soluție salvatoare pentru România, este cea biologică. Trebuie să ajungă la putere niște oameni care nu s-au format atunci, a căror personalitate nu a fost atinsă de „ciuma roșie”.

Cristina MODREANU

Octavian SAIU

Un recurs la conștiință

Întuneric. În fața unui panou uriaș, indescifrabil, un bărbat rostește un monolog. Treptat, vagul imaginii dispare și ni se dezvăluie portretul lui Stalin; lui îi sunt adresate întrebările. Confesiune intimă, eșec al exorcizării acestui chip care

rămâne impregnat în sufletele oamenilor.

Tendință accentuată în ultima perioadă, inserarea ilustrației filmice în opera teatrală traduce, într-o manieră baroc-postmodernă, inadecvarea perfectă a artistului la mijloacele propriului limbaj. Devenit, într-un fel, insuficient, el reclamă aventura în formule sincretice, a căror eterogenitate provoacă privirea și simțul estetic.

În premiera brașoveană, rolul proiecției pe cortină (a cărei rigiditate și cromatică trimit la

simbolul – teatral la origine – al cortinei de fier) este dublu, contradictoriu. În prima parte scenele aparțin absurdului clasic, cu rădăcini suprealiste: relațiile între *Bartodziej* și conștiința sa – spectrul lui *Anatol*, apariția medicului și tot dialogul sunt compoziții parodice, puternic contrastante cu istoria dezarmantă surprinsă pe ecran. Această structură semnată de regizorul Claudiu Goga este expresia unui verdict critic în spiritul timpului: fermentul și motivația

viziunii absurde asupra lumii au dispărut.

În fața realității, arta poate fi însă mai percutantă. Este teza pe care o deslușim în cea de-a doua jumătate, când nimic din comicul derizivității nu mai poate exista, când culpabilitatea și suferința ca destin sunt replica vie a istoriei mistificate.

Contextul stilistic și filosofic deosebește sever cele două părți. Corporalizată în imagini funcționale și semnificative, viziunea scenografică a lui Mihai Mădescu dă ritm și omogenitate lecturii propuse.

Dezbaterea asupra principiilor morale este transpusă în planul concretului palpabil. Aproape de spectatori, personajele sunt parcă desprinse dintre noi, și, totuși, într-o altă lume, fără acces la ceea ce ne definește condiția: libertatea.

Textul dramatic al lui Mrożek propune o interferență a timpurilor aproape imposibil de realizat în reprezentație. Pulverizând dialectica, totul este supus unei perspective ce integrează timpul real într-o ordine proprie conștiinței. Relația dintre victimă și delator e pretextul unui examen intim al acestei conștiințe naufragiate, în raport cu societatea și cu sine. Mărturisindu-și uriașa vină, ispășind-o prin fapte, eroul central reușește convertirea interioră. Fără ostentație, soluția sugerată este spiritualitatea ființei umane, calea de la grotescul trădării la sacrificiul compensatoriu.

Costache Babii surprinde criza insului săgetat de remușcări cu tulburătoare autenticitate a nuanțelor. Deopotrivă, Mircea Andreescu, în rolul întemnițatului reabilitat în chip perfid și depinzând acum de alții, creează stări memorabile. Fermitatea și sensibilitatea *Oktawiei*, determinante pentru parcursul biograficilor, și-au aflat în Virginia Itta Marcu cea mai convingătoare întruchipare. Hohotul ei terifiant este în esență imaginea pură a disperării. În logica spectacolului, îi corespunde râsul strident al pionierilor printre cadavre. Aparținând unei generații formate intelectualmente în epoca post-comunistă, regizorul nu-și permite să fie moralist; e doar un sceptic lucid al acestor vremi când optimismul a ajuns o soluție bovarică...

La sfârșit însă, cei doi prieteni părăsesc geografia universului-celulă, trecând dincoace de cortină. Metaforă, moartea lui

Anatol este, de fapt, o „mântuire în libertate”. O astfel de perspectivă permite interpretarea că întregul demers spectacular este un veritabil *descensus ad inferos*, o cufundare în rău pentru a salva ce mai poate fi salvat.

Este istoria din *Portret* tragedia acestor destine? Răspunsul pare a-l da tânăra *Anabella*, care-și caută liniștea și siguranța într-un viitor neclar. Simptome funeste ale acestui viitor sunt copiii, stigmatizați inconștient de *Portretul* care a paralizat nu doar trupuri, ci și suflete. Impactul scenei finale este izbitor prin grotescul ei.

Poezia austeră a textului, simplitatea gravă, relevanța argumentului cinematografic și, firește, creațiile actorilor sunt elementele care recomandă valoarea acestui spectacol. În orașul care odată s-a numit Stalin, el înseamnă un act etic și cultural, un recurs necesar la analiză și autoanaliză.





Mircea
ANDREESCU

Costache
BABII

Ion PARHON

Duel sau duet?

Pe un petic de „gazon”, la doi pași de spectatori, cocoțați și ei pe scenă, două personaje, într-o relație cu valențe mitice și mistice, amintind de Cain și Abel. Erau „frații” din piesa cu același titlu a lui Sebastian Barry, pusă în scenă de Alexandru Dabija, la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov. Ceea ce se petrecea în fața ochilor era de-a dreptul fascinant! Doi actori eminentei „oficiau” în Casa Thaliei o lecție

de teatru ca o liturghie în care, cu o pilduitoare „umilință”, ei slujeau și se slujeau unul pe celălalt, permanent, într-o armonie profesională de o tulburătoare frumusețe. Nu este deloc puțin lucru, într-o vreme când, tot mai des, pe scene mai mici ori mai importante, vezi actori consacrați, nu începători, grăbiți „să iasă în față”, „să-și facă numărul”, în detrimentul partenerilor, faptul ascunzând și

el un grăunte de violență, de agresivitate, de abdicare în fața narcisismului, a egoismului, a mentalităților primitive. Încurajați câteodată chiar de pana vreunui critic sau de un juriu „păcălit” de vedeta care a pus astfel mâna pe un premiu cu totul nemeritat, căci s-a făcut „remarcată” pe sine în detrimentul altora, acești „egoști” ai scenei transformă nu de puține ori spectacolul într-o jalnică succesiune de monoloage

juxtapuse, de mici „recitaluri” ce vor să se impună cu orice preț, ignorând cerințele „întregului”.

Deunăzi, pe scena brașoveană, mi-am reamintit toate aceste lucruri, în spectacolul cu *Portret de criminal* de Mrožek, împlinit sub bagheta tânărului (cât de matur profesional!) Claudiu Goga. Alături de remarcabila evoluție a actrițelor Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă Chelbea și tânăra Iulia Popescu, spectacolul pune spotul performanței pe doi „actori eminenți”, pe „tandemul” alcătuit de ei sub semnul profesionalismului desăvârșit. Aceiași interpreți din *Frații* ! Să fie o simplă coincidență isprava lor, ce a determinat în bună parte succesul spectacolului acesta despre culpabilitate și ispășire, dar mai ales despre condiția umană aflată adeseori între dizarmonia împinsă către absurd și o uriașă nevoie de ordine și toleranță? Îmi stăruie în fața ochilor confruntarea dintre cei doi, în actul al doilea. *Turnătorul* vine să-l vadă pe *prietenul* care a stat 20 de ani în temniță din cauza lui. Vine să-i cerșească o pedeapsă, care să-i curme coșmarul muștrărilor de conștiință. Scena este antologică. Cu elanuri adolescente și cu răbufniri de incompatibilitate

morală, cu ură și cu tandrețe, cu mărturisiri tardive, care străbat însă ca un taifun firea celor doi și emoția spectatorilor. Există în jocul lor o admirabilă știință a dozajului mijloacelor de expresie, a punerii accentelor, a trecerii de la deznădejdea mută la paroxismul durerii și al protestului, sau la acordul „tacit” de pace în fața timpului ce conferă inutilitate reacțiilor radicale. Există o pilduitoare artă a tăcerii, când fiecare, pe rând, îl „ascultă” pe celălalt, când pe fața fiecăruia se citesc ecourile adânci, telurice, ale vorbelor, ale faptelor, ale atitudinii celuilalt. În expresii mimice și corporale de o rară mobilitate, în gesturi voit ezitante sau abrupte, explozive, avem pe rând imagini de efigie ale călăului umilit și ale victimei incapabile de a-și savura victoria, imagini ale răului cu chip grotesc și ale binelui schilodit de o lume ce și-a vândut sufletul diavolului roșu. Ce înțelegere sublimă, ce transfer divin de energie subiectivă, de la un actor la celălalt, au făcut ca acest „parteneriat” între cei doi să întrupeze nu numai profesional, adică estetic, ci și etic, dacă nu chiar mistic, frumusețea invulnerabilă a teatrului? Iisus a spus: „*Dacă doi dintre voi se vor învoi pe Pământ, orice lucru pe*

care-l vor cere se va da de la Tatăl meu care este în Ceruri”. Pentru că fiecare dintre cei doi este vizionarul și susținătorul moral al viziunii celuilalt. Altfel spus, pentru că și pe scenă, ca și în viață, sau mai ales pe scenă, se confirmă adevărul creștin, potrivit căruia fiecare om trebuie să însemne o verigă de aur în lanțul binelui celuilalt. La înălțimea sacră a performanței, o „confruntare” între doi actori de mare calibru este și un „duet”, dar și un „duel”, nu-i așa? Doar o binecuvântare dumnezeiască poate face ca ele să coexiste sub semnul grației divine. Iar din scânteile „duelului” să urce spre noi flacăra purificatoare a frumosului, a credinței, a iubirii. „Minunea” de pe scena brașoveană poartă două nume de actori: Costache Babii și Mircea Andreescu. Doi pentru eternitate...

Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu” din Brașov – *Portret de criminal* de Slawomir Mrožek. Traducerea: Stan Velea. Regia: Claudiu Goga. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoiescu. Ilustrația muzicală: Claudiu Goga. Distribuția: Costache Babii, Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Viorica Geantă Chelbea, Iulia Popescu, Constanța Comănoiu, Mara Nicolescu, Marius Cordoș, Marius Clsar, Dan Cogălniceanu, Traian Grigorlu, Neculai Sirlățeanu.



M
D
N
A

C
H
I
R
I
L
Ă

Mona CHIRILĂ

„Stilul în teatru se face prin exercițiu”

Kelemen Kinga: *Iată că vă găsește soarta într-un teatru unde se joacă în limba maghiară. E prima ocazie?*

Mona Chirilă: Am mai lucrat în Ungaria, la Teatrul de Păpuși din Kecskemet, de fapt aceea a fost prima mea întâlnire cu o trupă maghiară. Am avut translator, lucrurile au mers destul de bine. Nu știu limba maghiară și dacă continui să lucrez cu trupe maghiare, cu vremea, acest lucru cred că va deveni un complex... Am de multe ori senzația că se vorbește, se discută lucruri pe care eu nu le înțeleg și la care nu am acces. Uite că sunt totuși la a treia tentativă de a construi un spectacol cu o trupă maghiară. A doua trupă a fost tot un teatru de păpuși, cea de la Târgu Mureș, cu care am pus în scenă *Crăiasa zăpezii* chiar înainte de a veni aici, la Cluj. M-am înțeles cu ei extraordinar.

Șansa de a lucra cu o trupă maghiară de teatru dramatic mi-a fost oferită de Tompa Gábor, cu care mă cunosc de multă vreme. Trupa mă servește, mă înțeleg nespus de bine cu toată lumea, fără excepție. Este o trupă de profesioniști în adevăratul sens al cuvântului: disciplinați, înțelepți, inteligenți, foarte talentați.

K.K.: *Ați obținut mai multe „premii pentru originalitate”. Însăși ideea de bază a Căsătoriei...*

M.C.: De multe ori am suspectat povestea asta cu premiile pentru originalitate. Am senzația că premiile sunt împărțite înainte de vizionarea spectacolelor. S-au dat premiile pentru regie, s-au dat premiile pentru spectacol, și, iată, te trezești și tu cu un premiu pentru originalitate... care nici nu știu exact ce înseamnă. S-ar putea să fiu originală... Construiesc spectacole în felul în care văd eu lucrurile, și stilistic chiar încerc să mă definesc și să creez într-un anume fel ceva care să fie unic, care să fie amprenta Mona Chirilă. Dar lucrurile acestea cer timp, cer multe tentative, multe eșecuri chiar, câteva victorii și mult, mult exercițiu. Stilul în teatru se face cu exercițiu, nu stând și gândindu-te sau scriind despre asta.

K.K.: *Apropo de originalitate. Cum se leagă Gogol de imaginile lui Botero?*

M.C.: În mintea mea se leagă. Când am văzut prima dată un album Botero, lecturile mele din Gogol au „sunat” bine în imaginile lui. Ideea *Căsătoriei* cu imagini din Botero mi-a venit cumva în tren, adică așa, cum îți vin în general ideile, nu știi de unde vin și unde se duc... Mie mi se pare că stilistic merg foarte bine împreună. Imaginile sugerate de Gogol sunt foarte asemănătoare cu cele pe care le-am regăsit în Botero.

K.K.: *Personajele din Căsătoria sunt mult mai în vârstă decât apar în această reprezentație. De ce ați optat pentru o distribuție atât de tânără?*

M.C.: Treaba asta ține de o anumită citire a textului. Cred că ai dreptate când spui că personajele lui Gogol erau gândite de el ca fiind mult mai în vârstă...

K.K.: *Mă refeream la petițori...*

M.C.: Da, există chiar un pasaj în textul lui Jevakin, că e de zece ani în pensie... Dar până la urmă să ne gândim, vârsta nu înseamnă neapărat păr alb, față suptă, trup osos și cearcăne adânci. E la urma urmei relativă, am întâlnit oameni în vârstă care arătau foarte tineri. Revin la ideea lecturii, cât anume respect cuvântul lui Gogol și cât anume îmi iau eu libertatea de a-l interpreta. E și o decizie „tehnică”, am optat pentru o trupă tânără, oameni care să-mi fie apropiați ca vârstă fiind conștientă că numai cu ei voi putea construi spectacolul. Sunt mult mai maleabili, fizic vorbind, mult mai apti să răspundă la solicitări, câteodată, pur fizice. Să nu uităm că ei sunt supradimensionați în spectacol, trebuie să-și poarte corpurile astea care îi transpiră, au o grămadă de mișcări cu ele, fiind concepuți foarte mobili. Cred că era greu de construit spectacolul din punctul de vedere al mișcării cu actori mai în vârstă.

K.K.: *Aceste „grăsimi”, care îi fac pe actori să arate supraponderali au fost proiectate de Carmencita Brojboiu, o scenografă cu care ați realizat mai multe spectacole.*

M.C.: Am cunoscut-o pe vremea când eram director la Teatrul de Păpuși din Constanța. Ea a dat un concurs de scenograf și mie mi-au plăcut foarte mult desenele ei. Atunci am ales-o pe Carmencita, și am

început să facem împreună primele ei spectacole în teatrul de păpuși. Carmencita a ajuns să ia o grămadă de premii de scenografie, și cu spectacolele făcute cu mine. A ajuns să lucreze și în Anglia, a avut o mulțime de colaborări, nu numai în teatrele de păpuși, ci și în teatrele de balet sau teatre dramatice. S-a format, practic, cu mine ca scenograf, și nu spun asta pentru că ea ar trebui să-mi datoreze ceva, e important un singur lucru: e bine, dacă un regizor își găsește scenograful cu care poate va lucra toată viața...

K.K.: *Scenograful-pereche...*

M.C.: Pot să fie și doi. În cazul *Căsătoriei*, de exemplu, lucrăm în trio, domnul Theodor Th. Ciupe semnează decorul și Carmencita – costumele... Noi am mai avut o tentativă care sper că se va finaliza, cu o dramatizare făcută de mine după un bine cunoscut scriitor japonez, spectacol care, cel puțin pe hârtie, este construit, și în care am mers cu același cuplu, adică Ciupe – decoruri, Cita – costume. Sper să mai putem colabora, mie mi se pare un trio foarte bun, mă înțeleg foarte bine cu amândoi, deși pe domnul Ciupe l-am descoperit ulterior. Prima dată când am lucrat în Cluj, *Regina-Mamă* la Național, am lucrat cu fiul dânsului, Mihai, și m-am cunoscut mai târziu cu tatăl, deși îmi erau cunoscute scenografiile dânsului.

K.K.: *Schițele de decor ale lui T. Th. Ciupe, pe care am avut ocazia să le văd, erau fiecare foarte personale și foarte diferite una de cealaltă. Cum s-a ajuns la această variantă finală a decorului, acest spațiu fragmentat orizontal prin trei module rabatabile?*

M.C.: Chestia asta ține de bucătăria uneori halucinantă a unei relații dintre un regizor și un scenograf. Dacă urmărești evoluția decorului în schițe, un anumit fir roșu în tentativele anterioare, de multe ori găsești o grămadă de lucruri bizare, și te întrebi: „Dar, Dumnezeuule, cum s-a ajuns la varianta asta...” Nici eu nu pot să-ți spun. De multe ori la proiectul final se ajunge în modul cel mai „oniric” posibil: începe o frază, se continuă, se fac diferite conexiuni, mai arătăm un album, mai pescuim imagini, ne mai reamintim de alte lucruri, ce-ar fi să facem așa, ce-ar fi să fie și mai mult. Modul în care se ajunge la o etapă finală cu un spectacol este realmente o aventură.

K.K.: *În versiunea scenică pe care o pregătiți, personajul-cheie este Kocikariov.*

M.C.: Și la Gogol există premisele personajului pe care eu l-am proiectat, dar e totul recentrat. La mine *Kocikariov* este chiar diavolul încarnat, așa cum îl vedea și Gogol, și Bulgakov mai târziu. E diavolul fără mască, nu diavolul în frac ca la Byron, diavolul care e un om obișnuit, șefu' de departament, administratoru' de bloc, micul șefuleț din birou, cel de la ghișeu etc. E unul dintre noi. L-am construit într-un anume fel, un fel de „caricatură sinistră” dacă vrei să-l citez pe Gogol, e și comic, dar poate deveni și îngrozitor, înspăimântător până la fantastic, nu e numai om, sau nu e întru totul om. Are în el ceva teribil, uluitor care insuflă tuturor un soi de ostilitate inexplicabilă amestecată cu spaimă și dezgust. Știe secretele tuturor, îi strânge în chingi, îi comandă, fixează legi, impune criterii morale. Cine nu i se supune îi stârnește o furie vitriolantă. E construit după mecanismul interior al tuturor tiranilor din toate timpurile. Extermină, torturează, elimină în numele unei morale dogmatice care, zice el, e pusă în slujba selecției speciei umane. Există și o porțiune de text introdusă de mine care este compilată din Gogol și Dostoievski, unde se formulează clar „programa” lui *Kocikariov* prin căsătorie. Prin unirea bărbatului cu femeia exista o tentativă de a reconstrui paradisul, dar în varianta lui: un paradis al supraponderalilor, al supraalimentaților, al digestiei bulimice, în care *Eva* este halucinant de grasă, *Adam* este pandantul ei, exact ca la Botero. O replică *kitsch*, dar teribil de *kitsch* la paradisul biblic. Problema se pune în ce măsură *Podkoliosin*, această victimă virtuală ideală, se supune sau nu, merge sau nu până la capăt în acest proiect diabolic. Versiunea de final pe care am construit-o dezmente acest lucru. Urmează să vedem dacă este descifrabil și spectatorilor. Sigur, e o tentativă, orice spectacol e o tentativă de a pune în realitate un demers teoretic. Ce se va naște, este mai mult sau mai puțin „disciplinat” teoriei, s-ar putea să iasă 50%, s-ar putea să iasă mai puțin sau întru totul, de ce nu?

Căsătoria este un proiect în care îmi pun în practică niște gânduri pe care încerc să le urmăresc foarte clar. Cum devin ele realitatea spectacolului, să decidă fiecare după vizionarea lui...

Kelemen KINGA



Roxana CROITORU

Comedie celebră în notă personală

Premieră de premieră, spectacol după spectacol, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj se succed titluri importante, regizori consacrați sau în devenire; în ambiția și grija directorului-regizor Tompa Gábor, pentru ca actorii, „trupa să-și mențină nivelul artistic ridicat” și teatrul un prim loc în atenția generală.

Ultima opțiune: comedia *Căsătoria* de Gogol și un regizor: Mona Chirilă, care aparține încă tinerei generații, dar cu un stil deja recunoscut, propriu, original, ca o „semnătură”.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *Căsătoria* de N.V. Gogol (o întâmplare cu totul neverosimilă). Regia: Mona Chirilă. Decoruri: T.Th. Ciupe. Costume: Carmencita Brojboiu. Distribuția: M. Kántor Melinda, Panek Kati, Bogdán Zsolt, Kardós M. Róbert, Dimény Áron, Szabó Jenő, Bács Miklós, Laczó Júlia, Orbán Attila. Data premierei: 13 martie 2000.

Căsătoria, piesă începută de Gogol în 1833 și publicată în 1842, după *Revizorul*, oferă „material bogat pentru înțelegerea particularităților artei comice”.

Absurdității anecdotice a întâmplărilor, (transformarea căsătoriei în negoț, în farsă stupidă) prezentării mirilor, activității peșitoarei, Gogol îi pune capăt prin finalul absurd, neverosimil și rușinos: scandaloașa fugă a mirelui dinaintea căsătoriei.

Înscenarea Monei Chirilă – din care două personaje au dispărut: e vorba de mătușa *Arina Panteleimonovna*, ale cărei sarcini sunt într-o oarecare măsură preluate de *Duniașka*, fata

în casă, și de *Starikov* hangiuul – înscenare în care sunt inserate într-un monolog al lui *Kocikariov* alte texte ale lui Gogol, ca și ale lui Dostoievski, prinde viață în forma și spațiul pictorului columbian Fernando Botero. Oameni plăsmuiți grotesc, supradimensionați, concentrați exclusiv pe un punct unic al existenței lor se mișcă într-un spațiu comprimat, înconjurați de obiecte mici.

Decorul imaginat de scenograful T.Th. Ciupe se reduce, la debutul spectacolului, la un pat în mijlocul scenei, simbol și loc al lenei lui *Podkoliosin* și al simbolistici erotice exprimate direct de mai toate personajele, iar în

avanscenă, o baie încorporată în podea, alt loc de refugiu pentru meditații și nehotărâri ale aceluiași *Podkoliosin*. Pe măsură ce subiectul piesei înaintază, decorul reprezintă locuința miresei, o secțiune longitudinală a casei, alcătuită din trei module, nișe glisante evident prea mici pentru personajele supraponderale ce o populează (vezi mirii înghesuiți în minuscula bucătărie, preocupați să înfulece tot ce le iese în cale) și al cărei pod e supraîncărcat de slănină, cârnați, jamboane și haine. Surpriza în plastica decorului, ce urmează în stil propriu desenul figurativ al lui Botero, o reprezintă începutul secțiunii a doua a spectacolului, în care pe partea superioară a celor trei nișe glisante, cu spatele acum spre public, sunt redată în zbor personajele grotești „ce nu au ce căuta printre noi” – ar spune Gogol. Atât în decorul lui T.Th. Ciupe, cât și în costumele Carmencitei Brojboiu, o mai veche și fidelă colaboratoare a regizoarei, se citește metafora sugestivă a comediei grotești, fără să trădeze în vreun fel spiritul personal „rusesc” al piesei.

Optând pentru membrii tineri ai trupei, „profesioniști, disciplinați, inteligenți, talentați”, regizoarea Mona Chirilă îi conduce cu mână sigură spre o interpretare dezinvoltă. Având mobilitatea unei inteligențe asociative dublate de o reală libertate a spiritului, Mona Chirilă citește piesa lui Gogol prin imaginile lui Botero și face din figura lui *Kocikariov* personajul-cheie al spectacolului. La Gogol, piesa se axa pe două personaje principale, *Podkoliosin* și *Kocikariov*.

Mona Chirilă accentuează ideea piesei prin care concentrarea exclusivă pe un punct unic al existenței duce personajul la demonie, chiar dacă printr-o tratare umoristică. *Kocikariov* e obsedat să înfrângă nehotărârea lui *Podkoliosin* și, prin căsătoria acestuia din urmă, să refacă Paradisul după voința și închipuirea lui. Un Paradis *kitsch*, în care Adam și Eva sunt grași. Scenă de un comic irezistibil în spectacol, în care cei doi, *Podkoliosin* și viitoarea mireasă, *Agafia Tihonovna*, suspină la o ceașcă de ceai, la umbra pomului cunoașterii, plantat într-un ghiveci și împodobit pe parcursul conversației de maleficul *Kocikariov* cu câte o pasăre artificială.

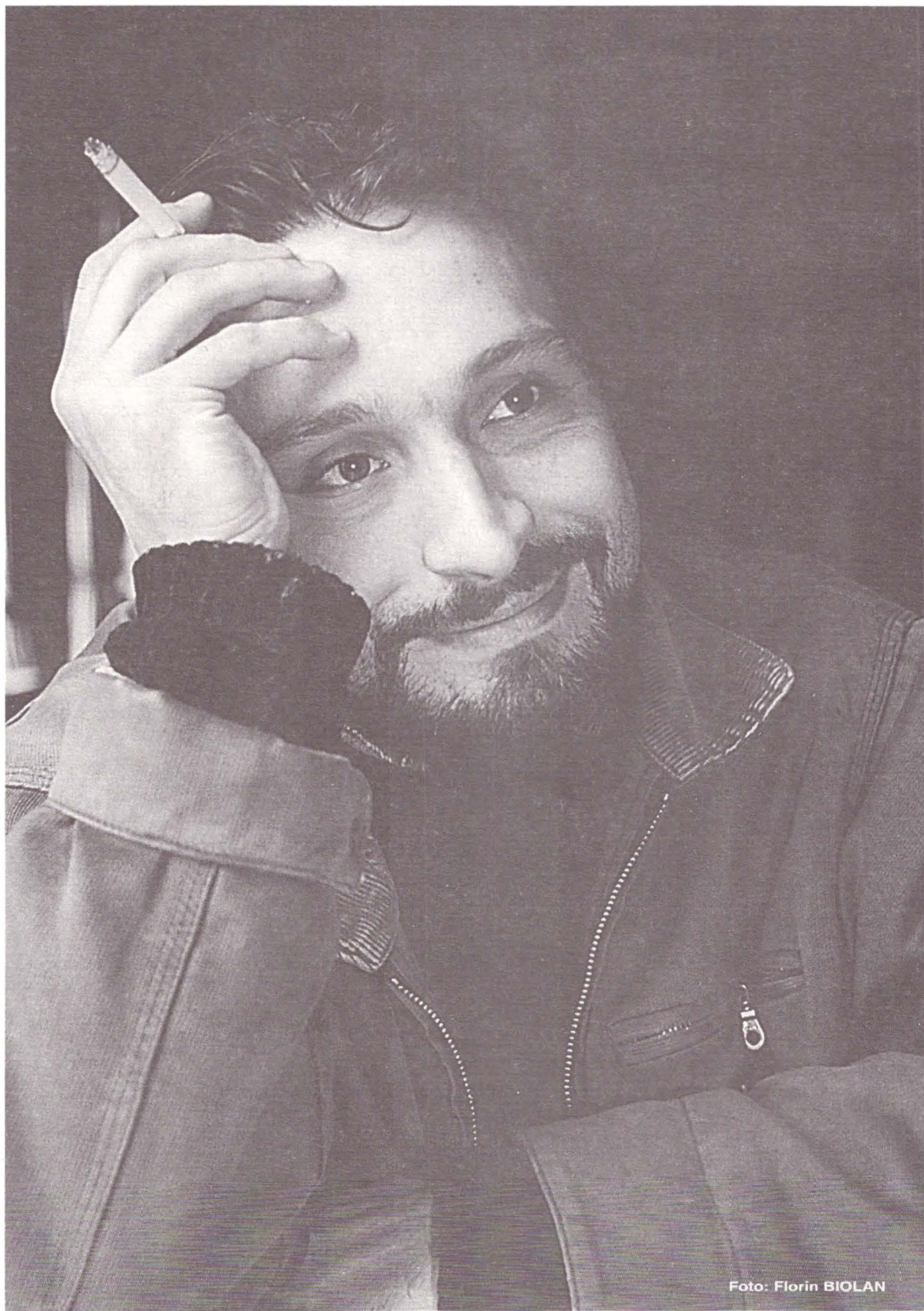
Kocikariov (Kardós M. Róbert) – un diavol obișnuit, comic, înfiorător sau crâncen – preia de la început frâiele acțiunii, supunându-i orbește pe cei din jur. Singura care încearcă să-i reziste este peșitoarea, și ea supusă erotic și devansată în acțiune de înspăimântătorul „dictator”. Prin intermediul lui îi cunoaștem pe cei ce sunt „*niște Ivani Pavlovici, Nikanori Ivanovici, dracu' știe mai ce*”. Acești miri lipsiți de personalitate și caracter au fiecare o idee fixă. Pe această dominantă a „caracterelor” construiește Mona Chirilă scenă de scenă, ritmând până la paroxism dinamica comediei ce dezlănțuie hohote de râs.

Iaicinița (de la jumări)–Dimény Áron e un om foarte ocupat și serios. Pentru el nevasta înseamnă bunuri – casă, acareturi – motiv pentru care măsoară minusculul spațiu al casei viitoarei mirese cu un metru improvizat din umbrelă.

Anucikin–Szabó Jenő e un obsedat de mondenitate. Pentru el, care nu cunoaște nici o limbă străină, soția e o ființă ce vorbește neapărat franțuzește. *Jevakin* (de la a mesteca)–Bács Miklós e preocupat numai de mâncare. Călătoria în Sicilia, pe care o relatează neîncetat, se reduce la felurile de mâncare, la cozonăcei. Soția în imaginația lui e și ea un cozonăcel. Cele trei personaje feminine: *Agafia Tihonovna*–M.Kántor Melinda, *Fiokla Ivanovna*–Panek Kati și *Duniașka*–Laczó Júlia, construite cu același echilibru ca și celelalte personaje, între absurd și *commedia dell'arte*, întregesc șirul creaturilor grotești. Singurul personaj slab, întruchiparea comică a nehotărârii, e *Podkoliosin*–Bogdán Zsolt. El ia unica hotărâre a vieții sale și fuge de la propria-i căsătorie, accentuându-și nehotărârea. Finalul însă nu e comic. *Podkoliosin*, peste care ninge lin, e singur, învăluit de o răscolitoare muzică rusească, laș incapabil de sentimente, înfricoșat de viață.

Un spectacol de echipă și recital actoricesc în același timp, în care se remarcă fiecare interpret prin talent și nestăvilita plăcere de joc. Voi remarca cu precădere pe Dimény Áron, pe care l-am urmărit pentru prima dată într-un rol comic rezolvat cu nuanță și măsură, și Bács Miklós într-o vervă și acuratețe interpretativă ce mi-l reamintește pe cel din *Cântăreața cheală*.

Mona Chirilă, cu franchețea-i caracteristică, ne oferă bucuria unei comedii celebre în notă personală, mediind cu emoție asupra sensibilității noastre.



B
O
G
D
A
N

Z
S
Ö
L
T

Bogdan ZSÓLT

„O cântare continuă a lui Dumnezeu”

Constantin Paraschivescu: *De când sunteți la Teatrul Maghiar din Cluj?*

Bogdan Zsolt: De șase ani.

C.P.: *Cum ați devenit actor? Unde ați studiat?*

B.Z.: Am terminat Academia de Teatru la Târgu Mureș în 1994. Referitor la întrebarea cum am devenit actor... nu știu.

C.P.: *O întâmplare?*

B.Z.: Da. Eu, de fapt, terminasem liceul agro-industrial din Târgu Mureș...

C.P.: *Deveneați agronom, deci.*

B.Z.: Nu, deveneam medic veterinar. Până să mă fac eu medic veterinar, am lucrat vreo cinci-șase ani ca însămânțător artificial la o fermă din Miercurea Ciuc. După care m-am căsătorit, m-am apucat de alte minunății, adică de... cum se zice? ... de olărit.

C.P.: *Da?*

B.Z.: Da. Pentru teatru am avut întotdeauna o pasiune, pe care n-am știut prea bine cum s-o... Dar Dumnezeu m-a ajutat și, nu știu cum, m-am dus la Satu Mare, la Teatrul de Nord, unde am lucrat ca figurant un an de zile. După care, în '90, am dat examen la Academia de Teatru și am reușit.

C.P.: *Primul rol în teatru v-a satisfăcut?*

B.Z.: De fapt, primul rol l-am făcut la Miercurea Ciuc, într-o piesă scrisă de un dramaturg rus, într-un teatru popular.

C.P.: *Dar în teatrul profesionist?*

B.Z.: Primul rol l-am avut în *Cabala bigoților*.

C.P.: *V-a satisfăcut?*

B.Z.: Da, da. Știți, eu am rezerve față de munca mea, față de personajele pe care le creez și niciodată nu știu... Am niște hiatusuri, niște zone albe pe care simt că nu le-am realizat. Și întâlnirea asta a mea cu un personaj nu se produce niciodată sută la sută, din păcate.

C.P.: *Chiar vroiam să vă întreb cum realizați un personaj – vă formați o imagine a lui prealabilă, porniți de la niște sugestii din text? Vă lăsați pe mâna indicațiilor regizorilor?*

B.Z.: Mă și las pe mâna indicațiilor regizorilor, dar pe mâna unui regizor bun. Trebuie să ai încredere într-un regizor. Dar, de fapt, câteodată am impresia că n-o să pot să fac personajul respectiv, să-i dau viață... și până la urmă, la premieră sau după două-trei spectacole, iese ceva.

C.P.: *Aveți de multe ori impresia asta?*

B.Z.: De foarte multe ori.

