



TEATRUL^{azi}

numărul 5, 6 și 7 / 2001





TEATRUL ^{azi}

numărul 5, 6 și 7 / 2001

















GALA PREMIILOR UNITER

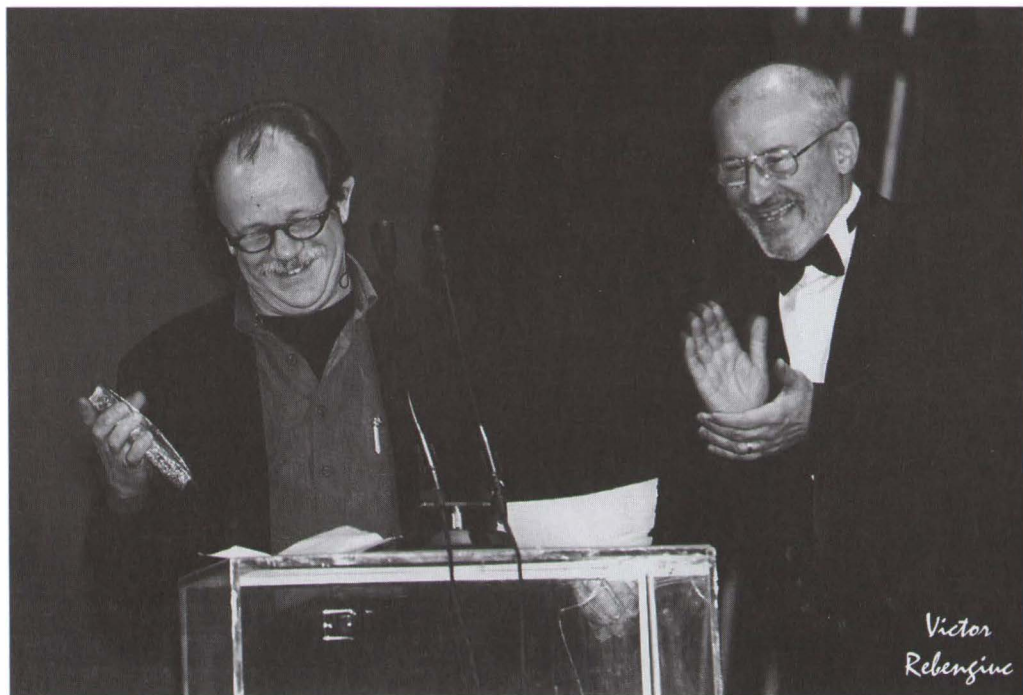


EDIȚIA A VIII-A

2 APRILIE 2001

PREMII PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE

HELMUTH STÜRMER



CONSTANTIN PARASCHIVESCU



CĂTĂLINA BUZOIANU

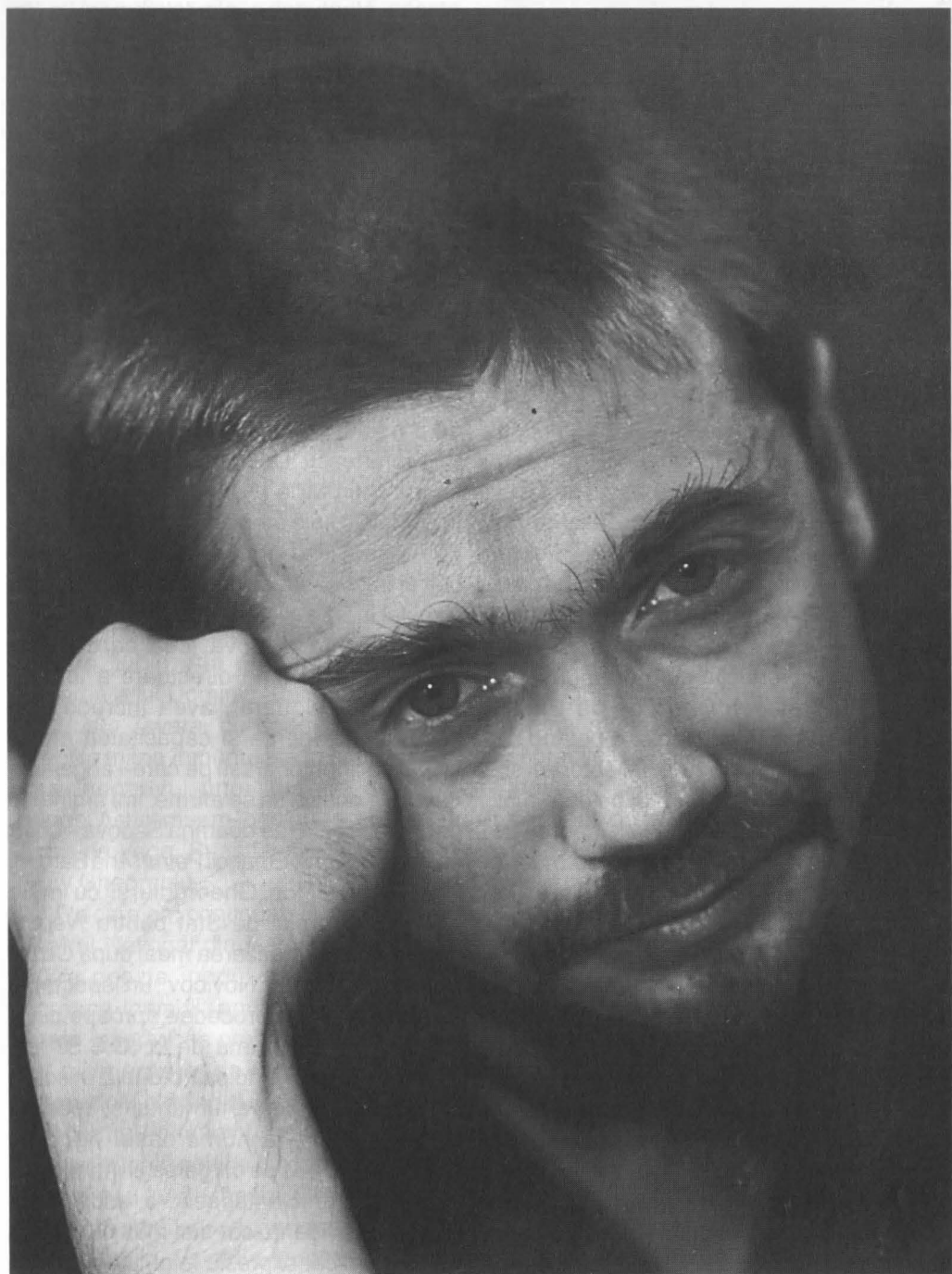


ION LUCIAN



**PREMIANȚII STAGIUNII 1999-2000:
ÎN ALBUMUL COLOR**

TONY GHEORGHIU



MEMORIA TEATRULUI

Sorana COROAMĂ STANCA

Tony Gheorghiu

Există un autopotret al lui Tony Gheorghiu care-mi place nespus. Tony, privind drept în față cu un singur ochi, celălalt fiind acoperit cu palma. Părul lui blond atrage puternic privirea, mâna cu degete fine, irisul larg deschis. Și tot ceea ce este captiv dincolo, în ochiul ascuns.

Prin Rodica Aznavorian-Gheorghiu, cu care eram colegă la secția de regie a Facultății de Teatru, l-am cunoscut pe soțul ei, Tony, pe atunci student la arhitectură. Rodica îl îndemna să se îndrepte și spre scenografie, disciplină tentantă pentru câțiva dintre tinerii arhitecți prieteni ai noștri. Eu îmi pregăteam diploma de absolvire, examenul de producție cum era numit pe atunci, cu piesa *Amphitryon* de Plaut, alcătuindu-mi caietul de regie, repetând cu actorii (colegi, studenți de la actorie) și, firește, lucrând cu scenograful pe care mi-l alesesem. Acesta a fost Tony Gheorghiu, care a debutat în noua sa meserie o dată cu premiera la *Amphitryon*, premieră de bun augur și pentru mine și pentru colaboratorii mei.

Prietenia cu Tony s-a cimentat în anii care au urmat, începând din 1950, cu *Miciburgezi* de Maxim Gorki, cu care am inaugurat proaspăt înființatul Studioul al actorului de film „C.I. Nottara”, denumit, după aceea, Teatrul „C.I. Nottara” (actualul Teatru Mic). Și terminând cu *Nopti de august* de I. Gruievici, în 1959. Între timp, reușiserăm împreună alte inaugurări ale aceluiași teatru, după prima, cea din 1950, când sala

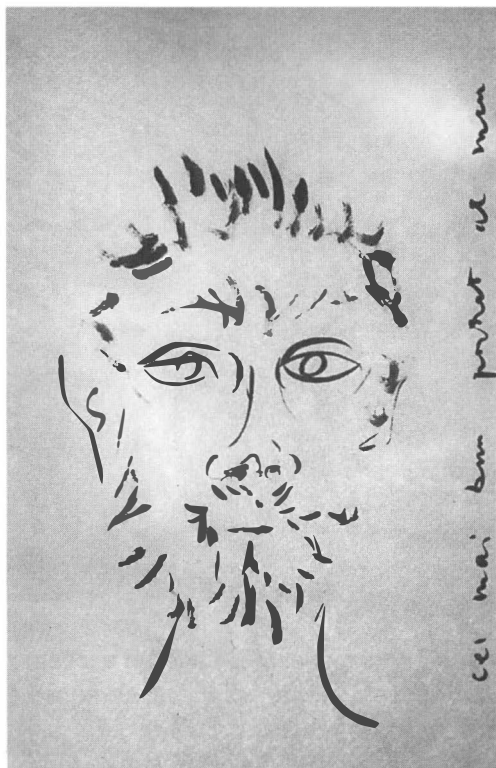
din Sărindar se afla pe locul în care acum este scena și scena pe locul de acum al sălii. Cea de-a doua inaugurare a fost a noului local din strada Dobrogeanu-Gherea, cu piesa *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, după ce prima sală suferise un incendiu devastator. Și, în sfârșit, cea de-a treia inaugurare, cu *Hagi Tudose* de B. Ștefănescu Delavrancea, în sala din strada C-tin Mille (Sărindar). Reconstruită în actualele sale amplasament și înfățișare.

Arhitect fiind, Tony Gheorghiu a contribuit și în această calitate la toate mutările, transformările și reamenajările amintite, căci Marietta Sadova, cea care a fost creatoarea și prima directoare a fostului Teatru „C.I. Nottara”, avea încredere în talentul, inteligența și capacitatea profesională a tinerilor artiști pe care-i angajase, dându-le ocazia să se afirme. Îmi amintesc că am întrebat-o pe doamna Sadova – chiar atunci când Tony, Emanoil Petruț, Ana Barcan, Titus Lapteș, Ion Gheorghiu și cu mine primeam Premiul de Stat pentru *Nepoții gornistului* (dramatizarea mea, după Cezar Petrescu și Mihai Novicov, un spectacol fluid, realizat prin procedee aproape cinematografice, pe scena de la „C.C.S.” din Lipscani, unde am folosit o dublă mișcare sinusoidală, aceea a turnantei și aceea a personajelor și a numeroasei figurații, accentul fiind pus pe curgerea și înghețarea luminii și a ambianței sonore, astfel încât să iasă în evidență cât mai mult cu putință verbul, replica, expresia feței, a corpului și

a gestului actorului și cât mai puțin costumele, absolut neutre, și decorul redus la o funcție de strictă sugestie) – am întrebat-o, deci, pe doamna Sadova: „De ce mi-ai încredințat mie, o debutantă, spectacolul inaugural al teatrului dumneavoastră; de ce ați fost de acord să-l aduc pe Tony scenograf, un arhitect; de ce ați fost de acord cu distribuția mea, cu un student, Emanoil Petruț; de ce n-ați încercat niciodată să vă impuneți punctul dumneavoastră de vedere în demersul nostru artistic?”. Așteptam un răspuns de genul: „Creatorul este o ființă liberă”. Ea a zâmbit și m-a întrebat la rândul ei: „Ei, și acum ce vrei să mai lucrezi?”.

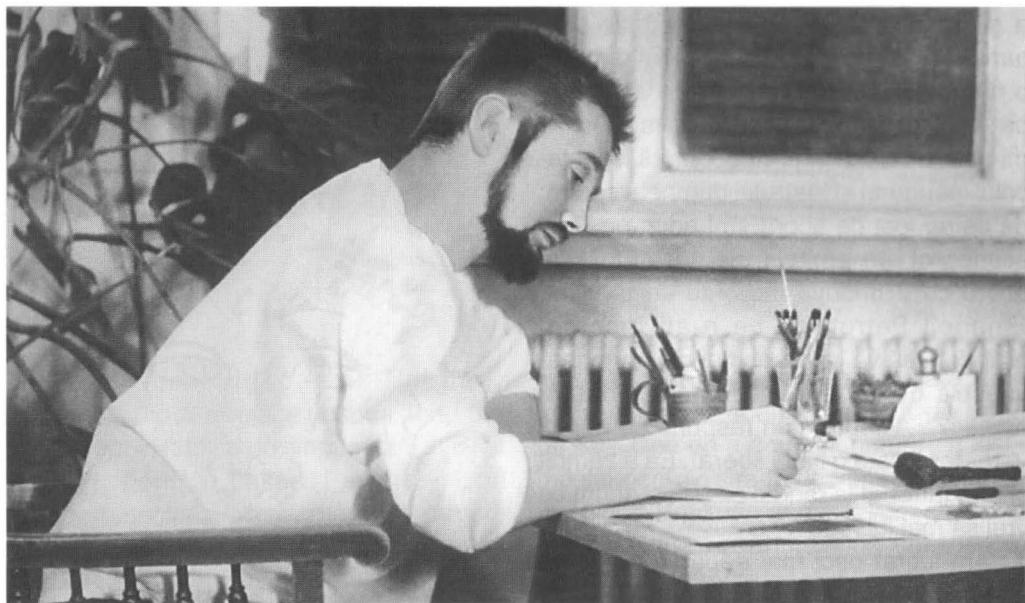
Am lucrat deci mai departe, nu toate spectacolele cu Tony, scenograf, nici el toate cu mine, regizor. Dar ne-am regăsit în câteva momente-cheie pentru amândoi. *Steaua Sevillei* de Lope de Vega, cu costumele sale somptuoase și supte în contrast izbitor cu scara rece și masivă, de piatră, un fel de sus-jos, fără alternativă posibilă, despiciând implacabil destine, orgolii, onoare, iubiri. Am pe birou o fotografie superbă a lui Dominic Stanca în costumul lui *Busto Tavera*, cu spada ținută foarte drept în mână înmănușată în negru. Negrul este negativul unei lumi de aur și de sânge. Astfel mi-am închipuit eu *Steaua* lui Lope de Vega. Și astfel și-a închipuit-o și Tony Gheorghiu.

Cu care am continuat. *Pogoară iarna* la Teatrul Național din Iași, un spectacol de mare poezie, podul aerian al lui Tony, aproape inefabil, aproape evanescent în ceața înserării se prăbușea parcă de sus, în momentele de maximă tensiune dramatică, strivind sub pilonii săi de beton zbuciumul inimilor tinere de dedesubt. Aproape toată echipa cu care am lucrat era tânără sau foarte tânără. Gilda Marinescu, Gheorghe Vrânceanu, Constantin Dinulescu, Virgil Costin, Valentin Ionescu, alături de



minunații și mai vârstnicii Gică Popovici, Nicolae Veniaș, Ion Lascăr. Premiul pe care l-am primit a însemnat mult pentru noi, tocmai atunci când nu numai teoretic, dar și practic, se năștea și urma să se impună ideea de „reteatralizare a teatrului”. Era o perioadă de discuții pasionate, confruntări, luări de poziții, și, bineînțeles, de realizări de spectacole mai mult sau mai puțin programatice ale diversilor combatanți, din diverse generații de regizori, scenografi și actori.

Tony Gheorghiu a fost unul dintre vârfurile de lance, un fervent și tenace apărător al acestui crez. „Reteatralizarea teatrului” din anii 1956–1957 a însemnat nu numai un moment de grație, ci o modificare în profunzime a teatrului românesc, amenințat de sclerozare printr-un dogmatism apăsător. Un reviriment care merită o serioasă și pertinentă studiere a

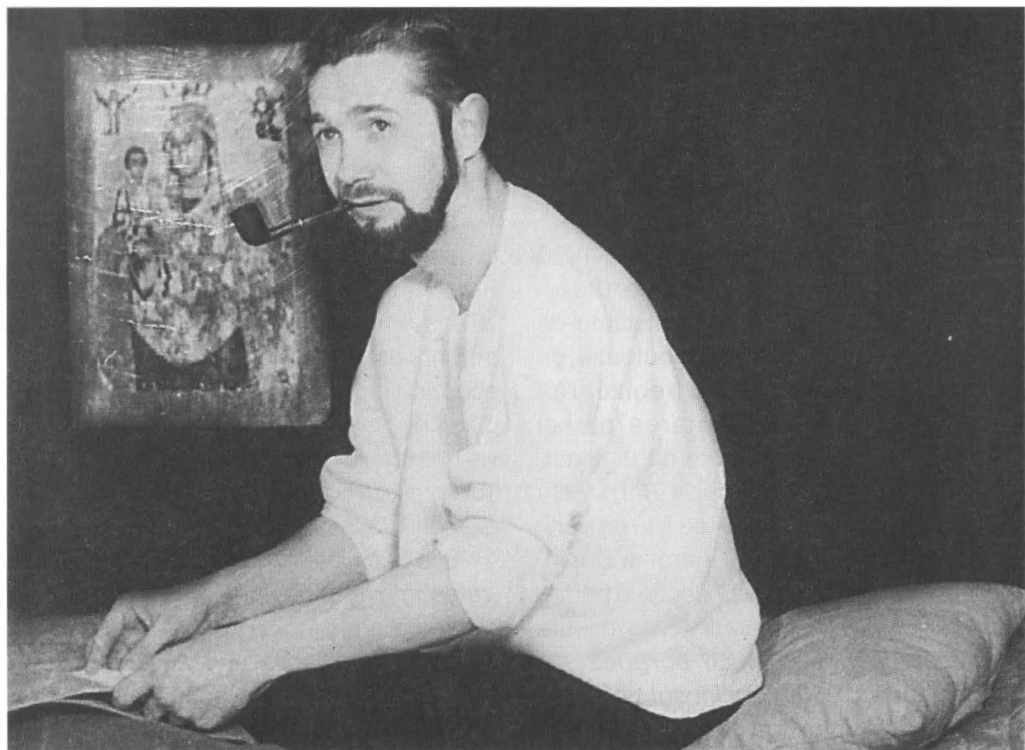


sa poate tocmai astăzi, când un exces de „exuberanță tinerească” dă semne de bronșită astmatică, cam bătrânească, paradoxal. *Vrăjitoarele din Salem* au reprezentat pentru noi, realizatorii și interpreții acestei nebunii, acestei isterii colective, acestei izbucniri de ură și intoleranță, acestei întoarceri pe dos a ideii de justiție în nedreptate și crimă, un răspuns la ceea ce trăiam noi înșine în epoca lui Hrușciiov, care dezvăluise crimele lui Stalin, ceea ce nu împiedicase rămânerea la putere a comunismului de după Cortina de Fier, ușor mai relaxat, fără a fi însă și amendat. Se făcuse loc doar și pentru câte o piesă americană cât de cât acceptabilă. Rămânea s-o utilizezi tu ca pe o armă. Spectacolul cu *Vrăjitoarele* l-am vrut, „centrat” dramatic pe ideea de foc, de pârjol, de transă, de transsubstanțiere, de sublimare, „centrat” însă și ca spațiu de joc, „home, sweet home” transformat în celula morții, justiția cu balanța dreptei judecăți, transformată în jungla în care urlă fiarele. „La început era Cuvântul.” Iar la final, la finalul

adevărat, acela de după transfigurare, rămâne, etern, doar Cuvântul.

Pereții transparenți ai lui Tony vibrau în lumină, roșul se transforma în verde otrăvit, apoi în mohoreala cenușului, ca mai apoi, sufletul să-ți fie invadat de albul pur, de albul strălucitor. Iar vatra centrală se pierdea în ruine, apoi dispăreau și acestea în albastrul cerului. Viziunea plastică cerea un ritm amețitor uneori, de o lentoare insidioasă alteori, a schimbărilor de întuneric și de străfulgerări de lumină. Cronicarul Radu Popescu s-a și supărat pe regizoarea care a pus „comutatorul” în mâna artiștilor incoizi (maestru de lumini era Titi Constantinescu); însă reacția „incomodului” Tovstonogov, sosit pe neașteptate la București, încântat de spectacol, a constituit un test binevenit pentru reușita „reteatralizării”, căci *Vrăjitoarele* a fost un spectacol programatic și primirea de care s-a bucurat l-a impus ca atare.

Nici viața, nici viața în artă nu sunt însă line. Tony Gheorghiu nu avea răgaz pentru succese. Era grav bolnav și lucra totuși aproape fără oprire, hăituit de timp.