C.P.: *Între dramă și comedie, aveți preferințe?*

B.Z.: Nu, n-aș putea zice. Joc cu dăruire și comedie și dramă.

C.P.: *Când un actor nu e recunoscut într-un rol, vă stimulează asta? Eu, de pildă, nu v-am recunoscut în „Troilus și Cresida”.*

B.Z.: Da, dar știți...

C.P.: *Cum ați realizat acel rol?*

B.Z.: Nu era foarte greu, pentru că aveam o fașă pe cap, mergeam târâș, pe două mâini, dar dacă eram fără fașă... E de bine dacă nu se recunoaște un actor. Dar dacă nu m-ați fi recunoscut, de exemplu, în *Doi gemeni venețieni*...

C.P.: *Nu l-am văzut.*

B.Z.: Aveam două roluri acolo, *Zanetto* și *Tonino*. Unul timid...

C.P.: *Cum ați realizat rolurile?*

B.Z.: M-a ajutat foarte mult domnul Vlad Mugur. Mulțumesc lui Dumnezeu că m-a împins în calea maestrului Vlad Mugur! E o mare întâlnire a mea, o mare șansă a vieții mele. Dânsul m-a ajutat foarte mult, m-a educat, m-a format, că eu nu sunt încă format ca actor... probabil că, după treizeci de ani, părțile rele din om nu se mai schimbă, rămâi așa. Dar domnul Vlad Mugur m-a ajutat și cu dânsul e ușor de realizat un rol, cu toate suferințele actului creator. E ușor pentru că te iubește, are o mână fină și are grijă de tine.

C.P.: *E minuțios în realizarea personajelor?*

B.Z.: Este, este minuțios.

C.P.: *Cu ce regizori lucrați mai bine – cu cei ce vă stimulează fantezia, jocul, cu cei riguroși în sublinierea ideilor?*

B.Z.: Eu vorbesc întotdeauna de *întâlniri*. O întâlnire, după părerea mea, este ceva care presupune dialog, în lumea asta în care sunt foarte puține șanse de dialog. Când unul spune ceva și ceea ce spun eu nu este contrariul, se construiește ceva... și, deci, se produce o întâlnire în sensul sacru al cuvântului. Asta se simte în spectacol, simte și publicul.

C.P.: *Teatrul Maghiar din Cluj are spectacole moderne, cu actori din generații diferite. Cum se realizează această unitate, aș zice și de stil, în colectivul dumneavoastră?*

B.Z.: Să știți că nu prea avem decalaje, deosebiri și de la colegii noștri mai în vârstă avem ce învăța – ce „fura”, mai bine zis – pentru că meseria asta se cam fură. Noi de la ei, ei de la noi.

C.P.: *Dumneavoastră ați „furat” de la cineva?*

B.Z.: De la foarte mulți. Nici nu-ți dai seama. Te duci prin sală și vezi pe cineva cu o mișcare aparte sau vezi o fată și fotografiezi lumea care te înconjură și nu realizezi când „furi”. Sau la repetiții, furi niște gesturi. Dar nu furi în sensul de a imita... Dacă aș vrea să imit un gest al unui actor dintr-un film, n-aș putea, pentru că nu e gestul meu. Se poate sintetiza, însă.

C.P.: *E mai greu de fotografiat interiorul...*

B.Z.: Degeaba furi, dacă nu înțelegi interiorul.

C.P.: *Ați făcut turnee în străinătate?*

B.Z.: Am făcut. Am fost cu *Opereta* de Gombrovicz în Polonia și la Budapesta.

C.P.: *Cum au fost primite acolo spectacolele?*

B.Z.: Cu succes și cu rezerve.

C.P.: *De ce?*

B.Z.: Nu știu... cred că toți când suntem acolo – și eu – toți actorii cad în capcana de **a se arăta**. Și la București, de fapt. E un provincialism, zic eu, pentru că...dar nu, poate că nu e provincialism, este ceva ce vrei să arăți peste ceea ce ești și cazii în capcana asta...și n-ar trebui.

C.P.: *Cele două nominalizări la premiile UNITER v-au surprins?*

B.Z.: Da...m-au cam surprins. Știți de ce? Pentru că eu încerc să fiu foarte obiectiv în creație, în munca mea pe scenă și văd toate defectele, toate zonele albe din cauza cărora nu s-a produs întâlnirea de care vorbeam. Cred că sunt maximalist puțin. M-a surprins pentru că nu m-așteptam. Și nu m-așteptam nici la nominalizarea asta a doua, pentru că nu pot să cred... adică, eu am...

C.P.: *Păi, credeți, pentru că amândouă au fost făcute pentru câte două roluri – cea din anul ăsta pentru „Crima din strada Lourcine” și Caliban din „Furtuna”; anul trecut pentru Tersit din „Troilus și Cresida” și Lopahin din „Livada de vișini”. Patru roluri deosebite. De ce aveți ezitări?*

B.Z.: Nu am ezitări, dar știu că nici în *Caliban*... poate că în spectacolul în care m-au văzut când m-au nominalizat eram mai bine puțin, dar în general n-am făcut mare lucru... și vă spun fără nici o... adică, să mă dau acum că sunt...

C.P.: *Deci, considerați că n-ați făcut o creație deosebită până acum în nici un rol?*

B.Z.: În nici un caz o creație deosebită pe țară. Care să fie între cele trei nominalizări. Pe cuvântul meu! Fără modestie, n-am făcut o creație așa de mare încât să fie între cele trei nominalizări. Sunt colegi în

toate teatrele care ar fi meritat... Eu trebuie să-mi păstrez obiectivitatea, trebuie să „trag radical“ din... așa se zice?

C.P.: Da.

B.Z.: Trebuie să „trag radical“ și din insucces, adică din ceea ce mi se spune că „ai dat-o în bară“ sau așa ceva.

C.P.: *E o luciditate a modestiei care mă surprinde, dar pe care v-o apreciez și v-o respect.*

B.Z.: După opinia mea, cine pierde luciditatea asta în artă, cine se suie pe calul ăsta al succesului, după un timp se pierde... riscă să se piardă ca artist.

C.P.: *Ce pregățiți? Ce ați vrea să jucați?*

B.Z.: Nu prea am preferințe. Acum pregătesc *Mizantropul*.

C.P.: *Ce rol?*

B.Z.: *Alceste*. Și în trei săptămâni, mi-e cam frică. Mă cam înspăimântă, pentru că e, totuși, un rol și am și ce să spun lumii despre mine. Adică, am un soi de mizantropie în mine. Nu știu dacă din buzunarul de la spate pot să-l scot... dar astea care sunt mai aproape de tine, apuci să nu le scoți. De exemplu, *Tersit*, eu nu mă știam că sunt rău de gură... și când colo am descoperit că am și partea asta.

C.P.: *Ce nu vă place în viață? Și în artă?*

B.Z.: În viață nu-mi place invidia. N-am trăit sentimentul ăsta. Dar, totuși, poate că e în mine, undeva... numai că mă lupt contra lui.

C.P.: *Vă înțelegeți cu colegi?*

B.Z.: Mă înțeleg foarte bine. Era un timp în care n-am prins zona de dialog între noi, nu puteam să ne înțelegem. Dar acum, har Domnului, mă înțeleg și lucrez foarte bine cu colegii. Cum văd eu teatrul la 36 de ani ai mei? Nu-l pot distanța de Dumnezeu. Pentru că teatrul, pentru mine, înseamnă o căutare continuă a lui Dumnezeu și este zona în care, de fapt, am o conversație cu Dumnezeu. Căutare continuă a lui Dumnezeu, a dialogului și până la urmă sper să... să mă dizolv în căutarea aceasta.

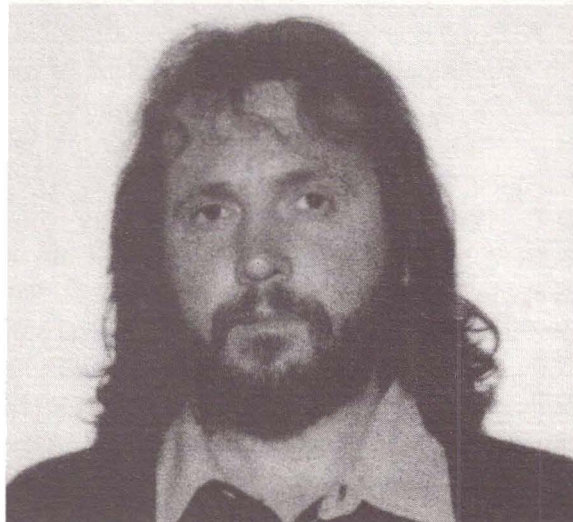
Constantin PARASCHIVESCU



Vili Perveli NIKOLOV

„Un spectacol bun e un vis frumos”

Vili Perveli Nikolov s-a născut în Bulgaria, la Vidin, pe 4 mai 1957, într-o familie în care, pe linia maternă, strămoșii i-au fost vlahi de la sud de Dunăre. A absolvit Facultatea de Arte din Plovdiv, secția actorie, în 1983, și Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din București, Facultatea de Regie, la clasa profesoarei Cătălina Buzoianu, în 1998. În timpul facultății a pus în scenă următoarele spectacole: *Domnul Puntila și sluga sa Matti* de Bertolt Brecht, prezentat la Festivalul Artei Medievale de la Sighișoara și *Gala Tânărului Actor* de la Costinești în '95; *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, selectat la Festivalul de Regie de la Slobozia în '96; *Noiembrie și puțină iarbă* de Antonio Gala; *Femeia mării* de Ibsen; *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare; *Cu ușile închise* de Sartre.



La Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași a montat *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, *Cine ajunge sus la fix?* de Dumitru Solomon, *Fata fără zestre* de Ostrovski, *Ultima noapte a lui Don Juan* de Tudor Popescu și *Ursul* de Cehov, spectacol care a obținut Marele premiu „Radu Stanca” și premiul pentru cei mai buni actori, acordat Roxanei Păun-Trifan și lui Nicolae Ionescu la Festivalul Național de Teatru Studentesc de la Sibiu, în 1999; la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani a pus în scenă *Bădăranii* de Goldoni; la Teatrul Dramatic din Vidin – *Canibalii după În largul mării* de Slawomir Mrožek; la Teatrul Valah din Giurgiu – *Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon; și, recent, la Teatrul Mic din București – *Cimitirul păsărilor* de Antonio Gala.

Costin Manollu: *Care sunt primele dumneavoastră amintiri despre lumea teatrului?*

Vili Perveli Nikolov: „Copilăria este patria omului” spune Antonio Gala în piesa *Cimitirul păsărilor*. La grădiniță veneau actori-păpușari, și cred că atunci m-am îndrăgostit de teatru. Îmi place foarte mult să mă joc și cred că un om de teatru trebuie să se joace până la bătrânețe.

C.M.: *De ce ați vrut să deveniți actor?*

V.P.N.: Îmi plăcea să merg la teatru cu mama mea. Așteptam să se tragă cortina și să se întâmple un basm, o poveste, un Shakespeare, un Cehov. Misterul teatrului – ceea ce se întâmpla pe scenă și cu mine ca spectator – m-a atras foarte tare.

C.M.: *Care sunt spectacolele sau filmele care v-au rămas în memorie din anii adolescenței?*

V.P.N.: În adolescență, la Sofia, am văzut un spectacol după Tolstoi, montat de marele regizor rus Tovstonogov. Un spectacol pe care n-am să-l uit toată viața. Atunci am înțeles ce înseamnă școala rusă de teatru. De asemenea, mi-au plăcut filmele lui Alfred Hitchcock. Momentele lor de suspans, muzica.

C.M.: *Care a fost pentru Vili Perveli Nikolov primul contact direct cu teatrul profesionist?*

V.P.N.: În timpul liceului, la Vidin, am lucrat un colaj de texte shakespeariane cu un actor, Edmond Grozdanov, care m-a pregătit, m-a format pentru actorie. Atunci mi-am dat seama ce e teatrul profesionist.

De la Edmond am învățat că teatrul nu e numai profesie, ci mai ales iubire. Edmond mi-a zis: „În momentul când nu vei mai iubi teatrul, el te va părăsi“.

C.M.: *Cum este școala de teatru din Bulgaria? Cum sunt examenele de admitere? Sistemul e asemănător cu cel din România?*

V.P.N.: Sunt mari asemănări, pentru că ambele școli de teatru, din România și Bulgaria, au fost influențate de școala de teatru rusă. A fost un lucru bun, pentru că și acum teatrul rus este unul de înalt nivel. Actorii români și actorii bulgari sunt foarte buni. Există și deosebiri. Actorul bulgar are multă vână, are temperament, are energie. Actorul român are aceste calități și, în plus, gândește pe scenă. Sunt extraordinari actorii care pot să armonizeze pe scenă gândirea și simțirea.

C.M.: *Cum ați ajuns să studiați regia de teatru în România?*

V.P.N.: S-a ivit o bursă la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din București. Am câștigat concursul și de atunci a început o altă etapă în viața mea. Am avut noroc. Am întâlnit-o pe doamna Cătălina Buzoianu, o profesoară extraordinară. Ne-am înțeles foarte bine. Sper să nu o dezamăgesc prin ceea ce fac.

C.M.: *Care au fost alte întâlniri importante pentru dumneavoastră, cu ce profesori, cu ce actori, cu ce oameni de teatru?*

V.P.N.: Am avut profesori foarte buni. Mi-amintesc, fie-i țărâna ușoară, de profesorul de scenografie Dan Jitianu. Nu ne învăța numai scenografie, ci și regie, povestindu-ne cum a lucrat cu regizorii, mai ales cu Alexandru Tocilescu. Ne vorbea și despre importanța muzicii. Ne-a spus: „Nu muzica, ci muzicalitatea spectacolului e foarte importantă“. De asemenea, îl prețuiesc pe domnul Virgil Petrovici, profesorul de ecleraj. La Teatrul Național din Iași, unde am început să lucrez din anul IV, am întâlnit actori minunați, precum Florin Mircea, Emil Coșeru, Petru Ciubotaru. Mai recent, cu ocazia montării spectacolului *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski, am lucrat cu o mare actriță: Mihaela Arsenescu-Werner. Desigur, a fost important și lucrul cu colegii mei de promoție. Am făcut spectacole și am fost împreună la Sighișoara, la Costinești. Din păcate, n-am mai lucrat cu ei după terminarea facultății.

C.M.: *Ce vă influențează opțiunile, care sunt criteriile dumneavoastră atunci când vă opriți asupra unui text pe care vreți să-l montați?*

V.P.N.: E o taină. În timpul lecturii unui text dramatic, se întâmplă ca textul să te aplece de gât și să nu-ți mai dea drumul. Așa s-a întâmplat cu piesa *Cimitirul păsărilor* de Antonio Gala, pe care am descoperit-o în urmă cu șapte ani în revista „Secolul XX“. Iată că montez această piesă la Teatrul Mic din București, cu actori mari, în frunte cu doamna Olga Tudorache, cea mai mare actriță pe care am avut prilejul s-o cunosc. Repetițiile cu doamna Olga Tudorache au fost ca un vis pentru mine, un vis din care n-aș fi vrut să mă trezesc.

C.M.: *Care este dramaturgul dumneavoastră preferat, de dramaturgia cărui scriitor vă simțiți mai apropiat?*

V.P.N.: Ca să nu supăr nici un dramaturg, voi spune un singur nume: Shakespeare.

C.M.: *Aveți un program, anumite piese de teatru pe care vreți neapărat să le puneți în scenă?*

V.P.N.: Da. Am 10, 20, 30 de texte pe care aș vrea să le montez. Un regizor depinde însă de opțiunile repertoriale ale directorilor de teatru, de banii care există pentru producții. Din păcate, nu am un impresar care să se ocupe de programul meu, astfel încât să știu ce și unde voi lucra în următorii doi-trei ani și să mă gândesc doar la spectacole.

C.M.: *Dramaturgii români se plâng adesea că nu sunt suficient jucați. Care este situația în Bulgaria?*

V.P.N.: La fel ca în România, după 1989, dramaturgia autohtonă a fost uitată timp de câțiva ani. Între timp, au început să apară dramaturgi noi. Unul dintre ei, Hristo Boicev, a luat de curând un premiu pentru piesa *Colonelul pasăre*, un text foarte bun. Eu sunt foarte dornic să pun în scenă piese noi. Mă bucur că

I-am cunoscut pe regretatul Tudor Popescu și că am montat *Ultima dragoste a lui Don Juan* la Iași. De asemenea, am făcut două spectacole cu texte scrise de Dumitru Solomon, care mi-a fost profesor de dramaturgie în anul I. E foarte plăcut să poți colabora cu dramaturgii.

C.M.: *E bine ca un regizor să fie angajatul unui teatru?*

V.P.N.: Sunt de părere că un regizor nu trebuie să fie angajat într-un teatru, pentru că în câțiva ani riscă să ajungă precum o apă stătută. Regizorii trebuie să se miște, să întâlnească actori diferiți. Desigur, e bine să existe o echipă, cu care pot fi duse la îndeplinire câteva proiecte, dar apoi schimbarea e necesară. Altfel se naște stereotipia.

C.M.: *În ce măsură presa de specialitate, critica teatrală poate influența traiectoria profesională a unui regizor?*

V.P.N.: Într-o mică măsură. Desigur, nimeni nu e scutit de eșecuri. Un regizor știe foarte bine când i-a reușit un spectacol și când nu. Esențial e ca ștacheta să nu coboare sub un anumit nivel. Criticul de teatru face parte din familia teatrului. La facultate, am lucrat cu doamna Ludmila Patlanjoglu și un sfat bine intenționat, o părere de la un critic competent sunt întotdeauna în ajutorul regizorului. Citind o cronică de teatru, profesionismul unui critic se vede imediat. Nu cred însă că aceeași exigență trebuie manifestată și față de spectacolele de la Teatrul Național din București sau de la Teatrul „L.S. Bulandra”, și față de cele de la Giurgiu, Tulcea sau Turda.

C.M.: *Un concurs, o audție este o formă potrivită pentru alegerea unui actor?*

V.P.N.: Audția nu-mi place. Mi se pare o formă de concurs neconcludentă. Prefer să văd actorii în alte spectacole și abia apoi să-i aleg pe cei care mi se par potriviți pentru spectacolul pe care urmează să-l fac. Până acum așa am procedat. De exemplu, pentru *Cimitirul păsărilor* aveam nevoie de o actriță foarte tânără, care să aibă aerul unei adolescente. Am fost și am văzut mai multe spectacole la Studioul „Casandra” al Universității Teatrale și Cinematografice și apoi am ales-o pe Angela Munteanu, care e studentă în anul IV. Imediat după intrarea ei pe scenă, în spectacolul *Lecția de engleză*, i-am șoptit scenografului Nicolai Mihăilă: „Pe ea o căutam”.

C.M.: *Care trebuie să fie relația regizor-actor în timpul repetițiilor?*

V.P.N.: Eu mă îndrăgostesc de actorii cu care lucrez. Atmosfera în timpul repetițiilor trebuie să fie ca într-o familie în care relațiile sunt cordiale. Slavă Domnului, până acum așa a fost.

C.M.: *Dintre actorii români de azi, către cine se îndreaptă simpatia dumneavoastră?*

V.P.N.: În primul rând către actorii foarte mari care joacă în spectacolul cu piesa *Cimitirul păsărilor*. Olga Tudorache, o actriță cu o generozitate imensă, Mitică Popescu, Dan Condurache, Adriana Șchiopu și Mihai Bica, despre care cred că va face o carieră importantă în teatrele bucureștene. Aș vrea să am ocazia să lucrez cu actori precum Valeria Seciu, Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică, Alexandru Repan, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, dar cine n-ar vrea să lucreze cu ei? Mi-ar plăcea să mă pot întâlni și cu actorii tineri și talentați din generația mea.

C.M.: *Vă gândiți la reacția publicului atunci când pregătiți un spectacol, la succesul sau insuccesul unui personaj sau al unei scene?*

V.P.N.: Întotdeauna mă gândesc la public, dar nu fac spectacole pentru un anumit public. Dacă spectacolul e bun, orice spectator îl va înțelege și-l va aprecia.

C.M.: *V-ați răspuns vreodată la întrebarea: „ce sens are teatrul acum, în lumea în care trăim”?*

V.P.N.: Teatrul e un pas spre altceva. Un spectacol bun e un vis frumos, unul prost e un coșmar.

Costin MANOLIU

Ștefan OPREA

Întoarcerea la sentiment

După ce, câțiva ani la rând, a făcut repetate tentative de afirmare în spațiul teatral ieșean cu spectacole mai mult sau mai puțin reușite, regizorul Nikolov Perveli Vili izbutește, în sfârșit, să-și pună în valoare virtuțile creatoare montând, la Studioul Teatrului Național „Vasile Alecsandri”, *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski. Spectacolul – primit cu multă căldură de public – demonstrează, mai întâi, frumusețea textului literar și oferta generoasă pe care acesta o face actorilor prin marea diversitate caracterologică și adâncimea psihologică, evoluând în tonalități grave și comice, amare și vesele în aceeași măsură. Minuțiozitatea realistă a lui Ostrovski, care pune accente discrete pe amănuntul semnificativ, pe detaliul filigranat al comportării, a fost pentru regizor una dintre principalele preocupări, la care se adaugă imediat grija față de atmosfera specifică – realizată mai ales prin muzică –, față de exactitatea relațiilor și de autenticitatea semnificațiilor. Textul e lăsat să se impună prin el însuși cu tot ce are ca încărcătură psihologică și satirică. Obișnuitul orgoliu regizoral nu impune textului nimic din afară, nu-l forțează să intre în tipare prestabilite, în vreo „viziune personală” cu pretenție de program estetic *ante* (sau *anti*) text. Încât publicul asistă la un

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași – Studioul de teatru alternativ – *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski. Traducerea: Al. Kirițescu și Sonia Filip. Regia: Nikolov Perveli Vili. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Distribuția: Mihaela Arsenescu-Werner, Roxana Păun-Trifan, Petru Ciubotaru, Constantin Pușcașu, Nicolae Ionescu, Radu Ghilaș, Doru Aftanasiu, Cătălin Tudor Manea. Data premierei: 21 februarie 2000.

spectacol care îi comunică chiar piesa lui Ostrovski, cu frumusețea și distincția ei literară, cu adevărul ei despre viață („piesă a vieții”), cu substratul ei social și existențial, cu umorul care încearcă zadarnic să... învingă amărăciunea..., tristețea, suferința mocnită și resemnată. Se vorbește clar, în spectacol, despre frumusețea pedepsită de sărăcie, despre femeia socotită obiect de plăcere, despre înăbușirea aspirației spre puritatea sentimentelor, despre dorința evadării din carapacea minciunii și meschinăriei etc. – totul pe un ton de sinceritate și cu o privire înțelegătoare și tristă. Cu asemenea date, la care se adaugă o distribuție impecabilă, spectacolul a cucerit publicul.

În legătură cu alcătuirea distribuției, semnalăm un fapt de o aleasă semnificație (i-aș zice chiar noblețe) profesională: pusă în scenă din inițiativa a doi tineri absolvenți ai Facultății de Teatru din Iași (promoția 1999), Roxana Păun-Trifan și Nicolae Ionescu, piesa se bucură de participarea unor actori de mare prestigiu ai scenei ieșene – Mihaela Arsenescu-Werner și Petru Ciubotaru – a căror excelentă prestație scenică îi stimulează pe tineri, îi ajută în visul și efortul lor de afirmare. Este acesta, la Iași, un proces – dacă nu chiar un program – care are ca finalitate

revigorarea trupei și a mentalității unui valoros colectiv artistic multă vreme cantonat în cutume.

În rolul mamei (*Ogudalova*), Mihaela Arsenescu-Werner izbutește o excepțională creație, aflându-se în continuarea remarcabilelor interpretări din spectacolele *Cu cărțile ascunse*, *Efectul razelor gamma...*, *Elisabeta I* ș.a. Cu o mare disponibilitate scenică, stăpână absolută pe mijloace actoricești rafinate, ea realizează un personaj cu alunecături și feminități (felinități = de la felină, nu de la Fellini!) cuceritoare, cu o exuberanță când sinceră, când trucată, după împrejurări, cu reflexe de tristețe înăbușită care colorează veselie protocolară; un continuu balans între adevăr și minciună, între sinceritate și prefăcătorie pune în lumină un personaj care domină spectacolul și îi conferă dinamism interior și culoare. Petru Ciubotaru, aflat și el la apogeul unei splendide cariere artistice, are în rolul lui *Knurov* o evoluție de maximă distincție scenică, obținută prin mijloace esențializate, fine, comunicând concentrat distilările sufletești contradictorii ale unui personaj duplicitar, cu morgă de noblețe și cu fond de abjecție. Ținuta, privirile, gestul, mișcarea, știința relației – toate sunt încărcate din interior, perfect supravegheate și minuțios cizelate. Ceilalți membrii ai distribuției

sunt, toți, din generația tânără. Radu Ghilaș (*Karandâșev*) izbuște o adevărată acrobație actricească între multiplele stări contradictorii care devorează personajul: cinstit și îndrăgostit sfios, rănit în orgoliul propriu de aroganța celorlalți, care vor să-l ridiculizeze, el are o explozie de mândrie și demnitate, înfruntându-i pe adversarii săi cu armele umilitului revoltat. Foarte mobil și concentrat pe datele personajului, actorul se impune prin originalitatea mijloacelor și coerența stărilor. Doru Aftanasiu (*Robinson*) susține un adevărat recital de comedie, cu unele exagerări pe alocuri, dar cu farmec personal și prestanță. Folosit exclusiv în comedie, actorul e amenințat de unilateralizare; reușitele lui în gen nu justifică distribuția continuă în această

categorie de roluri, paleta lui interpretativă recomandându-l și pentru dramă. Un excelent crochiu de negustor arogant și pișicher propune Constantin Pușcașu (*Vojevatov*) care, în cuplu cu Petru Ciubotaru își apropie interpretarea de rafinamentul acestuia prin tonalități și atitudini studiate, în exact acord cu datele personajului. Nicolae Ionescu e un *Pratov* impunător prin ținută, orgoliu bărbătesc și siguranță de sine, actorul având încă de lucrat pentru a obține o mai marcată nuanțare a stărilor interioare ale personajului și o expresie ferită de monotonie. Roxana Păun-Trifan (*Larisa*) parcurge cu multă sinceritate partitura complexă a „fetei fără zestre”, subliniind cu atenție mișcările sufletești ale personajului, dezamăgirile, tristețile,

durerea înăbușită, ferindu-l de patetism exagerat și de melo-dramă. O sentimentalitate supravegheată, exprimată discret, conferă frumusețe și demnitate simplă *Larisei*. În sfârșit, Cătălin Tudor Manea (*Ivan*) își acordă interpretarea la tonalitatea generală a ansamblului.

Se cântă mult și frumos în acest spectacol. O formație de tineri muzicieni (Cristina Păduraru, Constantin Dunca și Emil Urzică) execută *live* o frumoasă romanță rusească – laitmotiv al spectacolului. Lor li se alătură, în unele momente, Roxana Păun-Trifan, care cântă surprinzător de bine. *Fata fără zestre* este un spectacol reușit, care repune în drepturi sentimentul și poezia. Păcat că nu a fost montat în Sala Mare, unde ar fi avut acces un public mai larg.

Octavian SAIU

Debut cu brio

Insolit și bizar, spectacolul ieșean se deschide cu un *show* de televiziune la care noi, cei din sală/studio, suntem publicul. Acceptăm aprioric raționamentul regizorului, pentru ca, mai apoi, când pe platoul de filmare se rostesc replici din Strindberg, când vom părăsi această stilistică banală, trucată a civilizației secvenței și vom pătrunde în intimitatea unică a actului teatral, să-i înțelegem semnificațiile. Strategia este judicioasă și justă, căci ignorând decorul TV din fundal și reinte-grându-ne Teatrului, statutul

nostru se modifică radical. Nici cel mai conservator exeget strindbergian n-ar putea respinge cu temei viziunea care, polemizând cu superficialitatea perfidă a artefactelor pe care le primim zilnic, elogiază această artă consubstanțială, prin autenticitatea vieții însăși.

Personajele sunt cele pe care le știm, debutantul Dan Vasile nepropunându-și să le schimbe substanța intrinsecă, ci s-o amplifice prin trăiri. Metaforică în ansamblu, montarea se distinge prin emoția și tensiunea vie a

partiturilor. Surprinzătoare este știința de a le dirija cu maturitate și acuratețe. În perimetrul îngust din fața noastră se instituie convenția care împletește sugestia cu realismul psihologic. Conflictul, prezentat inițial ca subiect de mass-media își vădește, prin simplitatea mijloacelor, complexitatea organică. Femininitate care se vrea recunoscută, frumoasă, alternativă reală la naivitatea apatică a fiicei, Mihaela Arsenescu-Werner joacă ferocitatea pătimasă a mamei, cu inteligență, revelându-ne adevărul personajului.

Partener diabolic, *Axel* este interpretat cu putere și temperament de Călin Chirilă. Dandy, dominat de o gândire rece, echilibrat și stăpân pe situație, întregește imaginea *Elizei*. Disjunția tipologică a piesei, susținută regizoral și interpretativ, oferă antitetic „polul pozitiv” al celor doi frați. Mai mult decât un boem traumatizat, un însetat de adevăr, *Fredrick*, în creația lui Radu Ghilaș, este manifestarea intransigentă a revoltei ideii de dreptate. Frumusețea și inocența îi dau *Gherdei* – Irina Răduțu un tip de legitimitate, de îndreptățire. Dincolo de mucavaua searbădă – magicul înșelător al televiziunii – dincolo de mobilele triste printre care există, actorii sunt seva materiei teatrale, realitatea supremă. Jocul de forțe, de dominare se rezolvă prin accentuarea simbolică, firească a trăsăturilor și stărilor. Există în aceasta un alt merit al lecturii lui Dan Vasile. Acela de a ruina o tradiție consacrată, devenită canon cultural, de a-l percepe pe Strindberg într-o cheie strict psihanalitică. Totul pare a se lega, de fapt, de absența unei instanțe recunoscute. Moartea tatălui, decăderea mamei conduc nu doar la o dizarmonie contorsionată a relațiilor, ci și la prăbușirea autorității morale. Este problematica umană actuală a piesei. De aici decurge soluția regizorului: pângărită, imaginea microcosmică a lumii – căminul – poate fi salvată prin focul sacru, ritualic. Atmosfera sordidă, abisală



Mihaela ARSENESCU-WERNER

a casei e spulberată de flacăra lumânării și de muzica gregoriană. Dinamica elaborată a scenelor conduce la acest final care, la fel de abrupt ca și cel din text, deschide spre verticalitate. Unitatea este situată în chiar aceste adăugiri ale scenariului propriu, care lasă ca opțiuni fundamentale: dezumanizarea, alienarea prin simulacre contemporane sau regăsirea în credința eternă, triumf al umanității omului, care reconciliază, într-o ispășire, victima și călăul.

Formă sesizantă, evocatoare a sufletului, încheierea împlinește compoziția unui tânăr regizor profund care reflectează asupra omului, a teatralității și a problemelor timpului.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași – *Pelicanul* după August Strindberg. Regia: Dan Vasile. Scenografia: Rodica Arghir. Cu: Mihaela Arsenescu-Werner, Virginia Raiciu, Radu Ghilaș, Irina Răduțu, Călin Chirilă, Petru Ciubotaru, Oana Sandu. Data premierei: 5 februarie 2000.

Cartea de teatru

Ion CAZABAN

Despre „Însemnări contradictorii”

Personalitate binecunoscută a regiei românești, **Valeriu Moisescu** este, totodată, un publicist remarcabil care a participat, fără ezitare, la disputele de opinii din presa vremii. Încă din acel moment de neuitat al „reteatralizării”, articolele sale, apărute în revistele „Contemporanul” și „Teatrul”, ni se impun prin concepție riguroasă, deschidere culturală, combativitate temeinic argumentată. **Însemnări contradictorii**, prima sa carte este, preponderent, o culegere de „însemnări” publicate, cam din 1981 încoace, în „Teatrul”, apoi în „Teatrul azi”.

Printre diferitele teme și subiecte tratate în paginile cărții, teatrul ocupă, firește, locul prioritar, fiind prezent, într-un fel sau altul, și în comentariile morale, notele de călătorie, evocările sentimentale, observațiile sociologice, pamfletele cu motivare politică. Moisescu concepe un teatru de sensibilizare necesară, de revelații stringente și sensuri fundamentale, fără de care prea multe clipe de viață s-ar scurge insesizabile, fără valoare, netrăite. De altfel, cele două mari dificultăți ale teatrului sunt: de a se deosebi de viață și, în același timp, de a fi viu, capabil să se integreze în viață. Interpreții acestui teatru nu vor fi ușor de găsit. Într-o enumerare de calități, actorul

preferat „caută să înțeleagă întâi, apoi să facă”, „nu-și repetă mijloacele de expresie”, „iubește teatrul mai mult decât propria persoană” și – contradictoriu – este „nu într-atât de lucid încât să devină insensibil și nu atât de sensibil încât să-și piardă luciditatea”. De fapt, a fi „contradictoriu” ne arată, aici, imposibilitatea de a omite ceva, de a renunța la plenitudinea creației teatrale, care se manifestă ca un act vital când își păstrează integralitatea contradictorie. Poate de aceea, pe scenă, regizorul nu separă „trăirea” de „reprezentare”, ci le gândește într-o simbioză, ca „reprezentarea trăirii” și „trăirea reprezentării”. Însemnările lui Moisescu evită șabloanele, demontează formulele comode, refuză pozițiile exclusiviste, ironizează emfaza teoriilor. Uneori, capătă un ton polemic, de un sarcasm necruțător. Într-o anume conjunctură teatrală, Moisescu preferă „să experimenteze normalitatea care deseori ni se înfățișează mult mai anormală (sau, cu alte cuvinte, mai spectaculoasă), decât ne putem imagina”. Regizorul respinge deopotrivă „banalitatea firescului” și „expresivitatea căutată”, vrea să elimine din jocul actorilor „clișeele” și „pozele”, inerția manieristă și repetarea mecanică a soluțiilor de succes. O notă despre „a fi” și „a rămâne” distinge ceea ce este viu, peren, evolutiv și ceea ce stagnează în „ticuri, automatisme”. Sau în idei fixe, cum se dovedește desconsiderarea nejustificată a divertismentului care – ni se amintește – aparține esenței teatrului și nu exclude „înălțarea spirituală”.

Ceea ce sudează diversitatea însemnărilor acestui regizor atras de Molière, Caragiale, Ionescu, este, în primul rând, nevoia de autenticitate. Numeroase pagini se referă la impostura și veleitarismul cu pretenții estetice.

Contrazicând adesea (fără a fi ele însele contradictorii), constatările și comentariile lui Valeriu Moisescu elucidează, mai degrabă, contradictoriul unor stări, situații, poziții existente în lumea teatrului nostru. Observând contradicțiile fenomenului scenic, aflat „la interfeșă” dintre obișnuit și neobișnuit, dintre normal și anormal, însemnările sale ni-l recomandă fie ca un dialectician clarvăzător, fie ca un polemist incisiv.

Există, totuși, o contradicție esențială care tensionează iremediabil modul de a fi al acestui regizor, determinându-i frecvent punctele de vedere: cea dintre nostalgia copilăriei – evidentă în concepția sa despre teatrul poetic ca fertilizare a imaginației, ca păstrare a purității jocului – și, pe de altă parte, aspirația sa perfecționistă, grija sa pentru lucrul profund înțeles și bine făcut, de un profesionalism fără concesi. Este o contradicție stimulativă, care încearcă să cuprindă atât poezia închipuirilor și explicațiilor inocente, cât și perfecțiunea intranșigentă, rezultat al maturizării profesionale.

„Ca un vis de tinerețe” regizorală, i-a rămas în suflet teatrul acesta poetic. Dar, de-a lungul stagiunilor, a fost mereu aproape de acel teatru „fierbinte”, râvnit de Caragiale de la scenă la public și invers! Moisescu scrie deseori despre dragostea actorilor pentru scenă și public, despre dragostea publicului pentru actorii săi. Pentru că și el crede că unde dragoste nu e, nimic nu e. Cu atât mai mult, nu poate fi teatru – de nici un stil, de nici o tendință...

Teatrul din cărți

Mircea GHIȚULESCU

Din și prin câmpul poeziei

La adunarea anuală a membrilor Secției de dramaturgie și teatrologie a Asociației Scriitorilor din București, am constatat cu uimire că au fost editate, în cifre relative, circa 200 de piese noi, după 1990, ceea ce, la capacitatea României pare o mică industrie. Foarte puține au ajuns pe scenă, și mai puține au fost comentate.

*

Poemul dramatic *Miorița* de Valeriu Anania (reeditată la Editura „Dacia” din Cluj în Bibliografia școlară) este un eveniment editorial. Poetul-ierarh pare la lectură un Blaga oltean, pentru că gândește ca Blaga și scrie ca Arghezi. Este preocupat de ideile generale ce țin de o viziune indestructibilă dintre viață și moarte, de moartea ca iluminare, de coordonatele stilistice românești, pe care le sintetizează *Miorița*, dar cuvintele rare, variate, expresive par extrase din inepuizabila memorie lexicală argheziană. De altfel, „predoslovie” lui Tudor Arghezi la

ediția princeps însoțește și reeditarea din 1999. Elogiile „potrivitorului de cuvinte” veneau, probabil, din empatie. În tradiția teatrului românesc în versuri, *Miorița* aceasta aduce o veritabilă reformă. Hexametrul lung și monoton al lui Alecsandri și Eftimiu (luat din clasicismul francez al lui Racine) este înlocuit cu versul scurt, nervos în metrică similifolclorică, dar cu întreruperi mono sau bi-silabice și întreruperi de ritm cu mare efect teatral. Un bun procent din teatralitatea *Mioriței* vine, astfel, din versificație, iar prezumtivul regizor nu are motive să ignore ritmul special pe care îl impune reprezentarea scenică a acestui text.

*

Un dramaturg atipic pentru vremurile noastre, pentru că mai scrie în versuri, este Nicolae Ionel din Iași. A absorbit modele clasice, de la greci la Shakespeare și de la Eminescu la Blaga, ale căror urme pot fi ușor identificate în scrierile sale.

După modelul shakespearian, eroii săi sunt mari vorbitori, pentru că Nicolae Ionel are o duioasă încredere în cuvânt, de unde și abundența lexicală și reabilitarea retoricii. *Oedip* și *Manole*, publicate recent, sunt două poeme dramatice complementare. Antigona din *Oedip* este Ana din *Manole*, transformată în iubire pură, gata de sacrificiu. Iar *Tatăl* orb al Anei (personaj inventat) este un Oedip mântuit prin orbirea care l-a silit să devieze cunoașterea spre interior. „Să rămână gândul singur”, spune, frumos Oedip. Orbii lui Nicolae Ionel (*Oedip*, *Tiresias*, *Tatăl* Anei) și-au pierdut vederea pentru a deveni vizionari. Oedip este inocent pentru că este ignorant, dar devine martir pentru că vrea să știe, îndrăznește să știe. Toată această tragedie a Labdacizilor ce traversează civilizația europeană nu este una a incestului, ci a ignoranței. Tonul inchișitorial al căutătorului de adevăr se domolește abia după revelația tragică, în dialogul cu Antigona, fiică și soră, vorbind

șoptit și iubitor. Vor intra împreună în legenda lui Manole continuând aventura cunoașterii ucigașe. *Ana/Antigona* vrea să vadă minunea de biserică pe care a construit-o Manole, dar admirația ei este umbrită de mirajul frumosului absolut determinat de iubire. „*Ana iubește totul, s-a făcut iubire*“, explică insistent autorul. Între *Ana* și *Manole* s-a petrecut spontan un transfer de energie afectivă: se recunosc, se identifică. Ana este, iubirea ca asasinat pe care și-o asumă reciproc fără să o declare. Femeia, atât în *Oedip*, cât, mai ales, în *Manole* nu a fost vreodată mai exaltată. Om religios, Nicolae Ionel crede în iubire și Înțelepciune. Este un scriitor creștin ce crede în iubirea universală, dar iubirea universală este de genul feminin.

*

Matusalemicul personaj pe nume *Bătrâna O* din comedia lui Ion Mircea premiată de UNITER (*Noe care ne străbate memoria e o femeie*) seamănă izbitor cu Veturia, văduva lui Octavian Goga, în ultimii ani ai vieții, petrecuți la Casa memorială a politicianului și poetului de la Ciucea. Acolo, tânărul poet *valery*-ist Ion Mircea avea să-și petreacă primul an de după absolvirea Universității din Cluj, ca ghid. Relațiile ghidului cu „doamna prim-ministru“, cum pretindea Veturia să i se spună

chiar după instaurarea comunismului, trebuie să fi fost destul de încordate dacă autorul îi poartă, după mai bine de trei decenii, o amintire atât de puternică, totodată ostilă și admirativă. Nu ne surprinde intrarea în teatru a lui Ion Mircea. Poetul inefabil a fost totdeauna disponibil pentru o teatralitate exprimată prin poza hieratică la cenaclurile „Echinoxului“ clujean, unde se arăta cel mai bun actor al propriilor poeme. Are un cult manierist al artificiei, al prelucrării naturalului, care îl face să treacă totul prin filtrul speculației inclusiv propria persoană. *Bătrâna O*, cum spuneam, este un personaj funambulesc, cu o identitate aparte în dramaturgie, înrudit, poate, doar cu bătrânul *Giurgiuveanu* al lui Călinescu. Dar numai într-un plan realist pe care Ion Mircea îl marchează, apoi îl transcende. Este o bătrână supracentenară ce „se plimbă“ între viață și moarte aducând la disperare pe cei din jur. „Ce-i tu, iar ai fost *pe-acolo*?“ – o întreabă cu arțag *Elisaveta* care o îngrijește. Este jumătate ființă, jumătate mumie. O jucărie urâtă, cu inteligența intermitentă ce funcționează ca *arătare*, dar și ca *viziune*. Ion Mircea se apropie de parabola din *Tinerete fără bătrânețe și viață fără moarte* pe care o revizuieste și o interpretează ca „tinerete fără viață și bătrânețe fără moarte“. Dar

ipoteza asupra eternității omului ca nefericire și blestem este aceeași.

Personajul este atât de puternic, încât piesa riscă să se transforme în monodramă dacă autorul n-ar adăuga o amplă orchestrație. Există un fundal pe care Ion Mircea proiectează „destinul românesc“, dar reprezentările sale în această problemă nu sunt patetice, ci zeflemiste. Însăși stilizarea comică a vorbirii ardelenesti (este aici un abuz, savuros pentru unii, ininteligibil pentru alții) exprimă intenția unei cronici românești contemporane. România este văzută, în prolog, interludii și epilog, ca un vesel penitenciar în care brutalitatea gardienilor nu ajunge să fie violență propriu-zisă. Rămâne doar mitocănie românească. *Deținutul maghiar 1201* (cu trimitere la celebra „Recomandare a Uniunii Europene“) întărește imaginea unei cronici în care parabola existențială se intersectează cu teatrul politic într-o expresie aparte de comedie gânditoare. Finalul cu „poemul lui Noe“ recitat de același *Deținut 1201*, are o puritate pervertită de stângăciile de limbă ale maghiarului ce subminează sublimul enunțului. Este chiar metoda dramaturgului care, pe ample porțiuni, alterează poezia pentru a obține efecte de „comedie metafizică“.

SPECTACOLE

Cătălina BUZOIANU

„TURANDOT”

„Sursele teatrale ale spectacolului merg, dincolo de sursa lui Gozzi, în mitologia orientală, apoi în *Commedia dell' Arte*, Gozzi fiind unul dintre primii antropologi teatrali. Apoi, nivelul contemporan se impune până la finalul spectacolului.

Începutul, ideea acestui spectacol, mi-a venit acum trei, patru ani la Teatrul „Levant”, după ce acest grup de tineri, care interpretează și-n spectacol – Vlad Zamfirescu, Andreea Bibiri, Alina Berzunțeanu –, au jucat în atelierul Teatrului „Levant” în *Antigona*, în *Hamlet* iar Kana Hashimoto, neavând spectacol de licență, s-a oferit să joace și ea în *Turandot*.

Mi-am dorit foarte tare să fac acest spectacol și am avut marea șansă ca mari actori ai Teatrului „L.S. Bulandra”, Virgil Ogășanu, Maia Morgenstern să fie alături de demersul meu, împreună cu actori de la Teatrul Mic (Radu Amzulescu) și cu actori de la Teatrul de Comedie (Mihai Bisericanu), și am avut, de asemenea, marea bucurie, admirație și satisfacție de a asista la cea mai perfectă colaborare între Maia Morgenstern și Kana Hashimoto, o tânără aproape debutantă; Maia s-a ocupat în

mod special de ea, a fost un exemplu de etică profesională incredibilă și am avut o atmosferă extraordinară la repetiții și în afara acestora.

L-am descoperit apoi pe Filip Ristovski, încă student la Actorie, cu studii de canto. L-am descoperit, în primul rând, vocea și atunci l-am adus, la început, ca să cânte în spectacol, apoi a venit rolul.

Spectacolul se bazează pe execuția admirabilă a Maiei Morgenstern. Maia a adoptat stilul Operei din Beijing, a făcut antrenamente până la sânge și face pe scenă niște lucruri incredibile, face ceea ce, poate, nici un actor din România n-ar face. Spre deosebire de ea, de această femeie-dragon, de acest personaj shakespearian aflat între Hamlet și Richard al III-lea, Kana Hashimoto, atât de asiatică prin naștere, sigur că a adoptat mai mult o tehnică de teatru Nō. Spectacolul se bucură de prezența grupului „Domnișoara Pogany”, de muzica lui Iosif Herțea și de o integrare foarte bună a grupului de balet. Avem și două balerine: Mihaela Vasile și Lorette Enache, amândouă absolvente ale secției de coregrafie din Universitatea de Artă

Teatrală și Cinematografică și care interpretează partea coregrafică, direcționată de Mălina Andrei. Avem și o tânără absolventă a secției de actorie a Universității „Hyperion”, Ana Calciu.

De ce m-a interesat *Turandot*? Autorul a avut o intuiție de geniu, lasă poarta deschisă spre istoricitate, lasă spații deschise ca o canava. Ce m-a interesat a fost această zonă inconștient-materială. Zona mitologică m-a interesat. *Principesa Turandot* corespunde ca personaj unei zeițe orientale (*Kally-Yunga*?) ce are a-și răzbuna propria existență. Acest personaj fabulos căruia zeii, din invidie, i-au tăiat capul, apoi având remușcări i l-au lipit pe gâtul unei prostituate ce fusese, la rândul său, decapitată. Zeița este sfâșiată între aspirația celestă și trupul măcinat de pofte josnice și își va direcționa forțele într-o altă direcție, în sfera politicului. Ea face curățenie pe Drumul Mătăsii, tăind capetele principilor și ocupând satele, pe care apoi le anexează imperiului său. Drumul Mătăsii este acoperit de la Beijing până la Veneția.”

(Din conferința de presă,
9 martie 2000)

Claudia LIPAN

Bucuria la superlativ

Dacă m-ar întreba cineva ce înseamnă bucuria de a juca, aş rosti cu siguranţă titlul ultimei premiere a Teatrului „L.S. Bulandra”. Spectacolul *Turandot* în regia Cătălinei Buzoianu este mai mult decât bucurie; este talent şi o mare pasiune – pentru teatru, pentru lectură, pentru om, pentru orice. Acel tip de pasiune care îşi menţine structura solidă, atâta timp cât circuitul ei nu se desface, nu se pierde, nu dispare. Şi nici nu ar putea să dispară, pentru că piesa lui Carlo Gozzi păstrează ceva din aristocraţia autorului: nobleţea noastră uitată într-o fază de emaciare.

Aparent simplă, povestea prinţesei *Turandot*, fiica lui *Kon-Fu-Ti*, este cea a unei tinere pline de mândria sângelui albastru, care urăşte neamul bărbătesc. Cu un tată bătrân căruia îi e teamă să nu moară înainte de imposibila nuntă, ea sacrifică moştenitori regali într-un joc al vieţii şi al morţii având la bază dezlegarea a trei enigme. După cum ne-am obișnuit chiar din basmul nostru popular, tot un tânăr pretendent îi vine de hac prin isteţime. Cuprinsă de milă, prinţesa admite compromisul şi cei doi trăiesc fericiţi până la adânci bătrâneţi. De aici spre un text plin de umor şi ingeniozitate, apoi la

Teatrul „L.S. Bulandra” – *Turandot* de Carlo Gozzi. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Velica Panduru. Muzica: Iosif Herţea; interpretare: Grupul „Domnişoara Pogany”. Coregrafia: Mălina Andrei. Light design: Ioan Lazăr. Cu: Maia Morgenstern/Kana Hashimoto, Virgil Ogăşanu, Valeria Ogăşanu, Doru Ana/Radu Amzulescu, Filip Ristovski/Vlad Zamfirescu, Alina Berzunţeanu, Andreea Bibiri, Gheorghe Ifirm, Andrei Aradits, Şerban Pavlu, Valentin Popescu, Mihai Bisericanu/Răzvan Săvescu, Ana Calciu, Lorette Enache, Mihaela Vasile, Ionel Susanu, Florin Grădinaru, Mircea Muzacov, Cornel Cătănoiu, Gabriel Arsenescu. Data premierei: 4 martie 2000.

un final cu tentă modernistă intervine progresiv mâna unui regizor excelent şi a unei trupe pe măsură. În ideea Cătălinei Buzoianu, spectacolul abundă în subtexte interdependente din care nu lipseşte folclorul, un folclor parabolic, chinezesc, cu morala şi legile lui specifice; din care nu lipseşte opera, fie ea din Beijing parodiată la nivel verbal, fie autentică de Puccini. Se adaugă o mulţime de paji şi eunuci, în mişcărilor lor ritualice, sportive, încărcate cu tradiţia unei lumi expozitive. Freamătul scenei îţi sugerează participarea, încercând să ţi-l imaginezi pe însinguratul Gozzi ca autor al întregului tablou.

În rolul titular, Maia Morgenstern este o revelaţie. Frumuseţea rostirii şi accentele viabile între tensiune şi comic sunt preludiul mişcării corporale. Într-o formă riguroasă, actriţa glisează din sensibilitate spre tărie de caracter, într-o identitate contradictorie, într-o gâlceavă a înţeleptului cu lumea. Dincolo de refugiul care poate depăşi cele mai mari vicii, creşte, de fapt, o perseverenţă singurătată, greşit echivalată de subiect cu libertatea. Aceasta propune evoluţia spre expresie, în timp ce la rampă involvează un adevăr: acela de a crede în

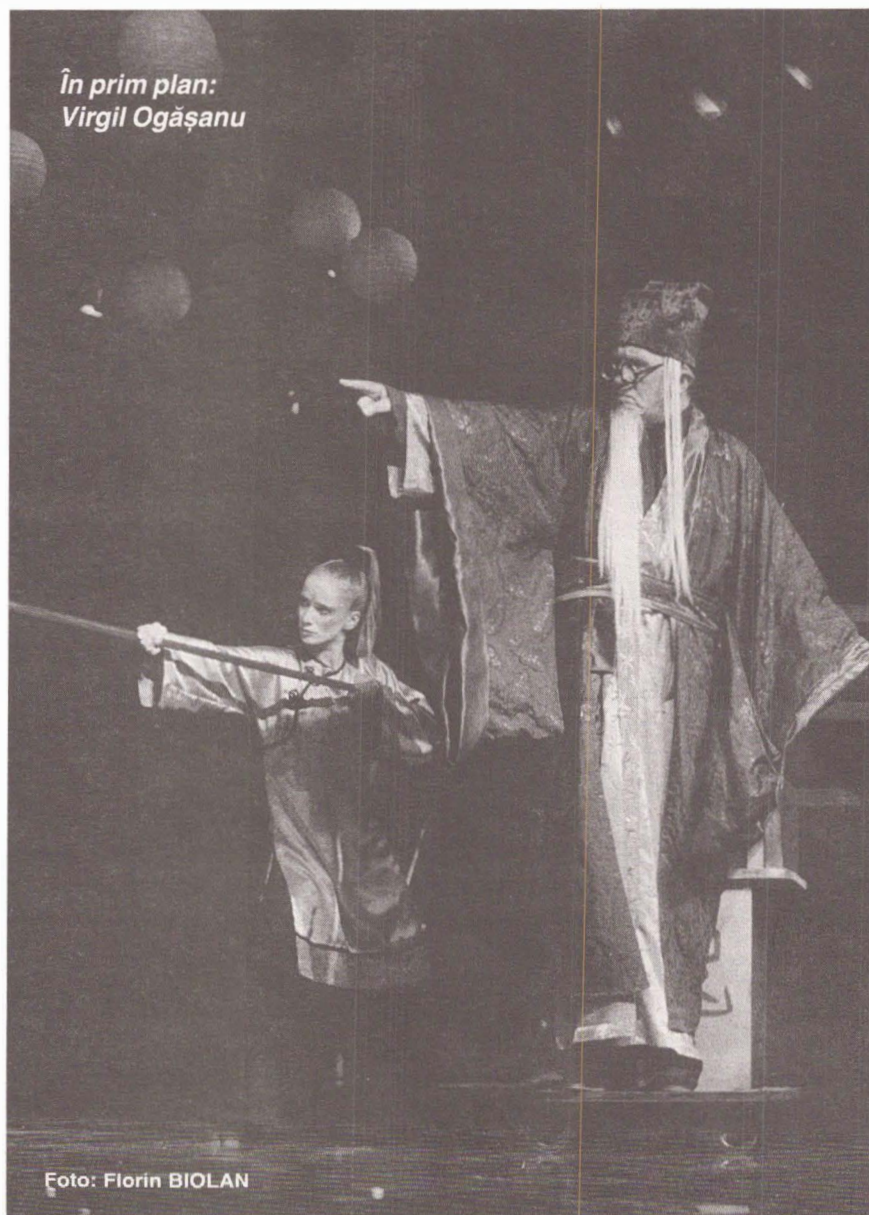
iubire şi de a-i simţi frământările. Adevăr care până la urmă iese la iveală – consumată în spiritul de sacrificiu al înţeleptului prinţ *Calaf*, *Turandot* renunţă la egoism din milă. Figurând la început ca o reală problemă, noua substanţă delicată contribuie la o înfrângere cu arme proprii. Într-o coregrafie plină de nerv (aproape) băieţoasă (semnată: Mălina Andrei), Maia Morgenstern impune motivaţii interioare pentru toată lumea. Ca un fel de om-orchestră. În portretul învingătorului, care salvează nu doar Pekinul, dar fertilitatea însăşi, Filip Ristovski trece cu bine probele cursului narativ al oricărei legende. El este întruchiparea eroului îndrăzneţ, inimos şi isteţ. Câştigă simpatia tuturor chiar şi atunci când, subzistând în nuanţe melodramatice, începe să cânte arii clasice (evaluând astfel admirabile calităţi vocale ce stârnesc ropote de aplauze). Prin forţa sa lirică, prinţul *Calaf* devine o replică a lui *Turandot*, o autoritate discretă, vizibilă, părăsind scena doar pentru expirări ale acţiunii. Cu doi actanţi opozabili, cu laitmotive şi culoare locală, efectul poate născoci o oarecare unitate. Dar ce-ar fi acest spectacol fără Virgil Ogăşanu în rolul monarhului în drum spre „baie”, în pragul

senilității, dar cu reveniri în aplomb când e vorba de rang și recurs la morală. Cu o umanitate mult mai bine înțeleasă, acest bătrânel are ceva din filosofia de viață a epocii sale: un om orbit de curaj este nebun de bunăvoie, iată cum privește el prin ochelari fumurii moartea celor care nu au găsit răspunsul la enigme. Relația tată-fiică se complică în sentimentalisme și se rezolvă în exhibiții. Cu replici de ilaritate artificiale el se joacă de-a jocul scenic, provocând comuniunea directă, neoficioasă, cu o sală întreagă pentru care nu mai contează că numele lui e *Kon-Fu-Ti*, *Lao-Ti* sau *Mao-Ti*. I se alătură în acest joc Gheorghe Ifirm, Andrei Aradits și Șerban Pavlu, sfătuitori, miniștri și bufoni ai împăratului. Cu vervă interactivă (de concursuri televizate), ei își bănuiesc superioritatea în pre-dispoziția carnavalesc-nostalgică a Veneției natale. Considerându-se ca simple accidente într-o astfel de lume, cei trei caută permanent ocazii de evaziune, chiar și ideologică. Farmecul interpretării colective se individualizează odată cu întregul combustibil al piesei și al schimbului redundant de roluri. Secvențial și sugestiv intră în scenă Doru Ana (când patetic, când în excesul incoruptibilului care nu mai are nimic de pierdut), Valeria Ogășanu (soția sa, a cărei naivitate compromite sinceritatea și pune în pericol viața fiecăruia), Mihai Bisericanu (perceptiv și docil în clasicul comediant tragic), Alina Berzunțeanu (cu ireductibilă viclenie ludică, obiectuală), Andreea Bibiri (drept sclava de viță nobilă –

cu defecțiuni, însă, ale tehnicii vocale și gestuale) și flexibilitatea trupei de tineri de la „Bulandra” care cunosc posibilitatea dinamică a jocului.

În fine, ce-ar fi fost spectacolul ce menține tonalitatea unui spațiu fascinant, îndepărtat, fără acordurile tainice ale grupului „Domnișoara Pogany”, alăturat scenei ca (încă) un mister pentru care nu există răspuns; există numai muzică. Muzică

de bună calitate (aparținând lui Iosif Herțea), complementară, urmărind ca o umbră destinul fiecărui personaj. Pentru că aici nu e vorba de monografia unei dezbateri de autor, ci de voci care își strigă rând pe rând povestea. La urma urmei, voci aparținând discursului Cătălinei Buzoianu despre o poveste spusă de cei care cunosc polemica: iubire și dreptul de a o recunoaște a celor ce ascultă.



Maia Morgenstern
și
Alina Berzunțeanu



Foto: Florin BIOLAN



În prim plan:
Viorel Comănici și
Horațiu Mălăele

Foto: Florin BIOLAN

Constantin PARASCHIVESCU

Lacrima măștilor

Nu știu să explic sentimentul de relativă insatisfacție pe care mi l-a lăsat spectacolul Teatrului Nottara *Doi gemeni venețieni* de Carlo Goldoni, regizat de maestrul Vlad Mugar. Distribuția are două nume de rezonanță pe afiș, Horațiu Mălăele și Dan Puric, scenele dintre ei scapără de haz și nerv, în celelalte roluri actorii au măsură, profil cât de cât reliefat și, ceea ce e mai

important, în derularea derutantă a situațiilor cu zeci de gaguri nu se insinuează nimic vulgar. Comicul e decent, nu atinge nici o clipă grosolănia, uneori parcă nici nu e căutat, vine de la sine din perplexitatea reacțiilor. Neostentativ e și Mălăele în dublul rol al gemenilor: Zanetto, nătângul, și Tonino, omul de spirit. Fără să-și schimbe nici un amănunt de costumație și de ton, trece pe nesimțite de la unul la altul, producând ilaritate, stupefacție, revizuiți de poziție și atitudine. Ne surprinde și pe noi, preveniți în chestiune, pentru că o face fără să atragă atenția, poate doar cu o fluturare de zâmbet inteligent la Tonino. Cu

aceeași pălărie-burlan, mâinile în buzunare și aerul inocent, iese cu o identitate și reintră cu alta, spulberând o înțelegere abia încheiată cu partenerii, gen Dandanache – „am promis? Ce-am promis? Cui am promis?“...

Apoi, meșterul Vlad Mugar, aflat într-o excelentă formă spirituală („am îmbătrânit, dar gândesc mai tânăr decât acum 25 de ani“ – „Teatrul azi“, 3-4/1999), știe să citească în „palma scenei“ (idem, 10-11/1999), e la a patra întâlnire cu o comedie de Goldoni, iar „gemenii venețieni“ îi sunt îndeajuns de familiari la a treia întâlnire cu ei. Montează la Konstanz, în Germania, cu

25 de ani în urmă, *Gâlceville din Chioggia*; la Hanovra *Doi gemeni venețieni* într-un parc, în aer liber, cu mare succes de public și de presă; apoi în București, la Teatrul Odeon, *Mincinosul* cu actorul pe care-l consideră pe drept „un mare comedian”, Horațiu Mălăele, spectacol distins cu premii în țară și ovaționat la Veneția și Florența cu prilejul bicentenarului Goldoni; de asemenea, tot *Mincinosul*, la Budapesta în 1995 „cu cei mai buni actori ai urbei”; un an mai târziu, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj încă o dată *Doi gemeni venețieni*; și în 1998, la Craiova, *Slugă la doi stăpâni*, considerat un eveniment al stagiunii și nominalizat acum la premiile UNITER. „Goldoni e o provocare – răspunde regizorul unei întrebări formulate de reporterul caietului-program; o provocare la descoperirea spațiilor scenice în afara cuvintelor și la permanentul dor de comedia tragică”. Și comentând motivul dualității, insinuat chiar de titlul comediiilor cu cifra doi – *Doi gemeni venețieni*, *Slugă la doi stăpâni* –, spune clar și răspicat „sunt în stare să descopăr două sensuri într-unul singur”. Ei bine, care sunt ele? Succesul spectacolelor anterioare era determinat tocmai de ambivalența sensurilor reliefate, comedia dezvoltându-se printr-un ingenios joc imaginativ lacrima din masca sarcastică. Unde și cât e sarcasm aici, cum apare lacrima? Impresia, pe care tot vreau să mi-o amenez ca mult subiectivă, e că piesele jocului sunt figurate

pe tablă cu relief corespunzător – ăsta-i spiritualul, acela e gelosul, celălalt Arlechino etc. – dar jocul ne se încheagă într-o partidă pe măsură. Figurile promițătoare se mișcă aleatoriu, trec pe lângă un suspans dramatic, o tensiune, dar n-o ating, evită parcă implicarea. Impresia e – impresia mea, de la al doilea sau al treilea spectacol, – că piesele nu compun ansamblul, desenul sugestiv care să contureze îmbinarea savuroasă de haz și sens, de bufonadă și rezonanță amară. Rădem copios în unele momente, mai ales când sunt față în față Mălăele și Puric, ne amuzăm de frenezia spada-sină a lui *Lelio* (Viorel Comănici), admirăm ponderea lui *Florindo* (Dragoș Bucur), buchetul de ingenuitate și frondă al *Rosaurei* din interpretarea Cristinei Toma, nervul și alintul *Beatricei* în evoluția Clarei Vodă. Valentin Teodosiu în *Doctorul Balanzoni*, Dan Aștilean în *Pancrazio*, Ada Navrot în *Colombina*, mi s-au părut neutri, linii posibile în desen. Cei doi *Brighella*, Bogdan Dumitrache și Richard Bovnoczki, dinamici în joc, animă cât de cât mersul intrigii.

Secenografia Liei Manțoc, alcătuită din cearșafuri întinse pe sfoară care se trag în fel și chip, închipuind interioare și exterioare, dar „mai mult paravane de marionete, cu nebănuite despicături pe unde apar capete și dispar personaje, e o performanță plastică, dar rece, ca zăpada fără rost. Jocul *Rosaurei*, în consecință, într-un hamac dintr-o astfel de fâșie albă, ca

într-o terasă, e mai degrabă o performanță acrobatică decât comică. În schimb, măștile create de Ilona Járó sunt foarte expresive, intră în joc cu o febrilitate mai mare decât a actorilor, se insinuează, participă, îi dublează și semnifică ele lacrima sarcasmului ce nu se mai întrevede în evoluția mai apatică a protagoniștilor.

Un spectacol neterminat. Ale cărui gând și stil au plecat mai devreme cu regizorul peste alte hotare artistice. Din motive pe care n-am căderea să le explic eu. Dar e posibil ca în cursul reprezentațiilor să se contureze ideea de oarecare rezonanță care mocnește acum, pentru că doi ași ca Horațiu Mălăele și Dan Puric nu pot sta indiferenți lângă alte figuri de joc, satisfăcuți numai de sine, și cum publicul umple sala și merită o comedie unde nu numai să râdă de ocazie, dar să mai și mediteze puțin la contrastul și uneori chiar confruntarea dintre *être* și *paraître* în zilele noastre, ca să zic așa.

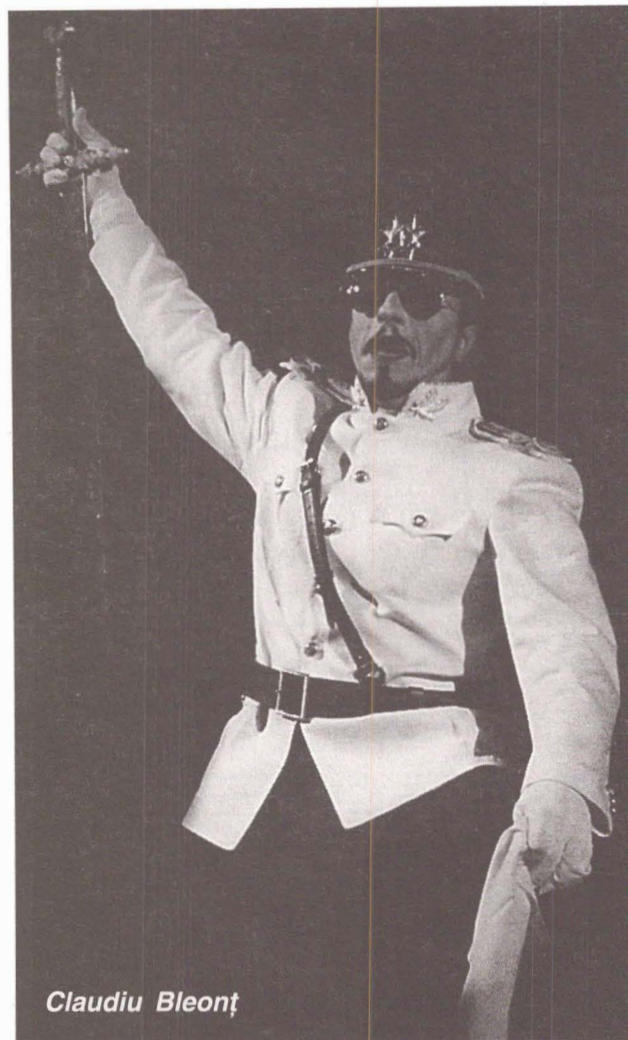
Teatrul Nottara. Doi gemeni venețieni de Carlo Goldoni. Regia: Vlad Mugur. Scenografia: Lia Manțoc. Măști: Ilona Járó Varga. Cu: Valentin Teodosiu, Cristina Toma, Dan Aștilean, Horațiu Mălăele, Viorel Comănici, Miklos Bacs, Clara Vodă, Dragoș Bucur, Bogdan Dumitrache, Richard Bovnoczki, Ada Navrot, Dan Puric, Ion Porșilă, Daniel Popescu. Data reprezentației: 12 martie 2000.