A sosit și unul dintre cele mai grele momente, iar Rodica și cu mine am alergat la doamna Bulandra, singura care putea obține (printr-un ordin „foarte de sus”, unde numai ea avea acces, prin autoritatea și prestața sa) să se elibereze, dintr-un depozit secret și bine păzit, un medicament, nou-sosit și la noi – streptomicina salvatoare. Cu toate că era supărată pe Tony Gheorghiu, care, nu știu de ce, tocmai refuzase un spectacol la ea la teatru, doamna Bulandra, fără o clipă de ezitare, s-a urcat în mașină și până în prânz, medicamentul a fost livrat spitalului în care Tony fusese internat. Nu a fost suficient. După un timp, la o recidivă gravă, Tony, plecat urgent în Suedia, a fost operat. Nu l-am mai revăzut. Eu, ca și întreaga noastră familie, fusese-răm „scoși” din viața publică, în 13 august 1959, o dată cu arestarea fratelui meu, doctorul chirurg Gheorghe Plăcințeanu,

care, peste ani, în 1968, urma să fie reabilitat printr-un proces la fel de secret și de absurd, ca și primul, cel de condamnare.

La ceremonia de comemorare a lui Tony, atunci când a fost adusă, de la Stockholm, urna cu rămășițele sale pământești, căci operația aceea disperată nu a fost și reușită, îmi amintesc plânsul meu, nici astăzi nu știu pentru care dintre ei doi, pentru Tony, pentru fratele meu, ucis în închisoarea de exterminare de la Râmnicu-Sărat? Pentru amândoi. Pentru talentul lor, pentru frumusețea lor, pentru tinerețea lor frântă. Pentru tot ceea ce au înfăptuit adevărat și temeinic în scurta lor trecere printre noi.

Toate acestea se întâmplau la începutul anilor '60. Acum, la început de nou mileniu, îl aud pe Tony spunând, așa cum o făcea, după fiecare dintre premierele noastre: „Acesta este ultimul spectacol pe care l-am făcut împreună, Sorana”. **Sigur?**

Ion CAZABAN

Decorurile lui Tony Gheorghiu

Născut la Buzău, 28 septembrie 1925 – mort la Stockholm, 15 noiembrie 1961.

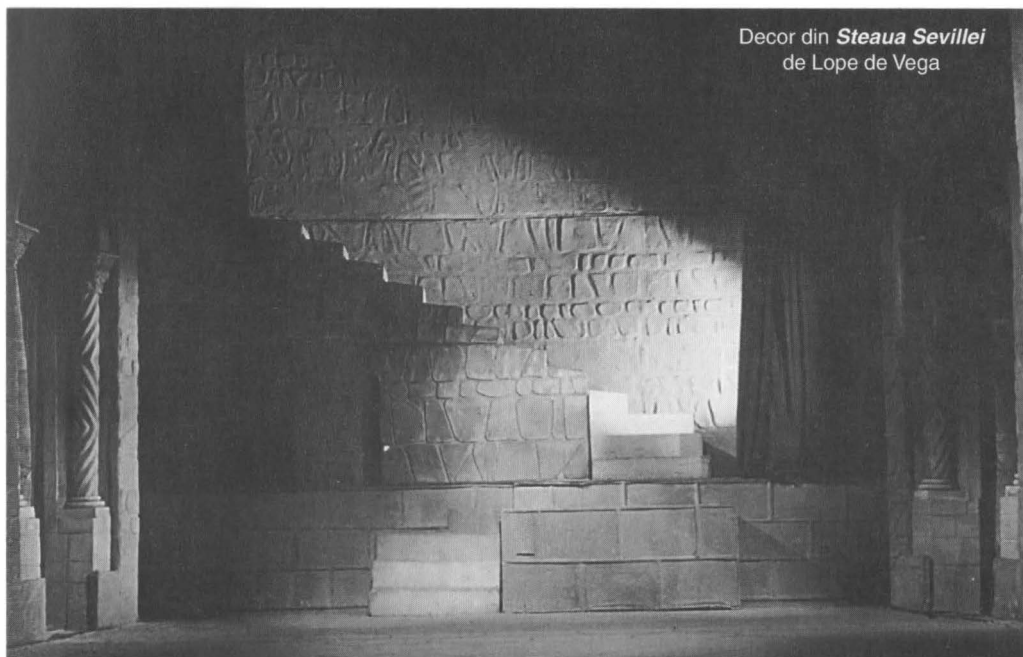
După terminarea studiilor la Institutul de Arhitectură din București, debutează ca scenograf, colaborând cu regizoarea Sorana Coroamă la montarea piesei *Amphitryon* de Plaut (lucrare de diplomă, Institutul de Artă Teatrală, 1949). Este angajat la Studioul actorului de film (devenit mai târziu Teatrul pentru Tineret și Copii). În scurta sa viață realizează decoruri pentru aproximativ 50 de spectacole, pe diferite scene din capitală (*Micii burghezi* de Maxim Gorki, 1950; *Mincinosul* de Carlo Goldoni, 1954; *Ion Vodă cel Cumplit*, operă de Gheorghe Dumitrescu; *Mătrăguna* de Machiavelli; *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, 1956; *Uraganul* de Bill Beloitkovski, 1957; *Gâlceville din Chioggia* de Carlo Goldoni, 1958; *Hagi Tudose* de Barbu Delavrancea, *Ferestre deschise* de Paul Everac, 1959; *Brigada I-a de cavalerie* de Vsevolod Vișnevski, 1960; *Prima întâlnire* de Tatiana Sătina, 1961; *Macbeth* de William Shakespeare, *Oceanul* de Aleksandr Ștein), din alte orașe (*Pogoară iarna* de Maxwell Anderson, Teatrul Național din Iași, 1957; *Nemaipomenita pantofăreasă* de Federico García Lorca, Bacău, 1959) și peste hotare (*Mielul turbat* de Aurel Baranga, Sofia, 1959). A lăsat proiecte de decor pentru *Hamlet* și *Richard al II-lea* de Shakespeare, *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu. A lucrat temporar ca scenograf la Studioul de Televiziune și ca asistent la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. S-a ocupat de pictură, de grafică (este autorul

copertelor revistei „Teatrul” în anii 1956–1958). Semnează articolul *Regie și scenografie* („Teatrul” nr. 5, octombrie 1956), esențial pentru poziția estetică a „reteatralizării” din acel moment. Ca arhitect, concepe proiectul de renovare a sălii Studiului actorului de film.

În 1980, la Teatrul Foarte Mic, Mihaela Tonitza-lordache a organizat o densă expoziție cu lucrările lui Tony Gheorghiu.

Spectacolele deceniului șase – deceniul „reteatralizării” – au un caracter accentuat programatic, verifică modalități scenice, compară deziderate și rezultate. Problemele limbajului și ale specificului teatral se impun – discuțiile despre convenție, despre metaforă și simbol, despre „poezia” imaginii scenice reflectă aria de preocupări creatoare ale momentului. Scenograful Tony Gheorghiu este unul dintre cei care au participat cu arta lor ori cu scrisul lor la căutările și dezbaterile dornice de schimbare din acei ani. Realizările scenografice, ca și intervențiile sale teoretice, au o pondere remarcabilă peste care nu se poate trece. Concluziile adunate din montarea a zeci de piese, gândurile împărtășite cu mare modestie, evoluția sa profesională, îi vor preciza rostul și valoarea aportului său artistic la desăvârșirea unui spectacol.

Prin cele mai bune exemple, decorul închis, practicat în vremea „uceniciei” sale, nu aparținea unei transpuneri naturaliste, nu dovedea supunerea scenografului la aspectul superficial al unor ambianțe reconstituite după investigații documentare. Sursa acestor decoruri se află într-un mod profund de înțelegere a textului *dramatic*, iar destinația lor evidentă este *scena*, pe



Decor din *Steaua Sevillei*
de Lope de Vega

care nu o consideră doar lipsită de al patrulea perete, nici privită „prin gaura cheii”. Scenografia pentru *Micii burghezi* (1950) este nu numai reprezentarea unui interior caracteristic (masa cu samovar, canapeaua, pianul, icoanele de pe perete), ci înseamnă configurarea unui spațiu dramatic. Tony Gheorghiu nu urmărește descrierea unei ambianțe definitorii, ci, cu posibilitățile sale specifice, caută să susțină raporturile conflictuale din piesa lui Gorki, să facă vizibilă mișcarea internă, contrifugă, în care sunt prinse, fără scăpare, personajele. Decorul închis este conceput ca propria sa negare. El pare supus unei tendințe de „spargere” prin plasamentul ușilor, ferestrelor... Linia tavanului, urmând traseul scării de lemn spre camerele superioare, anunță permanent spațiul de dincolo, generând așteptări încordate, neliniști amplificate imaginar. Peste câteva stagiuni, decorul său la *Mincinosul* (1954) va fi considerat un prim semn al „reteatralizării”, moment decisiv pentru cursul ulterior al artei spectacolului. Apreciind stilul come-

diei, va rezolva exterioarele venețiene „ca o schiță în tuș, la mână liberă și cu culori tari – pe plat – ușor caricatural (conform, cred, textului lui Goldoni)” – spunea el. Acest decor, „oarecum în joacă”, era mai potrivit și pe măsura scenei sale. Astfel, în creația lui Tony Gheorghiu, stilizarea apare ca o reducere a vizualului minuțios (de până atunci) printr-o selecție economică a culorilor și detaliilor ce indică locul și atmosfera. Așa se va întâmpla și la *Mătrăguna* de Machiavelli (1956), unde își propunea „să servească o scenă insuficientă pentru un decor monumental”, arăta Petru Comarnescu. Așa cum ni-l prezintă autorul său, soluția scenografică aleasă se compunea dintr-un fundal albastru, pe care case de Renaștere florentină erau desenate în alb, și dintr-un fel de baldachin înălțat pe stâlpi subțiri, referință la spectacolul popular din piețe. Ca pe un țel atins, Tony Gheorghiu sublinia că „a oferit regiei și actorilor întreaga scenă”. Scenografia își caută rostul teatral pe calea unei grafii scenice și prin adoptarea unei formule spectaculare de

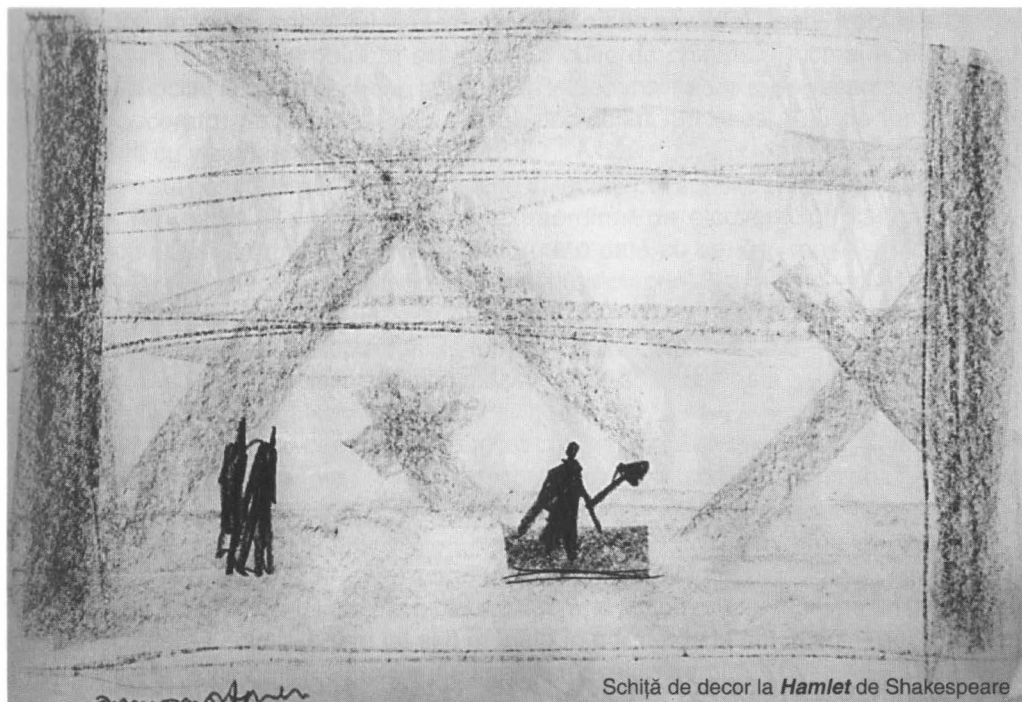


Decor din *Micii-burghezi* de Maxim Gorki

prestigiu istoric. Asemănător conceput a fost decorul pentru *Gâlceville din Chioggia* de Goldoni (1958): fundal pictat (mare și cer), podium tratat ca o suprafață gălbuie de nisip, cu valuri albe desenate pe marginea sa albastră, stâlpi cu stegulețe colorate, scări de funie ce legau scena de sală (la balcon), pe care urcau și coborau actorii.

La *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (1956), decorul era construit din scânduri negeluite, respirând o epocă și evocând „primitivitatea” Americii coloniștilor. Lemnul era, totodată – cum intenționa regizoarea Sorana Coroamă – un element cu virtuți emoționale, constitutiv în „poetica” sumbră a spectacolului. Întregul eșafodaj se proiecta „pe perdele total neutre, ca niște hăuri de negru”, nota Tony Gheorghiu. La fiecare început de tablou, o rază căuta prin întuneric și se fixa asupra unui detaliu semnificativ – un detaliu care „monologa” câteva clipe, pentru ca apoi lumina să

crească și să se deslușească restul scenei. Tot în regia Soranei Coroamă (cu care Tony Gheorghiu a colaborat de la debut), montarea piesei lui Delavrancea *Hagi Tudose* (1959) trebuia să evite evocarea pitorească și naturalistă pentru a se evidenția gradul de generalitate semnificativă a tipurilor. Pe scena aproape goală, din ce în ce mai goală – podium larg de joc – se aflau doar câteva elemente indicatoare, rezumând o epocă și niște locuri ale acțiunii dramatice. În exterior, o cicloramă înfățișa o mahala bucureșteană de secol XIX. Zidul unei biserici era, fragmentar, un panou pictat. Camera avarului nu cuprindea decât un pat, o ladă și un scaun, între două uși dispuse în diagonală. În continuarea acestor preocupări de laconism scenografic, Tony Gheorghiu va reuși decorul pentru *Brigada I-a de cavalerie* de V. Vișnevski (1960), realizată cu regizorul Radu Penciulescu. Pe un practicabil fix, modificarea elementelor concrete (simboluri

Schiță de decor la *Hamlet* de Shakespeare

inspirate de filmele clasice ale lui Eisenstein și Pudovkin) era un mod activ de semnificare. Scena denudată asigura un decupaj energetic al simbolurilor.

Tony Gheorghiu a lăsat un număr mare de schițe în cărbune pentru *Hamlet*: un decor în trepte combină mișcările ascendente și descendente cu cele în adâncime. Sunt examinate și pregătite, pe hârtie, direcțiile de mișcare convergente sau divergente, urcările și coborârile, în scop expresiv. Alteori, spațiul scenic este variabil, cu trasee ce parcurg pasaje largi sau înguste, determinând astfel dinamica personajelor. Aceste schițe corespundeau – și ele – definiției date de Tony Gheorghiu: „Scenografia cred că este tălmăcirea temei, a ideilor unei piese pe plan plastic; este, dacă vrei, regia locului de joc pe care trebuie să se desfășoare, în mod cu totul concordant, regia respectivelor momente dramatice“. Se lansa o definiție ce va fi repede adoptată și deseori citată. Pe

lângă procedeele menționate – plantații economice, uneori simbolice, judicios puse în valoare, sugestii grafice, utilizarea resurselor emoționale ale compoziției și materialității decorului – Tony Gheorghiu apelează la expunerea semnificantă a mijloacelor scenotehnice: turnantă, construcții metalice, reflectoare, proiecții (*Ferestre deschise* de Paul Everac, 1959; *Prima întâlnire* de T. Sătina, 1961; *Oceanul* de Aleksandr Ștein, 1962). Tot el, se gândeste la o scenografie pentru *Macbeth* de Shakespeare în care lumina și schimbarea culorilor sale să aibă un rol primordial.

„A experimentat strălucit, fără se se instaleze confortabil într-o manieră, a eliminat fără menajamente ticuri și rețete, mereu cinstit față de viziunea lui, limpede cu sine și cu cei cu care colabora“ – scria cu îndreptățită prețuire prietenul său Dan Nemțeanu și nu găsim o concluzie mai bună decât aceste cuvinte.



edni

Schiță de decor la *Hamlet* de Shakespeare

Tony Gheorghiu despre arta scenografului

„Scenografia nu mai poate fi nici cadru și nici ambianță, ci o tălmăcire dintr-o modalitate artistică într-alta – mai sintetică, mai concisă.”

„Decorul închis – cel construit – pe care l-am practicat și în care mi-am făcut ucenicia de decorator, mi-a fost o bună școală. [...] Perfecta organizare a spațiului scenic, impusă de decorul închis, mi-a imprimat o disciplină și respectul total pentru compoziție. Și frica de întâmplător.”

„Într-un decor construit, simți mai puțin aportul luminii. Când nu e nimic pe scenă, lumina poate face totul.”

„Totul e ca ideea piesei să reiasă cât e nevoie și când e nevoie, iar decorul, dacă rămâne singur, să spună și el, poate, o replică.”

„Decorul în sine, gol, reprezintă valențe. Sensurile le acordă prezența umană. Valoare plastică completă va căpăta cu omul în el.”

„Cea mai frumoasă scenografie este scenografia cea mai funcțională (deci deloc artă ajutătoare, ci implicită, organic inseparabilă de tot actul dramatic), cea mai asimilată aceluia peisaj interior al piesei.”

„Există în viață nenumărate bucurii și fericire... și printre minunății – este Will (Shakespeare).”

„Toate combinațiile de mijloace tehnice moderne (sunt posibile) – mișcări verticale, orizontale și circulare, și chiar de zbor, cu avantaje nete pe plan estetic. Cu o singură condiție: ca procedeul tehnic să nu se simtă un procedeu tehnic; foarte bine rezolvat și uneori foarte complicat în detaliu, a dus la cele mai simple și sugestive noutăți.”

„Trebuie folosit tot ceea ce tehnica modernă ne pune la dispoziție: de la orga electronică, la dispozitivele scenice cele mai complexe și totuși scena să apară unitară și din nimic să se nască spațiul.”

„Aș dori un teatru adaptabil, ca toate soluțiile să fie posibile. Deși – trebuie să recunosc – că am lucrat un timp pe o scenă cât o cutie de chibrituri, tocmai acest spațiu restrâns m-a incitat la căutări și a dus la rezolvări totdeauna inedite și interesante. Așa că...”

„Ca decorator fac, împreună cu șeful electrician, un «scenariu de lumină», în concordanță cu viziunea regizorală.”

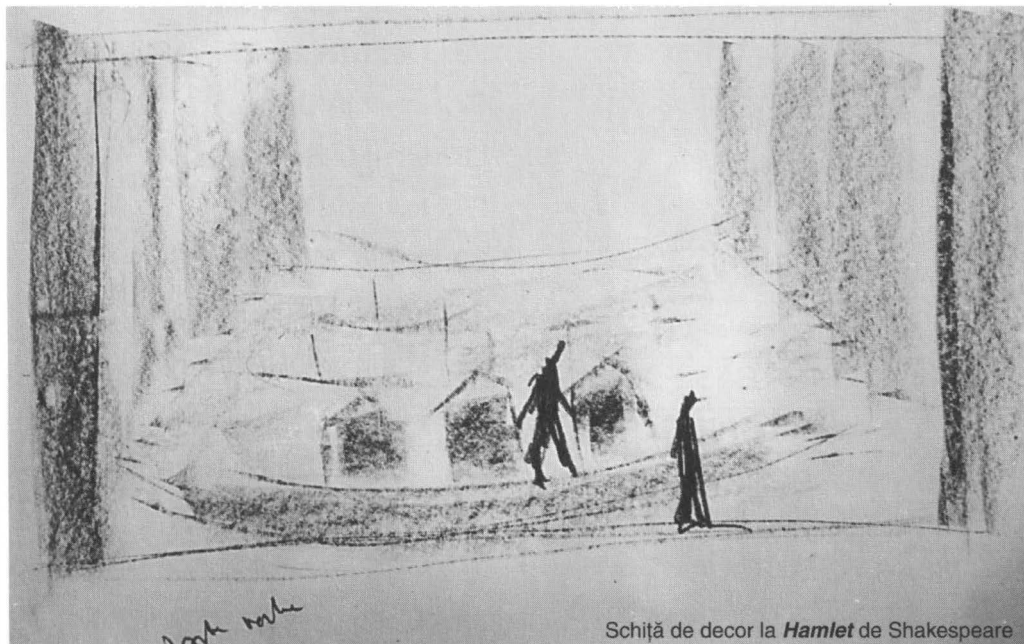
„Progresul constă pentru mine în aceea că acum pot schimba decorul și atmosfera la vedere. Am ajuns la un decor mobil, extraordinar de elocvent, un cadru care să urmărească strâns acțiunea și să se transforme o dată cu ea. Am reușit să completez stările sufletești cu culori proiectate pe ecrane, gros-planuri. S-a născut – cred – decorul activ subordonat actorului.”