Antoaneta IORDACHE

Locvacitate teatrală

Nu e marele spectacol așteptat acest *Macbett* în premieră pe țară la Teatrul Național din București. Faptul că piesa îi aparține lui Eugène Ionesco e de natură să sporească tristețile, la urma-urmelor să le și motiveze intensitatea. Acum când scriu, spectacolul este deja considerat „controversabil” – ceea ce pot admite și eu. Cortina aplauzelor de politețe ale sălii de premieră făcea previzibil diagnosticul. Este legitim să dorim ca la București textele lui Eugène Ionesco – jucat la noi și în anii când puține gesturi artistice publice se puteau sustrage „exercițiului comandat” – să dea de-acum numai montări „perfecte”... În fond, este vorba de Eugène Ionesco! Cu alte cuvinte, în așteptările spectatorului român la o premieră pe țară cu o piesă a lui sunt distilate capitole de istorie teatrală – și chiar capitole de istorie. Ce nu pot înțelege e drama care s-a petrecut și care transpare în câteva comentarii. Mie mi se pare un punct bun pentru Teatrul Național, în egală măsură pentru echipa implicată, confruntarea cu universul ionescian – o spun cu toată seriozitatea. Dacă memoria nu mă înșală, dramaturgia lui Eugène Ionesco nu constituie opțiunea predilectă a repertoriilor Naționalului bucureștean...

Din punctul meu de vedere, pentru câțiva actori, cum sunt George Motoi (*Duncan*), Cecilia Bârbora, George Călin (*Macol*), Claudiu Bleonț (*Macbett*), Ileana Olteanu întâlnirea cu textul ionescian este absolut profitabilă, ei reușind să-și mențină personajele într-un contur clar și interesant, pe când în jurul lor lucrurile se inclarifică. Nu-mi propun o analiză a rolurilor, aici, am să notez însă că, din întreaga distribuție, numeroasă, singurii în afară de oricare dintre „spectacolele din spectacol” mi s-au părut *Comesonii* (cvartetul *men in black*). Să mai adaug că acel *pas de trois* fellinian, bine făcut, mi se pare „din atmosfera” bufonadei (deci „dintr-un strat” al piesei), tot așa cum din realitatea poetică ascunsă a textului – lumea de prezențe pe care o mișcă prin scenă regizoarea.



Numai că, de la un moment încolo, lumea pe care o generează Beatrice Bleonț (în esență pentru a contextualiza, în formă pentru a spori plasticitatea situațiilor) adună și prezențe care nu se justifică decât la modul superficial (reporterul, de pildă). Sigur, e o întrebare: de ce trebuia Beatrice Bleonț să „iasă” din text?... Beatrice Bleonț este o regizoare cu premisa atent construită (teoretizată); dacă ar fi „găsit” și în scenă răspunsul, l-am fi știut și noi...

Ceea ce cred eu că pierde recenta montare semnată de Beatrice Bleonț – chiar pe măsură ce-și dezvoltă imageria (în text și pe lângă text) – este ceea ce s-ar numi în geometrie „dreapta fixă”, altfel spus „osia” orbitei spectaculare. Reprezentația aceasta, care are rezolvări frumoase și fine în tonuri gradate de ironie, din păcate nu are „propoziție principală”. Mobilizând

În beneficiul teatralității o foarte mare diversitate de mijloace (tehnici) menite să sublinieze intenționalitatea unei scene, a unui dialog, a unor personaje, regizoarea pierde din vedere riscul specific construcțiilor plurimodulare, anume acela de a-și anula o idee figurată prin următoarea idee figurată, anume aceea de a nu se mai lăsa disciplinate de un sens. Se observă, în montare, și un lucru frecvent la debutanți, dar ciudat în cazul aflat în discuție: tentația de a spune tot, de a nu lăsa nimic nespus. O mașinărie îngreunată de propria-i locvacitate teatrală și, poate, nu foarte sigur calibrată între rotirea spre Shakespeare și cea înspre Jarry. Eclectic, fără îndoială, spectacolul e mult prea încărcat ca să nu scape de pe orbită... Lăsând deoparte proiecțiile fotografice-copertă care nemulțumesc, pentru că sunt pseudointeligibile (și, de altminteri, cu umorul ce i se recunoaște, nu întrevăd în ce fel s-ar fi plăcut Eugène Ionesco pus în ipostaza aceasta dominatoare, la o piesă despre nebunia și deriziunea puterii), lăsând deoparte și stroboscopul (care nu face decât să destrame eventuala gravitate a scenei în care e folosit), trebuie menționat că fragmentele de calitate beneficiază în montare de pe urma unui spațiu insolit, deschis vectorilor paradoxalei ecuații ionesciene, spațiu unde *Macbeth* și sosiile lui se pot „atinge” de amprente lor din oglinzi,

Macbeth și *Ubu*, spațiu care acceptă și simetria matematică a celor care râvnesc puterea, și surprinzătoarea metamorfoză a vrăjitoarelor, dar și venirea lui *Macol*, răul ultim, „cerut” de întâmplări. Menționez, astfel, costumele create de Doina Levintza, decorul datorat lui Constantin Ciubotaru. Ca și reporterul, pesemne sunt culturiștii, pesemne și minierii... Minerii intră în scenă la final, ca să asiste la discursul teribil al lui *Macol*. Probabil sosesc dinspre sală. Din perspectivă estetică, acestea ar fi „suprasemne”. Ca să nu teoretizez păgubos pe marginea unui lucru care s-a mai făcut, în formulă mai interesantă decât aici, voi sublinia calitatea programului de sală, care reușește să fie cutia de rezonanță a evenimentului teatral pe care-l însoțește.

E un pariu serios întâlnirea cu universul ionescian, nu se câștigă de fiecare dată. Un pariu frumos ar fi o integrală Eugène Ionesco, într-un teatru din România, azi.

Teatrul Național „I.L. Caragiale” din București – *Macbeth* de Eugène Ionesco. În românește de Dan C. Mihăilescu. Direcția de scenă, coregrafia și ilustrația muzicală: Beatrice Bleonț. Costume: Doina Levintza. Accesorii: Dan Coma. Coordonator corp ansamblu: Mihai Bunea. Antrenoare culturism și fitness: Florina Roventă. Pregătire muzicală: Dorina Crișan Rusu.

Efecte sonore: Cristian Târnovețchi (Studioul Yamaha). Producător film: Mircea Kiraly. Realizator film: Vlad Radu Vaida. Distribuția: George Motoi, Cecilia Bârbora, George Călin, Claudiu Bleonț, Ileana Olteanu, Marius Bodochi, Alexandru Georgescu, Liviu Crăciun, Andrei Finți, Marius Rizea, Andrei Duban, Gabriel Costea, Bogdan Mușatescu, Vlad Ivanov, Doru Rancea, Luminița Erga, Dragoș Ionescu, Doina Șandru, Mihaela Laura Dumitru, Ștefania Andronic, Crina Matei, Gabriela Bobeș, Ștefan Petrea, Traian Tâmpăanu, Alexandru Tudorache, Raluca Petra, Gillola Brălleanu-Motoi, Adrian Drăgușin, Mihai Niculescu, Alexandru Hasnaș, Dragoș Ionescu, Emil Mureșan. Data premierei: 11 martie 2000 (premieră pe țară).

Ioana Olteanu și Cecilia Bârbora



Ioana
MoldovanHorațiu
MălăeleGeorge
Ivașcu

Cristina MODREANU

Mălăele, această mașină comică

Într-o bună seară de iarnă, asistam la repetițiile cu *Nunta lui Krecinski* la TNB, când în sală a intrat valvârtej veteranul

Naționalului, dl. Damian Crâșmaru, venit să-și ia acasă soția, pe distinsa doamnă Carmen Stănescu. Sosise mai devreme pentru că i se stricase mașina și, până una-alta, ne-a povestit tuturor celor de față câteva întâmplări demne de o istorie a teatrului românesc. Printre ele, povestea unui actor căruia i se spusese că e bolnav de cancer și nu mai are mult de trăit, așa că într-o zi s-a aruncat în fața trenului. La autopsie s-a constatat că nu avea cancer. Care este legătura între toate acestea și noul spectacol al

Naționalului bucureștean – *Podu'*, semnat de Horațiu Mălăele? O remarcă aruncată în treacăt de același Damian Crâșmaru – „de pe Podul Grant se aruncau mulți pe vremuri, de-asta a și scris Ioachim o piesă, *Podul sinucigașilor*, pe care comuniștii nu l-au lăsat să o pună în scenă niciodată.” Iată că, piesa *Podul sinucigașilor* vede totuși scena, la 35 de ani după ce a fost propusă aceluiași teatru și acceptată de către directorul de atunci, scriitorul Zaharia Stancu, fără să fie însă

montată vreodată într-o societate în care însuși conceptul de sinucidere fusese șters cu buretele ca „inadecvat”. Unul dintre cei mai importanți actori ai acestui moment, Horațiu Mălăele, a citit-o, a plăcut-o și a realizat o versiune scenică (oare ce să însemne această nevoie de a „adapta” pentru scenă o piesă de teatru?) în care joacă și un rol principal, alături de colegii săi mai tineri, Ioana Moldovan și George Ivașcu.

Un pod, lângă o gară – o „locatie” deschisă pentru o paletă largă de simboluri, locul întâlnirilor și despărțirilor, uneori și al sinuciderilor, care sunt și ele o despărțire, în fond. Un loc public în care, paradoxal, îți poți regăsi singurătatea, intimitatea, tocmai fiindcă nu însemni nimic pentru ceilalți, nimeni nu te cunoaște, nimănui nu-i pasă de tine. Trei ființe se întâlnesc aici întâmplător, se surprind una pe alta în momentul în care sunt pe punctul de a-și duce la îndeplinire gândul sinucigaș. Trei entități, complet separate, fiecare cu singurătatea ei, se intersectează la un moment dat, precum mulțimile geometrice, cu rezultate imprevizibile pentru destinele lor. Se apropie unul de altul din teama, neconștientizată dar aproape paralizantă, de moarte. Dorința ascunsă de a trăi, ce zace în fiecare, de a trăi oricum ar fi să se întâmple asta, le dă ghes să caute un sprijin în ceilalți, să și-i apropie. Un metrolog – ce suferă din cauza staturii sale mici și își trăiește viața târându-se printre complexe proprii fără a găsi

puterea de a le depăși, părăsit și ridiculizat de iubită –, alături de o fată care visează să fie actriță însă ratează, și de un „neînțeles”, un suflet de artist asupra căruia planează amenințător ratarea, un ins agresiv cu ceilalți din cauză că este foarte speriat de propria lipsă de orizont. Cele trei personaje se întâlnesc fericit cu interpreți care le dau contururi adevărate – Ioana Moldovan este euforică atunci când se lasă amăgită de iluzia teatrului, și sarcastic-dezamăgită de observațiile celor doi bărbați ce-i agresează intimitatea; George Ivașcu găsește tonul cel mai potrivit pentru lamentațiile îndrăgostitului complexat; iar Horațiu Mălăele dă un adevărat recital conturând dimensiunile reale ale acestei farse negre cu rădăcini în teatrul absurdului. Grăitoare în acest sens este excelenta scenă în care cei trei se înghesuie care să moară mai întâi (ce poate fi mai absurd decât o coadă la obștescul sfârșit?!), se îmbrâncesc unul pe altul să prindă un loc mai în față. Dacă în epoca în care piesa a fost scrisă o astfel de scenă era o trimitere strictă la un fapt din viața românului – coada la alimente – astăzi această zbatere trece cumva granița spre metafizic. Suntem, cu toții, măști ridicole bătându-ne cu toții în piept, făcând caz de curajul nostru în fața morții, hrănind însă cu disperare înăuntrul nostru sămânța de viață ce pâlpâie nesmintit în orice moment.

Aerul pe care îl respiră spectacolul, aer sănătos din punct de vedere artistic (de care puține spectacole cu piese românești contemporane au avut parte în ultimul timp), se datorează în exclusivitate contrapunctului comic pe care Mălăele îl ține în permanență la îndemână, scoțându-l, ca pe un as din mânecă, exact la momentul potrivit, ceea ce salvează spectacolul de la o cădere într-un eventual patetism, inevitabil ținând cont că e vorba, totuși, de trei inși oblomovizând pe un pod.

La acest nivel cred că se poate vorbi despre „mașina comică Mălăele”, actorul fiind inventatorul unui joc scenic ce împrumută mult din tehnica lui de desen, fiind alcătuit din linii trasate cu siguranță, câteva tușe bine găsite, pe care creionul insistă apoi, nuanțat, însă cu obstinație, ceea ce garantează efectul comic.

Faptul că nu am un final pentru această cronică nu este întâmplător: și spectacolul despre care scriu suferă de aceeași meteahnă, actorul-regizor-scenograf Horațiu Mălăele nefiind convins de cel gândit de dramaturg și încercând să-l înlocuiască prin reluarea unor replici din interiorul textului, metodă care, după mine, n-a funcționat.

Teatrul Național din București – Podu' după Podul sinucigașilor de Paul Ioachim. Un specacol de Horațiu Mălăele (adaptare, scenografie, regie). Cu: Ioana Moldovan, George Ivașcu, Horațiu Mălăele. Data premierii: 18 martie 2000.

Natalia STANCU

Pro și contra „Zoon Erotikon”

Motto: „Eu am ridicat problema, eu o minimalizez”
(Teodor Mazilu)

PRO...

Aparent, prin *Zoon Erotikon*, Mihai Măniuțiu ne cheamă, pentru o oră, la o întâlnire cu D.H. Lawrence. Ni se propun pagini eseistice ale prozatorului englez, celebru prin situațiile insolite și mai ales prin personajele sale nonconformiste și cinice, dezabuzate și scandaloase; pagini în care D.H. Lawrence (ale cărui reflecții sunt transferate în spectacol unei făpturi teatrale), reflectează sceptic, acid și polemic despre „șansa” (întru împlinire și fericire) a unirii bărbat–femeie, despre cuplu, despre familie și adulter, despre sexualitatea frustră și cea mărginit idealizată, despre creațiile fantasmatică ale erosului. Categoric, scenariul lui Măniuțiu are meritul de a familiariza spectatorul cu una dintre cele mai nonconformiste și îndrăznețe, dar, totodată, una dintre cele mai pătrunzătoare și expresive reflecții asupra omului ca paradoxal animal erotic: o creație sau o victimă a naturii care își artificializează și își refuză fatal predestinarea. (Perspective polemice față de „ideile primite” și locurile comune – aproape unanim acceptate – interesant de comparat cu cele ale unor contemporani ai lui D.H. Lawrence. Și nu mă gândesc atât la dezamăgitorul Denis de Rougemont, cât la Dylan Thomas, Henry Miller și Lawrence Durrell, Virginia Woolf, cea din *O cameră separată*, sau la William Butler Yeats).

Nu cred, însă, că autorul *Amantului doamnei Chatterly* constituie, de fapt, obiectul principalului pariu al regizorului (așa cum, de altfel, la rândul lor, nu s-au aflat „pe primul loc” nici călugărița portugheză Mariana Alcoforado și pasiunea sa, nici Ioana d'Arc și procesul său. Cred, mai degrabă, că universul gândirii lui Lawrence, – atât de pătrunzătoare și provocatoare, – este subordonat unei alte mize: o construcție spectaculară; explorarea unui tip de teatralitate

care își ia ca suport paginile eseistice și reflexive ale prozatorului.

În universul scenic apar personaje și proiecții imaginare din romane...Scena este însă dominată de prezența eseistului care pare a le invoca și care meditează recurgând, nu o dată, la interogația retorică sau autentică. Acesta nu apare direct, ca atare, ci proiectat (metamorfozat) într-un personaj histrionic și, totodată, conducător al jocului teatral și al demonstrației scenice. Un joc ce se vrea, poate, ritualic și magic – dar care va rămâne ilustrativ și vag exhibiționist. Măniuțiu a ales pentru acest rol un talentat actor al naționalului din Cluj, Dorin Andone, căruia, voit, i-a dat un aer clovnesc și „minabil” și i-a pus în mână un baston care s-ar vrea baghetă magică. Cu acest baston el ridică (la propriu și la figurat) din zbaterea-i animalică, de la pământ, făptura (feminină!) torturată de presiunea instinctului.

Ca și altă dată, universul creat de Măniuțiu are o anume rigoare și un anumit rafinament, fiind însă aici mai sărac și mai banal, și, mai ales, incapabil să stârnească necesara undă de emoție estetică. Aș remarca în mod deosebit, dintre componentele spectaculare, aportul lui Sică Ruscescu. În spațiul scenic lăsat cât mai liber, aerisit (când străpuns de un fascicul intens de lumină, când învăluit în raze inspirat filtrate), scenograful așază câteva plăsmuri imaginare, himerice (expresive plastic și cu încărcătură simbolică), precum licornul, femeia „géante”, femeia-matrioșcă, femeia „năstrușnică”. Apa este singurul element natural introdus (în sprijinul unei metafore a exploziei umorilor și al unui ritual al expierii prin purificare) în acest univers voit artificial.

În schimb, universul sonor, ales mai arbitrar și neinspirat, conferă un plus de energie vieții scenice, dar rămâne străin de sofisticarea gesturilor, a mișcării, a „dezvăluirilor” și a metamorfozelor scenice.

...și **CONTRA**

Dincolo de rezervele formulate până acum – de ce mi-a plăcut mai puțin *Zoon Erotikon*?

Pentru că – observație privind scenariul – Eros „iese” sărăcit, simplificat și schematizat manierist-grotesc în viziunea lui Măniuțiu. Aceasta – deși chiar Lawrence are pasaje ce invocă magia senzualității, jubilația și frenezia tonică a simțurilor, dimensiunea cosmică a Erosului. Pentru că imagistica falocratico-nudistică și estetizarea lui Măniuțiu nu „cade” peste vitalitatea frustră a textului, pentru că ceremonialul, dintotdeauna artificios, pare aici mai artificial-manierist ca altă dată. Și spectacolele lui Măniuțiu încep să semene între ele, precum copiiile doi, trei și patru cu originalul.

Pentru că lipsește rafinamentul spectacular și fiorul artei pe care le-am trăit la *Scrisorile călugăriței portugheze*, la *Antigona* și chiar la *Bacantele*.

Pentru că tentativa transpunerii dimensiunii cosmice, profunzimii și complexității Eros-ului rămâne „mică” și manieristă. Ce să mai vorbim de marea temă a îngemănării cu Thanatos!

În sfârșit, am încercat un sentiment de sațietate și față de asocierea corpului solistului coregrafic, ce execută teatru-dans sau pantomimă (Vava Ștefănescu merită o reverență), cu actorul – în ipostaza reductivă, monocordă și monotona a marionetei grotești. Măniuțiu se desparte aici de marile posibilități ale actorilor – care s-ar putea exprima mai plenar și profesionist chiar în cheia teatrului antipsihologizant, deziluzionist, axat pe mitologia inconștientului. Căci el nu pare a-i pune în stare de creație, ci doar a-i „utiliza” pentru construcția rece a unor păpuși absurde, schizoide. Și puterea de sacrificiu și dăruire a unor actori de mare talent (care-și riscă mai ales coardele vocale) este extraordinară – fie că e vorba de Dorin Andone, fie de Ada Navrot și Gabriela Baci, fie de Marius Gâlea.

Cum pe unii dintre ei i-am tot văzut în „*emplois*” similare, le doresc din suflet pe viitor o altă... soartă, mai bună.

Aș vrea să spun în încheiere că, urmărind cu o solitudine din ce în ce mai mult pusă la încercare alternativele vieții scenice, rămân din ce în ce mai însetată de Teatru.

Dorin Andone



Foto: Mihal CĂLȚIA

Claudia LIPAN

Lumea văzută de Măniuțiu

Teatrul Bulandra. Zoon Erotikon, un spectacol conceput de Mihai Măniuțiu după scrierile lui D.H. Lawrence. Decor: Sică Rusescu. Costume: Iuliana Vâlsan. Regla, scenariul și ilustrația muzicală: Mihai Măniuțiu. Cu: Dorin Andone, Emilia Dobrin, Marius Gălea, Lelia Clobotaru, Ada Navrot, Vava Ștefănescu, Ioana de Hillerin, Gabriela Baciu. Data premierei: 23 februarie 2000.

Așteptăm de ceva vreme riposta regizorului Mihai Măniuțiu la starea de „dulce amorțală” pe care în general o adoptăm asupra lucrurilor ce se desfășoară la voia întâmplării, când uităm să fim simpli și naturali. Așteptam un manifest încă de la *Ioana d'Arc*, unde orânduia ca într-o biserică ideea de religiozitate cu tăcerea. Poate că nu m-aș fi așteptat la o formă atât de direct violentă precum *Zoon Erotikon*. O piesă în care se omite orice tentativă de a recurge la tăcere și se strigă o revoltă indispen-sabilă.

Adaptat după scrierile lui D.H. Lawrence, scenariul restabilește coordonatele primordiale ale ființei, pe care le-am uitat, căutând o ordine de care nu ne mai putem atinge. În goana spre viață nu facem față celor mai elementare noțiuni, cum ar fi modul de a ne mișca unii spre ceilalți. Trebuie să avem o infimă bănuială privind apropierea de lucruri, pentru a ni le putea însuși. Iar iubirea este unul dintre ele. Cu tăria de caracter a unui Nietzsche, Măniuțiu revine (vrând-nevrând) la ideea de liber-arbitru. După ce arată că există Dumnezeu în fiecare dintre noi, amintește posibilitatea duală de a alege rațiunea umană.

Alegerea ține însă de o nouă modulație a lumii, conformă cu spusele unui povestitor (Dorin Andone). De data asta el preferă să depășească timiditatea de început a oricărui discurs public și să-i scrie cronică. În funcția sa critică, povestitorul va istorisi fragmente sau stadii ale iubirii, fie că este vorba de una orgolioasă pentru Adam și Eva, naivă pentru Swift, sau – mai nou – falsificată. Narațiune ce nu cuprinde așadar nimic dintr-o reală iubire, crescândă și sinceră, care „face legătura omului cu soarele și pământul”. Pe o scenă încărcată de obiecte semantice, corpurile se mișcă din instinct. E tot ce-a mai rămas din dezechilibrul funcțiilor vitale, acelea care atrag atenția că gândirea și acțiunea au devenit două vieți pe care le trăim separat. Mișcarea scenică descoperă ființe cu handicap: în goliciunea lor tru-pească (resimțită ca adevărată), acești oameni nu știu cum să se miște, cum să-și poarte trupul sau cum să-l adauge unui spirit rămas în urmă. Starea lor devine un biet reflex mecanic, aidoma muzicii care nu mai ajută; ripostează la libertinajul elegant, parcă, dintr-un mai vechi spectacol de-al regizorului (de pe la Cluj...), prezentându-se riguros

și elegant. El concentrează esența umană înspre instinctualitate. „Despre om ca animal erotic”, iată ideea lui Mihai Măniuțiu, atât de exactă când e vorba de tragismul condiției noastre umane. Dovedind încă o dată că nu știm totul, nu știm aproape nimic!

Aș fi acceptat ceva mai relaxată acest spectacol, dacă nu aș fi ascultat de curând o predică minunată a unui preot, într-o zi de duminică, în care se făcea apel la sentiment ca posibilitate de a înfrâna devorarea aceasta umană, erotică, pe care o întâlnim la tot pasul. De care ne împiedicăm pe stradă, părând mereu mai vulgară... Sau dacă Lawrence însuși, în experiența sa dureros trăită, nu ar fi prețuit o iubire spirituală care prin vulnerabilitate și-ar fi estompat istovirea. Dar mi-a apărut în față o lume în care oamenii trăiesc ca niște entități separate, iar prezența lor (fie ea și expusă) este un obiect artistic și atâta tot. O percepție în care nimeni nu mai respectă „ritualul zorilor, al amiezii, al serii, al anotimpurilor cu drama sufletului, al primului cuvânt și al ultimului suspin”. Lumea văzută prin ochii lui Măniuțiu mi s-a părut tristă. Ca și privitorul ei...

Ozana Oancea



Foto: Dorlan DELUREANU

Delia VOICU

Spectacol laic al martiriului creștin

Teatrul Național din Craiova sărbătorește Anul Religios 2000 prin prezentarea, în premieră mondială, a unei drame liturgice contemporane. Textul dramatic evocă actul martiric al sfințelor *Perpetua* și *Felicitas* care, împreună cu alți patru tineri creștini, au fost executați la Cartagina, în anul 203.

Gestul uman a două martire, prin frumusețea aspră a sacrificiului, generează mitul. Forța lui vibrează în conștiința spectatorului de astăzi, obligat să se confrunte astfel, cu o experiență exemplară de viață. Legătura cu prezentul este imaginea societății care poartă măștile unui rău permanent, înfățișat, de-a lungul istoriei, în forme schimbate.

Demersul literar (scenariul dramatic semnat de regizorul Tudor Chirilă), care reunește scrieri din perioada de început a creștinismului, subliniază opoziția dintre Împărăția Cezarului și Împărăția lui Dumnezeu. Opțiunea pentru credință este de o radicalitate totală. Urmându-și destinul, cele două eroine reușesc să își învingă fragilitatea condiției.

Perpetua (Ozana Oancea) este mulțumită să nască înainte de a se dăruia pătimirii, respectând, astfel, exigențele celor două lumi. *Felicitas* (Mirela Cioabă) este nevoită și ea să renunțe la copil, luat în grijă de tatăl ei, libertatea absolută fiind elementul indispensabil al vocației spirituale. Neavând acces la misterul sacru, părintele ei (Valer Dellakeza) eșuează în dorința de a o salva. Victima este, însă, tot el, nevoit să trăiască într-o lume a crimei. Ozana Oancea transfigurează cu sensibilitate durerea maternă, impresionând și prin tandrețea relației cu tatăl. Decorul lui Viorel Penișoară-Stegaru sugerează un amfiteatru roman (sediu al penitenței) și, totodată, interiorul unei biserici, cu firdae, locuite



Foto: Dorian DELUREANU

de personaje sfinte. Cele trei *Marii* (Geni Macsim, Petra Zurba și Ramona Comșa) topesc, prin simpla lor ivire sau prin cântul lor, ostilitatea spațiului. Închisoarea devine loc al ceremonialului. Natașa Raab, în rolul *Ermitului din Cartagina*, amplifică simbolul sufletului care arde în credință, intonând, în registru grav, *Psalmii* lui David (în limba ebraică). Performanța ei muzicală tulbură prin calitatea nuanțării și prin surprinzătoarele ei virtuți vocale.

Actorii Robert Leoveanu, Valentin Mihali, Adrian Andone, Marian Politic, Angel Rababoc, Theodor Marinescu, Ion Colan redau umanitatea și autenticitatea poveștii. Lirismul și desfășurarea

epică nu sunt însă contrapunctate de un specific teatral în măsură să facă reprezentăția incitantă la nivelul receptării. Participarea spectatorului, condiționată de propria-i atitudine în fața subiectului, se limitează la ascultarea cuvintelor emoționante rostite sau cântate pe scenă.

În montarea lui Tudor Chirilă, finalul capătă o rezolvare simbolică: aruncați fiarelor, martirii sunt, de fapt, uciși de cruzimea semenilor. În fața soclurilor cu animale de ghips antropomorfizate, care amintesc de idolii malefici ai puterii, eroii, străpunși de sulițele călăilor, își dau sufletul cu zâmbetul împăcării și al iertării pe chip.

Mircea GHIȚULESCU

Un oratoriu creștin

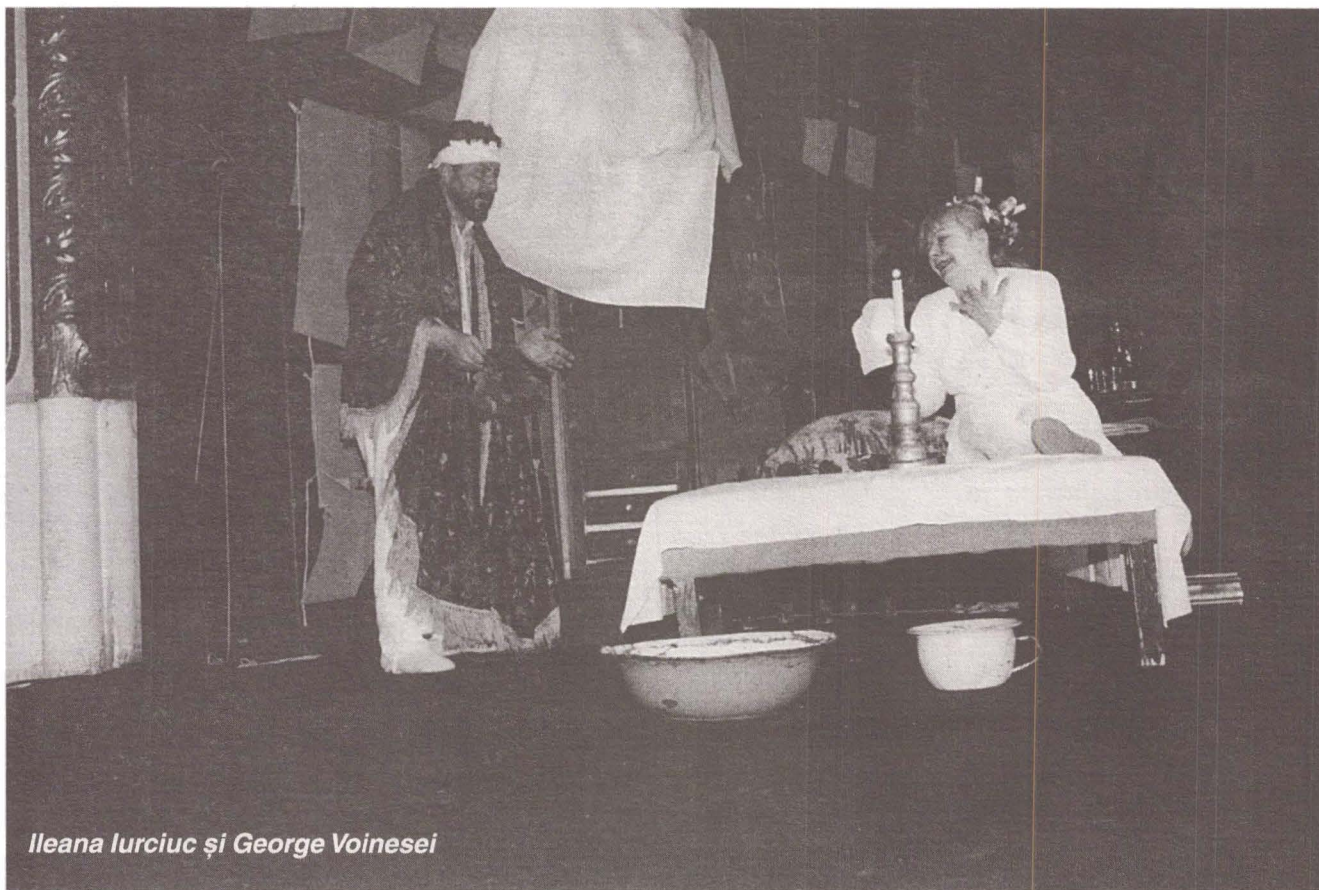
Teatrul Național din Craiova serbează două milenii de creștinism cu o dramă religioasă: *Perpetua și Felicitas*. Nu este unul dintre acele *mistere* creștine ce acompaniau slujbele catolice medievale, ci un scenariu scris chiar de regizorul spectacolului, Tudor Chirilă, numai bun de tipărit în caietul-program sau în anexa la caietul-program, date fiind sărăcia bibliografică a domeniului în România. Scriind scenariul, Tudor Chirilă a făcut muncă de erudit. Nu se mulțumește doar să pună în dialog martiriul tinerelor femei *Perpetua* și *Felicitas* (matroane romane convertite la creștinism și aruncate la fiare în Cartagina anului 203), ci folosește surse rarissime. Nu numai relatarea unui martor ocular al sacrificiului, ci și referințe biblice și versuri din poezii latini Tibul și Propertiu. Este scenariul unui „proces” împotriva unor oameni fanatizați de dogma creștină care preferă să moară decât să abjure. O frază îți provoacă memoria: „*Ei nu se tem de moarte, ci de moartea de după ce au murit*”. Într-adevăr, nimeni nu speră mai mult în viața de dincolo decât creștinii. Regizorul transformă scenariul într-un ceremonial amplu, un

oratoriu bine servit de muzica lui Cristian Misievici în care Natașa Raab realizează o performanță vocală psalmodiind în ebraică texte misterioase din cărțile sfinte. Un laitmotiv sonor arhaic și penetrant. Un spectacol complex, așadar, elaborat și solemn, cu imagini marcante (botezul, lupta sfintei *Perpetua* cu balaurul, sacrificiul), desfășurat cu încetinitorul, de la pașii descompuși ai figurației până la mișcările „neterminate” ale soldaților torționari. Din loc în loc, imaginile împietresc în poze de grup statuar. Parcă răsfoiești un album care obligă memoria să se oprească din când în când pentru a fixa momentele cruciale ale procesului. În stilul întregului spectacol, Ozana Oancea (*Perpetua*) rostește textul într-o poză hieratică și o coregrafie șerpuitoare și gracilă a corpului, în timp ce Mirela Cioabă (*Felicitas*) preferă un joc mai robust, realist. Ne este greu să facem distincții individuale într-un spectacol colectiv, „de grup” cum se spune, realizat în cea mai bună descendență a lui Silviu Purcărete, ce restituie rumoarea, vaietele și iluminările acestei hipnoze colective care a fost creștinismul primitiv. Sunt și erori, unele vizând comicul involuntar, cum ar fi înălțarea la ceruri a corpului neînsuflețit al lui *Saturninus* (Adrian Andone) care se petrece la propriu, cu un manechin orizontal ridicat pe fundal. Nu se aud cu claritate

versurile, probabil nobile, spuse de Valer Dellakeza și așa mai departe dar, după debutul cu *Gaițele* la Târgu Mureș, după *Furtuna* de la Oradea și *Mireasa cu gene false* de la Cluj, *Perpetua și Felicitas* este cel mai însemnat spectacol al lui Tudor Chirilă.

Teatrul Național din Craiova – *Perpetua și Felicitas*. Regia și scenariul: Tudor Chirilă. Cu: Ozana Oancea, Mirela Cioabă, Natașa Raab, Valer Dellakeza, Adrian Andone ș.a.





Ileana Iurciuc și George Voinesei

Elisabeta POP

„Ca tine, bobocule, mai rar cineva...”

Văzând spectacolul Alinei Hiristea – debut la Oradea – cu mica bijuterie caragialiană care este și va rămâne *Conu' Leonida*, realizezi fără nici un efort că ea se află în postura... copiilor sau chiar a nepoților despre care scriitorul spunea cu umor... trist, că „vor avea motive de plâns, căci noi, părinții, nu-i așa, am răs destul...”

E limpede că foarte tânăra regizoare a găsit atâtea motive de întristare și de neliniște în

viața de zi cu zi a românilor, în anul de grație 2000 (când cei mai mulți dintre noi ne imaginăm că vom face naveta pe alte planete, nu că vom găsi copii morți de foame prin canale), încât, dintre sutele și sutele de texte dramatice ce-i stăteau la îndemână, a ales fără șovăire, *Conu' Leonida*. A făcut-o, desigur, și pentru că a băgat de seamă că atât parlamentul românesc, cât și numeroșii noștri lideri de partide sunt fie *Cațavenci* perfecți, fie

Tipătești sau niște *Pristanda*... curat-murdari, iar cucoanele lor – fără coc, doar parfumate cu parfum fin franțuzesc și îmbrăcate după ultima modă adusă de la Paris – sunt și ele, după caz, *Joițici* sau *Coane Veta*, dacă nu cumva, fără exagerare, ne întâlnim la tot pasul cu vreun *Dandanache*, vreun *Conu' Leonida* sau o *Efimiță*. Râdem, de fiecare dată, uitând că prezența lor îndelungată pe scena politică românească a

adus dezastrul pe care-l trăim. Ei bine, iată, vine un om tânăr și ne zgâlțâie puțin aducându-ne aminte că *numai* râsul nu e de ajuns...

Pentru cine a trecut de vârsta... dublată a acestor tineri – căroara ne place să le spunem copii – istoria teatrală ne ajută să ne amintim că am văzut, de-a lungul timpului spectacole memorabile cu această magistrală farsă, spectacole semnate de Sică Alexandrescu, Ion Cojar, Aureliu Manea, Dominic Dembinski, strălucitori actori ca Birlic, Dem Rădulescu, Dorel Vișan și atâția alții... până la Claudiu Goga, la Adrian Rățoi și Mircea Andreescu.

Alina Hiristea, după cum ne mărturisește în consistentul eseu din caietul-program, este mânată spre această farsă mai mult de întristătoarea concluzie că, în peste un veac, nu ne-am prea schimbat mentalitatea și, lucrul cel mai trist, nici nu prea dăm semne că am dori s-o facem...

Din această dorință onorabilă a tinerei – și nu lipsitei de talent regizoare – decurg, paradoxal, atât virtuțile cât și neîmplinirile spectacolului de la Oradea.

Mutat dintr-un spațiu mai mic, pe scena mare – din necesități de ordin organizatoric care nu ne interesează – cu decorul refăcut ca atare, cam cârpit și nu destul de expresiv (Cosmin Hiristea și

Oana Cernea), spectacolul îți lasă neplăcuta impresie că a fost, nu știu cum, lungit cu de-a sila, multe dintre scenele care ar fi avut de câștigat tocmai prin densitate și sinteză artistică, au pierdut prin diluare. Același lucru putem spune și despre umorul care, prin repetare, a sfârșit prin a-și pierde efectul.

Actorii Ileana Iurciuc (*Efimița*), George Voinescu (*Conu' Leonida*) și Mona Erhan (*Safta*) au fost îndrumați cu destulă timiditate (de înțeles la un debutant, nu și de scuzat), așa încât ei sfârșesc prin a face, cu talentul cu care au fost înzestrați de la bunul Dumnezeu, fiecare, cu credință, dar nu cu destulă unitate de vederi, celebrele și hazoasele personaje. George Voinescu, de pildă, trebuia să fie, într-un Prolog cam tras de păr și într-un Epilog așijderea, nici mai mult nici mai puțin decât un președinte ce părea a fi chiar Emil Constantinescu, având deseori, când intra (cam confuz) în pielea lui *Leonida*, prilejul să se închine, pe furiș – mde, republican! – la bustul în mărime naturală al cui credeți? Ei bine, chiar zâmbărețului Ion Iliescu. Neavând prea mult umor, dar încercând să-l înlocuiască binisor cu dăruire și eficiență scenică, Voinescu aduce un *Leonida* cam de suprafață, cam silit actualizat. Cu câteva momente bune, Ileana Iurciuc, o actriță cu haz și cu

experiență scenică incomparabil mai bogată, e sevoasă, *Efimița* ei având și date de femeie cochetă, chiar sexy, cu tot ridicolul de rigoare. Cu multe momente reușite și aplaudată des, Mona Erhan, înaltă, cu un bun accent moldovenesc, face o *Saftă* cu chef, ba chiar beată bine, ceea ce-i conferă personajului un plus de autenticitate și de haz.

Dorind desigur „să vedem și noi monstruos și să simțim enorm“, sau invers, tânăra creatoare a exagerat totul, iar acest exces s-a întors împotriva spectacolului. Muzica originală, foarte potrivită cu ce se întâmplă pe scenă (Florian Chelu, Gabriel Băruța și regizoarea însăși) aduce un plus de culoare.

Să n-o certăm prea tare pe Alina, studenta, în definitiv, a Cătălinei Buzoianu de la care suntem siguri că a învățat câte ceva – pentru că, la debut, a mai și greșit pe ici pe colo. Așteptăm încrezători următorul spectacol și-i dorim, tinerește, baftă!

Teatrul de Stat din Oradea–Secția română – *Conu' Leonida* față cu reacțiunea de I.L. Caragiale. Regia: Alina Hiristea. Scenografia: Cosmin Hiristea și Oana Cernea. Muzica: Florian Chelu, Gabriel Băruța, Alina Hiristea. Cu: George Voinescu, Ileana Iurciuc, Mona Erhan. Data premierii: ianuarie 2000.



Fabian Enikő

„Dacă am ști pentru ce suferim...”

Cred că oricare dintre noi este frapat de „cum sună” azi textul lui Anton Pavlovici Cehov. Dumnezeuule, într-atât nu ne-am schimbat în esența noastră, noi, pământenii, de orice nație am fi, încât să ni se pară scrise ieri, replici gândite și priticite acum exact o sută de ani?

Cunoscându-ne bine, pe noi oamenii și societatea cu tot ce ține de ea, Cehov ne vorbește despre teamă și despre ratare, despre provincialism, despre munca, vai, disprețuită și atunci

ca și acum, despre „lenea mârșavă”, aducătoare de sărăcie și umilințe de tot felul, despre iubiri pierdute și iluzii hrănite cu vise, despre suferințe, despre nefericire și, aproape inevitabil, despre absența speranței...

La Oradea, conducerea teatrului de limbă maghiară, reprezentată de Marton Elisabeta, director, de Meleg Vilmos, șef de secție și de Nagy Bela, secretar literar, au optat pentru Cehov, spre onoarea lor, într-o vreme în care unele teatre aleargă după tot felul de

prostioare, doar-doar vor atrage publicul plătit, care trebuie, în concepția unora, gădilat, să râdă, să râdă, să râdă...

Invitat la Oradea, regizorul Gali László de la Debrecen (Ungaria) a montat un spectacol în bună tradiție cehoviană, nedorind, spre cinstea lui, să agreseze publicul cu vreo viziune modernă cu orice preț, știind bine că el, publicul, acceptă teatrul clasic, din orice parte a lumii ar veni el, cu condiția să înțeleagă și, nu în ultimul rând, să-i meargă la suflet. Să nu uităm – și Gali László nu s-a prefăcut a uita – că o bună parte din publicul trecut de cincizeci de ani așteaptă încă operetă și comedii muzicale și nu poate fi adus la orice...

Spectacolul orădean cu *Trei surori* este bine, temeinic gândit. Distribuția oferă surprize dintre cele mai plăcute: actori pe care i-am văzut pe parcursul stagiunii jucând cele mai felurite roluri – în teatrele din provincie acesta este un lucru obișnuit – pot fi văzuți aici în ipostaze... cehoviene, gravi, sobri, concentrați. Mulți, adevărate surprize, dintre cele mai plăcute. Regizorul a lucrat admirabil cu ei: gesturi mici, aparent neînsemnate, fără relief, replici parcă aruncate întâmplător, în primul act, își găsesc incredibil ecou în partea a doua a spectacolului, unde acumulările de stări și emoții dau întregului spectacol un dramatism de foarte bună calitate. Abia sesizabile în actul I, unele emoții sunt augmentate cu rafinament și infinită delicatețe spre finalul spectacolului.

Evoluția actorilor, în sensul acesta, este remarcabilă. Împreună cu regizorul, ei re-compun minuțios lumea lăuntrică atât de complicată a personajelor lui Cehov: oameni chinuți de dorințe neîmplinite, oameni nefericiți în dragoste și nerealizați în profesii, rătați și fără speranță de a se împlini vreodată. Kovács Enikő, de altfel o actriță arătoasă, compune o *Olgă* tânără încă (vă vine sau nu să credeți, *Olga* are doar 28 de ani!), dar cu sufletul îmbătrânit, uscat, lipsit de bucuria dragostei și a maternității. Obosită, resemnată, *Olga* trece prin viața aidoma *Soniei*, ducând cu ea doar blestemul muncii neîncetate și al răbdării... Fábrián Enikő – într-o continuă evoluție artistică – are, pentru *Mașa*, un întreg arsenal de mijloace, bogate, variate. Fața ei exprimă nuanțat,

la început indiferență, un dispreț și o silă fizică față de umilul ei soț, profesorașul de provincie cu aere de mare latinist (*Kulâghin*), mai apoi radiază fericire și bucuria de a trăi, după ce se îndrăgostește de *Verșinin*, iar, la final, disperarea de a rămâne alături de omul pe care nu l-a iubit niciodată. Actrița știe să fie pătimasă cu măsură, duplicitară cât e necesar. Păcat că scenografa a îmbrăcat-o numai în negru, monotonizându-i, astfel, aparițiile. Tânăra Sólyom Katalin, interpreta unor roluri de mare întindere la Oradea, creează o *Irină* vie, dulce, suavă, ca o pasăre dornică să zboare din colivie, cu orice preț. Chiar și cu acela de a lua de bărbat un om pe care nu-l iubește, îl stimează doar, reeditând drama *Mașei*. *Irina*, așa cum a gândit-o actrița, de comun acord cu regizorul, este exaltată cu măsură, dar, mai presus de toate, ea *iubește* totul: natură, oameni, pe bătrânul doctor, samovarul, florile... Neavând chiar toate datele personajului, fiind slăbuț, nu gras și neglijent vestimentar, actorul Meleg Vilmos ne aduce un personaj parcă și mai aproape de ceea ce putea fi *Andrei*: un profesor mărunț, timid și plin de complexe, un viitor soț sub papucul autoritar al nevestei, un viitor încornorat... Mijloacele sale sunt sobre fără să fie rigide, aparițiile sunt mereu convingătoare. Medgyesfalvy Sándor, unul dintre pilonii trupei, creează un *Verșinin* ușor previzibil, semănând parcă, în unele scene, cu *Vronski*. E frumos și impunător de la mama natură, dar unele nuanțe în joc, i-ar fi dat personajului mai mult consistență. Nu vrem să-i reproșăm actorului mai

mult, pentru că el rezolvă, la urma urmei rolul, ca un autentic profesionist. Puțină căldură, totuși... Firtos Edith se află, cred, cu a ei *Natalia Ivanovna*, în fața unuia dintre cele mai bune roluri din cariera sa. Ea trece nuanțat de la starea de fată simplă, cu complexe în fața „intelectualelor” care vorbesc, vai, trei limbi străine și sunt atât de bine educate, la ființa hulpavă, lacomă, nerecunoscătoare, impertinentă și rău crescută din final. Hajdu Géza a fost un *Kulâghin* complex, amestec de libidinoșenie, umilință și ridicol. Prezent și mereu atent la parteneri, actorul are un joc al privirilor, al temerilor că ar putea fi părăsit, dar și o viclenie și un egoism „citite” în cele mai fine gesturi. Ács Tibor nu merge pe cunoscute căi. Al său bătrân *Cebutâkin* nu este un sclerozat, sau nu numai, el aduce în scenă multă căldură, nevoie de dragoste și recunoștință. Și, împreună cu Dobos Imre (un *Ferapont* fără cusur), au umor, un umor de cea mai bună calitate. Expresivitatea lui Dobos – în acest rol minuscul – stă mărturie despre valoarea incontestabilă a profesionistului autentic, fără strop de îmbufnare în fața unui rol episodic. Kovács Levente jr. (*Solionii*) a creionat în tușe fine un militar tipic, încrezut, obraznic, răzbunător, orgolios. Csatlós Loránt, deși foarte tânăr, a știut să-i confere lui *Tuzenbah* sobrietate „nemțească”, o seriozitate excesivă, dar și o stranie previziune a morții care-i umbrea mereu chipul. Giacomello Roberto (*Rode*) și Dimény Levente (*Fedotik*) se simt bine în rolurile lor, alături de stimații lor colegi. Și nu sunt nici o clipă neatenți cu ce se petrece pe scenă.

Dimpotrivă. Actriță serioasă, Bathó Ida face o *Anfisă* bătrână, cu toate betșugurile vârstei, dar care întinerește brusc și ea, când aude că va părăsi casa veche. Din păcate, decorul dezamăgește. Și asta nu din pricina lipsei de fantezie și de talent a scenografului, Bölöni Vilmos, ci a ridicolelor sume care se prevăd în devizele unor spectacole. Când montezi un Cehov, ești obligat să acorzi maximum de importanță tuturor laturilor spectacolului. În absența unui decor adecvat, atmosfera cehoviană e greu de creat. Nu-i ușor, știu, să găsești bani și pentru un regizor

invitat și pentru costume (aici, bine executate și în consonanță cu caracterele cehoviene, create de Maria Hațeganu) scumpe și pentru decor de milioane, la propriu, nu la figurat. Dar a accepta să aduci pe scenă, părând o încropeală, mobile din alte zeci de spectacole, a accepta să joci o piesă de importanța acesteia, mereu între perdele negre și cu copăcei de o banalitate strivitoare, este mai mult decât un păcat. Cine a văzut spectacolului lui Alexandru Darie de la „Bulandra” și face comparație, rămâne mut. Acolo decorul a costat poate cât două

regii, dar ce efect, câtă funcționalitate, cum împlinea el jocul admirabil al actorilor!

Am spus toate acestea acum, cu acest prilej, fiindcă vreau să trag un semnal de alarmă asupra gândirii păguboase și perfect provinciale a unor oameni care răspund de destinele financiar-administrative ale teatrelor. Se iau încă salarii mari de către unii, puși acolo, parcă, nu să caute soluții și bani, să identifice fonduri extrabugetare, ci să se plângă, să dea din umeri și să ne tot anunțe că e greu și că așa nu mai merge. „*Dixi et salvavi animam meam*” – cum ar zice... *Kulâghin*.

Cum, știu unguirii să se distreze...

Titlul acesta nu-mi aparține. E observația unei spectatoare, aparent „bună româncă”, ușor invidioasă, în fapt una dintre ardelencele care înțeleg și vorbesc ungurește și merg, fără prejudecăți, la toate spectacolele și românești și în limbă maghiară. Și bine fac. Remarca se făcea la premiera secției maghiare a teatrului orădean: *Cabaret*. Tradiționalul spectacol de cabaret pe care orădenii îl așteaptă de sărbători, acei spectatori care vin în număr mare la toate premierele, mai bune sau mai slabe, cu piese istorice sau drame americane, cu spumoase comedii sau piese din dificilul perimetru al teatrului asurdului. Acest *Cabaret* seamănă și nu seamănă cu celelalte. Dacă, pe lângă pianist (care de altfel își face conștiincios datoria – Rézműves Zoltán), pe scenă

s-ar fi aflat, ca de obicei, o întreagă orchestră, lucrurile, din punct de vedere al antrenului muzical, ar fi arătat de bună seamă mai bine. Dar... o surpriză plăcută tot ne-a oferit acest spectacol și anume: proiectarea pe un ecran elegant, în momentele, să le spunem romantic-nostalgice, a unor imagini superbe ale orașului nostru de la începutul secolului (datorate lui Nemlaha György).

În rest, cum se obișnuiește, scheciuri vesele alternau cu numere de dans și șlagăre la modă sau retro... În schițele umoristice ale căror subiecte se învârteau, cum se obișnuiește, în jurul infidelității, a divorțului, a vicleniei negustorești, a iubirilor fără sorți de izbândă... în aceste schițe, fără mari pretenții literare, au strălucit, pur și simplu, actori maghiari de frunte, exersați de ani și ani în planul comediei: Hajdu Géza, Dobos Imre, Meleg Vilmos, Márton Elisabeta, Ács Tibor, Kiss Ildikó, Csikly Ibolya, Rácz Maria, Molnár Lúlia ș.a.

Alături de ei au evoluat surprinzător Giacomello Roberto, Toth Tünde, Dimény Levente.

Legătura dintre momente a făcut-o – de această dată, spunând glume, unele cu adresă precisă, altele mai puțin, comentând chiar cu amărăciune bilanțuri teatrale dintr-un timp îndepărtat, când bugetele teatrelor și salariile actorilor nu erau atât de precare – actorul Székely Szábo Zoltan. El a venit tocmai din Viena, spre a-și delecta la un apreciabil nivel artistic, publicul (regia: Meleg Vilmos).

Actorii maghiari cântă bine, se mișcă frumos. Decorul – de un alb strălucitor, cu un auriu „2000”, marcând timpul prezent, în contrast cu „1900” (anul terminării construcției clădirii) săpat în piatră deasupra cortinei – a încadrat frumos spațiile destinate schițelor, precum și cel al soliștilor. Costumele, mai ales ale actrițelor, au fost impecabile (scenografe: Maria Hațeganu, asistată de tânăra ei fiică, Florina Bellinda Birea).

„Să vină pompierii!”

În anii '60-'70 veneau, după nume sonore ca Arthur Miller, Edward Albee, Tennessee Williams, Robert Anderson, Murray Schisgal, Robert Lee ș.a., o pleiadă de tineri dramaturgi gata să dea cu tifla sclerozatelor, încremenitelor tradiții, reflexe, comportamente americane. Dar, în același timp, ambiționând să schimbe și structura noilor scrieri dramatice.

Sam Shepard este unul dintre reformatorii cei mai serioși, cu evoluția cea mai spectaculoasă și cu urmările benefice pe care le vedem, în timp. El a început prin a contrazice însăși structura cam închistată a dramei americane, în piesele sale – unele *cu chip* de scenariu – luau locul dramei de tip clasic, în trei acte. Erau structurate modular, alcătuite din părți interșanjabile, regizorului fiindu-i îngăduit să le schimbe locul, conform viziunii sale asupra spectacolului. Într-un spectacol de acest tip nu era de ignorat nici reacția emoțională a receptorului. Influența cinematografului era certă.

Datând din 1983, *Fool for Love* continuă seria pieselor cu tendință mărturisită de a șoca, luând peste picior, ironizând ipocrizia, formalismul, falsul puritanism și pudibonderia burgheziei cu ifose, ostentativ morală, ostentativ religioasă, ostentativ cinstită. Abil mânător al cuvântului, actor și regizor el însuși, cunoscând foarte bine scena și culisele ei, Shepard sfidează convenționalismul și găunoșenia acțiunilor și

Teatrul de Stat din Oradea – Trupa Szigligeti – *Nebuni din dragoste* de Sam Shepard. Traducere: Göncz Árpád. Regia: Dézsi Szilárd. Scenografia: Florina Bellinda Birea. Cu: Fábian Enikő, Medgyesfalvy Sándor, Kovacs Levente jr., Borsos Barna. Data premierei: 6 februarie 2000.

comportamentului marcat de stereotipie. El parodiază cu efect sigur, modul de viață fals american, plin de sloganuri publicitare, iluzii și *happy-end-uri* cu orice preț.

Personajele lui Shepard răstoarnă, parcă într-un sarcastic hohot de râs, situațiile teatrale, așa-zise „de viață”. Eroii americani sunt parodiați ca și personajele, trăind parcă în nesfârșitele seriale sau telenovele, previzibil adică. El contrazice, ironic, sloganul reușitei sigure, în viață, dovedind, în subtext, că încă mai există, chiar și în lumea cea liberă a tuturor posibilităților, sărăcie, promiscuitate, mizerie materială și spirituală, decepții, suferință. Cu riscul de a te agresa, Shepard îți aduce în față personaje pe care nu știi de unde să le apuci, oameni pasionați, puși în situații insolite, adesea neverosimile. Poate că așa cum apar, ele nici nu există în realitate, dar, sigur, comunică ceva foarte puternic, foarte autentic, în esența lor despre noi și despre existența noastră. Fără falsă compasiune, fără încercarea de a îndulci în vreun fel lucrurile. Piesa *Nebuni din dragoste* nu face excepție. Simbolizând lumea... nebună, americană, *May* și *Eddie* nu pot, nu au cum să nu iasă din normalitate. Cum să explici altfel dragostea... nebună, obsesivă dintre cei doi frați după tată? Toată numai o flacăără, *May* îl devoră pe *Eddie*, cu o înfrâncenare ce nu are, nu mai are nimic

omenesc în ea. Ignorând incestul, acest cuplu blestemat refuză să-l accepte pe *Martin*, tânărul absolut normal, americanul care muncește, mănâncă popcorn și merge la cinema... Cei doi tineri plătesc poate grele și vechi păcate ale părinților lor: mame alcoolice, tați iresponsabili...

Piesa a fost tradusă în limba maghiară de unul dintre traducătorii remarcabili de limbă engleză, nimeni altul decât actualul președinte al Ungariei, Göncz Árpád. O traducere nuanțată, rafinată, scenică.

Doi tineri creatori, regizorul budapestan Dézsi Szilárd și scenografa orădeană Florina Bellinda Birea construiesc împreună cu patru actori un spectacol – în spațiul scenei, cu publicul alături – credibil și cât se poate în nota piesei. Elementele de decor, puține, dar esențiale, nu sufocă actorii, permițându-le să-și desfășoare jocul în perimetrul rezervat, între cele două scaune-balansoar, gemene, semnificând cele două case unde un trântor bețiv a făcut cei doi copii, păcălind buna-credință a două femei...

Costumele, aparent modeste, sunt exact ce trebuie: blugi, halat (*May* și *Eddie*), ținută conformistă (*Martin*), numai rochia roșie ca focul anunțând-o pe pătimașa *May*. Poate pe *Tatăl*, aflat doar în închipuirea lor obsedată de el, l-ar fi putut îmbrăca puțin altfel... Cu actorii s-a lucrat foarte bine. De altfel, distribuția numără trei

dintre actorii cei mai buni ai trupei maghiare. Fábian Enikő (premiată pentru *Lola Blau*) a fost o *May* când tristă, disperată, când punctând ironic tiparul din care a croit-o autorul. Îndrăgostită ca în celebrele telenovele, actrița a avut grijă să nu depășească nici o clipă granița dintre posibil și literar. Ambiguitatea pare a fi modalitatea foarte potrivită imprimată de regizor desfășurării acțiunii. Medgyesfalvy Sándor a găsit pentru *Eddie* numeroase nuanțe, fiind adesea imprevizibil. Frumos ca un Adonis, dar

imposibil de „citit”, când iubitul pătimaș, când urând cu putere, agresiv și tandru, el a fost, cred, cel mai aproape de personajele concepute de dramaturgul american.

Kovács Levente jr. a constituit contrapunctul de care piesa nu se putea lipsi. A făcut un *Martin* cam tâmp, năucit de lumea în care a nimerit ca din greșeală un băiat cuminte, al cărui loc nu poate fi lângă *May*. Actorii aceștia au jucat atât de multe roluri principale în nu prea îndelungata lor carieră artistică, încât îți fac

impresia unor maeștri. Iată (Evrika!) așa zice, marele, poate singurul avantaj al angajării într-un teatru din provincie.

Îi secundează, cu bun-simț, având intervenții puține, actorul în vârstă, Borsos Barna. El știe să stea și să asculte în scenă, ceea ce, la urma urmei, nu e puțin. Aș mai vrea să adaug ceva: jocul actorilor, maniera lor de joc, foarte... ungurească, i-aș zice, se potrivește de minune cu „patimile după Shepard” din această piesă. E un incendiu, pe scenă, de-ți vine să chemi pompierii...

Irina IONESCU

Revizuit și adăugit

O mulțime de fantezii fac să se piardă în spectacolul Andreei Vulpe, după *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, atât lirismul textului, cât și energia și puterea montării de a trece rampa. Aproape că nu mai contează dacă Theseu a fost un „bandit odios”, dacă măgarul nu este doar „un mamifer supradotat din punct de vedere sexual”, dacă „un vis al unei nopți de vară se întâmplă iarna” (!!!), cum încearcă să convingă prologul compus special de autoarea versiunii scenice după scrieri de Ovidiu, Herodot, Chaucer, Thomas North.

În plus, pretenția declarată a regizoarei că toate ideile enumerate sunt conținute de piesa shakespeariană se dovedește a fi, neavând acoperire în spectacol, absolut gratuită.

Covârșitoare este, în schimb, influența pe care această lectură extravagantă o exercită asupra scenografiei. Simple, dar foarte frumoase, decorurile și costumele dețin supremația asupra celorlalte componente ale spectacolului, realizatorul lor, Horațiu Mihaiu, putând fi considerat astfel liderul informal al întregii echipe. Din distribuție se remarcă: Clara Flores (*Hermia*) – un temperament puternic, tentată, din păcate, să treacă în forță peste nuanțe și semitonuri; Bogdan Talașman, interpretul unui *Puck* copilăros și foarte răutăcios, ușor sadic chiar; Dan Grigoraș (*Fundulea*) – un actor care-și folosește în mod inteligent resursele comice și calitățile artistice.

Încurajări merită, de asemenea, și cei doi debutanți ai teatrului – Ecaterina Hâțu (*Helena*) și Constantin Lupescu (*Demetrius*).

Teatrul Tineretului Piatra Neamț – *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare. Versiunea scenică și regia: Andreea Vulpe. Scenografia: Horațiu Mihaiu. Mișcarea scenică: Felicia Dalu. Coloana sonoră: Cristian Juncu. Distribuția: Ovidiu Crlșan, Lucreția Mandric, Victor Giurescu, Constantin Lupescu, Clara Flores, Ecaterina Hâțu/Gabriela Crlșu, Cornel Nicoară, Daniel Beșleagă, Roxana Frunză, Bogdan Talașman, Corneliu-Dan Borcia, Dan Grigoraș, Tudor Tăbăcaru, Pompillu Ștefan, Florin Mircea jr., Paul Chirilă, Olimpia Mălai, Dorina Maria Haranguș, Smaranda Astanel, Alina Grigore, Bogdan Matel, Ștefan Ruxandra, Marius Blaj. Data premierelor: 4 martie 2000.

Mircea GHIȚULESCU

Un teatru cu program

Om cu simț aparte al conexiunilor și cu apetit subînțeles pentru conjunctură, regizorul Constantin Dinischiotu, multiplu director de teatre – la Botoșani, Pitești, Constanța și, acum, Bacău – și-a revendicat Ziua mondială a teatrului (27 martie) cu o microstagionă de dramaturgie românească: *Ginere de import* de Viorel Savin, *O batistă în Dunăre* de D.R. Popescu, *Hoțul de mărgăritare* de Valeriu Anania, *Alegeri anticipate* de Tudor Popescu și *Cantonul de vânatoare* de George Genoiu. Să ne amintim că Teatrul Bacovia nu a ratat nici vizita în România a Papei Ioan Paul al II-lea, descoperind o piesă de teatru a lui Karol Wojtila, *În fața magazinului cu bijuterii*, scrisă în tinerețe. Pentru anul Eminescu, ni se promite un spectacol cu fragmente de teatru ale acestui mare dramaturg nerealizat care a creat o direcție nouă în drama românească,

continuată de Lucian Blaga (*Decebal*). Nu pierde nici anul ecumenic 2000, nici cele patru secole de la meteorica Românie Mare realizată de Mihai Viteazul, anunțând premiera cu drama *Capul* de Mihnea Gheorghiu. Constantin Dinischiotu are, așadar, un program ce pare jubiliar și conjunctural însă, de fapt, este perfect cultural. Cu puternică tentă educativă. Are și ceva ostentativ dar și ceva polemic, asemenea expunerii oricărui program. Pare, oricum, elaborat la masa de lucru: un proiect pentru autorități bugetare și pentru sponsori cu simțul culturii. Ce îi lipsește este, poate, un pic de mister, fiind mult prea clar. De Ziua mondială a teatrului, setul de piese alese în exclusivitate din dramaturgia românească inhibă orice ambiții în acest domeniu lipsit de ambiții. Aici este și capcana: te înscrii într-un concurs cu un singur participant, Teatrul Bacovia. Chiar dacă spectacolele de la Bacău suferă vădit de austeritate scenografică (decorul la *Batista în Dunăre* nu este numai auster, ci de-a dreptul urât), ele reușesc

să pună în valoare capacitatea tematică a dramaturgiei actuale. Este un accent binevenit pe teatrul religios care ne lipsea. Nu numai prin spectacolul-lectură cu piesa papală, dar și cu *Hoțul de mărgăritare* al părintelui Anania. Piesă scrisă cu dragoste pentru cuvinte și frumoasa lor împerechere. O sală de matineu cu școlari care ascultau cuminiți parabola liberală a ciclului asumat: nu ne interesează adevărul de-a gata, ci același adevăr trăit. Ne întoarcem la *Tatăl Nostru* să confirmăm valorile moralei creștine: mărgăritarele culese de pe fundul mării. Nu au lipsit din microstagionă de la Bacău nici comedia satirică (*Ginerele de import* de Viorel Savin), nici satira politică (*Alegeri anticipate* de Tudor Popescu), nici bilanțurile existențiale cu tentă istorică (*Batista în Dunăre* de D.R. Popescu și *Cantonul de vânatoare* de George Genoiu). Problema este: cine răspunde provocării de la Bacău reluând aceste texte sau altele din dramaturgia românească pentru a le da prestigiul pe care îl merită?

Mihaela PĂTRAȘCU

Ipoteze

Tânărul actor Vasile Toma se încumetă să-și valorifice resursele regizorale pe un text al scriitorului rus Leonid Zorin. Demersul regizoral este susținut de doi tineri actori din Teatrul Evreiesc de Stat: Ion Grosu și Iulia Mătcu. Aceasta interpretează, pe rând, alternând maniera de joc de la caz la caz, de la personaj la personaj, toate necunoscutele din ecuația lui *Arcadi Semionovici Garunski* (Ion Grosu): *Anna*, *Vera*, *Călătoarea*, *Istomina*, *Augusta ș.a. Garunski* (Ion Grosu) își acompaniază drama cu acordurile unei chitare, în manieră Văsoțki, parcă lansând un urlet existențial. În tragicomedia lui Zorin, femeia devine

simbolul tuturor nenorocirilor și dacă Ion Grosu n-ar avea un robust umor, personajul ar fi doar un banal misogin. Decorul este simplu (scenografia aparține Mirelei Trăistaru), iar luminile intense, ce apar pe panourile din fundal, însoțesc gama de trăiri ale personajului, cu rolul terapeutic de a le tempera. Piesa-cheie a acestui decor este un dulap multifuncțional care devine pe rând vestibul (prin el intră și ies mai mult sau mai puținperate: soția lui A.S. Garunski, vecina, doctorița-psihiatru), ghișeu, cufăr, vagon de dormit, faleză, biroul directoarei și, în final, coșciug pentru o nevastă sinucigașă. Personajele sunt bănuite de un soi de „paranoia normală”. *Garunski* îi suspectează pe toți că-l consideră nebun, este chiar luat drept nebun și trimis în Crimeea, unde întâlnește o

poetă căreia îi devine muză. Poemele acesteia apar într-o revistă literară, iar *Garunski* trăiește cu impresia că toată lumea le citește și-i bănuiește identitatea sub inițialele A.S.G. Soția îl acuză de infidelitate, directoarea îl concediază, vecina îl tratează ca pe un satir, colegei de serviciu îi apare drept un monstru, iar psihiatrii drept un caz clinic. Celor doi actori li se acordă o mare libertate scenică și-n același timp răspundere. Dar sunt momente fără cuvinte, fără chitară, când privirea lui *Garunski* (Ion Grosu) rămâne goală, așteptând parcă o indicație regizorală, care nu vine.