„Un spectacol este o proporționare între actori – autori – regizori – decoratori. Când fiecare și-a găsit locul precis în această mașinărie, spectacolul este gata și devine opera de artă.”

„Decor construit sau decor pictat? Decor cadru neutral sau (și) creat, climat? Decor liber sau decor închis? Dar nici un gen de decor, oricât de valabil în sine, nu poate cuprinde orice rezolvare specifică unei piese, fiecare având-o pe a sa proprie. La opera *Ioan Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu – în minunata artă picturală a meșterilor lui Petru Rareș, lăsată pe zidurile exterioare la o seamă de biserici din nordul Moldovei, am rezolvat decorurile pe acest motiv de casete pictate, sugerând pictura «a fresco», pe un panou cât toată deschiderea scenei (20 m lat și 8 m înalt) în care – de la act la act – deschideam goluri de construcție gotică simplificată, specifică acelor vremi.”

„Dați afară tot din teatru! Să rămână doar actorul. Scenografia nu trebuie să împovăreze jocul actorilor, ci, cu discreție, să-l pună cât mai bine în valoare.”

„Lumina – element esențial. Proiecții. Mișcări generate. Pentru fiecare spectacol trebuie imaginată o dramaturgie a luminii, o modalitate unică de iluminat prin care să se evidențieze sensurile piesei de teatru. Se poate ajunge la o scenografie realizată prin lumină.”



Șchiță de decor la *Hamlet* de Shakespeare

40 DE ANI DE TEATRU

PROMOȚIA 1961

a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică
„I.L. Caragiale” București

1. Ion ABRUDAN

2. Lucian ALBANEZU

3. Violeta ANDREI

4. Ileana ANGELESCU
ZĂRNESCU

5. Angela BEREZNIȚCHI-
RADOSLAVESCU

6. Adriana BREBULESCU-
POPOVICI

7. Paula CHIUARU

8. Constantin CRISTESCU

9. Gheorghe DINICĂ

10. Ion DINU

11. Petre DINULESCU

12. Constantin DRĂGĂNESCU

13. Cornel DUMITRAȘ

14. Constantin FLORESCU

15. Ion GHEORGHE
ARCUDEANU

16. Vasile GHEORGHIU

17. Alexandru HAȘNAȘ

18. Tudor HEICA

19. Marian HUDAC

20. Teodora IONESCU SIN

21. Ruxandra IONESCU DOBRE

22. Voicu JORJ

23. Ion JUGUREANU

24. Alexandru LAZĂR

25. Dorina LAZĂR

26. Genoveva LEMNARU-MATICI

27. Ion MAIDIK

28. Ion MARIAN

29. Ion MARTIN

30. Ioana MANOLESCU

31. Ioana MĂGURĂ

32. Marin MORARU

33. Cătălina MURGEA

34. Nicolae C. NICOLAE

35. Traian PĂRUȘ

36. Papil PANDURU

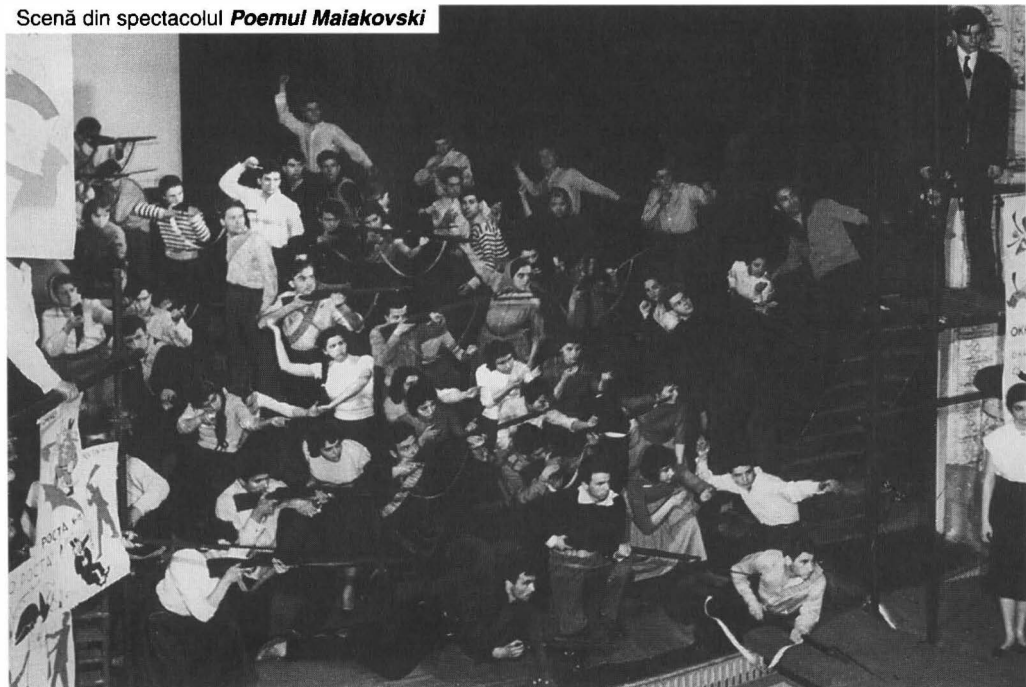
37. Adriana PITEȘTEANU

- | | |
|---------------------------|-------------------------|
| 38. Cornel POENARU | 47. Gheorghe SERBINA |
| 39. Nicolae POMOJE | 48. Raul SERRANO |
| 40. Eftimie POPOVICI | 49. Nicolae SCARLAT |
| 41. Magda POPOVICI | 50. Ileana STAN-CRISTEA |
| 42. Ana POZDERCĂ | 51. Traian STĂNESCU |
| 43. Mihai PRUTEANU | 52. Candid STOICA |
| 44. Eugen RACOȚI | 53. Julieta STRÂMBEANU |
| 45. Constantin RĂȘCHITORU | 54. Ștefan TAPALAGĂ |
| 46. Anca ROȘU | 55. Melania URSU |

I-au avut profesori pe:

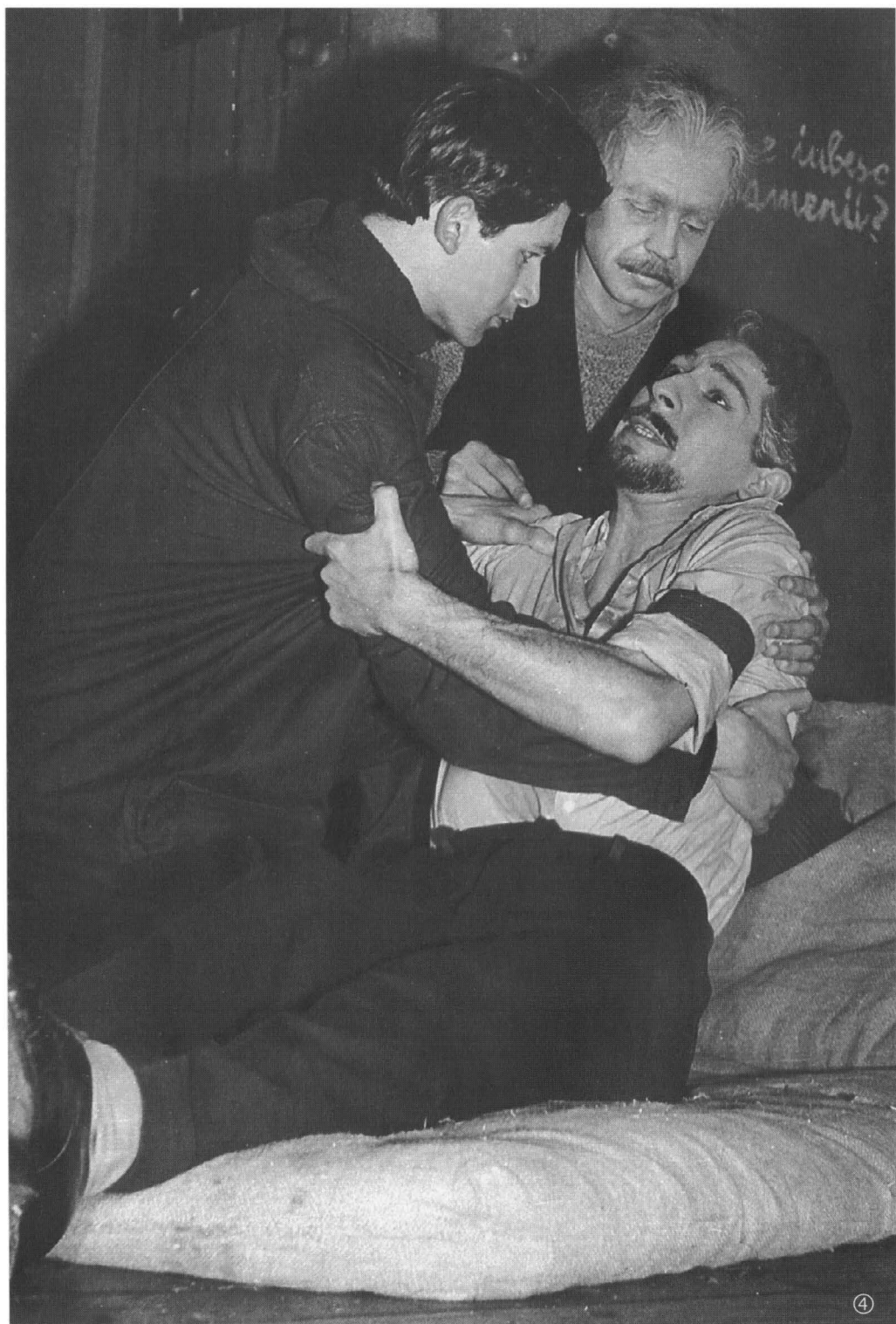
prof. Ion FINTEȘTEANU, prof. George Dem. LOGHIN,
prof. Moni GHELERTER, prof. Sorana COROAMĂ, prof. Dina COCEA,
asist. Sanda MANU, asist. Dem. RĂDULESCU, asist. Alex. LUNGU,
asist. Lucian GIURCHESCU, asist. Horea POPESCU, asist. Virgil
POPOVICI, asist. Ion HENTER, asist. Savel ȘTIOPUL, asist. Lidia IONESCU,
asist. Lucian MARDARE, asist. Ion COJAR, asist. Grigore NAGACEVSCHI

Scenă din spectacolul *Poemul Maiakovski*













① Angela BEREZNIȚCHI-
RADOSLAVESCU, Gheorghe DINICĂ
în ***Inspectorul de poliție***
de Priestley

② Marian HUDAC, Dorina LAZĂR,
Vasile GHEORGHIU și Jorj VOICU
în ***O scrisoare pierdută***
de I. L. Caragiale

③ Ion GHEORGHE ARCUDEANU,
Magda POPOVICI și
Cornel DUMITRAȘ
în ***Piatra în casă***
de V. Alecsandri

④ Traian STĂNESCU, Gheorghe
SERBINA și Vasile GHEORGHIU
în ***Julius Fucik (Voi trăi mereu)***
de I. Buriakovski

⑤ Clasa prof. DINA COCEA:
Rândul de sus (de la stânga la dreapta):
Ion MARTIN, Nicolae C. NICOLAE,
Gheorghe DINICĂ, Papil PANDURU,
Cornel POENARU și Ion ABRUDAN;
Rândul de jos (de la stânga la dreapta):
Marin MORARU,
Julieta STRĂMBEANU,
prof. Dina COCEA,
Angela BEREZNIȚKI
RADOSLAVESCU,
Petre DINULESCU

⑥ În primul rând:
Dorina LAZĂR, Magda POPOVICI,
Teodora IONESCU SIN,
Cătălina MURGEA,
Violeta ANDREI
în ***Poemul Maiakovski***

⑦ Violeta ANDREI și
Gheorghe DINICĂ în
Julius Fucik (Voi trăi mereu)
de I. Buriakovski

INTERVIU

Helmuth STÜRMER

*„Fuga de forma definitivă m-a făcut să
ales acest meșteșug artistic”*

Constantin Paraschivescu: Când vi s-a conturat opțiunea pentru scenografie? Ați avut o tentație „teatrală” din adolescență?

Helmuth Stürmer: Nimic mai simplu. Mama a fost actriță la Teatrul German din Timișoara, tata violonist și dirijor. Pe la 6–7 ani, eram copil-actor, deci am cunoscut teatrul și opera *back-stage*, iar mirosul acelor culise preparate cu clei de oase mi-a rămas în nas, a rămas simbolul olfactiv a unei lumi de visuri și imaginații permanente. Și acum observ atent lumea reală ca să pot trăi un pic în afara ei. Apoi, după bacalaureat, am fost (am încercat să fiu) pentru vreo doi ani actor la Teatrul German din Timișoara (recunosc, fără o chemare divină), după aceea m-am apucat de pictură la Academia din Cluj, dar nostalgia culiselor m-a chemat înapoi pe „scândurile ce reprezintă lumea”. Deci, am urmat cursurile Facultății de Scenografie la București, unde am dat de profesorul și omul cel mai de preț în formarea mea post-adolescentă, de Paul Bortnovski. Îi mulțumesc și azi pe această cale.

C.P.: Din spectacolele montate în țară în perioada 1968–1977, ce rețineți? Stilul dumneavoastră de creație a fost influențat de colaborarea cu regizorii Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Alexandru Tatos? Dar cu regizorii de film?

H.S.: Rețin în primul rând pofta de lucru, iluzia vântului de primăvară politico-culturală, prietenia cu Miruna și Radu Boruzescu, Beatles-ii, părul nostru lung pe care îl apăram cu disperare de „comisiile muncitorești” înarmate cu foarfeca în cap și în buzunar, jocul de-a v-ați ascunselea cu autoritățile, naivitatea sănătoasă și iluzia frumoasă că „totul trebuie făcut altfel”, descoperind în același timp arta Occidentului, care în timpul studenției era încă „arta denaturată”, cât și lumea lui Tarkovski și toată cultura semioficială venită din Răsărit. Dacă mă gândesc bine a devenit atunci și a rămas și acum dilema cea mai fertilă pentru mine, această echilibristică pe falia instabilă între două culturi profund deosebite. Prețul dar și șansa noastră, e seismul.

Mă întrebați de cine și cum a fost influențat stilul meu de creație în acea perioadă. În primul rând trebuie să vă dezamăgesc, pentru că nici azi nu am încă un „stil de creație”. Îl caut, îl caut mereu. Am ceva experiență după câteva sute de spectacole, dar nici un fel de rutină, nici măcar siguranță.

Încerc să-mi reamintesc perioada 1968–1977, fără pretenția unei cronologii:

Cu Ivan Helmer ne plimbam pe străzile Aradului și discutam interminabil, aproape enervant de abstract și „intelectual” despre Camus și piesa sa *Neînțelegerea* pe care urma să o montăm la teatru. Am scăpat cu ocazia asta de naturalism în scenografie. Acel spațiu pătrat și alb rămâne până azi pentru mine un punct de referință estetică.

Sandu Tatos, care a devenit un prieten de neînlocuit, venea din cinematografie, gândea în imagini metafizice pentru scenă, deci se cerea un „realism”, o materialitate a spațiului, dar foarte departe de naturalism descriptiv. Am făcut pentru *Chițimia* lui Băieșu un spațiu care „induce în eroare”, care numai aparent e „pe lângă text”.

Cu Liviu Ciulei a fost pentru mine mai dificil. Îl admiram prea tare ca arhitect-scenograf-regizor. Respectul îmi bloca (la început) imaginația.

Iar despre Vlad Mugur, cu care am făcut *Trei surori* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, ar trebui să scriu o carte nu o frază, căci am devenit în timp o „căsnicie” artistică, ceea ce nu puteam ști atunci. Avea și are și acum o prospețime aproape aventuroasă, un risc în gândire demn de invidiat. Se aruncă aparent naiv într-o prăpastie și aterizează atât de profesional pe un nor, care tocmai a găsit un curent ascendent, încât iese mereu la un liman neașteptat.

Cât despre ceilalți regizori, fiecare întâlnire, fiecare spectacol m-a învățat câte ceva. Lucrul cu un regizor este mereu un dat–luat. Colaborarea ideală (dacă există) are ca rezultat un produs în fața căruia nu mai poți reconstitui apartenența originară a unei concepții sau soluții scenice. A fost a ta sau a regizorului? La regizori e mai simplu. Din momentul în care au „cumpărat” o idee de la tine, au integrat-o perfect în patrimoniul propriei creații. Nu mai au nici un dubiu că e propria lor descoperire. E al naturii lucru, peste tot în lume se întâmplă la fel. Aveam să aflu mai târziu această axiomă în relația cu diverși regizori, de diverse naționalități, în diverse țări.

Apoi relația cu filmul. Am avut marele noroc de a lucra concomitent în film și în teatru. În film cu generația lui Alexandru Tatos, Dan Pița, Mircea Veroiu, Radu Gabrea, vreme pe atunci încă norocoasă, cu un elan donchihotesco de a face filme de artă în pofida cenzurii și a altor piedici de ordin realist-socialist. Experiența filmului mi-a ascuțit atenția pentru detalii și gândirea „în cadru”, ceea ce, transportat în teatru și esențializat, rupt de context, m-a învățat să percep simbolul obiectului în sine și rolul său „teatral” sau „galeristic”, altfel spus, însuflețirea banalului cu sensuri metafizice imprevizibile.

C.P.: *Din 1977 v-ați stabilit în Germania; de ce? Un prim spectacol la care ați realizat scenografia a fost „Azilul de noapte” montat de Liviu Ciulei; ce v-a cerut Liviu Ciulei pentru acel spectacol?*

H.S.: În primul rând *Azilul de noapte* a fost realizat încă la „Bulandra”. Mă întrebați ce anume mi-a cerut Liviu Ciulei ca decor. Mai niciodată un regizor nu are o imagine concretă, prefabricată despre spațiul în care vrea să joace piesa, din fericire. Asta nu înseamnă că îi lipsește o concepție generală. Dar tu, ca scenograf, propui, adică livrezi materialul, spații sau idei de spații. Schimbul

de idei este apoi începutul lucrului. Sfârșitul va fi un produs comun, fără pretenție de „drept de autor” din partea nici unuia. Cu începutul repetițiilor, proiectul scenografic, inclusiv soarta lui, trece în responsabilitatea regizorului. În cazul *Azilului*, grație lui Liviu Ciulei, a fost o soartă foarte fericită.

De ce m-am stabilit în Germania? Lucrasem deja înainte în Germania, cu David Esrig la Köln, cu Liviu Ciulei la München, la celebrul *Kammerspiele*, cu Roberto Ciulli tot la Köln. Peisajul creației teatrale germane m-a fascinat. Foarte

liber, foarte experimental, foarte profesionist, de altfel mult, mult mai bun decât renumele lui în România. În afara situației politico-culturale fără speranță, fără perspectivă spre mijlocul anilor '70 din România, m-a atras înspre Germania nevoia de concurență, de confruntare, coborând singur de pe un fel de soclu pe care simțeam că m-am instalat în țară.

C.P.: *Ați început o colaborare statornică acolo cu Vlad Mugur, care continuă și astăzi în România; ce afinități explică această colaborare?*

H.S.: L-am reîntâlnit pe Vlad Mugur la Bochum, în cantina teatrului, după mulți ani în care nu mai știam prea mult unul despre altul. După un foarte scurt timp de tatonare reciprocă, ne-am înțeles fără prea multe vorbe. Eram, aproape fără să ne dăm seama, pe același drum artistic. Am găsit relativ repede o cheie la universul lui aparent haotic, dar de fapt limpede, vulnerabil prin refuzul rutinei. Cred că amândoi nu știm să ne apărăm decât prin ce producem, nu prin ce pretindem să fim. Și nu numai din acest motiv suntem prieteni. Acum câteva zile,



Autoportret

Frank, fiul meu, îi explica Alexandrei Gulea, într-o cafenea din București, cum datorită spectacolelor lui Vlad, văzute în Germania ca puști, a descoperit dragostea pentru teatru. Elocvent, nu?

C.P.: *Pregățiți acum „Hamlet” cu Vlad Mugur la Cluj. Amândoi v-ați întâlnit cu capodopera shakespeariană separat, în perioade diferite. Cum e Hamlet-ul mileniului trei, ca viziune filosofică și plastică, pentru dumneavoastră?*

H.S.: *Hamlet – 1973, la Teatrul „Nottara”: Jan Kott era în acea vreme lectură obligatorie, Dinu Cernescu avea o cheie a spectacolului, mai ales politică, foarte limpede și îndrăzneată pe atunci.*

Eu am conceput un spațiu abstract, „gol”, loc curățat de balast decorativ, gata să absoarbă ca un burete semnificații diverse.