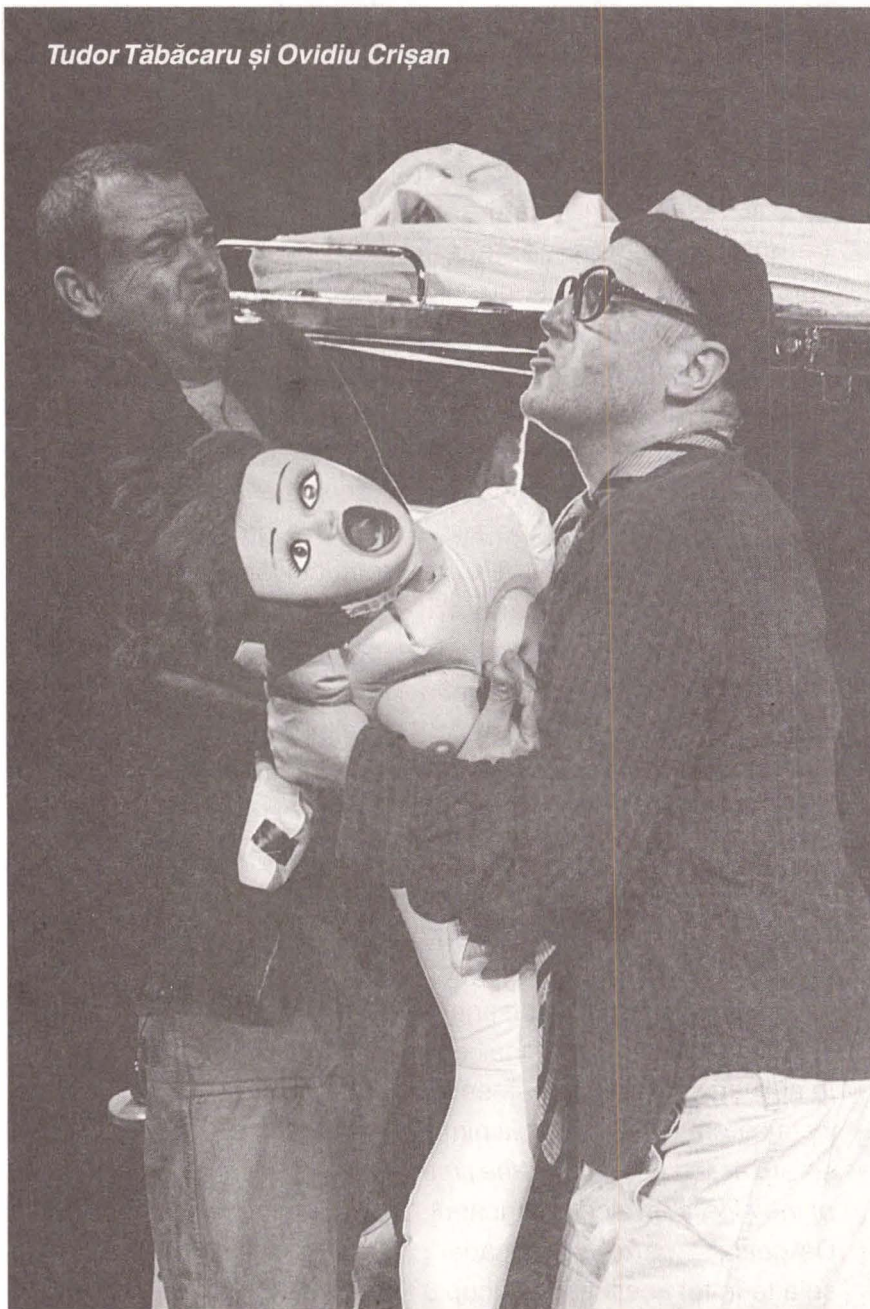
Teatrul Evreiesc de Stat – Un bărbat și mai multe femei de Leonid Zorin. Data premierei: 6 martie 2000.

Cristina MODREANU

Ce mi-ar plăcea mie să văd

„Scriu ce mi-ar plăcea mie să văd” declară Oliver Bukowski, unul dintre cei mai apreciați dramaturgi germani ai acestui moment, a cărei piesă, *La Dallas*, a fost montată recent la Piatra Neamț de Vlad Massaci. Iar ceea ce-i place lui Bukowski să vadă pe scenă sunt oamenii zilelor noastre, cu întâmplările, chiar lipsite de *glamour*, prin care ei trec. Asemeni nouă, tuturor, și Bukowski este spectatorul unor vremuri înrâncenate, complicate din punct de vedere politic, cu societăți în continuă schimbare, care agresează individul, îl scot din tiparele cu care el era obișnuit, poate și fericit, pentru a-l asasina cu altele, nefamiliare lui... Ca cetățean al Germaniei reunite, Oliver Bukowski nu poate să nu observe tensiunile latente (sau chiar exprimate) dintre foștii RDG-iști și „confrații” lor, spre care au alergat cu atâta bucurie după prăbușirea Zidului Berlinului. Aceștia i-au strâns „părintește” la piept, asemeni unor tineri părinți care se bucură inconștient că vor avea un copil, fără să-și dea seama că nu au cu ce să-l hrănească, fapt pe care au început deja să-l regrete. De cealaltă parte, „binefacerile” occidentale au început să curgă – șomaj, sărăcie, criminalitate

Tudor Tăbăcaru și Ovidiu Crișan



etc. Le știm prea bine, am fost și noi dăruiți cu ele... Toate aceste contraste, toate temerile generate de lipsa siguranței zilei de mâine, toate efectele preluării

necondiționate a unor clișee – ca într-un transplant eșuat – le redă dramaturgul în piesa *La Dallas*, subintitulată (sarcastic, aș zice) „comedie de bulevard”.

Două cupluri găsim în scenă, a căror evoluție alternează: primul este alcătuit din *Horst Pashke* (Tudor Tăbăcaru) și *Lothar Ackermann* (Ovidiu Crișan), doi paria ai noii societăți rezultate prin unificare, ceilalți sunt un cuplu „oficial”, soții *Terre*, persoane avute, fericiții posesori ai unui fiu, *Thomas*, subiectul/obiectul care îi va pune în legătură cu ceilalți doi. După ce facem cunoștință și cu unii și cu alții, aflăm că *Horst*, îngrijitor al unui strand, găsește pe „teritoriul” lui cadavrul unui tânăr, despre care știe că provine dintr-o familie bogată. Contaminat de scenariile ce înfloresc pe sticla televizoarelor, el hotărăște să facă din această întâmplare „șansa” vieții lui, așa că ia cadavrul și îl pune la păstrare în camera pe care o împarte cu *Lothar*, hotărât să ceară o recompensă zdravănă. Se dezlănțuie o întreagă avalanșă de „procedee” specifice – telefoane anonime, scrisori cu colaje de litere decupate, supravegheri prin găurile din ziare, tot arsenalul filmelor polițiste de duzină, pus în aplicare de doi bieți oameni în viața cărora nu se întâmplă nimic și care au, cu acest prilej, *the time of their life*, cum zice americanul. De cealaltă parte a „baricadei”, se află în tot acest timp un cuplu bizar stilizat de autor (procedeu accentuat de viziunea lui Vlad Massaci), o femeie supusă violențelor și umilințelor de către soțul ei, un ins pervers, de o sexualitate incertă (adus în scenă

de Pompiliu Ștefan), pe scurt, un menaj minat de lipsa oricărui sentiment, cu gesturi, obiceiuri și teme de conversație fixe, înghețate parcă într-un ritual îngrozitor, *cina*, ca o culme a indifferenței cu mască amabilă pe care o afișează unul față de altul. Nici măcar dispariția fiului nu tulbură cu nimic groaznicul ritual, micile revolte ale *Inei* (excelent interpretată cu temperament înăbușit de Clara Flores, în primul ei rol pe scena nemțeană) se sting la fel de repede cum au început. Cei doi sunt priviți sarcastic de autor, descriși „la rece”, construiți printr-o accentuare a grotescului gesturilor și atitudinilor. Prin contrast, *Horst* și *Lothar*, cu tot limbajul lor colorat, asemănător cu cel al boschetarilor de la noi, ne devin mai apropiați prin umanitatea lor autentică; știm că ei acționează numai din disperare, că au remușcări, îndoieli, temeri, adică, până la urmă, viață. Nu e prima dată când tandemul Tudor Tăbăcaru–Ovidiu Crișan funcționează perfect într-un spectacol; cei doi îmbracă hainele de paria cu o naturalețe uimitoare, astfel încât licențiozitățile de limbaj sună extrem de firesc – și deloc vulgar, pentru că în spatele vorbelor e mereu un gând – în rostirea lor. Un rol foarte important în spectacol, chiar dacă nu ar „da” foarte bine într-un CV, este cel al cadavrului, care e mereu prezent în scenă, regizorul subliniind prin jocul pe care i-l impune (și pe care îl însoțește cu

o bizară lumină albastră) grotescul situațiilor. În interpretarea lui Victor Giurescu, *Thomas Terre* devine un mort simpatic, un fel de animăluț de casă al celor doi răpitori ai săi, care îl văd ca pe un prieten în singurătatea lor (risipită din când în când de *Lothar* cu ajutorul lui *Moni*, o păpușă gonflabilă ce-ține loc de prietenă).

În spațiul scenic mobilat la un moment dat cu un zid, ca o amintire, însă un zid acoperit de grafitti (scenografia îi aparține debutantului Viaceslav Vutcariov) se confruntă două lumi atât de diferite în aparență și totuși înspăimântător de asemănătoare. Și de o parte și de cealaltă se află oameni puternic tarați, din care viața s-a scurs din diferite motive, oameni care și-au pierdut bucuria, motivația de a-și duce viața mai departe, oameni goi pe dinăuntru, continuându-și existența stearpă în virtutea inerției. Poate văzându-i, fără retușuri, așa cum ni-i arată Bukowski prin intermediul talentaților actori nemțeni, mai avem o șansă de a nu deveni la fel ca ei. Asta mi-ar plăcea mie să văd.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – La Dallas de Oliver Bukowski. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Ilustrația muzicală: Cristian Juncu. Cu: Tudor Tăbăcaru, Ovidiu Crișan, Clara Flores, Pompiliu Ștefan, Victor Giurescu. Data premierei: 18 decembrie 1999.

Oana Cristea GRIGORESCU

Invențiuni la două voci pentru romancier și regizor

Istoria lecturii care te ia în puterea ei, te confiscă pentru a-ți face loc în acțiune ca personaj, istoria seducției conținute în lectură implică o tensiune dramatică pe care Radu Afrim a simțit-o și fructificat-o în dramatizarea pe care o semnează cu spectacolul *Job* la Teatrul Național din Târgu Mureș. Seducția jocului provoacă jocul seducției atunci când personajul principal, *Marie-Constance*, încearcă să scape din monotonia egală a zilelor inventând un job bizar și aparent anacronic: acela de cititoare la domiciliu. Această ocupație e o formă de a ține sub observație viața celorlalți, de cele mai multe ori ignobilă și neputincioasă în planul acțiunii. Persoane marginalizate de vârstă sau boală sunt potențiali clienți ai serviciilor de lectură la domiciliu pe care le oferă prin mica publicitate *Cititoarea*. Ea pleacă de la privilegiul intruziunii în intimitatea clienților și sfârșește prin a fi confiscată de aceștia și transformată în „hrană vie” pentru „plantele humanoide” de apartament pe care le vizitează, din amuzament întâi, din postura victimei mai apoi. Crede tot timpul că jocul e sub control, nu simte momentul când rolurile se inversează, ea devenind cea condusă de isteria neputinței din jur. Lumile în care a intrat prin lectură sunt ordonate după gradele posesiei: fizică, mentală, sufletească, totală.

Radu Afrim propune prin acest spectacol – de debut pe scena unui teatru – un tip de imagine pe care îl anunță spectacolele din

studentie, dar nou pentru scena profesionistă. Se îmbină aici într-o alchimie cu miză estetică cultura imaginii de tip videoclip, tăietura cinematografică, comentariul subliminal, apetitul *horror* și sexy al spectatorului de televiziune. Echilibrul dramatic e bine temperat până spre sfârșit, când ultima scenă (cea a bătrânului magistrat) nu e suficient de clară în motivații. Cele patru lumi în care pătrunde *Cititoarea*, ermetic închise față de exterior, dezvoltă patru variante grotesc caricaturizate la debilitatea și contorsionarea pe care le generează neputințele afective. *Job* e unul dintre spectacolele în care este spartă lumea închisă a scenei. Aerul vieții de afară, cu ritmul supraturat, spaimele, haosul, degradingolada, își face simțită prezența. Te știi și te cauți parte a acelei lumi pe care scena o surprinde, o acceptă ca moștră de real, o redă spectatorului comentată indirect, sublimată în substanța spectacolului.

Scenografia, semnată Horațiu Mihaiu, răspunde acestui tip de construcție regizorală printr-o imagine complementară. Ne invită să degustăm *kitsch*-ul pe îndelete, fotogramă cu fotogramă, să poposim pe detalii, să aprofundăm lipsa de stil pe care o cultivă cocteilul teleauditiv. Scenografia descrie fidel lumile în care pătrunde cititoarea, le individualizează prin culoare: roșu, vișiniu, alb, roz.

Interesul regizorului pentru invenție nu uită de actor. Sunt remarcabile rolurile de compoziție pe care le oferă. Iolanda Dain în rolul *Contesei de Pazmany*, umor grotesc împerecheat cu supra-realism, născând o specie de personaj unic ce dezvoltă în subsidiar un tragism nedeclarat. Nicu Mihoc în rolul *Michel Dautrand* compune o tipologie comună timpului de acum.

Importanța funcției sociale și profesionale dezvăluie fără milă fanfaronada găunoasă, impotența ridicată la rang social. Rodica Baghiu, *Mama lui Eric*, descrie cu consecvență circuitul obsesiv al afecțiunii materne administrate în supradoză pentru a deraia în isterie. Singurul personaj sufletește întreg, paralticul *Eric*, se scufundă în perversitatea indusă de mediu. Limbajul lui, unicul compatibil cu al *Cititoarei*, alunecă în mālul instinctelor refulate. Adrian Cucu debutează cu acest rol pe scena teatrului profesionist. Florin Vidamski, *Magistratul*, coleg de generație cu Adrian Cucu, nu mai transmite aceeași coeziune logică în construcția personajului. Efeminarea lui e doar formală, ratează la nivelul expresiei esența personajului dirijat de instincte, mustind de perversitate. Nu are nimic tragic, spre deosebire de Adrian Cucu care sub aparența infantilismului redă sensibilitatea de esență tragică a personajului. Suzana Macovei în rolul *Cititoarei* ne oferă un personaj nedus până la capăt, oprit la nivelul primelor explicații. E necesar în mai mare măsură controlul asupra tentației de tip „trăirist”. Nu îi este la îndemână obiectivarea rece, controlul situațiilor, propriu celui ce provoacă jocul seducției prin lectură. Fără acest atent control al lucidității dozarea tensiunii nu e posibilă, cade în platitudinea posturii de martor, ratează sensul interior al poveștii: cel ce provoacă este întâi sedus și apoi anulat de jocul lecturii-agent de control mental, fizic și sufleteș.

Teatrul Național din Târgu Mureș –
Job, dramatizare de Radu Afrim, după romanul *Cititoarea* de Raymond Jean.
Regia: Radu Afrim. **Scenografia:** Horațiu Mihaiu. **Cu:** Suzana Macovei, Iolanda Dain, Nicu Mihoc, Rodica Baghiu, Adrian Cucu, Florin Vidamski.

Delia VOICU

Șantaj în lumea lor, în lumea noastră

Piesa *Șantaj* de Liudmila Razumovskaia revine sub alt titlu (*Doamnei profesoare, cu dragoste*), după doi ani de la premiera brașoveană a lui Claudiu Goga, în atenția unui student la regie. De data aceasta, textul dramatic este transformat într-un scenariu. Opțiunea lui Radu Apostol pentru această formulă s-ar justifica prin anacronismul contextului în care se petrece acțiunea, respectiv în cadrul fostei URSS. Aceasta a marcat, firește, întreaga structură psihologică a protagoniștilor care aparțineau unor categorii bine delimitate în ierarhia claselor sociale ale vremii.

Montarea subliniază conflictul dintre oportunismul feroce al celor patru elevi, care invadează existența profesoarei lor, și statura umană și etică a acesteia. Ruptura nu se înscrie într-o diferență de mentalitate legată de normele unor lumi diferite, ci caracterizează două perspective asupra vieții care se exclud reciproc. Motivația gestului monstruos diferă la fiecare dintre cei patru

tineri. Dacă trei dintre ei își doresc înfăptuirea unor idealuri simple și pașnice, de fapt, opuse mijloacelor la care recurg, cel de-al patrulea, *Volodea*, acționează dintr-o pornire cinică, în care jocul cu sufletul și viața oamenilor este plăcerea supremă. Deși ușor histrionic, Cristi Simion, în rolul lui *Volodea*, a conturat figura terifiantă a omului care, sub aparența bunelor intenții, își distruge semenii.

Abisul moral, ruina sufletească a tinerilor, se opun violent gingășiei profesoarei care, în emoționanta interpretare a Paulei Niculiță, păstrându-și neîntinată demnitatea, va sfârși tragic.

Imaginile scenice surprind dezastrul și drumul către el. La început, în casa modestă, dar plină de cărți și flori a *Elenei Sergheevna*, domnește calmul. Devastarea treptată a interiorului și moartea ei se înscriu într-o atmosferă naturalistă, în care trăirile, gesturile și dialogurile se produc cu agresivitate.

Regizorul acestei peripeții sinistre, *Volodea*, compune un tablou al manipulării, folosindu-se de vulnerabilitatea colegilor lui: situația dificilă a familiei lui *Vitea* (Radu Romaniuc), naivitatea *Lidei* (Antoaneta Cojocar) și problemele intime ale lui *Pașa* (Cătălin Stanciu) amplificându-le complexe. Astfel, el reușește să îi transforme în instrumente ale acțiunilor sale: îi comandă lui *Pașa* începerea unei percheziții, amintindu-i de „sexualitatea” sa

„latentă, plină de promisiuni”. Pe același ton ironic și cinic, îi ordonă lui *Vitea* să o violeze pe *Lida*: „și fără fițe, că te vede Dumnezeu!”. Șantajul, cuvânt ce intră în vocabularul intrigilor și disputelor de interese la diferite niveluri ale societății contemporane, este arma prin care personajul îi domină pe cei din jur. Și totuși, demnitatea e mai presus de rău, și astfel, moartea din disperare a *Elenei Sergheevna* e o victorie tragică asupra lui.

Concentrarea acțiunii într-o oră și zece minute accelerează procesele (care ar fi necesitat poate o perspectivă mai extinsă) și reușește să imprime o continuitate alertă a evenimentelor. Interpretarea, cultivând detaliul dus până la ultima semnificație, este de o franchețe care generează, în câteva momente, un șoc al receptării. Autenticitatea trăirii a adâncit dimensiunea emoțională a spectacolului, susținut cu temeritate și talent.

Studioul „Casandra” – Doamnei profesoare, cu dragoste... scenariu de Radu Apostol și Cristi Simion după piesa Șantaj de Liudmila Razumovskala. Regla: Radu Apostol (anul III Regie Teatru, clasa prof. univ. Cornel Todea, asist. univ. Dominic Dămbinski). Costumele: Kiki Roman și Radu Vitalaru. Distribuția: Paula Niculiță, Antoaneta Cojocar, Cristi Simion, Cătălin Stanciu, Radu Romaniuc.

Oana BORȘ

Din „jurnalul” tuturor timpurilor

Jurnalul Annei Frank, inocentă mărturie a unor timpuri înnegriți în propria lor durere, a căpătat dimensiune scenică grație regizoarei Liana Ceterchi și actriței Mihaela Sârbu. Mai întâi, la Teatrul Național din Timișoara și, de curând, în subteranele Teatrului Act.

Linearitatea, parte intrinsec-structurală a unei astfel de scriituri, se lasă transformată aici într-un mod fericit. Detaliul, gestul fin, obiectul mărunț, nuanța de moment – ce construiesc viața faptului real – deschid în adâncime către un univers cu forță dramatică. Un univers de sensuri, situat în pendulare, ca zbatere între două margini: a vinii și a purității.

Vina de a ne închide într-o ordine strictă – zid de apărare și carceră – clădită cu consecvență în jurul nostru, și care, oricând, din zel și, dureros-ironic, chiar în numele acestei construcții, se poate surpa. Se surpă în noi și peste noi, mutilând. Nimic nu mai poate tinde spre întreg. Numele rostite în liniștea întunericului sălii devin doar nume; figurile, proiectate pe perete, strigă prin împietrirea lor tăcută realitatea pe care o trăiesc conștient. Sunt vinovați de propria stare de victimă. Ușa s-a închis în spatele nostru, al spectatorilor, sau al lor... Oricând și noi putem fi ei. Neputința de a mai acționa devine atunci un simplu fapt de constatat. Speranța și puritatea pot face însă ca lumea să pară altfel. Lipsită de încrâncenarea regulii rigide, nu mai domină și se lasă redescoperită și descifrată mereu. Ca în jocul lui *Anne* de a completa, din nou și din nou, caietul de cuvinte încrucișate. Iar aici, singurele daruri pe care avem voie să le oferim sunt forța seninătății și libertatea iubirii. Chiar dacă pagini rupte de jurnal zboară în cadrul ușii ce se deschide, pentru *Anne*, deschiderea se face într-o lumină.

În final, vocea din off vorbește de ceea ce a fost dincolo de prag. Poate că nu mai era nevoie. Știam deja.

Teatrul Act – *Anne Frank* (după *Jurnalul Annei Frank*). Versiunea scenică și regia: Liana Ceterchi. Mișcarea scenică: Andreea Mincă. Cu: Mihaela Sârbu.



Oana BORȘ

Un spectacol inutil

Theatrum Mundi își continuă programul de aducere pe scenă a dramaturgiei românești contemporane (în această stagiune: *Don Juan moare ca toți ceilalți* de Teodor Mazilu și *Funcționarul destinului* de Horia Gârbea). Un program demn de apreciat în intenție, căci dincolo de alternativa pe care o propune spectatorului, îmbracă și haina necesității culturale. Cu această încărcătură, printr-o deducție logică, criteriul de bază al selecției repertoriale ar trebui să fie valoarea, mai ales că prin cele trei-patru sau, cel mult, cinci spectacole ale stagiunii nu

se acoperă, cu siguranță, oferta dramaturgică de bună calitate. Despre ultima premieră a teatrului, *Beethoven cântă din pistol* (*Farsă anticontemporană în câteva scene și un act normativ*) de Mircea M. Ionescu, nu se poate spune, însă, că se înscrie sub acest semn. Textul, ce se dorește a fi o parabolă cu trimiteri către teatrul absurd, aduce în lumină o lume întoarsă în retardare – derizorie stare a umanității, în care gestul de salvare nu numai că este inutil, dar și imposibil. Discursul dramaturgic se scufundă însă treptat în platitudine și periferic, dobândind un puternic iz redundant. Creația regizorală poate conferi, uneori, unui text mai puțin ofertant, o altă adâncime. Din păcate, de data aceasta nu se întâmplă nici acest lucru. Cheia aleasă pentru transpunerea scenică de către regizorul

Constantin Dicu este varietéul. O posibilă soluție, dacă nu i-ar fi lipsit chiar fundamentul: ironia. Uzând doar de instrumente, și încă în abundență (coregrafia: Felicia Dalu, ilustrația muzicală: Vasile Manta), imaginea scenică lovește prin artificialitate și kitsch; mesajul, prin superficialitate. Iar dacă pe undeva era vorba de derizoriu și inutil acestea se instalează cu prisosință, dar nu ca metaforă, ci ca dominantă a spectacolului.

Theatrum Mundi – Beethoven cântă din pistol de Mircea M. Ionescu. Regia: Constantin Dicu. Scenografia: Ion Olaru. Coregrafia: Felicia Dalu. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Distribuția: Cristian Moțlu, Eugen Cristea, Ovidiu Gherasim-Robu, Carmen Stimeriu, Silvia Codreanu, Dana Pocea.

Mihaela PĂTRAȘCU

Anunțarea imprevizibilului

În spațiul clausturant al sălii de la Teatrul Act, regizorul Puiu Șerban lansează o provocare publicului, aducând în scenă textul englezului Harold Pinter, *Chelnerul mut*.

Spațiul este simplificat, parcă pentru a permite respirația actorilor, cu decoruri reduse la două paturi, două navețe goale de bere, o mașină de gătit și o hotă (scenografie: Ștefan Caragiu) asistăm la desfășurarea dialogurilor între doi tineri care împart aceeași cameră a unui subsol.

Ce doi actori – Florin Piersic jr. și Liviu Lucaci – se apropie cu fereală de roluri, tatonând spațiul dintre cuvinte, pândindu-și reacțiile. Dialogul se divide în solilocvii, fiecare personaj urmărindu-și ideile și dând mai degrabă replică propriilor gânduri decât interlocutorului. Aceasta creează o anume monotonie, depășită de apariția momentului-cheie: în perete există un ghișeu unde o mână nevăzută depune bilete, solicitând anumite meniuri. Așadar, cei doi locuiesc într-o fostă bucătărie și clădirea își reia vechile funcțiuni. E un soi de *Present in the Past*, un timp al verbului prin excelență englezesc. Ce doi se supun speriați, oferind tot ce au prin cameră de-ale gurii. Cererile se înmulțesc. Chelnerul mut și invizibil îi solicită din ce în ce mai insistent. Din hotă se aude o voce al cărei mesaj e ininteligibil. Cei doi se hotărăsc să-l aștepte pe necunoscut, sau pe oricine ar veni la pândă, cu pistoalele pregătite. Numai că ușa se deschide și apare... unul dintre cei doi. Maniera de joc a celor doi actori diferă în funcție de gradarea tensiunii. Liviu Lucaci mai impetuos și totodată mai adaptat situației. Florin Piersic jr. mai rațional, mai șovăielnic, mai circumspect. Un spectacol despre granițele comunicării, despre instanțele din noi și cele superioare nouă, care ne cer totdeauna ceva sau ne impun situații absurde la care nu putem face față decât cu umor. Și aici este un tip aparte de umor, care apare ca o spumă la suprafața unor conjuncturi aparent comune și a unor replici aparent banale.

Teatrul act și Compania „D' Aia” – Chelnerul mut. Regia: Puiu Șerban. Scenografia: Ștefan Caragiu. Distribuția: Florin Piersic jr., Liviu Lucaci. Data premierei: 24 martie 2000.

Octavian SAIU

Ceva din ceea ce înseamnă frumusețe, speranță

La nivelul celei mai fragede vârste, teatrul are o dublă valoare educativă – una explicită, manifestată prin tălmăcirile întâmplărilor privite, și alta, la fel de importantă, care are în vedere o dimensiune etică și culturală. Cromatica, muzica, valoarea literară a textelor, interpretările devin, în substraturile inconștientului, elemente de referință pentru formația viitoare. Această vocație impune responsabilitate și rigoare.

Inimă rece este o dramatizare reușită, după o poveste pe care copiii o descoperă acum cu o nedisimulată voluptate. Montarea de la Teatrul Creangă are calități pe care chiar și teatrul destinat adulților le pierde uneori: finețe, precizie a mizanscenei, păstrarea farmecului narațiunii prin soluții simple, esențializate. Distinsa doamnă Sorana Coroamă-Stanca a știut că teatrul adevărat exclude compromisul care recurge la simplisme și trucuri. Înțelepciunea ei se dezvăluie prin metafore a căror limpezime și plasticitate cuceresc. Cadrul semnat de Anca Pâslaru, personajele și sensurile pe care le poartă sunt trasate într-o pensulație discretă, dar întru totul relevantă. Conturate în nuanțe pe cât de subtile pe atât de ușor perceptibile pentru ochii curioși și exigenți ai micuților, ele au amprenta sigură a măiestriei.

Peripețiile cu *Peter Munk*, cărbunarul care-și vinde inima, cu *Omulețul de sticlă* și cu *Michael Olandezul* capătă valențe

de basm teatral. Întrepătrunderea realului cu imaginarul fabulos se produce prin mijloace scenice stilizate care dau sălii sentimentul complicității. După o carieră împlinită, încununată cu un Premiu UNITER, Sorana Coroamă-Stanca împărtășește copiilor ceva din ceea ce înseamnă frumusețe, speranță... Într-o vreme când totul pare a se măsura în bani, teatrul poate transmite mesajul că dragostea, generozitatea, încrederea sunt valorile care fac viața să merite a fi trăită din plin. Alături de actori ai teatrului, avem bucuria de a descoperi șapte studenți de la Facultatea Hyperion. Rolurile cărora le dau viață: *Inimi, Umbre, Spiriduși, Regina dansului, Turturica*... Debutul, sub bagheta profesoarei lor, este de bun augur, unii fiind chiar speranțe ale acestui gen de teatru și nu numai. Astfel, Giulia Rotaru se remarcă prin disponibilitatea față de partituri diferite, claritate în rostire, expresivitate corporală și a mimicii și, nu în ultimul rând, un glas minunat. Ca mesager al purității, Oana Fănică este perfect convingătoare prin căldura specială pe care o degajă chipul și inflexiunile bine cântărite ale vocii. Performanțele tuturor de a se integra ansamblu-

lui, maturitatea, suflul de energie pe care îl aduc, merită aplaudate. De către micii spectatori, dar și de aceia care știu că teatrele au nevoie de ei.



Teatrul "Ion Creangă" București – *Inimă rece* de Wilhelm Hauff. Dramatizare: Banu Rădulescu. Regia: Sorana Coroamă-Stanca. Scenografia: Anca Pâslaru. Muzica: George Marcu. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Distribuția: Lucian Ifrim, Anca Zamfirescu, Carmen Palcu, Cristian Irimia, Alexandrina Halic, Șerban Georgevici, Mihai Verbițchi, Daniel Tudorică, Mircea Mușatescu, Gabriel Coveșeanu, Antonina Cluceanu, Oana Fănică, Adrian Iuga, Iuliana Mărgărit, Antilia Romanescu, Giulia Rotaru, Mădălina Voicu, Ioan Georgescu, Cătălin Cajvan.

Ileana BERLOGEA

Caragiale actualizat, dar fără violenta

Mărturisesc sincer că activitatea Teatrului „Valah” din Giurgiu mi-e destul de puțin cunoscută. Cu excepția a două sau trei spectacole văzute în București sau de două ori la sediu, în rest m-am mulțumit doar să citesc despre premiere, multe dintre ele îndrăznețe ca titlu și propunere, lucrări de Schiller sau de alți autori importanți ai lumii sau ai noștri.

Posibilitatea de a vedea noua premieră cu *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, regia Mihai Manolescu, m-a incitat și m-a interesat. Eram curioasă să știu cum a rezolvat regizorul montarea acestei piese, aparent cunoscută, accesibilă, dar în realitate dificilă, complicată tocmai pentru că fiecare avem în memorie cel puțin câteva, dacă nu chiar foarte multe imagini cu maeștri ai scenei noastre, cu viziuni complexe, cu actualizări chiar ostentative, dacă ne gândim numai la noua premieră a Naționalului bucureștean cu semnătura regizorală a lui Alexandru Tocilescu.

Eram curioasă, o curiozitate amestecată și cu teamă. Oare i-a reușit regizorului scopul

Teatrul „Valah” din Giurgiu – *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Regia: Mihai Manolescu. Scenografia: Dana Lăzan. Muzica: Dorina Crișan Rusu. Cu: Cosmin Crețu, George Păunescu, Radu Panamarenco, Toma Vasile, Ion Cojocar, Livius Rus, Marian Simion, Marius Nănău, Nicolae Botezatu, Florin Dumitru, Violeta Crețu, Cătălin Chivu, Dinei Țanco, Anghel Gheorghe, Ionuț Cernat, Alexandru Ionescu, Ionel Tâlpeanu, Ionel Dinu, Valentin Rizan, Mircea Fănică, Gigel Zaharia, Ion Ciobanu, Petruș Drugă, Victor Birkle, Manole George, Crăciun Romei (alegători, cetățeni, public). Data premierei: 2 februarie 2000.

propus? Oare interpreții au realizat personajele caragialiene?

Și rezultatul a fost peste așteptări. Spectacolul este clar, are dinamism, haz, este actual fără „violenta”, ritm susținut fără stridențe, cu câteva creații actoricești remarcabile.

Pentru *Zaharia Trahanache* a fost invitat Radu Panamarenco, actorul având – conform viziunii regizorale – greutate, autoritate, siguranță și o anume ambiguitate. Este cert un conducător, un stăpân al județului, aservit însă trup și suflet superiorilor din capitală, iar ambiguitatea în privința relațiilor dintre *Zoe* și *Tipătescu* este și ea prezentă. Uneori îți dădea impresia că știe, dar îi convine să-l aibă aliat pe prefect, alteori juca cu adevărat inocența; fiind încornoratul bucuros că poartă această „demnă podoabă masculină”. Nu era însă niciodată „zaharisit”, ci vioi, dinamic, energic.

O creație ce trebuie reținută este și cea a lui Liviu Rus în *Nae Cațavencu*, un *Cațavencu* ipocrit, ambițios, demagog, gata să facă orice pentru locul de deputat. Intrarea lui în scenă, atât de târzie, pregătită minuțios, filigranată de autor, chiar de la început,

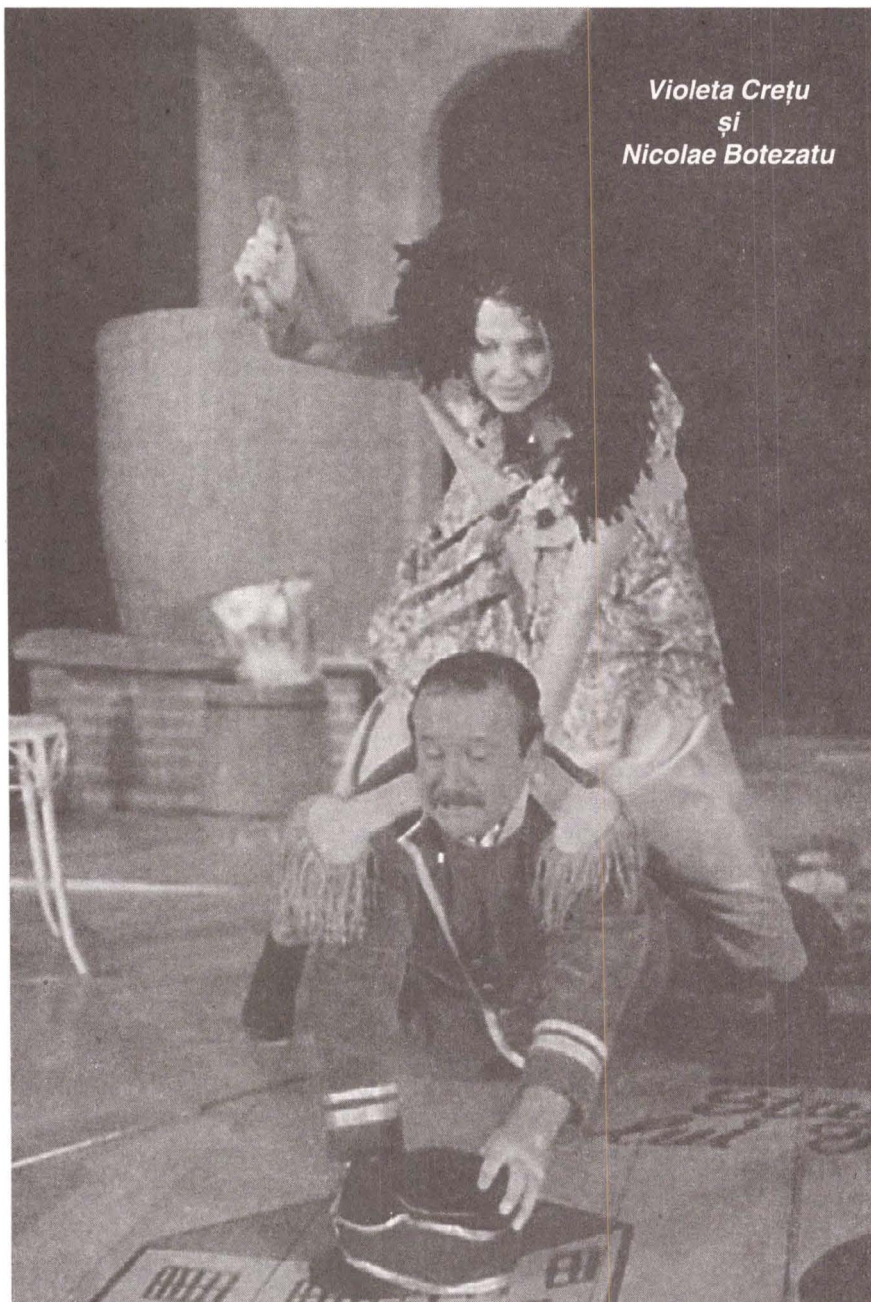
cu toate discuțiile legate de el, de scrisoare, de complotul pregătit, de „trădarea” ce amenință ne trezește curiozitatea de a-l vedea. Un *Cațavencu* oarecare, banal și neinteresant după aproape două acte de prezentare a lui poate constitui o dezamăgire. Or, Liviu Rus a știut să-i dea personajului său o aură ciudată, cu aparența unei descifrări ușoare, contrazise însă imediat de un ton complet diferit. În scena cu *Tipătescu*, îl domină de la mare distanță pe prefect, așa după cum știe s-o domine și pe *Zoe*, în ciuda debordantei ei energii.

Violeta Crețu o joacă pe *Zoe*, subliniind capacitatea histrionică a acesteia, posibilitatea ei de a plânge rapid sau de a fi disperată cu ușurință, dar și răutatea ei. *Zoe* este gata să lovească, mai ales pe cei ce o slujesc, pe *Pristanda*, atunci când are impresia că acesta nu o servește imediat, sau pe enervantul *Cetățean turmentat*. *Tipătescu* este realizat de Cosmin Crețu, actorul luptându-se cu tinerețea lui prea evidentă, dar Mihai Manolescu nu a dorit să-i modifice comportamentul, ci s-a axat tocmai pe faptul că nu are prea mulți ani, prefectul putând fi, ținând seama de

înteresele politice, și fără o prea mare experiență, dar destul de abil pentru a-și urmări interesele.

Toma Vasile și Ion Cojocaru sunt *Farfuridi* și *Brânzovenescu*; cel din urmă parcă mai energic și mai categoric decât prietenul său în lupta lor electorală. George Păunescu ne oferă imaginea unui *Dandanache* destul de aproape de chipul său tradițional, dar și cu o abilitate ascunsă atunci când afișează prea direct naivitatea. Nicolae Botezatu îi dă lui *Pristanda* un servilism uneori violent și afișat, pentru a-și putea păcăli mai bine „șefii”, iar Florin Dumitru îl joacă pe *Cetățeanul turmentat*, încercând să accentueze semnificațiile generalizatoare ale eroului său, deruta sa în fața urnelor fiind mai mult ca oricând deruta momentului nostru.

Dana Lăzan a creat un decor cu posibilitatea schimbării lui rapide, având un panou în fundal și pereți laterali, cu picturi strident colorate și uși care în final dispar lăsând impresia unui spațiu deschis. În acest decor cu câteva piese de mobilier, ce sunt schimbate cu ușurință, Mihai Manolescu a lăsat să se desfășoare o acțiune vie, bine ritmată, cu numeroase mărturii adresate direct publicului. Spectatorii devin confidenții tuturor eroilor, fiecare în parte având câte o mărturie de făcut celor din sală, modalitate ce dă nu numai verosimilitate spectacolului, ci și viață, adevăr, comunicare reală și teatrală totodată.



Violeta Crețu
și
Nicolae Botezatu

Pentru scena alegerilor, regizorul a apelat la întreg spațiul scenei Casei de Cultură, unde este găzduit teatrul, așezându-i pe alegători pe laterale, cu diferențieri între cele două grupe, cea a lui *Cațavencu* colorată și gălăgioasă, cealaltă sobră, cu jobenuri și atitudini înțepenite. Dorina Crișan Rusu semnează muzica, practic variațiuni, nenu-

mărate variațiuni ale temei muzicale din cântecul final de fanfară. Cu acest nou spectacol Caragiale, Mihai Manolescu a dovedit nu numai că-l iubește pe marele comedigraf, ci că știe să-i dezvăluie subtextul și actualitatea fără ostentație, bazându-se pe colaborarea cu actorii pentru realizarea complexității caracterelor.

Râsul ca mijloc de împăcare cu absurdul vieții

Pentru a ne împăca cu absurdul existenței, râsul a fost un admirabil ajutor în toate epocile. Carnavalul, Saturnaliile, Măscăricii, indiferent dacă au fost bufoni de la curțile medievale ale Europei Apusene sau cei de la noi, de la curțile domnești sau boierești, au adus la lumină, în oglinzile concave și convexe ale satirei, adevăruri despre natura umană. În vremurile noastre, după râsul amar-caustic, mai degrabă autoironie decât ironie din piesele lui Samuel Beckett și Eugen Ionescu, se manifestă o evidentă întoarcere către gluma vodevilurilor, către buna dispoziție a lui Labiche și Feydeau și către farse pigmentate cu erotismul contemporan încărcat de ambiguitate. Câștigat de un ultim succes parizian, *Soția mea*, *Maurice* de Raffy Shart, Lucian Sabados obține drepturile de reprezentare de la autorul de numai 35 de ani, abil producător de clipuri publicitare și scenarii de film, îndrăgostit și de scenă, montându-i la Ploiești, în premieră pe țară lucrarea vodevilescă, hazlie și cu multe *quiproquo*-uri. Cu o distribuție tânără, nici nu se putea altfel, directorul-regizor a realizat un spectacol la care vine publicul și mai ales râde cu poftă. Mărturisesc că am râs și eu, chiar dacă nu mi-am dat seama, cu exactitate, de ce? Am râs dăruind să evadesc din cotidianul întunecat, am râs pentru că interpreții jucau cu plăcere și dinamism. Uneori atât de dinamic, încât au uitat de

necesara măsură și temperarea elanului, de acea grijă pentru nuanțele filigranate ale malițiozității franțuzești. Lucian Sabados, aflat și el ca regizor la început de drum, cu toate că are deja câteva spectacole serioase la activ, se dovedește a deveni un director de scenă atent la detalii și la munca cu actorul, respectând textul, căutând să-i dezvăluie semnificațiile. Are simțul umorului și știe să dozeze cu finețe poantele, evitând îngroșările și grotescul inutil. Dar și el mai trebuie să câștige în stăpânirea actorilor, mai ales atunci când sunt tinerii. Cu umor sunt interpreții principali: Andrei Vasluiianu – *Georges*, un bărbat destul de superficial, fermecător, soțul unei femei bogate, înșelată însă de acesta cu nonșalanță și inconștiență, și Dragoș Câmpan – *Maurice*, membru a unei asociații de ajutorare, venit pentru a-i cere sprijin. Disperat din cauza unei amante agresive și dominante de care vrea să scape, *Georges* îi cere nou-venitului să joace rolul soției lui, sperînd-o pe amanta posesivă. De aici pornesc toate încurcăturile, *Maurice* identificându-se prea mult cu misiunea sa de femeie, mai aproape de temperamentul său decât de cel de bărbat.

Theodora Stanciu – *Catherine*, iubita izgonită, și Daniela Moldovan – soția lui *Georges* aduc două pete de culoare, ambele cu o feminitate agresivă și izbucniri de gelozie puternică, mai ales atunci când află că *Maurice* este bărbat și nu femeie, Asemănările aparțin registrului comic, dar uneori este bine să existe și clipe de deosebire mai evidente; lucru cu atât mai necesar cu cât rolul soției este destul de episodic, doar la începutul și la finalul spectacolului. S-au

integrat în atmosferă, cu amuzament și convingător jucată derută și reprezentanții generației mature, Lucia Ștefănescu și Lupu Buznea în scurta lor apariție, ca doamna și domnul *Trouballe*, veniți să vadă apartamentul scos la vânzare și izgoniți fără menajamente de *Maurice*, dornic să-l apere pe *Georges* de rivali primejdioși. Raffy Shart, după cum mărturisește singur, nu și-a propus decât să amuze.

Același lucru și l-a propus și Lucian Sabados, reușind să-l realizeze scopul chiar dacă am simțit nevoia unor nuanțe mai fine. Discreție și surdina am dorit și în muzică, aleasă cu sensibilitate de regizor, difuzată însă prea puternic, melodiile pariziene căpătând uneori sonorități de discotecă stridentă.

Decorul Luanei Drăgoiescu, simplu și sugestiv, îi ajută pe interpreți, mai ales pentru gesturile lor agitate, iar mișcarea scenică semnată de regizor și Liliana Zincă are ritmul tinereții.

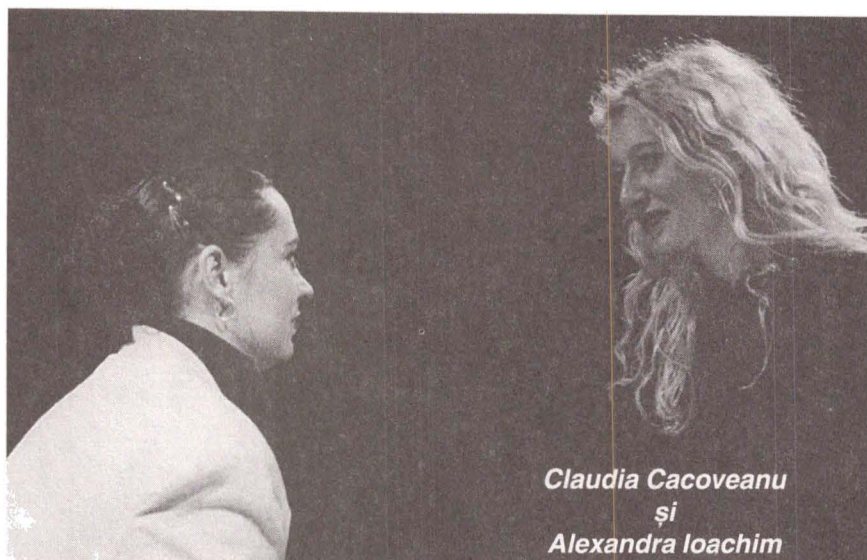
Aș fi preferat, poate, un spectacol cu mai multe sensuri, înțelesuri și răspunsuri, dar este cert că montarea de la Ploiești mi-a dat unul: acela că râsul ne împacă cu absurdul existenței, chiar dacă armistițiul nu durează decât un ceas și patruzeci de minute.

Teatrul "Toma Caragiu" din Ploiești – *Soția mea*, *Maurice* de Raffy Shart. Traducerea: Carmen Kilkuș. Regia și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Luana Drăgoiescu. Mișcarea scenică: Liliana Zincă și Lucian Sabados. Distribuția: Andrei Vasluiianu, Dragoș Câmpan, Theodora Stanciu, Karl Baker, Daniela Moldovan, Lucia Ștefănescu, Lupu Buznea, Nicolae Năstăsia, Liliana Zincă, Paul Nicolae, Victor Stănescu. Data premierei: 26 martie 2000.

Mariana CIOLAN

Din jale se întrupează... speranța

Ca și mulți alți câțiva regizori, în ultimele stagiuni, Adrian Roman a fost „sedus” de una dintre piesele lui Matei Vișniec, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*, iar rezultatul este spectacolul de autor (regie, scenografie, muzică) pe care l-a montat la Teatrul „Anton Pann” din Râmnicu Vâlcea. După cum sugerează în caietul-program și ne-a declarat cu ocazia premiei, ceea ce l-a atras la text este relevanța sa actualizată. Cele două eroine, sârboaică *Dorra* (Claudia Cacoveanu), victimă a unei străvechi „tactici” de război, brutal reactualizate, violul, și psihiatra *Kate* (Alexandra Ioachim), sosită în acel spital de campanie după studii la Harvard, par două „personaje” desprinse din cenușiul sau violența jurnalelor de actualități. Congruența noastră cu eroinele și lumea lor, care le (re)orientează traiectoria existenței prin indiferență și agresivitate, este potențată de spațiul de joc restrâns pe scena unde sunt instalați și spectatorii. Aici, recuzita și decorul sunt și ele reduse la esențial: patul de spital pentru *Dorra*, biroul cu fișele de observație unde *Kate* înscrie momentele „luptei” cu traumele pacienților sale. Fascicule luminoase – punctate de cortine muzicale ce



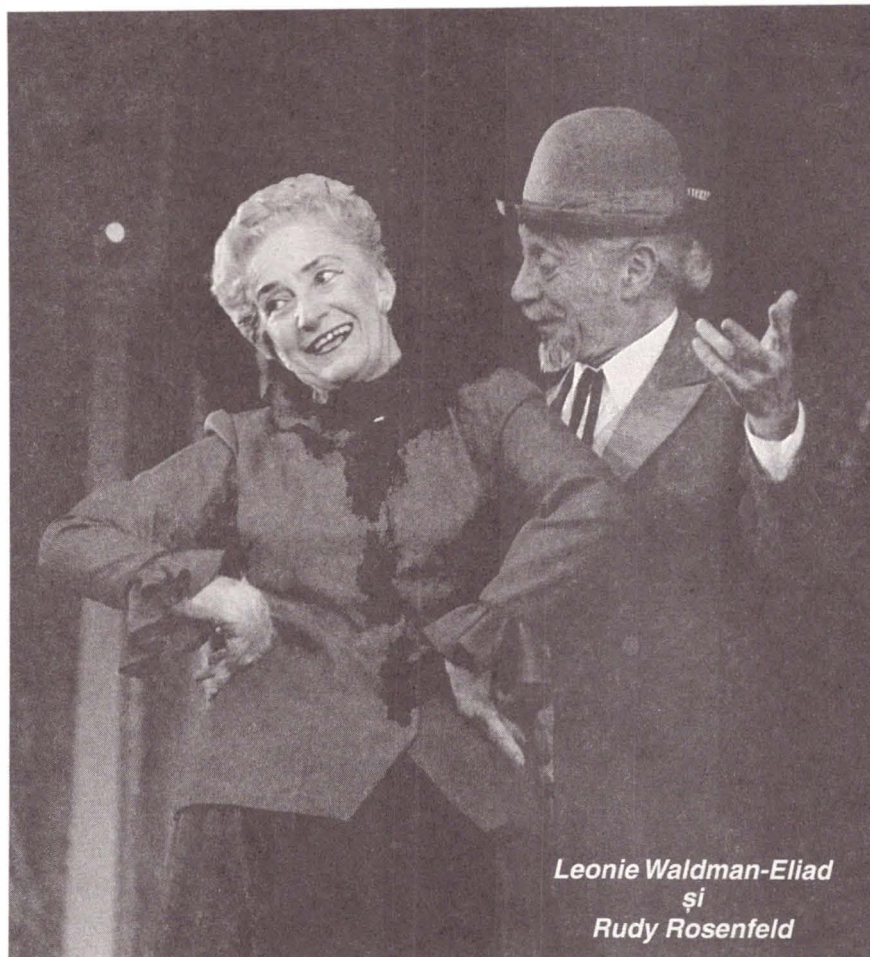
Claudia Cacoveanu
și
Alexandra Ioachim

trimit la filmele lui Kusturica – le scot pe rând din „negură” pe fiecare dintre cele două femei, care se confesează, răbufnesc, țin rechizitorii împotriva unei lumi minate de brutalitate. Violul fizic făptuit asupra *Dorrei* devine un pretext pentru a demasca „violul” moral, cu zeci de tentacule în plan simbolic (portretul bărbatului din Balcani), apoi ca mentalitate înstăpânită la nivel planetar (crochiurile „grecului”, „evreului”, „românului” etc.).

În monoloagele lor acuzatoare, interpretele izbutesc destule momente emoționante, ce tind să survoleze retorismul textului, ori să atenueze neîmplinirile vizibile în relația dintre personaje. În cele mai „firești” clipe ale evoluției lor, protagoniste dau la iveală autentice trăiri marcate de ură, de iubire și de disperare, dar și de nevoia de înțelegere – pendulări ome-nești între condiția de victime ale unui infern modern și aspirația către puritate. Mai ales Claudia Cacoveanu, solicitată de cele mai multe ori pentru roluri facile

de comedie, surprinde prin realele calități pentru tonalitățile de mare altitudine ale dramei. „Paralelismul” personajelor, sugerând incomunicabilitatea și vidul sufletesc, ne revelează și o modernă ambiguitate, în care nu mai poți spune dacă strălucita absolventă de Harvard, chemată să scormonească în „gropile comune”, este mai „împlinită” decât *Dorra*, cea violată de cinci necunoscuți (musulmani? croați? poate chiar sârbi?). Oricum, nu în relația medic–pacient se risipesc sferile de negură care le înconjură, ci pe descoperirea în comun a unui registru de sensibilitate, de feminitate (și umanitate) rănită, când cele două interprete se înlănțuie și se dezînlănțuie în dans, în acorduri și pătimașe și tandre, spre a întâmpina copilul zămislit sub zodia distrugerii, cu speranțe într-o lume mai bună.

Teatrul „Anton Pann” din Râmnicu Vâlcea – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec. Data premierei: 11 februarie 2000.



Leonie Waldman-Eliad
și
Rudy Rosenfeld

Mihaela PĂTRAȘCU

Vesel-triști vânători de vise

Musicalurile Teatrului Evreiesc de Stat au mai totdeauna ceva din bucuria sărbătorii de Purim. Regizorul Harry Eliad aduce în scenă o versiune muzicalizată a piesei *Comoara*, aparținând clasicului literaturii idiș, Șalom Alehem. I se dezvăluie publicului disponibilitatea evreului umil de a transcende realitatea mizeră, temă de bază a literaturii scriitorului, aducând în scenă visuri, susperstiții, obiceiuri, cântece,

tradiții ale poporului ales, o întreagă comoară păstrată încă în târgușoare din Europa de Est, în America sau în Eretz, Israel. Așteptându-l atât pe Mesia cât și o îmbogățire fabuloasă, personajele piesei își pun nădejdea în legendara comoară îngropată de însuși Napoleon în vechiul cimitir evreiesc. De altfel, „hulem” înseamnă vis și, de aici, o serie întreagă de încurcături, adică un adevărat haloimes. Cuplul de bază – *Leivi Mozgovoier* (Rudy Rosenfeld, acest actor atât de special) și *Bas-Şeive* (interpretată cu finețe și gingășie de Leonie Waldman-Eliad) polarizează un șir de alte personaje, interpretate de mai tinerii actori ai T.E.S.-ului, dintre care se disting Geni

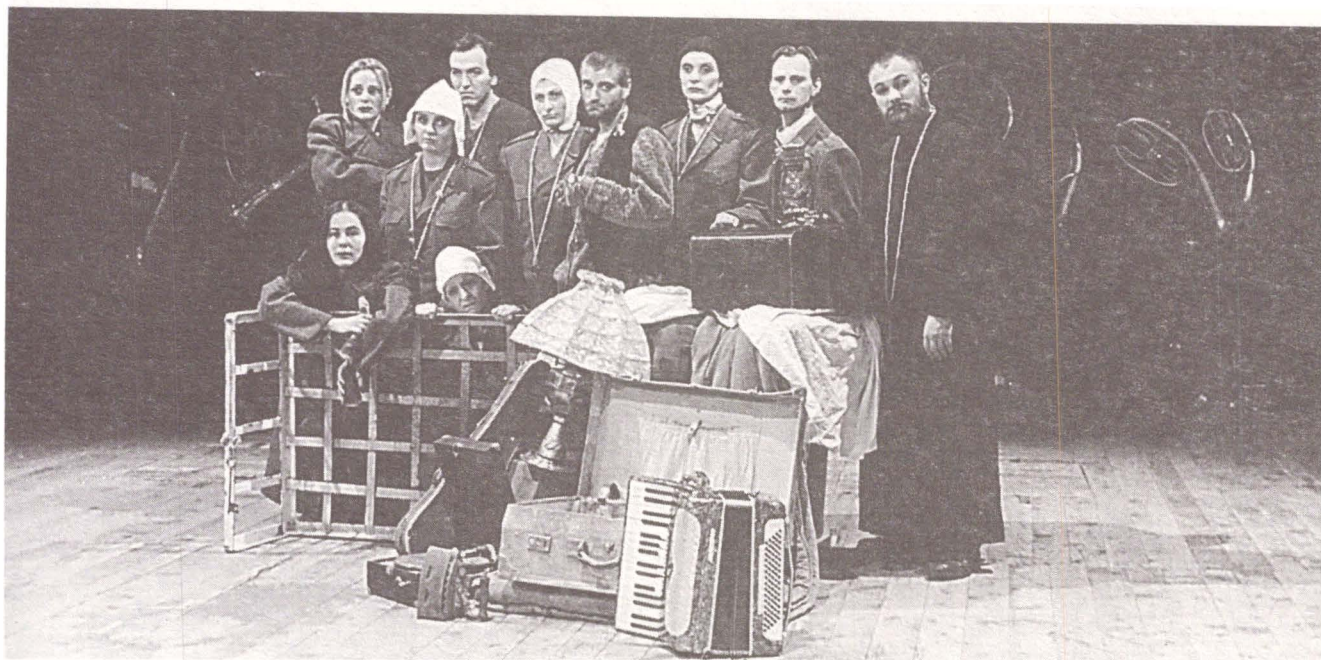
Brenda (*Esther*, fiica lui Levi) și Ion Grosu (*Beni Ben*), un actor ce-și însușește foarte firesc ritmul acestei comedii muzicale. Beni Ben, nepotul aproape americanizat, ar fi soluția impasului în care se zbat eroii comunității. Este, oare, într-adevăr?

Decorurile și costumele semnate de Andreea Mincic au un nespus farmec naiv, iar când luminile violete din cele două laturi ale scenei cad pe ele, acestea capătă haloul pânzelor lui Marc Chagall. Trecerea de la decorul cu case la cel din cimitir se face ca-n vis.

Actorii joacă, cântă, dansează cu bucurie într-un ritm armonios și totodată antrenant. Coregrafia aparține lui Păstorel Ionescu, iar conducerea muzicală lui Dan Beizadea și lui George Natsis.

Aproape nu-i nevoie de traducere la cască, pentru că actorii transmit prin mișcări, prin ritm, prin atmosferă acel umor spumos și acea (auto)ironie caracteristice operelor lui Șalom Alehem. „Râdeți, doctorii spun că râsul este sănătos!” – zicea, și spectatorii se supun bucuroși acestui îndemn.

Teatrul Evreiesc de Stat – Vânători de haloimes de Șalom Alehem. Regia: Harry Eliad. Decoruri și costume: Andreea Mincic. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Conducerea muzicală: Dan Beizadea, George Natsis. Lumini: Valeriu Ciubotaru. Cu: Rudy Rosenfeld, Leonie Waldman, Geni Brenda, Nicolae Călugărița, Ion Grosu, Cristina Dogaru, Gabriela Codrea, George Lungoci, Nicolae Predică, Florin Petrini, Sorin Tofan, Viaceslav Grosu, Nicolae Macovel. Data premierei: 1 noiembrie 1999.



Un vaier prelung

A vorbi despre lepră când această boală nu mai este actuală înseamnă a-i conferi un sens simbolic. Spectacolul realizat de Gelu Badea la Sf. Gheorghe după textele lui F. Brunea-Fox și *Zidul* lui Leonid Andreev este mai degrabă un reportaj ce-și reclamă drepturile la parabolă.

Bolnavii n-au o identitate precisă, nici un spațiu bine definit; aflăm din caietul-program că ar fi vorba de lazaretul din Lărganca, unde leproșii sufereau de foame și de izolare. Tot atât de bine poate fi vorba despre cei zece leproși din Evanghelie, tămăduiți de Iisus Hristos, dintre care numai unul se întoarce pentru a-i mulțumi. Din cei zece care au fugit de la Lărganca numai unul se întoarce pentru a primi, din trei în trei luni, uleiul ce-i alină durerile sau pentru a deveni dependent de morfină. Spectatorul este ca și acel fotograf sau reporter prezent în public încă înainte de începerea spectacolului (interpretat de Nelu

Roman) – un martor neputincios. Personajul este unul colectiv, este acel vaier prelung, acea lamentație pierdută printre sunetele pianului.

Spectacolul începe cu un ceremonial instituit de biserică în Franța medievală, un ceremonial de izolare a celor suspecți de boală. Leprosul asistă de viu la propria înmormântare. Apoi devine o umbră căreia boala îi roade precara consistență. Lepra e considerată osândă divină, dar leproșii au totuși dreptul să se revolte. „Cu ce degete să ne facem cruce, dacă boala ni le-a mâncat?”

Comunicarea e alterată, sunt inventate noi gesturi, noi gemete și asistăm și în leprozerie la o orânduire de tip concentraționar. În *Zidul* lui Andreev, doi leproși se căsătoresc și trăiesc făcând negoț cu pietrele ce cad din zid. Ziduri în dărâmare. Făpturile bolnave își doresc a arunca lumii blestemul ce le apasă. Găsesc soluții de a comunica și de a-i contamina pe cei din afara zidurilor: vor vinde lână, împachetată cu mâinile lor!

Coabitarea cu moartea (interpretată de Camelia Paraschiv), acuitatea suferinței sunt redată de chipuri foarte expresive, dintre care pot fi amintite cele ale actorilor Sergiu Aliuș, Ina Andriucă, Ioana Gajdă, Adrian Ancuța, ultimul interpretând un preot lepros. Totul, într-un decor de paturi suprapuse, străjuit de pănușe de porumb, în fundal existând trompete – scenografia e semnată de Cristian Gătina. Lumina se strecoară bolnavă și puțină, potențând drama.

Disperarea se transmite chiar dacă unele cuvinte abia se înțeleg, înăbușite de vaiere. Paralizia comunicării, izolarea totală izbucnesc într-o implorare scrisă cu cretă de bolnavi pe un fundal scenic: „Ucideți-ne!” Și grupul de leproși dispăre, târându-și calvarul. O încercare de poem scenic despre suferință și imposibilitatea de a comunica.

Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe – Lazaret după texte de F. Brunea-Fox și Leonid Andreev. Regia: Gelu Badea. Scenografia: Cristian Gătina. Mișcare scenică: Ilie Bujanec.

Licurici pentru cei mari, și pentru cei mici

Se știe că cei mici alcătuiesc publicul cel mai pretențios și, totodată, cel mai spectaculos, în măsură să sancționeze masca dacă purtătorul nu și-o asumă. Regizorul Cătălin Naum încearcă să ajungă la sufletul acestora punând în scenă o poveste al cărei autor e un tânăr actor – Eugen Drăghin. Piesa *Animalele minciunii* se numește în spectacol *Licuriciul* și a fost montată în condiții destul de improprie într-o sală din Atheneul focșenean. Există două grile de percepție a mesajului: pentru cei maturi, spectacolul este o provocare, o parabolă, pentru cei mici – o povestioară cu tâlc, chiar fabulă. Un băiețel – *Andrei* (Adrian Racheru) sparge geamul unui zoomagazin, supărându-l pe proprietarul acestuia (Sorin Frâncu). Seara, băiețelul primește de la bunica sa (Paula Grosu) un licurici cumpărat de la același magazin, înainte ca animalele să evadeze. Băiatul primește licuriciul, spunând o minciună: neagă că el ar fi spart geamul. Licuriciul îi era destinat să-l călăuzească în noapte și-l va călăuzi în vis. Apar în vis corbii, interpretați de Adrian Rădulescu și Dan Bogdan Podariu – cum ar veni, conștiința roasă de remușcări – apar animalele, reprezentând fiecare un viciu sau slăbiciune din propriul subconștient. *Măgarul* (George Rusu) este aici încăpățănarea, *purcelul* (Olimpia



Paula Grosu
și
Adrian Racheru

Săpunaru) – lăcomia, *maimuța* (Valentin Cotigă) – mândria, *vulpea* (Adina Andrei) – vicienia, *iepurele* (Mihail Spiridonescu) – frica. În drumul lor, căutând adevărul, animalele se poticnesc pe rând, datorită metehnelor pe care le întrupau și se vor despărți, unul câte unul, de bestiarul ce-l însoțea pe băiat. Acesta trebuie să înțeleagă că adevărul se caută întotdeauna singur și că minciuna descătușează fiare. La ilustrarea acestui mesaj contribuie foarte mult muzica lui Iosif Herțea – percuția, tobele și clopoțeii au darul de a-i încânta pe copii, ca și mișcarea scenică semnată de Dragoș Bucur și scenografia Andreei Bucur. Animalele sunt foarte bine puse în lumină în ciuda grabei lor de a defila, în schimb, copilul și licuriciul sunt prea estompați. Copiii au participare activă la acest spectacol, oferă soluții, se implică, râd, îl însoțesc pe erou în căutarea adevărului, dar „ce-i

acela un licurici?” întreabă un micuț, „stai că apare acum”, „ăla-i un laser, nu un licurici”, pune lucrurile la punct cel ce întrebase. Ar mai fi ceva de spus despre acest grup de actori, admirabil încheșat, conferind spectacolelor în care joacă – coeziune și omogenitate. Regizorul Cătălin Naum, cu talentul său de pedagog și cu capacitatea sa cunoscută de a intui actorii înzestrați, îi valorifică și în acest spectacol ca și în *O noapte furtunoasă* de la același teatru.

Teatrul Municipal Focșani – Licuriciul de Eugen Drăghin. Regia: Cătălin Naum. Muzica: Iosif Herțea. Mișcarea scenică: Dragoș Bucur. Scenografia: Andreea Bucur. Lumini și sonorizare: Florin Rojoz. Cu: Adrian Racheru, Paula Grosu, Sorin Frâncu, Adrian Rădulescu, Dan Bogdan Podariu, George Rusu, Olimpia Săpunaru, Valentin Cotigă, Adina Andrei, Mihail Spiridonescu ș.a. Data premierelor: 13 martie 2000.

Constantin PARASCHIVESCU

Premiați, premiarți

La sfârșitul anului trecut, cu o săptămână înainte de Crăciun, s-au acordat premiile Academiei Române pe anul 1997 pentru merite deosebite în domeniul cultural și științific. Importanța premiului e, în primul rând, una de prestigiu moral, pentru că acreditează cu lauri o personalitate și se acordă o singură dată în viață. Laureatul e investit, astfel, cu o aură de supremă prețuire de care, pe bună dreptate, poate fi mândru, mai mult și mai întemeiat, poate, decât de oricare alt premiu. Printre cei distinși cu aură academică anul trecut s-au aflat și doi oameni de teatru, maestrul Radu Beligan și cercetătorul Virgil Petrovici. Pentru întreaga sa creație teatrală și cinematografică, Radu Beligan a primit premiul „Aristizza Romanescu”; pentru volumul *Macbeth cu măști, caietul unui spectacol de Ion Sava*, apărut în excelente condiții grafice la Editura Tehnică, Virgil Petrovici a fost distins cu premiul „George Oprescu”.