Hamlet – 2001, la Teatrul Național din Cluj: mă provoacă din nou „tema Hamlet”. Astăzi Hamlet este o stare: „ceva e putred...”. Nu pot și nici nu vreau să am o concepție estetică aleasă. Prea i s-au pus multe în cârcă acestui text unic, prea a fost piatra de încercare... Încerc să fac ceva fără început și sfârșit, un fel de șantier, un loc de destrucție și de construcție. Instabilitatea, ca stare de lucruri. Sper că va fi ceva foarte contemporan, cu multe semne de întrebare, evident fără răspunsuri sau concluzii.

C.P.: *Chiar credeți că Premiul pentru întreaga activitate e un premiu „de moș”, cum ați declarat la Gala UNITER? Mie, același premiu mi s-a părut că a venit prea devreme...*

H.S.: Stimate domnule Paraschivescu, povestea cu „premiul de moș” nu este părerea mea, a fost doar citatul reacției lui Vlad Mugur, care m-a amuzat copios, înțelegând că este o dulce ironie la adresa mea, ironie pe care citându-l, mi-am asumat-o.

Ca dovadă reproduc o parte din scurta mea luare de cuvânt la Gala UNITER, autocitându-mă:

„Încerc să traduc în limba germană «Premiul pentru întreaga activitate»: tot reapar cuvintele «Gesamtwerk» sau «Lebenswerk». Ambele au în logica necruțătoare a limbii germane ceva definitiv, ceva încheiat, o stare de care fug de când mă știu. Tocmai fuga de forma definitivă m-a determinat să aleg acest meșteșug artistic, care produce spații provizorii, perisabile, iluzorii, mai nou virtuale. Tot sper ca, neapărat mâine, să descopăr adevăratul sens al scenografiei sau unica ei menire, având impresia că știu mult prea puțin despre această arhitectură provizorie, care se vrea artă, dar se află mereu... între două luntre. Ori rău necesar, ori sprijin sublim al unui spectacol.

Evident că preferam un premiu de tânăra speranță a scenografiei sau, și mai bine, un premiu de debut. De altfel, Vlad Mugur mi-a spus: «Deee, ți-au dat premiul ăla de moș...!»

Despre activitatea mea din Germania și străinătate nu m-ați întrebat; ar fi un alt capitol, mult mai lung decât cel de față, la care aș răspunde cu plăcere, când voi fi provocat. Poate cu altă ocazie.

Constantin PARASCHIVESCU

CARAVANA CRITICILOR

...la Timișoara

Discuției care încheie vizionarea unui set de spectacole de către un grup de critici pentru a vedea unde se află câte un teatru pe scara valorică, ce-i lipsește pentru a evolua, ce a câștigat sau pierdut în profesionalism, ce programe în lucru și de perspectivă are, discuției acesteia i s-a spus „Față în față”, reunind trupă și oaspeți la analiză aplicată. La Timișoara, după numai câteva luni de directorat al distinsului profesor universitar Cornel Ungureanu, s-a configurat un program ferm care vizează dramaturgia clasică, texte necunoscute ale autorilor români din diaspora, integrala Caragiale ș.a. Din motive necunoscute, dar ușor de bănuțat chiar pentru un critic venit din afară, condeierii locali au scris tot felul de bazaconii de la un prag de incultură în sus și/sau în jos (la un moment dat, în anii trecuți, unul se indigna că se joacă un spectacol de *commedia dell'arte* cu măști?!?), ceea ce a stârnit în plus curiozitatea celor veniți să vadă ce încearcă Teatrul Național din Timișoara în acest moment al evoluției sale. Așadar, după ce au fost văzute câteva spectacole (*Livada de vișini* de Cehov în regia lui Sabin Popescu, *Ivona, Principesa Burgundiei* de Gombrowicz pusă în scenă de Anca Maria Colțeanu, *Pastramă-Trufanda* după Caragiale, dramatizarea și regia fiind semnate de Ioan Ardeal Ieremia și *Nu departe de...* de Paul Miron), după ce Ion Caramitru a vorbit despre activitatea UNITER (dar și despre reforma în teatru ca deziderat neîmplinit în timpul ministeriatului său la cultură), iar profesorul Marian Popescu a remarcat că este independent de „caravana” poposită pe

Bega, cei prezenți și-au împărtășit opinii despre spectacole și starea teatrului în general, vorbind mai mult criticii și mai puțin membrii trupei (nu tocmai numeroși la întâlnire). Redăm aici fragmente din discuție.

Marian Popescu: „Este deosebit de interesant că *Pastramă-Trufanda* și *Ivona, Principesa Burgundiei*, au ceva în comun. *Livada de vișini* face un caz aparte în privința asta. În ambele piese citate mai înainte este vorba de simbolistica de la sfârșitul spectacolelor care amintește de ceva. Peștele aduce aminte de începutul creștinismului, era un simbol prin care oamenii se cunoșteau între ei, că erau adepții unei credințe. Spectacolul ar fi trebuit să pună această problemă. Mai întâi trebuie să fim adepții unei credințe, în cazul nostru, în teatru. În *Pastramă-Trufanda*, un evreu îi dă unui turc carnea pusă la saramură, de fapt, trupul tatălui lui și turcul îl mănâncă. Este o idee extrem de interesantă, e vorba despre un canibalism care probabil ne caracterizează foarte tare. Aici discursurile de început au încercat un fel de anestezie, un emolient. În fond, noi ne mâncăm foarte tare între noi. Cine ar putea să spună referitor la actori și la ce spunea domnul Caramitru, mai devreme, despre reformă, cine ar recunoaște că este mai puțin dotat decât colegul lui. Cine ar spune lucrul acesta? Care actor s-ar apuca de meserie, dacă are conștiința că e slab? Toți credem că suntem buni. Vorbeam cu Sabin Popescu, puțin mai devreme și chiar ieri, de faptul că a face *Livada de vișini* la un Teatru Național este un lucru normal, emblematic pentru acesta. Este o ambiție nemăsurată pentru că trebuie

să ai conștiința unui pas extrem de riscant. Nu sunt sigur că distribuția a fost bine aleasă. M-au interesat câțiva actori și cred că există câțiva buni. Eu știu că e bună ideea de a-l face azi pe Caragiale în lumea noastră românească care este atât de balcanizată și ticăloșită. Uită că avem de-a face cu o cultură bănățeană care are niște interferențe foarte interesante. Teatrele Naționale, dacă tot există, ele ar trebui să-și justifice existența prin cultivarea spiritului național, altfel de ce se mai numește Teatru Național? Timișoara are o expresie culturală diferită, adică română, maghiară și germană. Nu știu cât sunt de interesați oamenii care fac teatru în limba română de ceea ce fac actorii de limbă maghiară sau germană. Cât de tare se reflectă aceasta în existența acestor instituții diferite? Expresia culturală trebuie să acumuleze și cultura celorlalte minorități. Mie mi s-ar părea normal ca Timișoara să fie leagănul unei multiculturality, care există în anumite segmente ale intelectualității.”

Mircea Ghițulescu: „Recitalul doamnei Larisa Stase Mureșan ne-a arătat cum nu trebuie să se facă un recital de poezie. Au existat momente în care sunetele se îmbinau cacofonic... Muzica vocală pe recitare nu este o soluție bună.

Spectacolul cu *Ivona*... a revelat o perspectivă foarte interesantă. E o montare de extraordinară austeritate, de mare curățenie și de mare simplitate a imaginii teatrale. La fel și costumele. Însă, repet, producțiile rămân la limita experimentului de laborator.”

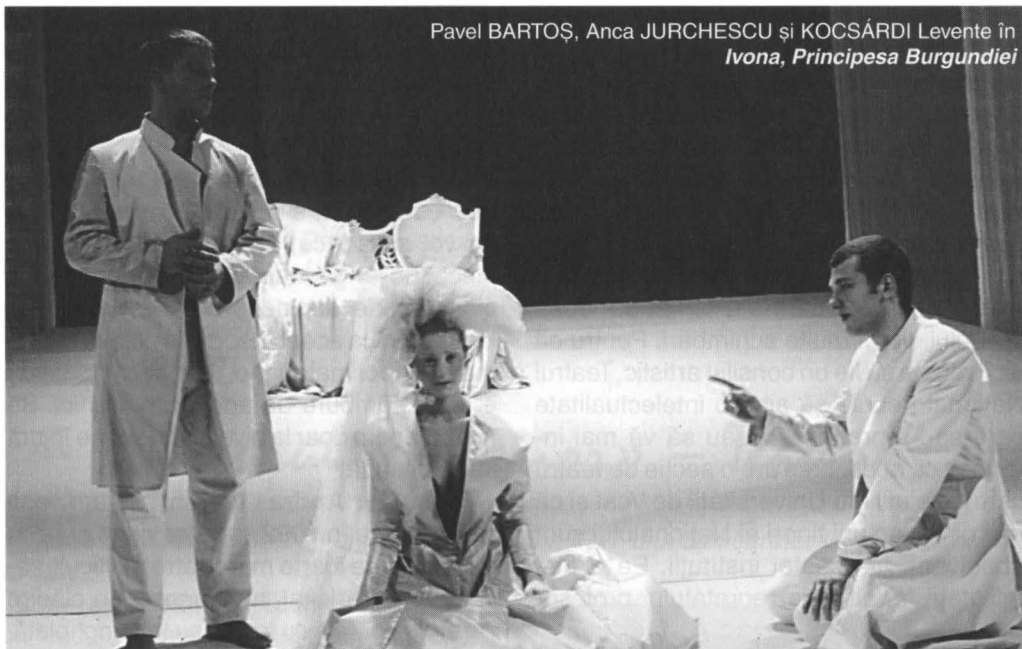
Crenguța Manea: „Eu consider că acest spectacol pe care Anca Maria Colțeanu l-a putut face aici, la Timișoara, în această perioadă, este foarte important. Șansa pe care Naționalul timișorean i-a dat-o tinerei regizoare mi se pare că a fost confirmată și, în felul acesta, teatrul și trupa au avut de câștigat. Nu o să mă opresc la detaliile asupra cărora am rezerve. Mi se pare că acea multicultură pe care trebuie să o

aibă teatrul din Timișoara, simt eu, citind și lucrurile din mapă, există. Pentru că teatrul are în repertoriu *Livada de vișini* și momente importante de regândire a spectacolului teatral. Cred că e bine să ne oprim un moment asupra spectacolului pe care l-am văzut și să vedem ce propune Sabin Popescu: un spectacol în cheie clasică. Nu știu dacă se potrivește, în opinia mea nu, cu ceea ce Sabin declara în interviul pe care l-am citit în caietul-program. Dacă e vorba de o livadă a morții, cred că lucrurile puteau fi nuanțate și construite într-un mod mai aplicat în acest sens. Cred că e foarte important pentru un Teatru Național să monteze dramaturgia pe care scriitorii români o scriu și care poate fi reîncercată, probată, călătită pe scenă. Știu că există un proiect: Sala Studio. Prin acesta se deschide instituția spre formule noi de expresie teatrală. Poate se găsește o cale să existe un loc și pentru dramaturgia românească care se scrie acum.”

Florica Ichim: „Mi s-ar fi părut interesant ca și tinerii gazetari timișoreni, nu știu dacă sunt de față, să-și spună aici părerile ce și le-au spus în scris despre directoratul domnului Ungureanu, care săracul de abia descinsese de la Universitate și era tratat într-un limbaj absolut incredibil. Eu întâmplător am parcurs câteva materiale, ce numai critice nu erau, ci ofensatoare. Dar probabil că nu-i interesează ce se întâmplă la Național, ci doar să scrie astfel de materiale de scandal.”

Ludmila Patlanjoglu: „Legat de impulsul în care s-a aflat presa locală, de discuțiile care s-au stârnit în jurul domnului Ungureanu, eu am urmărit, în timp, ceea ce s-a întâmplat la Timișoara, mă refer la spectacole, la festivaluri. În momentul când domnul Ungureanu a preluat conducerea Naționalului, era ceva erodat din spiritul artistic al acestei instituții, care se reflecta în nivelul spectacolelor, în felul în care s-au concretizat niște programe anunțate ca extraordinare și care s-au dovedit, din punct

Pavel BARTOȘ, Anca JURCHESCU și KOCSÁRDI Levente în
Ivona, Principesa Burgundiei



de vedere artistic, neperformante. Cum spunea și domnul Caramitru, este aici, în acest moment, o altă stare, de creație reală, prin aceste programe începute precum și prin propunerile repertoriale foarte serioase: Caragiale, Cehov, diaspora. Dar a reconstrui un spirit nu se poate peste noapte, ci presupune niște etape și etapa primă este cea care ne-o oferă acest om, prin prestigiul lui. Prima treaptă pe care a cucerit-o a fost să facă operă de cultură și culturalizare a spectatorului, a celui ce vine în sală. Ce treaptă de cucerit are de acum încolo? Actorii trebuie să facă pe lângă operă de cultură și operă teatrală, împlinită, care să aducă spectatorul în sală și să dea acea satisfacție estetică reală. Aici aveți de cucerit niște trepte. Pentru că pe mulți dintre dumneavoastră, pe care vă știm de multă vreme, v-am văzut cândva la anumite cote de performanță pe care le-ați atins în momentele foarte bune, de acumulări. Acum v-am simțit că sunteți pe drumul cel bun având această bază, pe care v-o oferă conducerea teatrului. Am simțit că acești tineri (și este extraordinar că ei sunt, începând cu actorii, regizorii) vor

să muncească. Trebuie să vă gândiți ce se va întâmpla cu destinele tinerilor. Baza există, dar lupta trebuie dusă în continuare. Și aceste probleme, cu mișcarea scenică, problemele cu dicția, tinerii mai au o scuză, dar maeștrii acestui teatru nu... Apoi consiliul artistic trebuie să vadă ce se întâmplă în spectacole. Acest Caragiale, de exemplu, este foarte discutabil. Ceea ce se întâmplă cu acești artiști tineri acolo este sub nivelul profesionalismului, nu mai spun de zona esteticului. Este discutabilă și această *Livadă cu vișini*, care a avut și o istorie am înțeles, iar *Ivona* are și ea multe curențe, dar și reușite, și mi se pare cel mai bun de aici. Mai ales performanța protagonistei. Sunt și greșeli de distribuție dar, per total, este de calitate. Sigur putem discuta, putem lua exemple. În ceea ce privește *Livada de vișini*, nu cred că este o operă teatrală reușită, împlinită."

Vladimir Jurăscu: „Sper că filiala UNITER, pe care am înființat-o aici, va renaște și se va alătura celorlalte. Am anunțat pe colegul și prietenul meu, ministrul Caramitru, că există în Timișoara un actor

care își duce dramatic viața trăind din ce găsește în tomberoane și doarme în mansarde și parcuri. Acesta se numește Cristian Cornea. Și eu îndrăznesc să fac un apel la domniile dumneavoastră ca să-l aducem într-o stare mai bună, sub auspiciile UNITER-ului. Pe plan artistic, am convingerea că sub conducerea domnului Cornel Ungureanu, fost secretar literar al teatrului, un om care s-a mulat pe ideea teatrului, vor fi multe schimbări. Pentru că aici trebuie să fie un consiliu artistic. Teatrul Național trebuie să aibă o intelectualitate care să-l reprezinte. Vreau să vă mai informez că acest oraș are o secție de teatru care este afiliată Universității de Vest și că unii dintre actorii tineri ai Naționalului sunt absolvenți ai acestei instituții. Ea a fost înființată la inițiativa regretatului profesor universitar Eugen Todoran și a subsemnatului. Chiar interpreta din *Ivona, principesa Burgundiei* este absolventă a acestei secții.

Florica Ichim: „Cel mai mult m-a deranjat neprofesionalismul unor actori. Unii tipă pe scenă, iar alții nu se aud deloc. Din când în când, un critic trebuie să facă câte un control la O.R.L. pentru a vedea dacă nu i-a slăbit auzul. La *Livada de vișini* nu înțelegeam bine ce se vorbește pe scenă. La acest spectacol am găsit o explicație în decor. Altfel nu îmi explic ca o dicție impecabilă ca a doamnei Larisa Stase Mureșan sau cea a lui Vladimir Jurăscu să nu se fi auzit.”

Pavel Bartoș: „Eu când am venit la Timișoara mi-am zis că, în sfârșit, o să se întâmple și ceva cu mine. Stupoarea mea a fost că exact după ce am venit, lucrurile efectiv s-au încetinit, adică proiectele nu mai aveau miză și totul rămânea cantonat la nivelul Timișoarei. Acum este altceva, ceea ce este îmbucurător și pentru tinerii actori, care ne vom ocupa mai mult de dicție și de alte lucruri. Aceste caravane ale criticilor pot fi un stimulent enorm pentru trupele de teatru ale provinciei. Eu văd colegi de-ai mei, care au terminat o dată cu mine, că nu

fac nimic la București. Eu cred că în provincie încă se poate face teatru, dar condiția este ca proiectele să capete miză. Pentru că, dacă rămân la nivel de oraș, actorii se blazează.”

Florica Ichim: „Ce miză a avut stagiunea europeană s-a văzut. Important este ca voi să aduceți înapoi publicul care a plecat de lângă teatru. Și, în general, dacă cineva scrie dur despre dumneavoastră, lăsați cronica aceea deoparte câteva săptămâni și apoi mai citiți-o. Pentru că poate că e și un sămbure de adevăr în cronici. Să nu rămânem doar la nivelul: cineva ne înjură sau ne laudă.”

Demeter Andras István: „Eu am venit în Timișoara în 1992 și am găsit un oraș cu o deschidere foarte mare către multiculturalitate și, paradoxal, am cunoscut o clădire care avea o viață cu totul și cu totul înghețată, în acest context. Erau patru instituții de cultură care nu aveau aproape nici un fel de comunicare între ele, tocmai în acea perioadă de mare deschidere. Această situație a fost în perioada unui directorat pe care nu aș mai vrea să-l mai avem la conducerea Teatrului Național. Iată că acum acea clădire se prezintă într-o formă de comunicare foarte deschisă. Eu am avut onoarea să fiu în distribuția unor piese ale Naționalului, la fel ca și alți colegi ai mei de la Teatrul Maghiar. Faptul că în aceste zile se repetă la noi *Domnișoara Julia*, într-un fel de colaborare pe care o facem cu Naționalul, în limba română, dovedește, alături de săptămâna care o dedicăm teatrului, muzicii și poeziei, toate cele trei teatre timișorene, în perioada 21–27 martie, de la *Ziua Mondială a Poeziei* și până la *Ziua Mondială a Teatrului*, dovedește tocmai această idee de multiculturalitate.”

Cornel Ungureanu: „Problema Teatrului Național Timișoara e o problemă a orașului, a oamenilor de aici și a mediului cultural, dacă vrem ca acest teatru să supraviețuiască (fiindcă aici este problema), dacă ne interesează să supraviețuiască ca și alte

instituții producătoare. Întrebarea este dacă e necesar sau nu? E vorba să supraviețuim și să mergem în continuare după un timp al noii societăți. Trebuie să avem repere noi. Mai avem sau nu nevoie de cultură? A nu fi în cultură înseamnă a avea un regim de viață, iar a fi înăuntrul culturii înseamnă a avea un alt regim de viață. Dacă nu ești bun și nu ai o performanță, nu ai ce căuta acolo.

Teatrul va însemna o competiție culturală din care trebuie să dispară foarte mulți. Discuția din această seară a fost de un optimism cuceritor. Dar se baza pe întâmplările zilei de ieri. Ziua de mâine, din păcate, pentru cultură va avea cu totul și cu totul altă față. Vă mulțumesc pentru această grijă față de Timișoara și față de Naționalul de aici." (Martor: Florica ICHIM)

Mariana VOICU

„Singurul «superior» – Teatrul”

Irina IONESCU: *De câți ani sunteți în slujba TNT-ului ca secretar literar și consilier artistic?*

Mariana VOICU: Tocmai se împlinesc 30 de ani. Dar nu știu dacă am fost în slujba lui, eu l-am considerat mereu iubitul meu. Am avut norocul să-l iubesc necondiționat. Am înțeles, întotdeauna, că mai important decât directorul, este însuși teatrul. Un bun de patrimoniu pe care noi îl grădinărim atât cât suntem în stare, și dacă ne este dat, uneori, rareori, îl înflorim. Mi-a fost hărăzit norocul de a-mi face din profesie bucurie.

I.I.: *Câți directori a avut teatrul în acest interval de timp?*

M.V.: Cu tot cu interimari, unsprezece. I-am luat în calcul și pe aceștia, pentru că un interimat a durat, de pildă, șase ani.

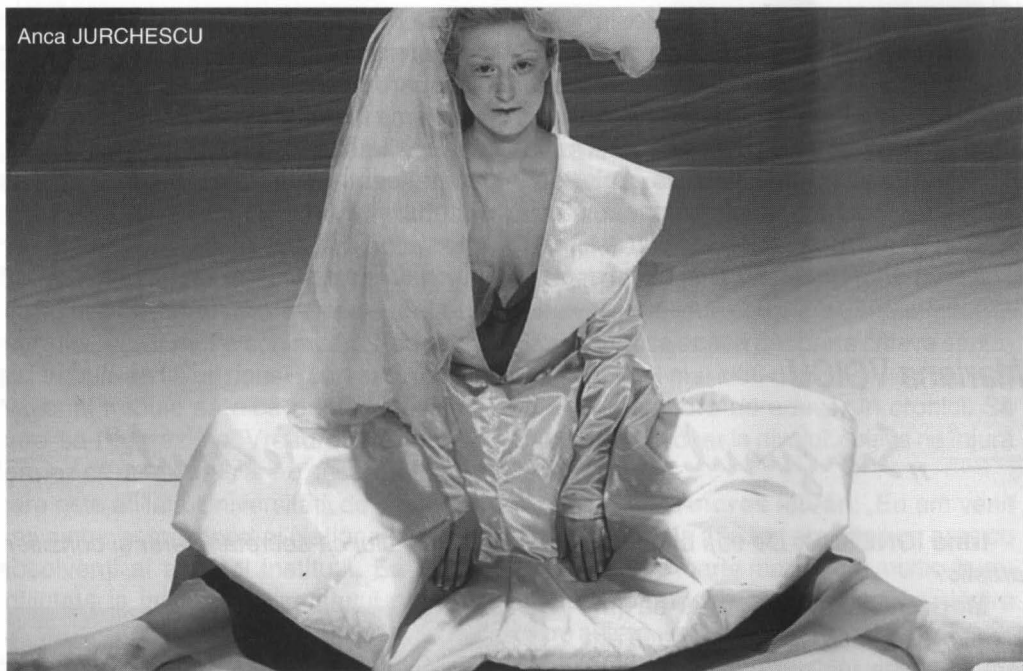
I.I.: *Cum ați reușit să le supraviețuiți?*

M.V.: Doar încercând să fiu impecabilă din punct de vedere profesional. Nu știu dacă am reușit mereu acest lucru, dar m-am străduit să o fac. A fost un *modus vivendi* pentru mine. Nu am vocație de subaltern. Am știut în schimb, întotdeauna că singurul superior este teatrul.

Irina IONESCU



Anca JURCHESCU



Delia VOICU

Stafia Ivonelor ucise

Anca Maria Colțeanu citește textul lui Gombrowicz într-o cheie mistică. *Ivona* renaște, ciclic, pentru a reaminti păcatul crimei, pentru a stârni mărturisirea, pentru a oferi posibilitatea salvării și pentru a se supune, fără împotrivire, jertfirii. În fața ei nu se poate ascunde nimic: adevăruri tănuite ies la iveală, tarele umane se revelează în cele mai schimonosite forme. Provoacă reacții violente, de la dispreț și batjocură până la dorința de a ucide. Lasă, în urma ei, lumea la fel de păcătoasă transformându-se, prin moarte, în lumină și apoi, din nou, într-o fetiță care apare la orizont, spre a-și urma *drumul* – o imagine tulburătoare, aceeași cu care începe și se sfârșește reprezentația. Dacă textul pornește și se termină cu descrierea Curții – o societate inconsistentă și falsă – regia preferă,

păstrând aceeași structură, „în cerc”, mutarea accentului dramatic pe figura eroinei. Ea este, într-o primă fază, o păpușă cu chip de porțelan, acționată, parcă, de sfori invizibile, purtată pe brațe, târâtă, aruncată. Treptat, paloarea acestui chip începe să sperie. Teamă îl cuprinde, în special, pe *Rege*. El își amintește cum a împins la sinucidere, în tinerețe, o biată lenjereasă pe care o violase. Voalul ciudat ce împodobește capul păpușii duce, încet-încet, cu gândul, la cel purtat de mirese. Albul obrazului devine spectral, semnificând, pe măsură ce nelegiuirea se reactualizează în memorie, stafia acelei tinere moarte, stafia *Ivonelor ucise*. Prezența enigmaticei făpturi înfricoșează, făcându-se simțită permanent, ca o obsesie. Chiar și atunci când nu apare pe scenă, umbra ei se ivește pe un

panou în fundal, înălțându-se dominator. În secvența banchetului – ospățul ritual în timpul căruia a fost sacrificată, conform planului, eroina – raporturile se inversează: Curtea devine un ansamblu de marionete, o lume dezumanizată, fără conștiință și fără acces la simbolurile creștine. Acest univers este creația (și oglinda) *Regelui*, un prețios ridicol, un frustrat, un tiran penibil de care toți ascultă, sacrificându-se, la rândul lor, dar involuntar. El conduce prin șantaj și abuz. Își vadește, cu fiecare gest, cu fiecare cuvânt, natura joasă. Formează, împreună cu *Regina* rubicondă, un cuplu comic. Când sunt singuri, Maiestatea Sa i se adresează consoartei brutal, terorizând-o cu cele mai meschine amenințări și constrângeri: „Margareto (...), adună-ți eleganța, distincția, manierele alese, că doar de-asta te țin! Hai odată, bucătăreaso, fii regină!”. Interpreții perechii regale (Cristian Szekereș și Luminița Stoianovici) nu acoperă, din păcate, toate nuanțele partiturilor. Trupa teatrului, deși sensibil redresată față de stagiunile trecute, nu se află, încă, într-o formă artistică mulțumitoare – realitate ce se resimte, nefericit, și în montare. Un rol ratat (de fapt, o eroare de distribuție) este cel al *Principelui Filip*. În ciuda înzestrării artistice (dovedită în *Evangelhia după Toma*) și fizice, Kocsárdi Levente nu izbutește – probabil și din cauza efortului cu care vorbește în limba română – să contureze un portret convingător acestui erou important. Se disting, în schimb, cu strălucire Claudia Ieremia (*Iza*), Pavel Bartoș (*Chiril*) și Ion Rizea (*Ciprian*). Performanța desăvârșită îi aparține Ancăi Jurchescu. Ea reușește să imprime *Ivonei* fragilitatea, misterul și o stranie senzație de *au delà*, făcând din acest dificil de întrupat personaj, o creație valoroasă și originală.

Regizoarea a colaborat admirabil cu Krisztina Nagy, autoarea excepționalei scenografii – o realizare impecabilă, deopotrivă austeră și poetică – ce a impresionat prin acuratețe și prin forța esențializării.

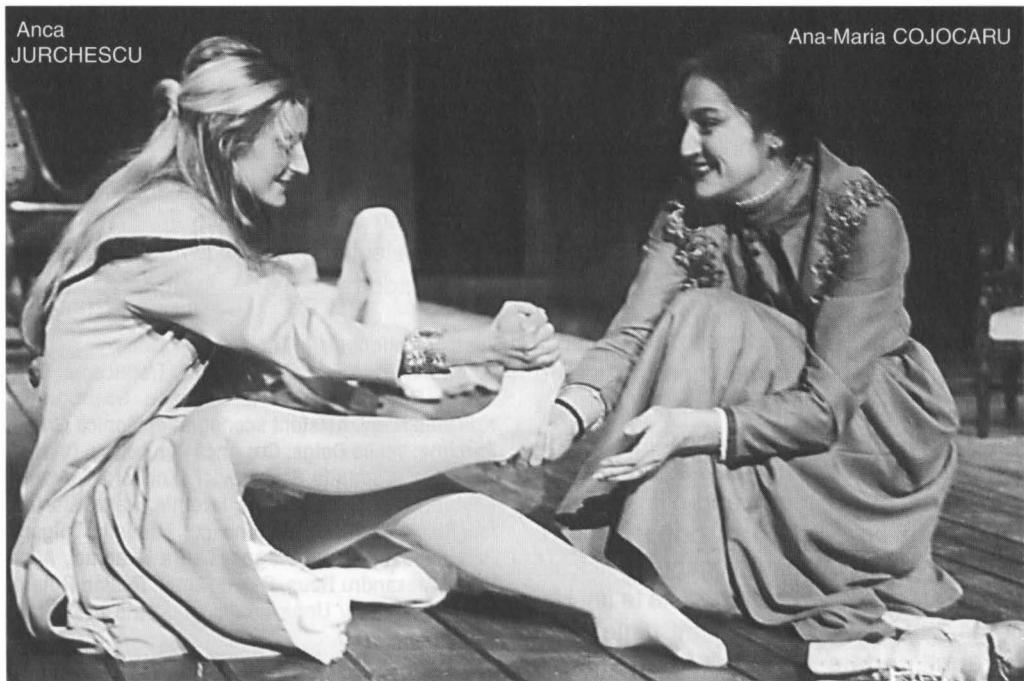
Anca Maria Colțeanu a știut să aprecieze și să valorifice o șansă rară, aceea de a lucra într-un climat cultural autentic, climat pe care profesorul Cornel Ungureanu s-a străduit să-l impună în teatru, de la începutul directoratului său. Rafinatul spectacol timișorean a fost, la puțin timp după premieră, selecționat la *Festivalul Gombrowicz* de la Radom.

Teatrul Național din Timișoara – Ivona, Principesa Burgundiei de Witold Gombrowicz. Traducerea: Olga Zaïcik. Regia: Anca Maria Colțeanu. Scenografia: Krisztina Nagy. Asistent scenografie: Monica Grand. Percuție: Vasile Dolga. Cu: Anca Jurchescu, Cristian Szekereș, Luminița Stoianovici, Kocsárdi Levente, Valentin Ivanciuc, Claudia Ieremia, Pavel Bartoș, Ion Rizea, Ana Serghie Ionescu, Luminița Tulgara, Romeo Ioan, Dorin Dragoș, Laura Avarvari, Alina Reus, Alexandru Reus, Cătălin Ursu, Ruslan Rotaru, Radu Berzescu, Unna Ivona Titz. Data premierei: 14 februarie 2001.



Anca
JURCHESCU

Ana-Maria COJOCARU



Mircea GHIȚULESCU

Personajul văzut din spate

Livada de vișini ni s-a părut dintotdeauna cea mai tristă dramă din lume. Parcă asiești, nu la sfârșitul unei lumi (asta e clar), ci la sfârșitul lumii. Nimeni nu este ucis, spintecat, otrăvit, înecat în butoiul cu vin sau tranșat și gătit ca în Shakespeare, dar sentimentul tragic este mai apăsător decât în *Titus Andronicus*. Toate personajele sunt ființe fundamental triste, parte pentru că și-au ratat viața, parte pentru că urmează să o rateze. Singurul „optimist”, studentul tomonic *Trofimov*, este doar un demagog. Cehov a înlocuit tragedia cu *elegia* din genul liric. *Livada de vișini* este o elegie a genului dramatic și cel mai elegiac dintre personaje este bătrânul și devotatul servitor *Firs*. Căci ce este în fond elegia decât sentimentul trecerii ireversibile a timpului pe care *Firs* îl încarnează în chip emblematic.

Este greu de găsit în *Livada de vișini* un personaj mai semnificativ decât *Firs*. Un rol de figurant, ai spune la prima lectură, dar importanța lui este progresivă, insinuantă și, în final, emblematică. Este o sinteză între cei care pleacă (*Liubov Andreevna*, *Gaev* și parvenitul *Iașa*) și ceilalți, care rămân. Murind, el pleacă, dar murind în (și deodată cu) livada de vișini, rămâne. Are dreptate Sabin Popescu, regizorul spectacolului de la Teatrul Național din Timișoara, să se concentreze cu atâta îndârjire asupra lui *Firs*, lăsând, însă, celorlalți actori libertatea riscantă să se dezvolte în propriul lor stil. Luminându-l pe *Firs*, aruncă în penumbră celelalte personaje. Nu are cuprinderea lui Vlad Mugur, de exemplu, care, de asemenea, se concentra asupra unui personaj: *Liubov Andreevna Ranevskaia*, fără să-i

piardă din vedere pe ceilalți. Dar spectacolul de la Timișoara are demnitate estetică. Imaginea scenică este austeră: Emilia Jivanov îndepărtează toate obiectele de prisos în afara „dulapului cu jucării” căruia Gaevii aduce un omagiu patetic și găunos. O platformă cu largi interstii luminată de dedesubt, care ne amintește când de *Livada* lui Dembinski de acum un deceniu, când de *Trei surori* al lui Alexandru Darie, cu o punte în plan înclinat care face legătura între lumea lui *Firs* și lumea celorlalți. Pașii lui *Firs* pe scândurile acestei platforme ne amintesc de scârțâitul criblurii risipite pe scenă în spectacolul lui Alexa Visarion cu *Unchiul Vania* la Teatrul Național din Cluj-Napoca de acum un sfert de secol.

Ascultți, ca și atunci, moara timpului. Discipol al lui Alexa Visarion, Sabin Popescu a primit, o dată cu textul de scenă, și sugestiile maestrului, mare admirator al lui Cehov. Cu acest *Firs*, Horia Ionescu nu a primit doar un rol, ci și o mare șansă pe care nu o ratează. Apariția lui fantomatică pe puntea care leagă sala de scenă, înaintând lent, cu pași mărunți și rari, cu umerii căzuți, este o siluetă neagră, aproape ștearsă, expusă, în cea mai mare parte a timpului, din spate. Pare să ilustreze expresivitatea personajului văzut din spate, teoretizată de George Banu într-un recent apărut eseu. O expresie fără chip, al cărei chip nu mai adaugă nimic esențial senzației copleșitoare a omului văzut din spate.

Irina IONESCU

Românu' de Neandertal

Stagiunea 2000–2001 la Teatrul Național din Timișoara demonstrează, din păcate, fără nici un drept de apel, că în teatru, de la teorie/hârtie (program managerial, repertoriu, caiet de regie), la practică/scândura scenei este o distanță astronomică ce rămâne, de multe ori, neacoperită.

Faptul că, la Timișoara, au fost alese pentru a fi reprezentate, de exemplu, texte de Caragiale, poate să nu aibă – și chiar nu are –, din punct de vedere spectacologic, absolut nici o valoare. Teatrul nu este și nu poate fi redus la un simplu act de cultură literară, lucru pentru care nu există edituri (programe editoriale, cel puțin) specializate. El nu are voie să neglijeze imaginea, aspectul și forma pe care o dă



Claudia IEREMIA

Foto: Onuț DANCIU

cuvântului. Este, înainte de orice, convertirea acestuia în imagine. Dar, într-îm, din nou, pe teritoriul teoriei și pe noi ne interesează *Pastramă-Trufanda*, în regia lui Ion Ardeal Ieremia. Judecat după declarațiile de intenție ale regizorului și după felul în care arată, spectacolul ce are la bază textele lui Caragiale nu depășește valoarea unui afect generat de furie și, totodată, de neputință. Ion Ardeal Ieremia declară că spectacolul este unul de atitudine, „un prilej dat publicului de a scoate limba la mitocani” cu ajutorul câtorva personaje caragialești cărora le-au fost mutate, „coborâte bunul simț, educația, frica de Dumnezeu, creierul și sufletul în stomac, organul cu care ei se orientează în viață”. Montarea mai este dedicată „eternei și fascinantei mârânăii”, poporului care „cântă în metafore sublime o întâmplare ce și-ar găsi locul mai degrabă în codul penal, decât în istoria literaturii”. Dacă legea morală ne cam ocolește, în schimb, „furtul, înșelătoria, crima, delațiunea... sunt pentru noi nu numai prilej de revanșă și răzbunare, ci și de baladă”, aflăm în continuare din mărturiile regizorului. Numai că... Textul montării cuprinde fragmente din proza, poezia și corespondența lui Cargiale, fără a lăsa să se vadă clar legătura dintre ele, impresia lăsată fiind una puternic impregnată de confuzie și nedumerire față

de așa o aglomerare de personaje și situații. Ideea unei societăți ce ar trebui lăsată în seama codului penal, răzbate totuși, fiind vizate pe rând și răutatea gratuită a minorului Goe și corupția funcționarilor publici, și – în final –, chiar xenofobia și canibalismul. Sub un aspect formal aflăm că regizorul este „sătul până peste urechi de Cargiale jucat în pantaloni cadrilați, cu meloane și musteți false”. Nimic de criticat. Dar, așa cum apar în spectacol, personajele sunt departe de ceea ce numim în mod curent mitocan sau periferic. Exagerarea regizorului merge până într-acolo încât avem de-a face cu oamenii cavelor și preistoria pe care credeam că am depășit-o de ceva vreme, din punct de vedere teatral, cel puțin. Neglijența cu care au fost construite, îmbrăcate și interpretate personajele nu permite alte comparații. Se prezintă o lume primitivă, mizeră, lepădată fără remușcări. Doar cu ușoare cabotinisme, cu complicitatea sălii și interactivitate forțată, spectacolul nu depășește stadiul de abandon sau de încercare nereușită de materializare a unui text.

Teatrul Național Timișoara – Pastramă-Trufanda după proza, poezia și corespondența lui Ion Luca Caragiale. Regia: Ion Ardeal Ieremia. Scenografia: Geta Medinschi. Sound design: Horea Crișovan. Distribuția: Pavel Bartoș, Claudia Ieremia, Valentin Ivanciuc, Sabina Bijan.

Larisa STASE MUREȘAN:

„Doream să pot reînvia un gând luminos”

...Și-atunci când peste iarna veșniciei
Te vei trezi în soarele de-apoi,
Ridică-te din brațele Mariei
Și-nvie-ne, lisuse, și pe noi.”

... e o strofă din *Pietà*, poemul care dă și titlul recitalului susținut, la Teatrul Național din Timișoara, de actrița Larisa Stase Mureșan. În rostirea aceleiași interprete, versurile Anei Blandiana au mai avut parte, în timp, și de alte ipostazieri scenice. De fiecare dată însă, cu alte înțelesuri.

DELIA VOICU: *Care e istoria acestui spectacol de poezie?*

LARISA STASE MUREȘAN: Prima lui reprezentație a avut loc, prin '82, la Arad. Pe atunci se numea *Cumințenia pământului*. A rezistat câțiva ani, până când opera Anei Blandiana a intrat sub interdicție. L-am reluat după '89, la rugămintea poetului Șerban Foarță, directorul din acea vreme al teatrului. Și, din nou, l-am refăcut, în toamna trecută, la propunerea profesorului Cornel Ungureanu, directorul de acum. Versurile au sunat, e-adevărat, mereu, altfel: subversiv și chiar premonitoriu – în regimul trecut –, impresionant, în primăvara lui '90, când creația poetei timșorene avea cele mai adânci semnificații în acest oraș în care s-a născut – cu ce preț! – libertatea noastră. Scena era acoperită cu lumânări.... Pentru ultima versiune, am preferat un spațiu de joc aproape „gol”. Am încercat să ajung la versul nud și să-l restituim fără retorică sau artificiu.

D.V.: *Cum simțiți relația cu sala în acest tip de reprezentație?*

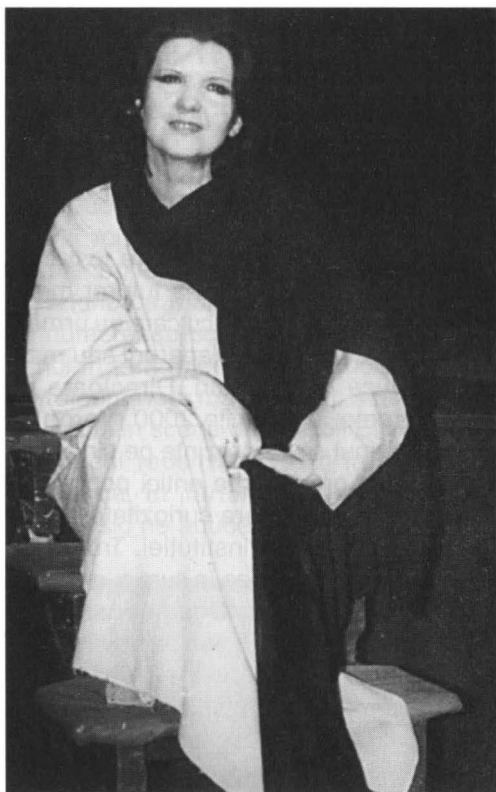
L.S.M.: E o relație aparte, mai caldă, mai apropiată, dar și mai fragilă.

D.V.: *Vă reîntâlniți cu publicul, după o perioadă de absență.*

L.S.M.: Da, am „absentat” o vreme, pentru că am fost pensionată. Era nevoie de un post de categoria întâi... Orice întrerupere în profesiunea noastră se simte imediat.