Nu știu să se fi reflectat mai mult decât în cadrul unei știri faptul pe care îl consider un eveniment pentru viața noastră teatrală, încununând o strălucită carieră artistică într-un caz și onorând, deopotrivă, strădania de a releva

strălucirea unei creații din trecut, în alt caz. Artistului i se dăruie o reverență solemnă pentru felul cum și-a construit destinul în artă, biruind comodități și limite și biruindu-se în primul rând pe sine, într-un itinerar spiritual de șase decenii. „În artă – nota Radu Beligan cândva – fiecare e dator să-și silabisească ființa, să se caute între nedeslușirile lăuntrice, potrivirile și împotrivirile cu ceilalți”; și, silabisindu-se lucid, se autodefinește – „Am unele șanse să conving prin facultatea de a fi realmente uimit, prin unele resurse de curiozitate intelectuală și afectivă și prin supralicitarea unei câtimi de adevăr; sunt modest, mai ales că succesul mi-a dat până acum mâna să rămân așa”. Succesele au venit prompt din anii debutului. Sărbătorit la optzeci de ani, a surâs ca la o glumă a calendarului; și nu s-au cuibărit suficiența și oboseala. M-am întrebat de ce l-a distribuit Silviu Purcărete pe Radu Beligan în *Zeus* din spectacolul lui celebru *Danaidele*, răsturnând o imagine tradițională cu figură impunătoare de atlet și ochi aprigi de stăpânitor al fulgerelor și tunetelor? pentru că avea nevoie de un stăpânitor al fulgerelor de cuget? firav, scrutător, uimit și lucid, ironic și trist? conștient de povara albă a eternității? Cred că da.

Surpriza e premiul acordat cercetătorului Virgil Petrovici și, implicit, unei contribuții de excepție de istoriografie teatrală. Monografii de actori și regizori s-au scris, monografia unui spectacol nu știu să fi redactat

cineva până acum. E o inițiativă inedită și temerară, mai ales că obiectul investigat nu-l constituie un fapt receptat aievea, ci reconstituit din comentarii, mărturii, documente și materiale ilustrative care nasc, cel mult, o imagine apropiată celei reale și efemere, dar aproximativă și ipotetică. În plus, controversată la vremea ei. Un *Macbeth* cu măști în 1946 a stârnit adeziuni și rezerve, susțineri și contestări deopotrivă. Meritul autorului este de a fi descifrat, printre rândurile și argumentele contradictorii, însemnătatea unui act de teatralitate îndrăzneată a mijloacelor de expresie, care, din perspectiva teatralității moderne de astăzi, are certă valoare de pionierat. „Dacă o pagină atât de importantă ca aceea a teatrului intuitiv realist a fost semnată de o serie de regizori a căror enumerare începe cu numele lui Paul Gusty, următoarea pagină – aceea a teatrului de idei – este deschisă de Ion Sava și continuată, cu rezultate dintre cele mai valoroase, de generațiile ce l-au urmat”, scrie Liviu Ciulei în prefața cărții. Nucleul diversității de stiluri, afirmate prin viziunea sincretică originală a multor personalități contemporane, e deci acolo (și acolo), în încercarea curajoasă a lui Ion Sava de a juca tragedia cu măști pe chipul personajelor. Prof. dr. Virgil Petrovici reface spectacolul în imagini vii, adâncește viziunea realizatorului, îi cercetează motivațiile și ineditul, limitele, aspectele nedesăvârșite, cu o maximă rigoare și elocvență. Iar ceea ce mi se pare și mai

Radu
Beligan
și
Virgil
Petrovici



remarcabil e analiza comparată a mai multor traduceri ale piesei cu aceea a lui Ion Sava, relevând prin exemple de replici și versuri specificul de teatralitate al acesteia. Merită să-i prețuim strădania și competența lui Virgil Petrovici în acest demers, în palmaresul căruia figurează și alte valoroase volume – *Ion Sava, teatralitatea teatrului*; *Victor Ion Popa, mic îndreptar de teatru*; *Lumină și culoare în spectacol*; *Tehnica iluminatului artistic* ș.a. Iar în proiect, teme pe care îl las să le dezvăluie singur: „Încerc să închei în acest an un proiect care datează de multă vreme. E vorba de un segment semnificativ din viața lui Mihail Sebastian, care cred că-l definește cel mai bine sub aspect moral și în raporturile lui cu semenii. Este o carte cu o structură mai aparte, bazată exclusiv pe documente și mărturii, unele uitate sau puțin cunoscute, altele chiar inedite. Apoi, aș dori să reunesc în niște monografii cele câteva mii de fișe adunate în timp, despre o serie de regizori din perioada interbelică – Soare Z. Soare (un precursor al ceea ce numim astăzi «teatru-imagine»), Aurel Ion Maican, Ion Șahighian ș.a. Sper să găsesc și o susținere materială în acest sens, mai ales o casă editorială de înalt profesionalism cum a fost Editura Tehnică – iată, în acest an semi-centenară! –, care nu numai că a scos la lumină cartea onorată cu această prestigioasă distincție, dar mi-a oferit, la rândul-i, cu acest prilej o generoasă recompensă, fapte pentru care îmi exprim întreaga mea gratitudine”.

Din lumea largă a teatrului

George BANU

Capodopera de la SOLEIL

Însemnări de stațiune teatrală

Tobe pe dig, ultimul spectacol al Arianei Mnouchkine pe un text de Hélène Cixous este o capodoperă. Capodopera învinge întotdeauna îndoiala și procură proba unei posibile încântări, condamnate la o neobișnuită longevitate subiectivă. Mai cu seamă în teatru, suntem depozitarii istorici ai unui astfel de eveniment. Fericirea de a fi fost prezent însoțește întotdeauna amintirea unei atari surprize și se convertește în amintirea pe care spectatorul se obligă să-i asigure comunicarea. *Théâtre du Soleil*, dincolo de orice, face să apară o formă uimitoare, construcție occidentală ce pleacă de la elemente orientale. Nici citat, nici invenție, această formă produce de asemenea sentimentul vechiului și al straniului, al cunoscutului parțial și al compozitului surprinzător. Mnouchkine lucrează aici ca un alt Borges, căci, asemeni lui, ea ajunge să povestească această istorie „chinezească” grație unei invenții secunde, aceea a unei arte inexistente. Ca și într-o nuvelă a argentinianului, spectatorul se lasă sedus de bucuria unei referințe arhaice integral elaborate de regizor. Inspirată de modelul marionetelor *bunraku* și adăugând și alte elemente asiatice, fără a căuta vreun efect de autenticitate, reprezentația conjugă posturi vechi de prinți și prințese, tehnici împrumutate de la mai multe surse, sunete auzite cândva și care încă rezonează ca ecouri infinite. Această surpriză, n-a fost ea oare deja resimțită? Dar unde? Când? Nu, ea nu vine dintr-un spectacol foarte precis, ci din ansamblul de teatre orientale, sumă mentală plasată pentru totdeauna, pentru mine spectator, sub semnul fabuloasei lor reinventări propuse de Artaud în textul său – *Teatrul balinez*. Spectacolul Arianei Mnouchkine este echivalentul său, pentru că, tot așa, se naște dintr-o fascinație față de acest teatru fizic încărcat de o extraordinară putere de invenție. Ca și la Artaud, precizia și frumusețea topesc acest limbaj fabricat pe bază de vechi. Acest braț întins, acest gât deviat, le-am văzut deja, ele vin din alte timpuri și corpul astfel desenat suscită un efect de recunoaștere la care se adaugă surpriza unui salt imaterial, fericirea unei dispariții aeriene, pe scurt „floarea” necunoscutului. Spectacolul tratează textul lui Cixous ca pe o operă originală, ca și când el ar fi fost semnat de Chikamatsu Mozaemon... astfel, nici o fricțiune nu intervine și noi resimțim sentimentul unei perfecte coerențe, fără ca prin aceasta să pierdem deliciul de a fi descoperitori unei forme extraordinare, total elaborate. Mnouchkine, pentru care „teatrul este oriental”, trezește aici o memorie necunoscută: de aici provine încântarea.

Metafora fundamentală este legată de marea temă din *theatrum mundi*, unde ființele se agită, se luptă și se sting după ce au jucat pe scena vieții, supravegheată de regizor, aici maestrul marionetelor. Și, față de *bunraku*, spectacol care împrumută tehnicile de mânuire, personajele înseși sunt jucate de actori care adoptă comportamentul marionetelor. Ei își însușesc precizia, dar în același timp ochi străpung

măștile și voci răsună în chip straniu: marioneta basculează de partea celui viu. Pentru a lega această poveste de violență, inspirată de catastrofa inundațiilor în China, de motivul „lumii ca teatru”. Mnouchkine adoptă deci o soluție „literală”: ea arată personajele asimilate marionetelor. Idee simplă, evidentă, ca altă dată aceea a lui Kantor care, pentru a spune trecutul elevilor din *Clasa moartă* imagina folosirea manechinelor. Marele teatru se hrănește din asemenea evidențe, dar numai dacă reușește apoi să le acorde materialitatea scenică capabilă să le modeleze, să le îmbogățească mereu, să le întruchipeze în figuri care depășesc cotidianul. „Poezia în teatru” – spunea Artaud – „este concretă”.

„Arte” a consacrat un film Festivalului de la Nancy, această aventură extraordinară a teatrului contemporan inițiată de Jack Lang, ai cărui autori se străduiesc să-i minimalizeze rolul, să marginalizeze sau să critice. Tehnicile adoptate deranjează, dar și așa filmul are meritul de a regăsi fărâme de spectacole, și, ca pe un șantier arheologic, reușim, plecând de la câteva momente, să ni le imaginăm pe cele din spectacolele astăzi mitice, ca *Privirea surdului* de Wilson, descoperit la Nancy. Și astfel, eu care nu fusesem prezent, cu ajutorul acestui scurt „ralanti” recunosc tot geniul inițial al lui Wilson, dar și tot ceea ce a pierdut după aceea. Atunci desfășurarea lentă nu avea încă nimic mecanic, și fluiditatea ignora această formalizare autoritară, impusă în mod progresiv de către Wilson. La începuturile sale a descoperit Wilson această „evidență” pe care a explorat-o apoi o viață întreagă: timpul lungit. *Privirea surdului* a relevat-o, și ne imaginăm „cel mai frumos spectacol al lumii”, cum îl numea Aragon, ca pe o statuie antică, mulțumită fărâmelor sale.

Când de teatru te saturezi, cărțile, mai mult decât orice remediu, contribuie la reconciliere. Ele protejează legătura amenințată, grație unor povestiri și vorbe care permit spectatorului să evoce un teatru absent, să trăiască aventuri sentimentale, pe scurt să imite decepțiile prezentului.

Un proiect extraordinar, cel al lui Philippe Chauveau, care publică o anchetă deosebit de pasionată, pentru că e consacrată *Teatrelor pariziene dispărute* între 1402 și 1986 (Editura de l'Amandier). La polul opus acestui sumar care, în ciuda aparenței istorice, conține enorme bogății de reflecții asupra statutului teatrului în oraș, se află textul drăguț despre *Teatrul de apartament* (Editura l'Harmattan), semnat de Sarah Meneghello. El evocă acea provocare a oamenilor de teatru care au îndrăznit să ocupe spațiile private, inițiativă care, la timpul ei, atrage riscuri și suscită surprize. Teatrul marginal, teatrul de apartament a adus un suflu proaspăt, căruia această carte îi restituie atât amintirea cât și importanța. Apartamentul, loc înghesuit în oraș, a permis teatrului să meargă mai departe în exercițiul său de intimitate. Și acest gust, să nu ne facem iluzii, nu este străin oamenilor de teatru. Dovadă este cartea de schițe a lui Luc Bondy: *Spuneți-mi, cine sunt pentru dumneavoastră* (Editura Grasset). Ca orice regizor ce se revendică din teatrul de artă, Bondy iubește scrisul și îl practică între două spectacole, două călătorii, două convorbiri telefonice. Textele sale, crochiuri surprinse din fuga unei priviri grăbite, dincolo de amintirea lui Schnitzler, pe care o evocă, trimit pentru spectatorul din mine la materiale de repetiție. De parcă Bondy le-ar fi povestit deja actorilor săi, sau, dimpotrivă, ele ar fi fost chiar produsul acestei munci în mai mulți. Povestiri semnate, ca și poemele lui Antoine Vitez, de un regizor care visează la literatură.

Mărturisirea publică. O actriță celebră, Catherine Hiégel, în cadrul zilelor consacrate lui Jacques Lassalle de către Academia Experimentală a Teatrelor, îl omagiază pe regizor, care, primul, a invitat-o să se descopere pe scenă ca femeie, să-și afirme propria imagine, ce-i era interzisă de îndeletnicirile ei obișnuite. Teatrul se face cu oameni și, să nu uităm, nașterea regiei și nașterea psihanalizei sunt contemporane.

VEȘTI

Festivalul internațional de teatru de la Sibiu sub semnul ALTERNATIVE

Ediția a VII-a a Festivalului internațional de teatru de la Sibiu (cu perioadă de desfășurare 26 mai–4 iunie) este centrată pe ideea ce ține de Alternative. Dezvoltând proiecte și programe chiar de la prima ediție (1994), ampla manifestare teatrală a avut ca punct de orientare diverse teme: *Toleranță*, *Violență*, *Identitate culturală*, *Legături* (dialog-comunicare) și *Creativitate*, acestea cooptând, de la un an la altul, tot mai mulți parteneri din țară și străinătate. Autorizat juridic și înregistrat la Oficiul de Invenții și Mărci, Festivalul și-a propus încă de la înființare să reprezinte, în România, o alternativă și să ofere artelor spectacolului șansa de a intra în dialog creator cu valorile lumii. Și în acest an, evenimentul teatral este bazat pe structura consolidată la edițiile precedente, existând opt secțiuni: *Mari spectacole*, *Întâlnirea școlilor de teatru din lume*, *Teatru în spații neconvenționale și în cetăți*, *Teatrul experimental*, *Spectacole-lectură și teatru radiofonic*, *Teatru-Dans*, *Ateliere internaționale* și secțiunea „Off”.

Concomitent cu secțiunile de bază, vor avea loc o serie de acțiuni adiacente Festivalului. În acest sens, vor fi organizate a III-a ediție a Bursei de spectacole, Congresul rețelei „EurAm Bourse”, „Întâlnirea producătorilor și directorilor de festivaluri”, care se va desfășura sub semnul „Est-Vest”, precum și „Întâlnirea reprezentanților publicațiilor de teatru, din lume”.

Festivalul va găzdui și întâlniri ale rețelelor culturale reprezentative în lume, cum ar fi „CONCEPTS”, „Activ 5 Theatr”, menirea cărora este de a crea forme de dialog european. Ca și în anii trecuți, vor fi editate, în ediții bilingve, antologia de texte pe tema Festivalului și antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură”. La ediția curentă vor fi citite, la secțiunea „Spectacole-lectură” șapte piese de dramaturgi din Elveția, Slovacia, Belgia, S.U.A., Bulgaria și România (doi autori – Valentin Nicolau și Gabriel Bădică). Vor continua și *workshop*-urile, susținute de profesori universitari din Anglia Statele Unite și Canada.

În scopul dezvoltării unei oferte culturale și turistice permanente pentru orașul Sibiu și întreaga zonă, s-a acordat o atenție deosebită proiectului „Spectacole în cetăți și în alte spații neconvenționale”, proiectul implicând utilizarea bisericilor și fortărețelor saxone din Transilvania ca spații pentru producții teatrale. Aceste spații reprezintă surse culturale, iar odată cu dezvoltarea lor, comunitatea le poate folosi din plin. Proiectul face parte dintr-o inițiativă pe termen lung, în anul 2000 vizând Biserica saxonă-fortăreață din sec. XII – Cîsnădioara (Michelsberg), Fortăreața saxonă din sec. XIII – Călnic (Kelling) și Biserica fortificată din Moșna (sec. XV). În Cîsnădioara sunt prevăzute ateliere și spectacole cu caracter practic, organizate în parteneriat cu Școala de teatru din Limoges (sub îndrumarea lui Silviu Purcărete), Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu – Secția Teatru și Universitatea „De Montfort” – Departamentul Artele spectacolului.

În acest program intitulat „Interface” participă, în calitate de coorganizatori, Academia de Teatru din Sankt-Petersburg, Universitatea New Bulgarian și Rețeaua academiilor teatrale mediteraneene. În spațiul amintit, Tompa Gabor va monta un spectacol cu *Castelul* după Kafka, iar Silviu Purcărete va realiza „Istoria altarelor” – o interpretare antropologică diacronică a sacrificiului. În același spațiu se va monta un spectacol – coproducție internațională Danemarca, Suedia, Norvegia și România – regizat de un reprezentant al Royal Shakespeare Company, precum și *Argonauții*: coproducție dintre ITI Spania, Festivalul internațional de teatru de la Sibiu, Teatr TD Zagreb–Festivalul internațional de ateliere din Croația. În cetate va fi prezentat și *Idiotul*, spectacol realizat de Fundația „Ukraina Culture Europe”, Fundația Democrație prin Cultură–Sibiu, Acroma T.L.S. Teatro Stabile d’Arte Contemporanea–Italia. Premiera cu *Idiotul* a avut loc pe 25 februarie 2000 la Kiev.

La Călnic va fi pus în practică un proiect de cercetare inițiat de Fundația Culturală Prolect DCM și Centrul pentru Artă Contemporană – București, iar în Biserica de la Moșna se va realiza o coproducție a Festivalului de la Sibiu și a Centrului pentru practici teatrale din Gardzienice (Polonia).

Maria SÂRBU

Depresiv ca fostul R.D.G.

Celebrul regizor Matthias Langhoff apreciază că teatrul german actual este „la fel de depresiv ca și fostul R.D.G.” – după cum reiese dintr-un interviu publicat de ziarul „Die Zeit”. Langhoff consideră că situația teatrului german nu e o problemă de generație. „E vorba, mai degrabă, de o acumulare de inconveniențe: politica tarifară monolitică, structurile arhaice și atitudinea conservatoare a oamenilor de teatru” – subliniază el. (N.S.)

JURGEN FLIMM – regizorul Festivalului de la Salzburg 2002

Germanul Jurgen Flimm a fost desemnat, la începutul lunii martie, regizorul titular al Festivalului de la Salzburg – cu începere din 2002.

Flimm – care are 58 ani – conduce la ora actuală Teatrul „Thalia” din Hamburg. În această vară el este cel ce va semna montarea „Tetralogiei” anului 2002” a lui Richard Wagner – la Festivalul de la Bayreuth, creație dirijată de italianul Giuseppe Sinopoli. Peter Ruzicka, fostul director al Operei din Hamburg, care conduce la ora actuală Bienala de la München, cel care îi va urma belgianului Gérard Mortier la conducerea Festivalului din Salzburg, a dorit ca venirea lui Flimm să contribuie la o mai puternică întrepătrundere între genurile operei și teatrului „atât în ceea ce privește conținutul cât și ca dramaturgie”. (N.S.)

„HAIR”

a debutanțat în Rusia în plin război cu Cecenia

O versiune rusă a comediei muzicale *Hair*, spectacolul devenit obiect de cult al pacifiștilor americani ai anilor '70, se află pe afișul teatrelor moscovite.

Hair vorbește despre viața noastră de azi, este absolut actual în Rusia. Când spectacolul a fost realizat prima oară – el vorbea despre războiul din Vietnam. Acum el „trimite cu gândul în Cecenia” a declarat cotidianului „Kommersant” rockerul rus Stas Namin, director de teatru. „Temele din *Hair* sunt eterne: dragostea, moartea, libertatea, conflictul dintre părinți și copii, cinismul oamenilor politici și șubrezenia capilor militari.”

Sovieticii au descoperit *Hair* în anii '80 datorită casetelor video pirat – după filmul lui Milos Forman.

Stas Namin, nepot al apropiatului colaborator al lui Stalin, Anastas Mikoian, își amintește că a asistat la o proiecție a lui *Hair* rezervată nomenclurii sovietice. „Președintele Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. a părăsit atunci sala de proiecție, scandalizat de film.” Producătorul hollywoodian al lui *Hair*, Michael Butler, a participat la punerea în scenă a comediei muzicale la Moscova. Decorurile sunt realizate de gruzinul Zunab Tereteli (un apropiat al primarului Moscovei, Iuri Luikov), autorul unui monument al lui Petru cel Mare din inima Moscovei, extrem de contestat de mediile artistice ruse.

Hair va provoca lacrimile de nostalgie ale foștilor *hippies* sovietici – deveniți „bancheri” – scrie, cu ironie, „Kommersant”. (N.S.)

O comedie muzicală despre viața GRETEI GARBO

În Suedia au demarat pregătirile pentru o operetă inspirată de destinul actriței suedezo-americane Greta Garbo (1905–1990). Scenariul care recreează viața „Divinei” e scris de autorul suedez Leif Janzon, iar regia spectacolului (a cărei premieră e prevăzută pentru toamna anului 2001) va fi realizată de un american. E vorba de Scott Faris (care a avut un succes internațional cu musicalul *Chicago*). Distribuția, cum a declarat Agenției France Presse producătorul suedez Mikael Hellqvist, este în curs de cristalizare. În orice caz, ea antrenează 25 de actori și cântăreți și în jur de 15 instrumentiști. (N.S.)



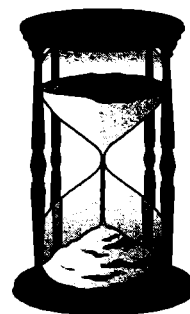
Royal National Theatre montează „HAMLET” la Castelul danez Kronborg

Premiera mondială a unei noi înscenări a lui *Hamlet*, realizată de Royal National Theatre, cu Simon Russel Beale în rolul titular, va avea loc la Castelul Kronborg, din nordul Danemarcei – chiar acolo unde Shakespeare a situat decorul tragediei – informează Agenția daneză Ritzan.

Inițial, premiera urma să aibă loc la Londra, mai ales că regizorul spectacolului lui Royal National Theatre, John Caird, nu agreea ideea „itinerării” acestuia în altă parte.

Castelul regal Kronborg, situat la Helsingør (Elsinore) găzduiește în fiecare an, în timpul stagiunii estivale, trupe de amatori care interpretează *Hamlet*. Simon Russel Beale în rolul tânărului prinț danez succede unor interpreți iluștri ai rolului, precum Richard Burton, Sir Laurence Olivier și Alan Howard.

CALENDAR TEATRUL



MAI

- 5 mai – 15 ani de la moartea scenografei ELENA PĂTRĂȘCANU-VEAKIS (n. 12 aprilie 1914)
- 9 mai – 140 de ani de la nașterea dramaturgului și prozatorului scoțian JAMES MATTHEW BARRIE (m. 19 iunie 1937), creatorul personajului *Peter Pan*
 - 105 ani de la nașterea lui LUCIAN BLAGA (m. 6 mai 1961)
- 10 mai – 80 de ani de la nașterea scenografului ceh JOSEF SVOBODA
- 11 mai – 50 de ani de la premiera absolută a piesei *La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco, Théâtre des Noctambules, Paris, r. N. Bataille
 - 10 ani de la moartea dramaturgului THEODOR MĂNESCU (n. 16 octombrie 1930)
- 12 mai – 100 de ani de la nașterea mării actrițe germane HELENE WEIGEL (m. 6 mai 1971)
 - 115 ani de la nașterea regizorului, directorului de teatru și actorului francez CHARLES DULLIN (m. 11 decembrie 1949)
- 17 mai – 135 de ani de la nașterea actriței austriece AGNES SORMA (m. 10 februarie 1927)
- 21 (?) mai – 30 de ani de la dispariția tragică a regizorului și teoreticianului CRIN TEODORESCU (n. 19 aprilie 1925)
- 24 mai – 100 de ani de la nașterea marelui dramaturg și om de teatru italian EDUARDO DE FILIPPO (m. 29 octombrie 1984)
- 26 mai – 115 ani de la nașterea regizorului și dramaturgului francez GASTON BATY (m. 13 octombrie 1952)
- 29 mai – 55 de ani de la moartea lui MIHAIL SEBASTIAN (n. 18 octombrie 1907)

IUNIE

- 4 iunie – 75 de ani de la nașterea regizorului HARAG GYÖRGY (m. 10 iulie 1985)
- 18 iunie – Dramaturgul VLAD ZOGRAFI împlinește 40 de ani
- 21 iunie – 95 de ani de la nașterea lui JEAN-PAUL SARTRE (m. 15 aprilie 1980)
- 23 iunie – 90 ani de la nașterea dramaturgului francez JEAN ANOUILH (m. 1987)
- 29 iunie – Dramaturgul polonez SLAVOMIR MROŹEK împlinește 70 de ani

Foto: Florin BIOLAN



Mihai Măniuțiu

Foto: Florin BIOLAN

James
RosapepeSilviu
Jicman

Foto: Florin BIOLAN

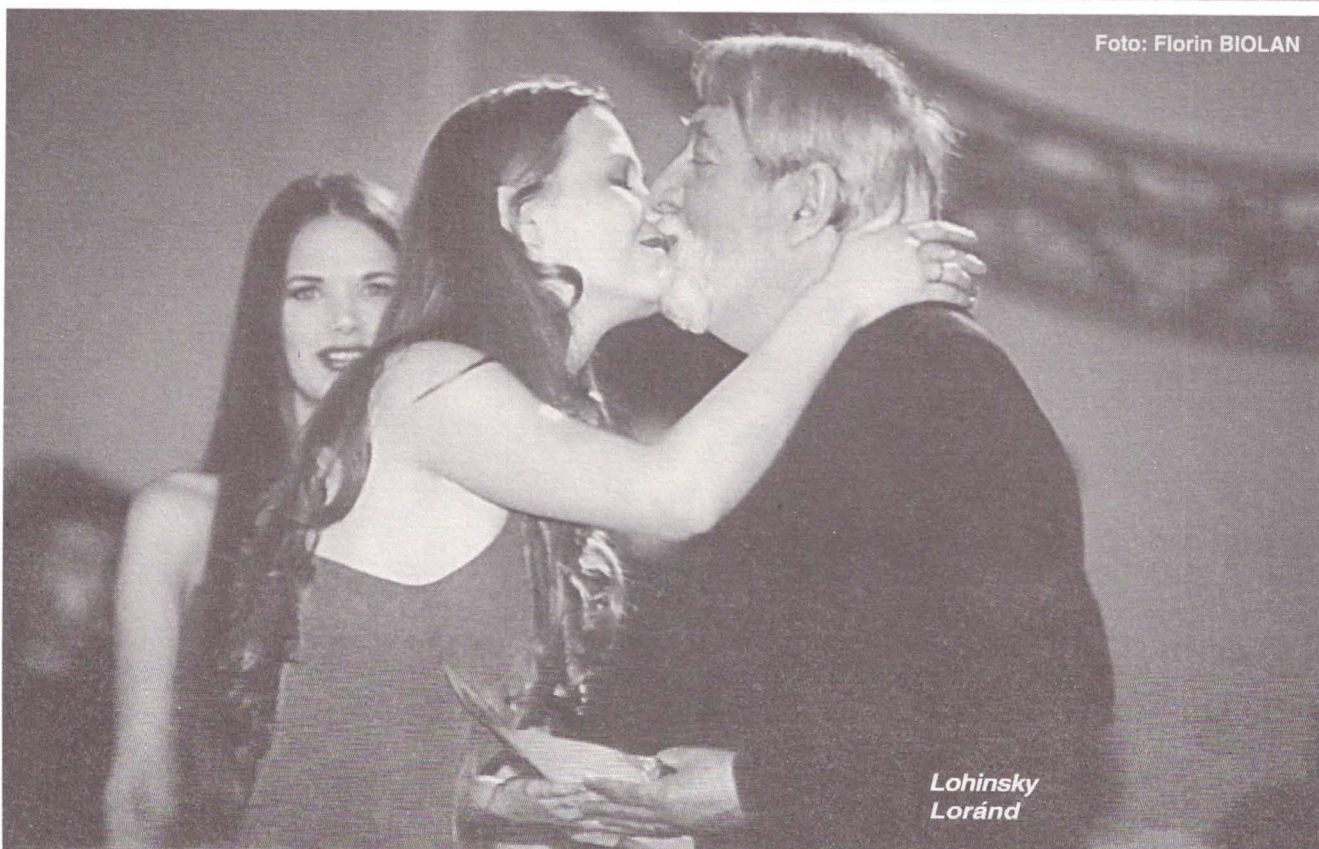
Lohinsky
Loránd

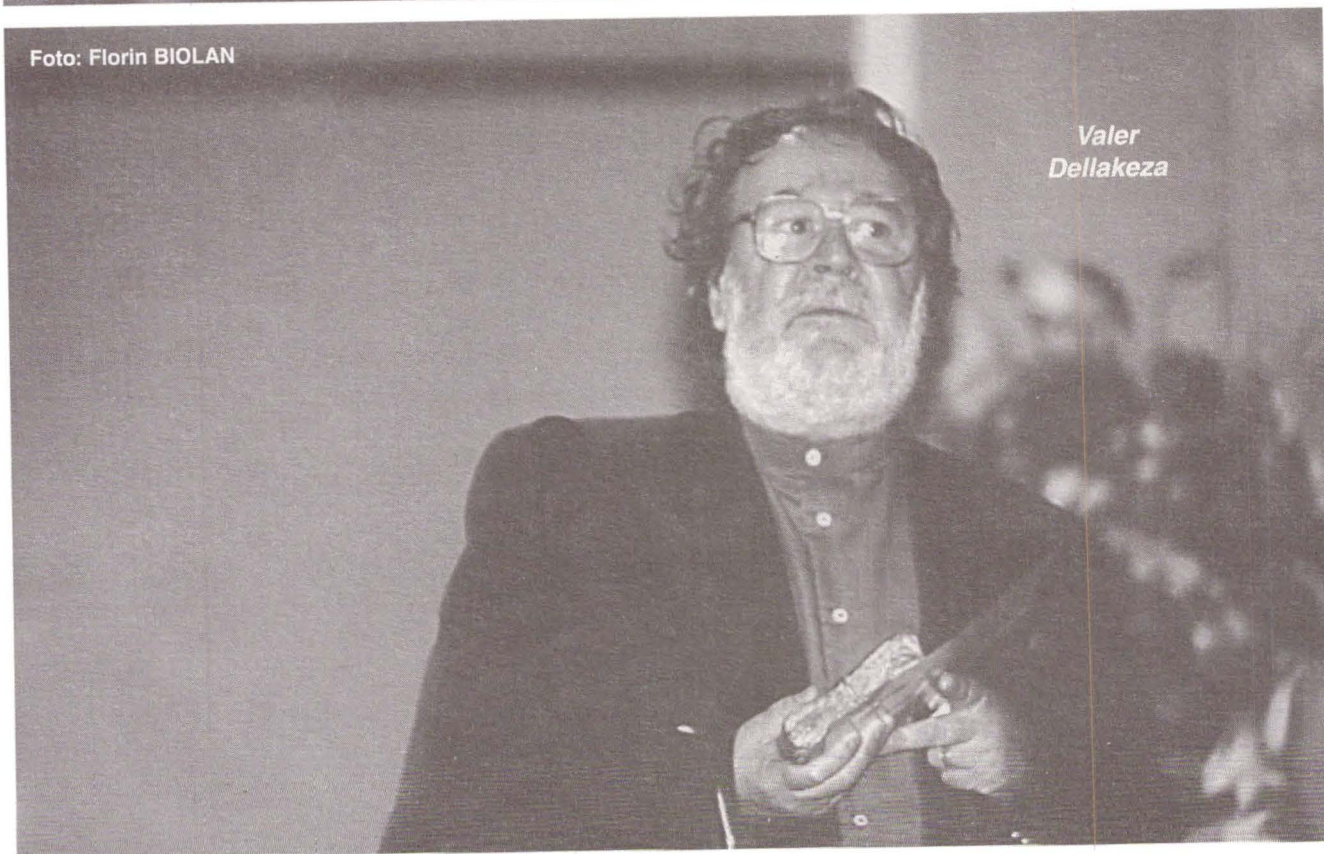
Foto: Florin BIOLAN



Vlad
Mugur

Ion
Caramitru

Foto: Florin BIOLAN



Valer
Dellakeza

Foto: Florin BIOLAN



Lia Manțoc

Ilona
Jaro
Varga

Foto: Florin BIOLAN

Mihai
LungeanuIon
Caramitru

Coperta I: MAIA MORGENSTERN

Foto: Florin Biolan



Coperta II: GABRIELA CRÎȘU

Foto: Florin Biolan



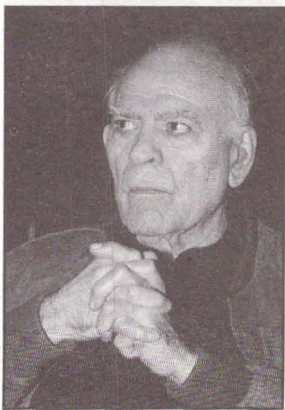
Coperta III: ADRIANA TÎMBENI

Foto: Florin Biolan



Coperta IV: UMU CIULEI

Foto: Florin Biolan



SUMAR

- 1 Premii
- 4 Cronică teatrală eminesciană
- 11 Interviuuri și cronici
- 42 Cartea de teatru
- 43 Teatrul din cărți
- 45 Spectacole
- 85 Din lumea teatrului
- 87 Vești
- 90 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 5-6/2000

B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2-4
Tel./Fax: 666 34 52

Board:

Cristina Dumitrescu

Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:

Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată
cu sprijinul
Ministerului Culturii
și UNITER

Tehnoredactare
computerizată:
Florentina Rădulescu

Procesare imagine:
Daniel Dulgheru

Tipar:

Compania Națională a Imprimeriilor
„CORESI” S.A. București





1 Valeria Seciu



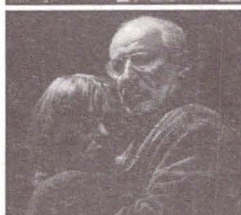
2 Liviu Ciulei și
Ion Cocieru



3 Liviu Ciulei și
Marcel Iureș



4 Mircea Rusu
Adriana Titieni



5 Valeria Seciu
Victor Rebengiuc



6 Victor Rebengiuc
Adriana Titieni



7 Cornel Scripcaru
Marcel Iureș
Răzvan Vasilescu



8 Dan Aștilean
Marcel Iureș

Albumul
color
al revistei
TEATRUL^{azi}

ISBN 1220-1676