D.V.: *„Livada de vișini” v-a prilejuit și reîntâlnirea cu Alexa Visarion. Ați reușit să reînnoați firul colaborărilor dumneavoastră mai vechi?*

L.S.M.: Am mai lucrat împreună *Unchiul Vania* și *Trei surori*. Din *Livada...*, din păcate, doar actul întâi. Spectacolul a fost continuat de Sabin Popescu. Nu e ușor să te supui mai multor îndrumări regizorale, sau să repeți în condiții dificile, stresante, așa cum s-a întâmplat acum. Faptul că n-am renunțat pe parcurs se datorează respectului pe care-l port colegilor mei, scenografei



Emilia Jivanov și profesorului Cornel Ungureanu. Rolul *Ranevskaia*, la care visează orice actriță e, pentru mine, aproape un compromis – între ceea ce am reușit să fac și ceea ce am visat să fie, sau am văzut, de-alungul timpului. Îmi amintesc „simfonia în alb” a lui Strehler, sau capodoperele lui Pintilie și Harag. Am în memorie, deși au trecut decenii, glasul lui Clody Bertola și inefabilul interpretării ei. Tot cu poezie, cu eleganță desăvârșită – dar mai sobră, mai cerebrală – era întrupată *Ranevskaia* de către Silvia Ghelan. Toate aceste imagini pregnante, emoționante se suprapuneau, atunci când am primit să intru în distribuție, dorinței de a reînvia un gând luminos. Era, într-un fel, ca în relația profesională pe care am avut-o, odată, cu Alexa Visarion. Speram ca fascinantă eroină cehoviană să fie o revenire simbolică la rolurile mele mari.

Delia VOICU

CARAVANA CRITICILOR

...la Brăila

Prima impresie la întâlnire a fost, fără dubiu, dată de participarea tuturor membrilor trupei, de interesul cu care au urmărit și de aerul de coeziune (aparent sau real), apt să ducă la înfăptuiri. Directoare de puțină vreme, din 3 iulie 2000, **Veronica Dobrin** a ținut să se prezinte pe sine și pe colaboratori grupului de critici poposiți în număr mare și cu mare curiozitate pentru faptele artistice ale instituției. Trupa are 18 actori și pe stagiunea în curs și-a propus în mod ambițios (dă, Doamne, să se și împlinească!) 14 titluri, asociindu-și pentru realizarea lor regizori din toate generațiile, chiar studenți încă. La rândul său, Ludmila Patlanjoglu a prezentat criticii invitați, dintre care unii cunoșteau de zeci de ani Teatrul „Maria Filotti”, cei tineri fiind însă la prima întâlnire cu trupa și pentru prima oară în superbul edificiu, unde ai cu adevărat senzația că este un teatru în care se oficiază în numele artei. Și s-au pornit discuțiile din care cităm:

Florica ICHIM: Într-o ședință a Secției Române a AICT am hotărât să formăm caravane de critici care să vizioneze laolaltă și să se întâlnească la spectacole ale diverselor teatre din țară. Acest gând al nostru era utopic în momentul în care l-am formulat, pentru că partea critică nu-și poate plăti nici trenul, revistele abia supraviețuiesc, teatrele nu-și pot permite nici ele să plătească, UNITER-ul trimite doar unul dintre noi la câte o premieră mai specială... Iată că doar în 3-4 luni s-a întâmplat o minune și suntem la al doilea prilej de acest fel. Aș dori ca această întâlnire să depășească starea de „noi” și „voi”. În prima seară, la *Tartuffe*, a fost un spectacol pe care l-am luat ca atare. Când l-am revăzut a doua zi

dimineața, mi-am dat seama că seara văzusem un spectacol emoționat, în care actorii aveau o reținere. Vă rog să fim sinceri și exacti, să spună și colegii noștri ce le-a plăcut și ce nu.

Ion CAZABAN: Sunt dintre acei care au văzut Teatrul din Brăila cu mulți ani în urmă. Și atunci erau spectacole la fel de interesante și se spunea că pentru realizările lui era prea puțin cunoscut. Mi se pare că spectacolele pe care le-am văzut în aceste zile demonstrează o continuitate a acestor fapte, am văzut prezențe actricești de o mare disponibilitate interpretativă, am văzut specatacole foarte diverse ca stil, ca emoție. *Tartuffe* mi s-a părut interesant mai ales prin felul în care regizorul Dominic Dembinski, trecând de la niște puncte de vedere stabilite în privința acestei piese, a găsit un mod de prezentare a personajelor modernizate prin costume, prin modul în care se desfășoară acțiunea, ce se petrece în curtea interioară. Ceea ce mi s-a părut aici interesant este o tensiune specială, un conflict acutizat în prima parte, în timp ce partea a doua este mai erotică și, cred că, al doilea act a fost foarte reușit. *Moartea unui comis-voiajor* a fost un spectacol foarte bun, cu limitele unor posibilități care urmează să fie obținute mai ales de tinerii actori. În schimb, ceea ce a făcut Bujor Macrin, mie mi se pare un *Willy Loman* foarte deosebit și, în comparație cu spectacolul de la Bulandra, care era o demascare a modului de viață american, acesta aduce nou, ca supratemă, visul american, ca replică la *O tragedie americană*. Spectacolul *Dănilă Prepeleac* este unul foarte reușit și prin revelația posibilităților interpretative ale unui mănunchi de actori, pe care i-am văzut cu o zi înainte în Miller și Molière.

Florica ICHIM: Aș vrea să întreb cum stați cu publicul, în general, pentru că la

Tartuffe am văzut sala aproape plină; dimineața, tot la *Tartuffe*, erau elevi, care nu știu dacă au venit din proprie inițiativă, dar care mai circulasera prin teatru, pentru că au ascultat cu mare seriozitate. La *Dănilă*... a fost o sală de copii cu reacții excelente. La *Moartea*... a fost, de asemenea, un public numeros. Deci, care e situația publicului?

Bujor MACRIN, director artistic TMF: În general, avem un public stabil, care vine mereu la teatru (abonați), dar și oameni care cumpără bilete în mod normal. În privința repertoriului, aș vrea să vă spun că ideea noastră este de a face spectacole numai cu texte foarte importante, de aceea nu trebuie să-l scoatem din repertoriul nostru pe Shakespeare. S-a jucat foarte puțin Shakespeare în Brăila, după cum nu s-a jucat nici Cehov. Aș vrea să formăm o trupă care să fie capabilă să joace teatru antic – sper ca ALTFEST să ne deschidă porțile și să dezmoștească spiritele adormite ale orașului.

Ileana BERLOGEA: Uitându-mă peste repertoriu, am văzut titluri grele, nu piese ușoare, fiecare aducând o problemă, cu o dominantă serioasă a textelor românești, fie că este vorba de dramatizări, cum este cazul *Mediterranei* sau *Dănilă Prepeleac*, excelentă idee pentru copii, sau *Baltagul*, care a văzut luminile rampei foarte puțin după 1950. Văd că în pregătire aveți niște spectacole îndrăznețe. Al doilea lucru care mi se pare extraordinar de important este invitarea regizorilor însemnați – Cătălina Buzoianu,

Constantin Codrescu, Dominic Dembinski, Grigore Gonța sunt nume de referință în teatrul nostru contemporan – și, în egală măsură, deschiderea generoasă către regizorii tineri, ceea ce este benefic tocmai pentru suflul nou pe care tinerii trebuie să-l aducă.

Mă voi opri acum asupra spectacolelor văzute: un text clasic extrem de important – *Tartuffe* de Molière, pe care l-am văzut pe numeroase scene, nu mă refer numai la noi în țară (montarea lui Tocilescu fiind de referință), ci mă gândesc și la spectacolul pus în scenă de Anatoli Efros. Un alt spectacol reușit am văzut la München. Și iată că, în *Tartuffe*, regizorul Dominic Dembinski ne aduce nu numai ideea unei

Marcel TURCOIANU, Monica ZUGRAVU, George TOROPOC
și Simona CIMPOAIE în *Tartuffe* de Molière



actualizări, ci chiar niște idei care să sublinieze obsesia subtextului, prin acel pat care este de la început în scenă, înainte de apariția lui *Tartuffe* (să nu uităm că el apare abia în actul II, până atunci este zugrăvit, este creionat de *Orgon*, de *madame Pernelle*). Acel pat este obsesia lui *Tartuffe*, este un lucru care nu-i este permis, dar pe care el și-l dorește (posesiunea este tot ce se poate), deci în acest decor care nu se știe dacă e interior sau exterior, se află acest pat. E un semn de întrebare: de ce e acolo? Pentru ce e acolo?

Nu voi analiza acum jocul actorilor, voi spune doar că am urmărit cu satisfacție și a doua distribuție.

Moartea..., este, de asemenea, un spectacol pe care l-am văzut în felurite variante, în Europa și în America. Am văzut mari actori, am văzut viziuni regizorale interesante. Ceea ce mi s-a părut extraordinar aici este acea topire în ireal, acel real care nu știi când devine real. În spectacolul de aseară mi se pare că mai mult decât oricând, se pune în lumină universalitatea piesei, adică este vorba de omul falimentar de oriunde, cel care trăiește pe planul iluziilor și nu al realului, cel incapabil să se ancoreze în prezent. Bujor Macrin a reușit într-adevăr să dea tensiune launtrică personajului, iluzionare continuă. *Willy Loman* este un teribil *Don Quijote* astăzi. *Don Quijote* al lui Cervantes, de la începutul secolului XVII, de la iluzia barocă la iluzia nebunească, dementă, inutilă, falimentară, de la mijlocul veacului nostru. Și toți ceilalți au reușit să-și creioneze foarte exact personajele și cu dimensiunile lor pozitive și cu slăbiciunile lor omenești.

Despre *Dănilă...* eu cred că un teatru popular mai autentic decât acesta e greu de făcut. Toate improvizațiile nu m-au deranjat deloc, pentru că, să nu uităm, marele succes al unei comedii este dat de elementele metateatrale, ancorate în contemporaneitate – aluzii la întâmplările urbei.

Dumitru SOLOMON: Am găsit o trupă foarte bună, cu 18 actori, din care cred că toți sunt foarte buni și cred că e o urmare a faptului că pe aici au trecut regizori foarte buni: Cătălina Buzoianu, Constantin Codrescu, Dominic Dembinski și studentul pe care l-am remarcat încă din anul I, Szabo Attila, care s-a dovedit un talent adevărat și un animator de trupă. Ceea ce mi se pare foarte important este că profesionismul trupei și profesionismul regizorilor s-au întâlnit în aceste spectacole foarte bune pe care le-am văzut, dar nu pot să nu observ că pe aici au trecut și regizori mai proști, și asta se vede în unele dezordini ale interpretării trupei, în faptul că există o ezitare la versuriile lui Molière. Când rosteau versurile, le rosteau frumos, dar nu reușeau să pătrundă în dramatismul jocului, adică să-și reveleze profunzimea de trăire, iar când aceste lucruri se vedeau, rostirea versurilor schiopăta. Mai ales în prima parte au fost niște ezitări în dicție, și la *Tartuffe* și la *Moartea...*

În ceea ce privește finalul de la *Tartuffe*, nu era de fapt „deus ex machina”, ci „rex ex machina” – se știe că acest final a fost adăugat mai târziu, fiind nevoie de un omagiu adus regelui, pentru ca piesa să fie jucată. Mi s-a părut foarte bun acest actor, pe care mărturisesc că nu l-am mai văzut până acum – Cornel Cimpoeie, în *Tartuffe*, și nu mai puțin bun și în *Moartea...* –, spre deosebire de alți actori pe care îi cunoșteam, Bujor Macrin, Liliana Ghiță, George Țoropoc. Câțiva tineri m-au impresionat foarte mult. Iată că se poate crea o atmosferă profesionistă autentică în teatru, la care se adaugă eficiența managerială – se succed premierele, sunt chemați critici ca să scrie, au fost alese spectacole în stiluri diferite, foarte buni regizorii care s-a prezentat în fața noastră. Vă mulțumesc pentru că mi-ați prilejuit această întâlnire surprinzătoare pentru mine.

Ion PARRON: În spectacolul lui Dominic Dembinski, eu nu aș insista atât pe dihotomia

dintre prima și a doua parte – prima parte pare mai subjugată prin costum de ideea spectacolului clasic, față de partea a doua, care este modernă, chiar agresiv modernă, în sensul bun al cuvântului. Mai curând, aș zice că, în prima parte, în momentele apăsate conversative se simte o precipitare a actorilor, sunt unele gesturi care se repetă. Ca toate montările lui Dembinski și aceasta mi s-a părut foarte ambițioasă, nu neapărat prin modernitate, cât prin personalitate – sunt momente inspirate, de mare fantezie, cum ar fi momentul erotic, care este foarte bine construit, cu efecte de umor suculent.

La Moartea... eu am remarcat structura lui cinematografică, insistența lui Constantin Codrescu pe dimensiunea moral-psihologică, pe condiția ontologică și pe relații. Dacă privesc spectacolul în ansamblul său și din această perspectivă cinematografică, simt și virtuțile, dar și servituțile, pentru că sunt momente de racord care nu sunt perfect construite, după cum sunt și unele momente statice, pauze nejustificate, în care actorii fără replică tind în mod nepermis să părăsească scena. Și pentru că s-au făcut comparații, ultimul spectacol cu acest titlu l-am văzut la Național, la București, și vreau să vă spun că spectacolul de la Braïla m-a prins mult mai mult.

Cel de-al treilea spectacol m-a entuziasmat – asemenea spectacole sunt un exercițiu util pentru trupă, pentru că întrețin în actori sentimentul de copilărie, de ingenuitate și, nu în ultimă instanță, de vitalitate. Iar pe copii îi poate maturiza prin însăși obișnuința cu scena. Cred că toți am fost pe scenă...

Florica ICHIM: Dacă TMF vrea să aibă într-adevăr o trupă omogenă, cred că la capitolul tinere doamne e nevoie de lucru foarte serios asupra vocilor, asupra educației mișcării, asupra emisiei în general, a clarității. Știu că în România nu mai există profesori adevărați de tehnica vorbirii,

dar actorii și regizorii cu experiență pot să facă voluntariat la acest capitol teribil de deficitar pe tot teritoriul țării. Se tipă, se omoară momentele, se distrage atenția de la esență și, pâna la urmă, se ajunge la multe neîmpliniri.

Cristina MODREANU: Până acum am cunoscut TMF doar din spectacolele Cătălinei Buzoianu și cred că am cunoscut o parte a lui foarte bună. Venind acum în Braïla, am recunoscut și o parte din sursele de inspirație ale atmosferei din spectacolele ei. Ce mi se pare de bun augur e că există o preocupare pentru a da o direcție acestui teatru – aceasta e o problemă deficitară a teatrului românesc. Nu avem o direcție clară, un program artistic, în cadrul căruia să se poată urmări niște idei. Ceea ce mi se pare foarte important de urmărit în această luptă de anvergură pe care se impune să o duceți pentru câștigarea unei bătălii majore, este faptul că nu trebuie uitate detaliile: dicția, mișcarea, scenografia, care au fost, poate, partea care a avut cel mai mult de suferit, chiar și la *Tartuffe* mi s-a părut o foarte mare confuzie pe scenă. Pe mine, personal, m-a bucurat foarte mult spectacolul *Dănilă...*, pentru că l-am descoperit pe tânărul regizor pe care nu-l știam și sper să-l văd și cu alte lucruri. A fost un spectacol foarte dinamic, foarte inteligent, foarte viu și îmi pare bine că se formează un public o dată cu noua direcție a teatrului.

Florica ICHIM: Szabo Attila ne-a oferit o surpriză extraordinară. Eu aș mai fi tăiat vreo zece minute din spectacol.

Marinela ȚEPUȘ: Cred că este necesară această caravană, pentru că teatrele au puține posibilități să se deplaseze în București și să se facă cunoscute. E singura posibilitate de împrietenire dintre critici și colectivele artistice și consider că este necesar un teatru în orice oraș, oricât de mic. Mă bucur, în mod special, că l-am redescoperit pe Dominic Dembinski, mă bucur pentru fantezia lui extraordinară, pentru

ambiguitate, pentru lumina nemaipomenită cu care îmbracă personajele, pentru cum lucrează cu actorii. Mă bucur că am descoperit un actor, pe Cornel Cimpoeaie, pe care eu nu-l știam, cu o plastică deosebită și pe care sper să-l văd cât mai des.

George ȚOROPOC: Încerc să răspund unei probleme care s-a pus de la începutul discuției noastre: emoțiile de la primul spectacol. O să vorbesc și în numele colegilor mei și o să încerc să vă dau o explicație: noi ne întâlnim foarte rar cu cronicarii. Vă apreciem și vă mulțumim pentru ceea ce faceți spre binele teatrului, dar prezența dumneavoastră în număr atât de mare este o explicație, cred, a emoțiilor noastre. Sper că, în viitor, teatrul nostru va prezenta spectacole importante și că toate vor putea fi vizionate de cronicari. În felul acesta ne vom putea obișnui cu prezența dumneavoastră fizică și emoțiile vor dispărea.

Florica ICHIM: Aș vrea să amendez ce ați spus: este bine să ne chemați la toate spectacolele, trebuie să arătați tot. Dacă venim, să vedem tot ce aveți.

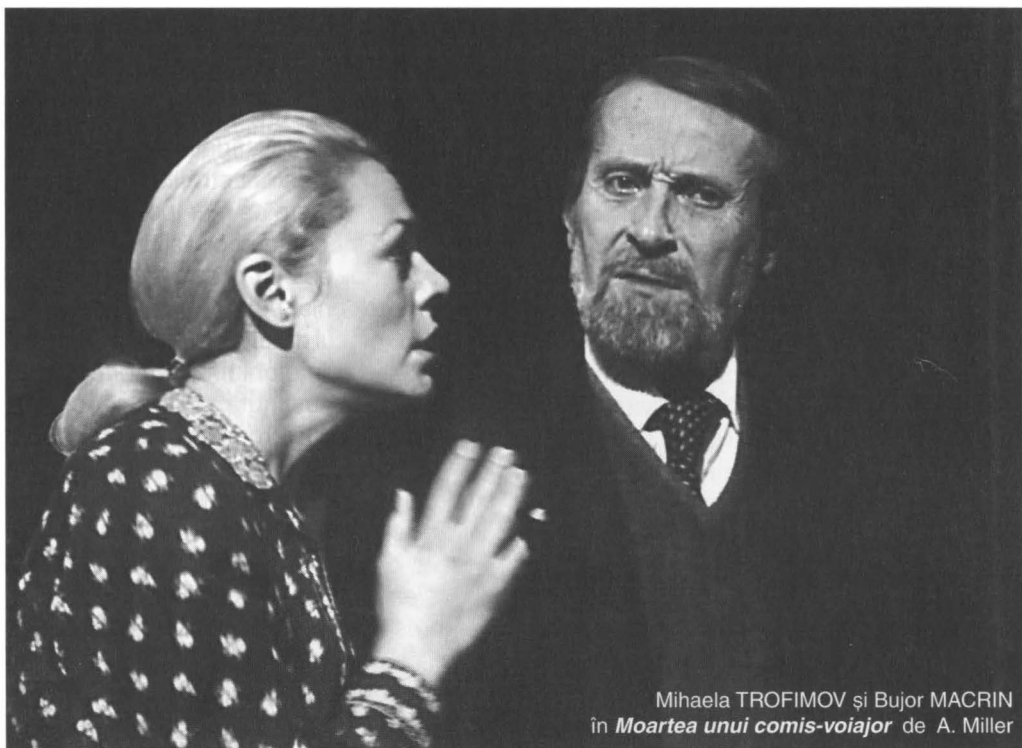
Constantin CODRESCU: Experiența mea în calitate de actor, de regizor, de profesor mă obligă câteodată să gândesc și să veghez asupra responsabilității pe care fiecare om de teatru o are, legat de ceea ce se creează în interiorul acestei instituții. Bujor mi-e foarte apropiat, doamna Dobrin e profund „vinovată” de prezența mea în acest colț de țară, cu toate părțile de bine și cu toate cele de rău. Atunci când, cantitativ, se creează mult și bine, una dintre misiunile extrem de importante este păstrarea acestui bine. E o anumită rigoare care se putea păstra: regizorul trebuia să vegheze asupra bunului mers al gândului său. E posibil ca un spectacol să nu fie împlinit în momentul premierei, el se împlinește pe parcurs. Sunt și momente când el se degradează, din motive obiective sau subiective.

Textul piesei *Moartea...* mi se pare un text extrem de important, ce confirmă că este tragică și perpetuă neînțelegerea dintre generații și rezonanța ei la sală, mai ales atunci când sunt prezenți foarte mulți tineri, modul în care ei ascultă și încearcă să recepționeze ce se întâmplă acolo, îmi marchează ideea că acest text merită toată atenția.

Dominic DEMBINSKI: Eu am găsit aici un climat de lucru extrem de propice, pentru mine a și însemnat, din punct de vedere psihologic, un spațiu potrivit spre a-mi îmbunătăți cumva exilul din teatrele bucureștene. Am văzut teatrul, această clădire în care pășești ca într-o catedrală, apoi am descoperit o trupă foarte dispusă să joace, o trupă foarte serioasă. N-aș vrea să disting pe unii dintre ei, pentru că toți mi-au fost foarte apropiați. În acest climat eu m-am simțit foarte încurajat și sper să mai revin aici. Îi mulțumesc public Anei Maria Ioneci. E un om tânăr și vreau să vorbesc despre munca ei, care a fost o muncă foarte grea, cu materiale foarte grele. Eu o încurajez și este un scenograf cu care aș dori să mai colaborez. E un lucru minunat că sunt prezenți aici atâția tineri, că se pot forma aici.

SZABO Attila: Referitor la spectacolul meu, vreau să fac o comparație luată din lumea muzicii: în concertele pentru instrument și orchestră, în anumite părți se suspendă efectiv procesul muzical-dramatic, orchestra se oprește și solistul este pus în situația de a improviza câteva minute. La sfârșitul improvizației el trebuie să pună un punct, o notă de întâlnire cu orchestra. Așa au intrat în spectacolul *Dănilă...* improvizațiile actorilor, care, într-un fel, frânează procesul dramatic dar au un impact comic asupra spectatorilor, după care se reia spectacolul.

Vreau să vă spun că aceste improvizații nu-mi aparțin. Și o precizare: v-am prezentat varianta lungă a spectacolului. (Martor: **Florica ICHIM**)



Mihaela TROFIMOV și Bujor MACRIN
în *Moartea unui comis-voiajor* de A. Miller

Oana BORȘ

La ei, la Brăila

Dacă în București viața teatrală, cu realizările, eșecurile, transformările sale poate fi urmărită integral și, implicit, mediatizată pe măsură în presa centrală și în revistele de specialitate, contactul cu teatrele din afara acestui perimetru se face mai greu. De aici s-a născut, poate, de-a lungul timpului, și acel complex al locului din margine, umbrit de mirajul „centrului”, complex ce nu-și găsește întotdeauna temei real. Căci în artă *nu* „toate drumurile duc la Roma”, valoarea neținând seama de loc, ci doar de oamenii care îl populează. Iată, însă, că A.I.C.T.-ul, Secția Română și UNITER-ul, au inițiat de curând o „caravană a criticii”, un pelerinaj în diferitele teatre din țară, vrând a îndepărta vălul care, uneori, le acoperă. În microstagiunea prezentată,

cu premierele cele mai marcante, pot fi cunoscute în profunzimea talentului lor personalitățile artistice ale scenei de acolo, în întâlnirile și colocviile care au loc, se pot descoperii intenții și realizări, disponibilități și probleme.

Circuitul a avut ca punct de plecare Timișoara, și a urmat, apoi, Teatrul „Maria Filotti” din Brăila. În ultimul timp, teatrul brăilean s-a făcut cunoscut, chiar confundat cu creațiile Cătălinei Buzoianu, *Chira Chiralina* și *Mediterrana*, realizate după scrierile lui Panait Istrati. Însă, repertoriul stagiunii 2000–2001 este mult mai vast și eterogen, acoperind atât zona teatrului dramatic cât și cea a teatrului pentru copii: de la Eugene O'Neill (*Anna Christie*) la Vaclav Havel (*Garden Party*), de la

Mihail Sadoveanu (dramatizare după *Baltagul*), Mihail Sebastian (*Jocul de-a vacanță și Steaua fără nume*) și Alexandru Kirițescu (*Gaițele*) la Valentin Kataev (*O zi cu bucluc*), Mihalîs Reppas și Thanasis Papathanasiou (*Savarine cu rom*). Precum și *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri și *Motanul Leopold* de Arkadi Hait.

Microstagiumea oferită criticilor a adus în prim plan trei spectacole: *Tartuffe* de Molière, în regia lui Dominic Dembinski, prezentat în distribuție dublă, *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, în direcția de scenă a lui Constantin Codrescu, și *Dănilă Prepeleac*, de Eugen Apostol, dramatizare după basmul lui Ion Creangă, având un tânăr regizor, încă student, Szabo Attila.

Trăim într-un timp al diversității artistice, un timp al subtextului, al citatului, sub un impact al vizualului. Educați în acest spirit, poate mai greu sunt acceptate astăzi discursurile scenice care nu fac pasul spre recreere, ci îl păstrează doar pe cel spre reprezentare, chiar dacă în esență se încadrează în sfera „normalității estetice”. Din această categorie a făcut parte și *Moartea unui comis-voiajor*. Contururile dramei conținute de textul de sondare psihologică au fost doar schițate de comentariul regizorului. Is-a dat extensie, prin depășirea particularului situației și lărgirea cadrului către universal, extensie realizată de introducerea personajului mut, băiatul cu flautul; iar alternarea firească a scenelor din planul real cu cele ale amintirii, au conferit fluentă. Cu toate acestea, nu s-a ajuns într-o zonă a adâncimii mesajului, nu s-a atins acea dimensiune catartică pe care o reclamă piesa lui Miller. Căci relațiile dintre personaje, țesute în jurul eroului principal *Willy Loman* (Bujor Macrin), au fost lipsite de forță și, uneori, de consistență, anulând astfel tragismul. Singurul care dă cu adevărat personalitate rolul său (*Unchiul Ben*) este Cornel Cimpoeaie,

remarcabil de altfel și ca interpret al lui *Tartuffe*. Cheia pe care a ales-o Dominic Dembinski pentru decodificarea textului lui Molière a fost una a politicului, în care *Tartuffe* devine copie fidelă a doritorilor de putere din vremea noastră. El are în spate un adevărat sistem de manipulare în plasa căruia cad inocența și onestitatea. Dar, în același timp, este o prezență care fascinează. Căci, chiar dacă Elmira îl demască, o face din simțul datoriei, pentru ca mai apoi să cedeze dorințelor lui. Ideea direcției de scenă a fost susținută și de scenografia montării, casa lui Orgon transformându-se într-o clădire cu pereți de fier, cu ferestre în spatele cărora se văd umbre, cu un joc al ușilor – singure porți de scăpare.

Într-o altă zonă s-a situat *Dănilă Prepeleac*. Un spectacol care, în intenție, se adresează copiilor dar, care, prin densitatea semnificațiilor au reușit să spună mult mai multe. Umorul hâtru a fost caracteristica de bază, scos la suprafață prin fina prezentare a personajelor, prin dinamism, prin rezolvarea inteligentă a situațiilor, prin crearea unui întreg univers sonor și vizual ce împletea fantasticul cu realul, cântecul cu dansul.

Un astfel de repertoriu dă posibilitate unor experiențe variate, pe care, poate, actorii bucureșteni nu o au, dar în același timp reprezintă o capcană, căci pentru a putea acoperi o gamă largă, de la dramă la comedie, la teatru muzical, e nevoie de disponibilități actoricești și, mai ales, de un travaliu pe măsură.

Teatrul „Maria Filotti” Brăila – Moartea unui comis-voiajor de Arthur Miller. Regia: Constantin Codrescu. Scenografia: Gheorghe Mosorescu. Distribuția: Bujor Macrin, Mihaela Trofimov, Marcel Turcolanu, Jarcu Zane, Valentin Terente, Violeta Haret, George Toropoc, Cornel Cimpoeaie, Dan Moldoveanu, Ana Zubcu, Costică Burlacu, Monica Zugravu, Cătălina Nedelea, Ciprian Nicoiășia.

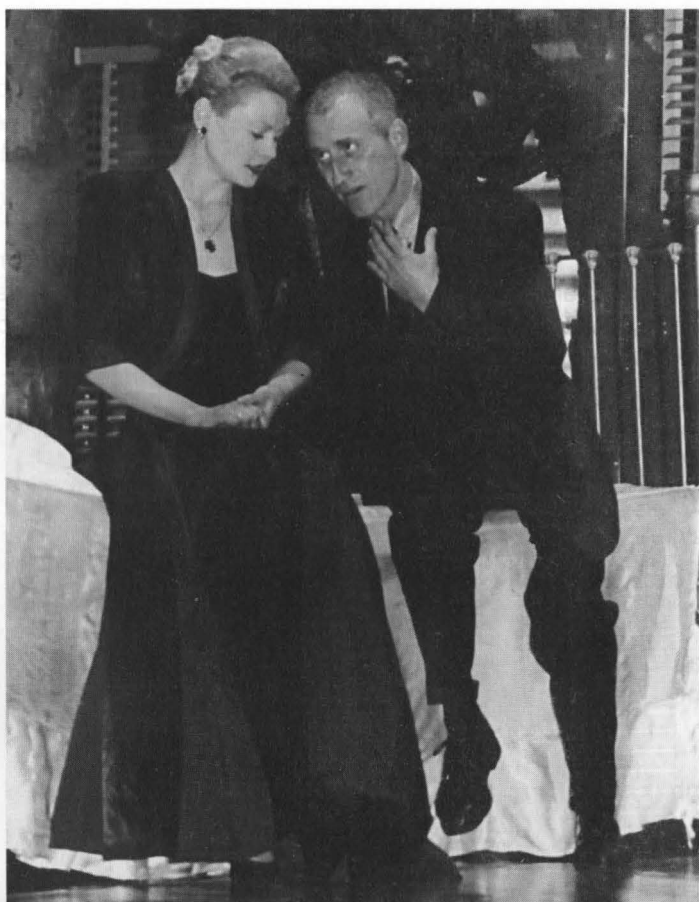
Teatrul „Maria Filotti” Brăila – Tartuffe de Molière. Regia: Dominic Dembinski. Scenografia: Ana-Maria Ioneci. Ilustrația muzicală: George Marcu. Distribuția:

Bujor Macrin, Cornel Cimpoeaie, Mihaela Trofimov, Simona Cimpoeaie, Profira Serafim, George Țoropoc, Liliana Ghiță, Marcel Turcoianu, Monica Zugravu, Emilia Mocanu, Jarcu Zane, Costică Terente, Valentin Terente, Florica Popa, Wanessa Radu.

Teatrul „Maria Filotti” Brăila – Dănilă Prepeleac de Eugen Apostol, dramatizare după basmul lui Ion Creangă. Regia: Szabo Attila. Scenografia: Szabo Attila și Svetlana Potângă. Distribuția: George Țoropoc, Bujor Macrin, Violeta Haret, Jarcu Zane, Valentin Terente, Marcel Turcoianu, Wanessa Radu, Costică Burlacu.

Mihaela TROFIMOV și
Cornel CIMPOAIE
în *Tartuffe*

Valentin TERENCE și
George ȚOROPOC
în *Dănilă Prepeleac* ➤



Bujor MACRIN

„Îmi iubesc meseria, îmi iubesc colegii...”

Irina IONESCU: Repertoriul Teatrului „Maria Filotti” din Brăila cuprinde stagiunea aceasta paisprezece spectacole. În câte dintre ele jucați?

Bujor MACRIN: În douăsprezece, dar asta nu înseamnă că sunt grozav. Personal mă consider doar un actor util. Fac întotdeauna cu plăcere și cu toată dăruirea ceea ce fac. Îmi iubesc meseria, îmi iubesc colegii, iubesc teatrul, dar nu mă socotesc nici vârf, nici fundament, nici bază...



I.I.: *Nici măcar acid?*

B.M.: Acid, da. Și chiar coroziv. Îmi place să spulber rugina, încerc să o înlătur, dar nu se cade să mă laud. Dacă mă laudă cineva ascult, dacă mă critică cineva iau aminte, dar nu sunt și nici nu mă consider buricul pământului.

I.I.: *Ați jucat numai la Brăila?*

B.M.: Da. Sunt foarte vechi în teatrul din Brăila. Am venit la 1 martie 1967, imediat după facultate și după terminarea armatei. Nu am plecat de aici decât pentru câte un film, dar nu regret deloc acest lucru. Am jucat tot timpul și a fost nemaipomenit. Îmi place să stau pe scenă, nu în afara ei ca să bârfesc că sunt nedreptățit, că sunt extraordinar și nu mă distribuie nimeni...Am stat pe scenă în permanență și mi-am făcut meseria.

I.I.: *Cu ce regizori ați avut șansa să lucrați până acum?*

B.M.: Cu foarte mulți, chiar îmi este frică să nu uit pe cineva, dacă încep să îi enumăr. Încă din timpul facultății am lucrat cu Mihai Berechet și Sică Alexandrescu. Apoi, au mai fost Moni Ghelerter, Zoe Anghel Stanca, Laurențiu Azimioară, am făcut figurație și la Ion Șahighian. Am lucrat și cu Dragoș Galgoțiu, Dominic Dembinski, Mircea Daneliuc, Grigore Gonța, Constantin Codrescu, Cătălina Buzoianu, bineînțeles. Urmează, din perspectiva repertoriului pe care îl avem: Sandu Vasilache, mai tinerii Szabo Attila, Claudiu Goga, Teodora Herghelegiu, Anca Bradu, Sorin Militaru, Cristiana Râpeanu. Am învățat și sper să învăț în continuare de la fiecare câte ceva.

I.I.: *Film cu cine ați făcut?*

B.M.: Cu Mircea Danieluc, Alexandru Tatos, Șerban Marinescu, Constantin Vaeni și sper că lista să nu se oprească aici. N-am reușit să lucrez cu Dan Pița, deși ne-am dorit amândoi să colaborăm, dar nu s-a legat nimic până acum.

I.I.: *În teatru, cu ce regizori v-ar fi plăcut să lucrați?*

B.M.: Cu Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Alexandru Darie, Tompa Gabor, Alexandru Dabija, Vlad Mugur...

I.I.: *Sunteți și director artistic al teatrului, nu e timpul pierdut să-i invitați la Brăila.*

B.M.: Sunt regizori foarte bine cotați, nu știu dacă le putem acoperi onorariile.

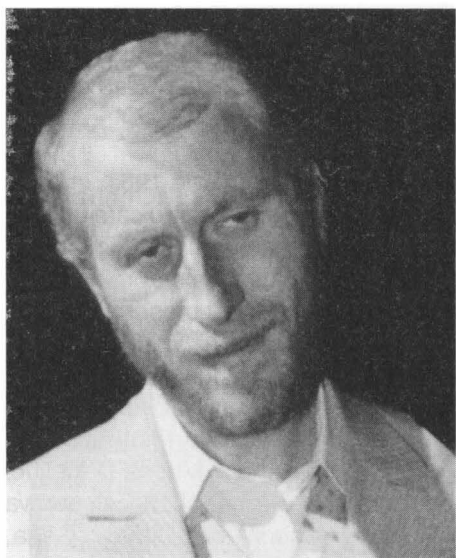
I.I.: *Credeți că în alt teatru, în alt oraș, în alte condiții, cariera dumneavoastră ar fi fost mai strălucită?*

B.M.: Destinul unui actor depinde de foarte multe lucruri. Depinde de regizorii care îl distribuie, de ce texte se montează, de șansa pe care o au spectacolele în care joacă, de conjunctură, de cine îl vede, de cine nu îl vede, de cum se scrie. Sunt atât de multe lucruri care pot influența arta unui actor încât îmi este greu să îmi dau seama cum ar fi arătat cariera mea în alte condiții.

I.I.: *Ce roluri din cele care nu v-au fost oferite v-ați dorit să jucați?*

B.M.: Am dorit pe vremuri să joc *Iago* – dar nu s-a putut monta niciodată la noi pentru că nu aveam *Othello* în teatru – și *Don Juan* din *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* de Max Frish. *Iago* mi se pare un personaj foarte interesant. Eu sunt un om bun și cred că aș fi putut juca foarte bine un ticălos. Dacă ești ticălos ca om, te aperi pe scenă, nu vrei să știe lumea cine ești. Tot ai impresia că e ceva acolo care îți aparține și care nu trebuie să fie descoperit. E foarte greu să joci un ticălos dacă ești ticălos, cel puțin asta este părerea mea. Trebuie să ai latura cealaltă pentru a echilibra personajul, să vezi clar toate defectele. Acum e prea târziu, nu mai pot să joc *Don Juan*, iar pentru *Iago*, tot nu avem *Othello* în teatru și oricum, cred că și pentru el am depășit vârsta. Sper, în schimb, să pot juca odată *Prospero*.

Irina IONESCU



Cornel CIMPOAIE

„Nu mă interesează ce se spune în jurul meu”

Andreia BÂRSAN: *Vă propun ca dialogul nostru să înceapă cu premiera Tartuffe. Cum ați colaborat cu regizorul Dominic Dembinski?*

Cornel CIMPOAIE: Dacă vine un regizor și-mi propune o idee, eu, ca actor, dacă ader la ea, merg până în pânzele albe, dacă nu, nu merg cu el. Dominic m-a prins foarte bine și a ieșit ce a ieșit. Mai e încă de lucru, mai sunt momente de cizelat. Câteodată mi s-a reproșat că fac cârlige la public, să rădă lumea. Eu cred că nu, depinde ce se vede din sală. Nu mă interesează ce se spune în jurul meu. Ascult

opiniile, dar unele pot fi răutăcioase. Încerc să iau ce-i bun și din cele pozitive și din cele negative, ca eu să-mi construiesc rolul cum îl gândesc eu, cum mi-e mie bine. Dominic m-a înțeles și am colaborat foarte bine.

A.B.: *Dar Tartuffe, ca imagine a politicianului, a fost de la început și ideea dumneavoastră?*

C.C.: La început nu credeam că această soluție scenică este posibilă. Când Dominic ne-a prezentat concepția și am recitat textul, mi-am dat seama că într-adevăr se poate. M-a convins și cred că am reușit să dăm o altă față personajului.

A.B.: *Chiar cea a unui securist. Am înțeles că regizorul v-a adus și niște casete, documentare TV despre perioada comunistă.*

C.C.: Da. Am văzut aceste casete și ne-au ajutat să înțelegem ideea regizorală. Textul a devenit ceva pe care ne-am sprijinit; l-am spus urmărind această idee. Acum depinde și de cât crede cineva într-o idee. Contează foarte mult, de aici se naște spectacolul, din lucru. Am fost ajutați, bineînțeles, și de decor și de costume. S-a discutat la întâlnirea cu criticii, după premieră, că prima parte e mai puțin încheată, că partea a doua este mai bună... Modalitățile de comunicare sunt diferite.

A.B.: *Ați simțit că mesajul ajunge la spectator?*

C.C.: Prima reacție a lui este că a rămas în sală până la final. Sunt spectacole la care în partea a doua sala e goală. Sunt săli și săli, public și public, îți dai seama după aplauze. Faptul că publicul vine și rămâne la spectacole este, indiscutabil, cel mai bun.

A.B.: *Se spune că v-ați format la școala din Brăila prin școala lui George Motoi. Unde v-ați continuat studiile?*

C.C.: Da, m-am format aici. Am continuat la Universitatea „Lucaeafărul” și mi-am dat licența la U.A.T.C., în 1998. George Motoi a fost inițiatorul acestei școli, de altfel, a și montat la noi în teatru și am și jucat aproape în toate spectacolele sale. În anul I și II, de bază pentru ABC-ul meseriei, ne-a fost Bujor Macrin, prin ceea ce făceam la clasă și pe scenă. George Motoi a lucrat efectiv cu noi la rolurile pe care ni le-a oferit, roluri importante, roluri grele. Am lucrat cu regizori importanți. Asta s-a întâmplat aici și nu știu dacă se mai întâmplă altundeva. Pentru noi a fost foarte bine.

Andreia BÂRSAN

„UȘI DESCHISE” LA U.A.T.C.

Anul III Actorie, clasa lect. univ. George IVĂȘCU.
Scenă din *Omoară-l pe aproapele tău* de Mrožec



Foto:
Cornel DAVID

Oana BORȘ

S-au deschis din nou porțile

Pentru iubitorii de teatru, numele Studioului Casandra trimite gândul către acel moment de încărcătură unică: debutul. De-a lungul timpului, majoritatea studenților Facultății de Teatru, studenți din ultimul an, au făcut primul pas pe Scenă, au avut primul contact cu Publicul, aici. Acum, însă, la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” cortina se ridică mai devreme. Chiar dacă nu cu riguroasă consecutivitate (căci legile tranziției suprimă uneori cel mai debordant entuziasm), de opt ani are loc *Săptămâna*

Ușilor Deschise. O microstagionă a producțiilor de școală ce și-a redeschis anul acesta porțile, pentru a cincea oară, în perioada 25 februarie – 3 martie.

Corpusul se constituie din spectacole-examen ale studenților din anii I, II și III – actori, regizori, păpușari și marionetiști, coregrafi și, mai nou, din expozițiile scenografilor (secție aflată în al doilea an de ființare la U.N.A.T.C.). Ei se lasă descoperiți nu pe scenă, ci în spațiul obișnuit de lucru, spațiu al întrebărilor, al căutărilor de zi cu zi, al căderilor sau al reușitei. Fiecare an înseamnă încă o treaptă întru dobândirea limbajului specific al teatrului, o etapă de formare. Un fel de „traseu simbolic”, un „labirint” în care am fost invitați să pătrundem și noi spre a-l înțelege. *Maîtres de cérémonie*, aceiași ca de fiecare dată: studenții teatrologi ai anului II. De la

concepție până la finalizare, *Săptămâna Ușilor Deschise* le aparține. Este examenul pe care ei îl susțin, un examen dificil, dar, în același timp, o experiență utilă, și spun asta nu cu subiectivitatea nostalgică a absolventului de Teatrologie, ci cu obiectivitatea celui care, ulterior, a profitat din plin de cele învățate în situații similare. Și echipei din acest an – Bianca Boitan (director), Aura Gaidarji (director executiv), Roxana Comes, Mădălina Bubu, Liudmila Stoica, Gabriela Mariș, Diana Bulboacă, Cristiana Gavrilă, Anca Mocanu, Raluca Ștefănescu, Nina Mocanu – i-a revenit misiunea de a crea imaginea evenimentului dându-i personalitate. Astfel, filonul principal a fost înconjurat de un program complex: lansări de carte (*Medeea în război cu timpul* de Olga Delia Mateescu și *Istoria dramaturgiei contemporane române* de Mircea Ghițulescu), prezentare de spectacole și documente despre arta teatrului contemporan reținute de memoria benzii video, ateliere de lucru. Atelierele, un reper important pentru privitor, au însemnat nu atât o exemplificare a tehnicii dobândite sau a calităților studenților, ci punerea în lumină a metodei de lucru din școală. De altfel, reușita fiecărei demonstrații în parte a depins de abilitățile profesorilor.

O radiografie a stării de fapt din învățământului teatral a fost făcută și în cele două colocvii desfășurate aici. Primul dintre ele, cu tema „Pedagogia artei teatrale azi” l-a avut drept moderator pe profesorul universitar și regizorul Ion Cojar, sărbătorit, în această săptămână festivă, pentru 70 de ani de viață. Cel de-al doilea, realizat în colaborare cu revista „Scena” și moderat de către regizorul Valeriu Moisescu și dramaturgul Dumitru Solomon, ambii profesori ai Universității, a adus în discuție poate cea mai importantă problemă a tinerei generații: „Debutul în Teatru în anii '90”. O întâlnire dominată de tonusul pragmatic al realității, realitate pe care studenții, aflați sub mirajul speranțelor, nu o cunosc, încă,

dar pe care, cu siguranță, o resimt din plin absolvenții ultimelor generații. Au declarat-o singuri cei prezenți, de altfel nume ce se găsesc frecvent pe afiș. S-a vorbit, așadar, despre dificultatea angajării într-un teatru, atâta timp cât nu este introdus sistemul contractului pe stagione ori pe spectacol, sau atâta timp cât numele debutantului (este vorba de regizori) nu reprezintă un prezumtiv succes de casă; despre ce înseamnă inițiativa personală în acest caz și care ar fi greutățile întâmpinate. S-a pus întrebarea în ce măsură școala pregătește studenții în spiritul adaptării la sistemul actual concret, capabili de flexibilitate și în, același timp, în ce măsură mentalitatea celor din această domeniu este pregătită de a accepta compromisul; care este rolul profesorului în dirijarea începutului de drum. Probleme aruncate în discuție, nicidecum epuizate, marcând de fapt starea de șoc, de criză pe care o poate produce debutul sau, de ce nu, absența lui. La aceasta contribuie, aș adăuga, și suprasaturarea dată de numărul mare (dar nu întotdeauna cu acoperire valorică) al absolvenților din școlile de artă teatrală. Un adevăr ce transpare, din păcate, și din microstagionea prezentată.

Spectacolele claselor de regie au pus în lumină drumul pe care studentul îl urmează spre învățarea „meseriei”. Examele din sesiunea de iarnă al anului I (an coordonat de către prof. univ. dr. Alexa Visarion) sunt examene extra-text, în care tinerii regizori devin, în același timp, și protagoniști și scenografi. Aurel Palade și-a ales personajul XX din *Emigranții* de Slavomir Mrožek, realizând o construcție a amănuntului, a detaliului de la elementul de decor la gestul caracterizant ce au marcat atmosfera și au trasat linia eroului: emigrantul sărac, preocupat doar de ideea străngerii unui ban. De fapt, un spectacol în care scenariul a avut o evoluție și o consistență dramatică în sine. Traian Șoimu, în *Bradley* din *Copilul îngropat* de Sam Shepard

a preluat însă o stare existentă, generată de relația mamă-fiu și a dus-o mai departe spre o acumulare de tensiuni, ce a venit ca o motivație plauzibilă pentru continuarea acțiunii. Mai puțin coerent a fost scenariul lui Peter Kerek construit în jurul personajului *Roberto Zucco* din piesa cu același nume de Bernard Marie Koltès.

Pentru studenții-regizori ai anului II (aflați sub conducerea prof. univ. Valeriu Moisesescu), importanța exercițiului este dată de știința lucrului cu actorul în construcția relațiilor dintre personaje. Acesta a fost și dezideratul fragmentelor de spectacole *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, regia Adriana Zaharia; *Lecția de engleză* de Natașa Tanska, regia Monica Gavrilaș. Alexandra Badea, în *Artă* de Yasmina Reza, depășește, însă, acest stadiu, gândul regizoral și comentariul având consistență,

imaginea scenică, acuratețe, iar personajele, fine nuanțări în caracterizare. Meritul este, de asemenea, și al actorilor, studenți anul II (Adrian Anghel, Răzvan Oprea, Cătălin Paraschivescu), și al scenografei Ana Iuliana Popov (clasa lect. univ. dr. Adriana Raicu).

Bacantele de Euripide, regia Carmen Vidu, și *Povestea lui Nala și Damayanti*, o dramatizare după o legendă indiană în regia Cristinei Crăciun, au fost spectacolele prezentate de anul III (clasa prof. univ. dr. Cătălina Buzoianu). În producțiile de școală, examenele de regie pun de multe ori în valoare talentul unor actori. Așa s-a întâmplat de data aceasta cu Mădălina Ghițescu, a cărei evoluție în *Povestea lui Nala și Damayanti* și, în *Stele în lumina dimineții* s-a făcut remarcată, devenind un nume al cărui drum ar trebui urmărit mai departe.

Claudia LIPAN

O zi în „Cetate”

Într-un anotimp în care „mugurii încep să crape ahtiați de lumină”, Ușile Cetății s-au deschis larg, convingător, trăgând după sine și ferestre. Așa au ieșit la rampă oamenii Cetății, adică actori, regizori, păpușari, scenografi, coregrafi, profesori, teatrologi... Legați unii de alții cu improvizații ritmice, ateliere, colocvii, examene, lansări, public. De-al lor, de-al nostru din afara Cetății.

Când am intrat pe *Ușile Deschise*, Liviu Lucaci îi pregătea pe studenții de la Actorie pentru un antrenament de arta actorului. O serie de exerciții fizice privea dinafară, unde studentul actor trebuie să-și descopere zonele de inconfort, de neputință a corpului, a musculaturii. Fișate succesiv în memorie, pe parcursul relaxărilor inserate în exercițiu, aceste probleme sunt selectate

și înlăturate. Relaxarea pentru un actor (apărută după un moment de tensiune maximă) îl ajută să câștige în libertate. Exercițiul dinamic (în special cel al mâinilor căutând un punct invizibil) dirijat către o lume exterioară mă provoacă să-mi amintesc de regula de aur a lui Grotovski, unde întregul corp se adaptează la mișcările impuse mental, la modul său de a fi. Liviu Lucaci permite actorului să își ascundă musculatura de care nu are nevoie și să lucreze asupra micilor câștiguri. Actorii au posibilitatea (prin exercițiu) să dea comenzi și semnale de încordare, tensiune, relaxare. Astfel, în timpul actului ludic, înainte de a intra în „stare”, să-și controleze dinamica interioară. Orice limită fizică nu trebuie să apară ca o concentrare, ci ca o posibilitate de a decupla, a renunța la tot ceea ce histrionul a înregistrat pe foaia de analiză. Nu avem de-a face cu o luptă; este voința actorului de a fi încărcat cu energie, bună dispoziție, curiozitate, interes pentru sine.

Am început ziua în Cetate cu un atelier de arta actorului și am vrut să vorbesc

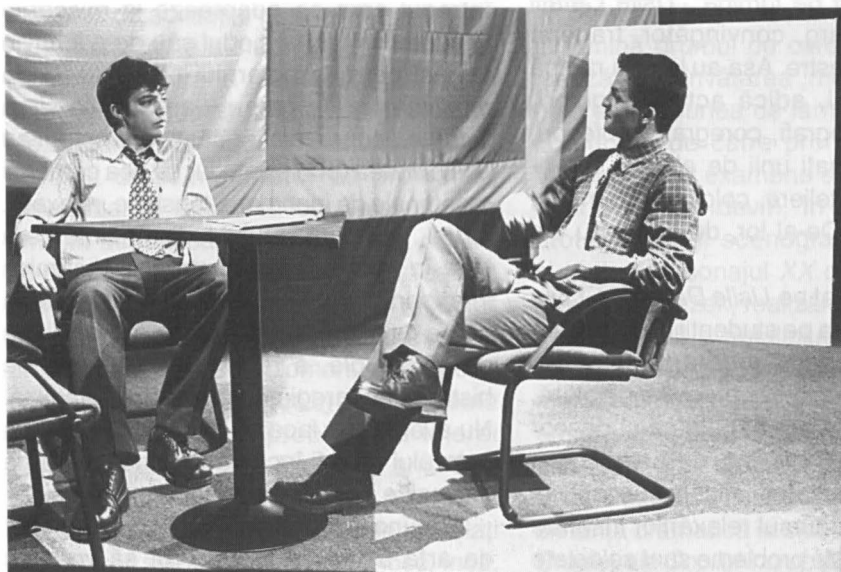
despre el. Pentru că *Ușile Deschise* ne privesc pe noi toți, nu doar pe cei care duc la capăt meseria. Și e bine uneori, când intră în sala de teatru, să știe omul că înainte de a fi *Hamlet*, *Lopahin* sau *Mița Baston*, actorul își caută punctele de echilibru, învață să cadă fără durere, câștigă în legătura cu exteriorul și cu personajele cărora le dă viața.

Examenul pregătit de anul II Actorie (clasa profesorului Mircea Albulescu) a ținut în balanță o oră de joc. Balanța a înclinat când spre Cehov, când spre Mazilu, cu scene lucrate la clasă sub îndrumarea lui Alexandru Jitea și Dragoș Bucur. Pus la încercare în două modalități de dramaturgie, studentul a încercat să se apropie mai întâi de personajul exilat, frustrat, contrariat, al lui Anton Pavlovici Cehov. Grea încercare! Recunoaștem timiditatea, pașii mărunți, greutatea desprinderii de autor, dar se reușește apropierea de chipul și comportamentul fragil al eroilor. L-am remarcat pe Mihai Marinescu, un *Jigalov* într-o singură apariție scenică bazată pe text, matur și spiritual, dând replică lui Elias Perkin, mai puțin convingător. Alături de Raluca Botez, acesta din urmă reușește, însă, particularizarea avantajelor unui personaj străin de spațiul slav. Ela Mocanu

este o *Nastase Fiodorovna* îndrăzneată, arțăgoasă, fără prejudecata clasei sociale inferioare căreia îi aparține eroina.

Dacă Cehov nu lasă actorului timp și loc să respire, textul lui Mazilu își ridică, se pare, aripi de ceară precum fiul lui *Dedal*. Eroii lui nu caută, sau mai bine-zis, nu se caută pe sine; ei s-au încadrat deja într-un tipar și viețuiesc după regulile tiparului. *Don Juanii* – Ionuț Adăscăliței și Remus Vlăsceanu – se comportă infantil, colorându-și replicile cu acțiune. Cele două *Marii Magdalene* – Raluca Botez și Alina Floroiu – sunt hotărâte, copleșite de căință sau patimă, cu poftă de joc. Cel mai bun moment mi s-a părut a fi dialogul dintre *Olga* (Ela Mocanu) și *Emil* (Rolando Matsangos). Descurcându-se la fel de bine în lumea interioară a lui Cehov și în exteriorizările lui Mazilu, Ela Mocanu parcurge tensiunile liniștitei sale *Olga*, stărnind jocul partenerului de scenă care scapă de stângăciile primelor clipe.

Provocând un anume interes al actorului pentru sine, clasa profesorului Albulescu și-a ales bine textele. Libertatea omului sau îngrădirea lui neputincioasă scoate la iveală sacrificiul. Pentru întoarcere, pentru desprinderea ființei de lucruri, a actorului însuși. Actor de mâine!



Cătălin
PARASCHIV
și
Răzvan OPREA
în *Artă*
de
Yasmina Reza

TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI

Florin MIRCEA

„Exigență și rigoare”

Florin Mircea este unul dintre actorii deosebit de înzestrați ai Teatrului Național din Iași. Și-a construit singur destinul, a înfruntat adversități ale naturii fizice, pe care le-a învins cu o îndârjită stăruință, nu și-a abandonat vocația și a luptat cu perseverență și energie să o împlinească. Poate că cea mai grea și valoroasă luptă a omului în viață e lupta cu sine, cu propriile slăbiciuni și defecte, de care devii conștient și încerci să le remediezi. O asemenea luptă presupune exigență, rigoare, forță morală și curaj pentru a le depăși. O asemenea luptă naște stimă și deschide, uneori, drumul spre performanță. Știu un caz când un actor foarte talentat a debutat în profesie cu o anume deficiență în rostire, o precipitare care făcea ca uneori vorbele să se rostogolească neinteligibil în frază. Cu luciditate, stăruință și exerciții repetate și-a corectat defectul, ajungând la performanțe uimitoare de dicție, vocea sa devenind un magic instrument care înfiora în acute și emoționale în șoapte – George Constantin.

Nu prea înțeleg ce-i aia „un actor de prestanță”, de care vorbește domnul Florin Mircea. Dar dacă și o profesoară confirmă termenul, înseamnă că în școala superioară de teatru s-a făcut uz de el, delimitând o categorie de actori care altădată erau numiți altfel. Rețin, însă, că dânsul nu mai e de mult și deloc actorul unei singure categorii, ci se încadrează, dacă ținem s-o facem, în termenul mai larg și mai promițător al actorului modern, disponibil pentru toate registrele, lucid, expresiv și elaborat. Rețin, ca și la confratele craiovean Vasile Cosma, conturarea unei imagini prealabile a personajului în perioada de pregătire, care apoi prinde viață și-l subordonează oarecum pe interpret. Cât privește scepticismul domniei sale față de profilul modern al Teatrului Național din Iași, îl pun sub semnul unei amărăciuni subiective, în bună parte îndreptățită, dar nu comentez.

Premiul UNITER în 1996.



Constantin Paraschivescu: *Domnule Florin Mircea, cum ați ajuns actor?*

Florin Mircea: Destul de greu. Mi-am dorit asta încă de pe băncile liceului. Dar mă împiedicau niște deficiențe majore – defecte de dicție, eram cepeleag, peltic, aveam un glas care funcționa mai mult în acute, mergeam îngenuncheat, aveam șoldurile mai late decât umerii... Din cauza asta am dat de șase ori examen la I.A.T.C. în zece ani și abia a șasea oară am reușit. Am terminat liceul în 1959 și în 1969 am intrat la Institut. În toată această perioadă am făcut, bineînțeles, teatru de amatori.

C.P.: *Cine au fost profesorii dumneavoastră și ce metodă de studiu aplicau ei? Se mai folosea metoda lui Stanislavski, de pildă?*

F.M.: Eu, fiind îndrăgostit de teatru de prin anii cincizeci, după cum am spus, îl știam pe Stanislavski pe de rost. La Institut am avut șansa de a studia cu profesori ca maestrul Moni Ghelerter, șef de catedră, doamna Zoe Anghel-Stanca, conferențiar, și doamna Geta Angheluță, asistent. O catedră extraordinară din punct de vedere pedagogic, mai ales că fiecare avea un stil de lucru diferit. Metodele folosite atunci erau foarte aproape de metoda stanislavskiană, iar eu, fiind bine pus la punct cu ea, n-am avut nici un fel de probleme. Consider și acum că sistemul său ajută un actor să răspundă oricăror solicitări regizorale.

C.P.: *Cum ați corectat defectele?*

F.M.: Printr-o muncă asiduă. De fiecare dată când eram respins la Institut, mi se spunea de ce. Și căutam remedii la unul, la altul, mi s-au recomandat exerciții de dicție pe care le făceam empiric și unele în loc să mă ajute, mi-au dăunat. Lucrul cu creionul în dinți, de exemplu... se lucrează câteva minute până la o jumătate de oră; eu, în disperare, munceam foarte mult și foarte îndârjit, nu relaxat. Și asta a dus la încheștarea maxilarelor, pentru care a trebuit să folosesc apoi alte exerciții ș.a.m.d.

C.P.: *În compunerea lui Jupân Fortunato, de pildă, din Gâlceville din Chioggia, cum ați procedat să-l faceți inteligibil și cu haz din bâlbâiala lui derutantă?*

F.M.: Faptul că am avut atâtea defecte de dicție pe care a trebuit să le corijez, m-a făcut să cunosc și să aprofundez acest mijloc de expresie al actorului, vorbirea. Fiecare defect are un mecanism și, odată cunoscut, e foarte ușor să-l reproduc. Pe Fortunato l-am creat în trei zile, pentru că fusese un actor înainte care, cu trei zile înainte de premieră, n-a mai venit la repetiții. Cunoașterea acestui mecanism al vorbirii, al deficiențelor de dicție... sunt oameni care pornesc foarte repede fraza și uită să o termine, se opintesc în cuvinte, e o opintire și o precipitare în același timp... cunoașterea, deci, m-a ajutat să sesizez ce e important; adică, să fie două-trei cuvinte care să dea înțelesul frazei și restul nu mai contează. Reliefând cuvintele importante, restul devine un paravan sonor care dă Savoare rostirii fără să se piardă înțelesul frazei.

C.P.: *V-ați integrat ușor în colectivul Teatrului Național din Iași?*

F.M.: Surprinzător de ușor. La absolvire, în 1973, fostul director de atunci, regretatul Teofil Vâlcu, m-a văzut într-un spectacol la Casandra și m-a întrebat dacă vreau să vin la Iași, deoarece în urma plecării unui actor, era disponibil un post pe genul meu. Am avut oarecare ezitări, vroiam să mă duc în altă parte. În cele din urmă, am acceptat. Și am fost primit ca într-o familie. Erau marii actori din generația veche a Naționalului ieșean, bădia Sava (Costache Sava, *n.n.*), domnul Ion Lascăr care, cu toate că era pensionar, m-a solicitat să-i fiu partener la sărbătorirea celor 65 de ani de viață în *Căsătoria* de Gogol. Am jucat cu doamna Rela Ghițescu, am jucat cu Adrian Tucă, George Macovei, Valeriu Burlacu... Am învățat foarte mult de la ei. Eram, în același timp, destul de aproape de generația aflată în plină afirmare atunci la Iași: Sergiu Tudose, Violeta Popescu,

Petrică Ciubotaru, Dionisie Vitcu, la o diferență de numai șase ani. Și o parte dintre ei îmi spuneau: "Parcă ești de o viață aici!" Atmosfera era atât de plăcută, încât în primii ani așteptam cu toții să se termine mai repede concediul ca să ne putem întâlni. Prima zi de după concediu era o fericire, o bucurie generală. Astăzi, din păcate, nu mai e.

C.P.: *Ați pomenit de gen. Care era și care ar fi genul dumneavoastră, pentru că eu vă văd în mai multe...*

F.M.: Genul pentru care am fost adus și cu care m-am făcut cunoscut era actor de prestanță. Apropo de lucrul ăsta, un compliment deosebit mi l-a făcut doamna profesoară Ileana Berloghea care, văzându-mă în *Anecdote provinciale* unde jucam două roluri, a scris o cronică extraordinară despre mine și, întâlnind-o la puțin timp, m-am dus să-i mulțumesc: „Nu-mi mulțumi, Florine, pentru că eu te știam din Institut, unde jucai roluri de prestanță și, în momentul când te-am văzut, m-am uitat de trei ori în program să mă conving dacă ești într-adevăr tu.” Nu m-a recunoscut!

C.P.: *Cum construiești un personaj, un rol? Ce date precumpănesc pentru dumneavoastră în pregătire?*

F.M.: Mă apropiu de text cu o atenție extraordinară. În fiecare cuvânt, în fiecare virgulă, caut ceva care să dea pregnanță personajului, unicitate din punct de vedere al caracterului. Și caut să-mi creez o imagine, să-l văd. În momentul când ajung să-l vizualizez, personajul începe să aibă viața lui. Nu mă mai gândesc cum să gesticulez, cum să frazez, cum să acționez, imaginea capătă viață și gesturile nu mai sunt ale mele, sunt ale personajului, ale imaginii pe care am creat-o.

C.P.: *Ce roluri considerați că v-au marcat cariera?*

F.M.: Cred că în cariera unui actor fiecare rol constituie o etapă, o treaptă în evoluția lui. Eu am ținut și țin la toate rolurile. M-am simțit bine cu *Kalioșin*, cu *Anciughin* din *Anecdote provinciale* de Vampilov care mi-au adus premiul UNITER, cu *Naufragiatul* mare din *În largul mării* de Mrožek și cu Pepino din *Angajare de clovn* de Vișniec, care mi-a adus premiul pentru cea mai bună interpretare masculină la Festivalul teatrului scurt de la Oradea. Apoi, din aceeași dramaturgie a lui Vișniec, *Judecătorul* din *Spectatorul condamnat la moarte*, cu care am fost premiat la Timișoara. Roluri dragi mi-au fost și *Fortunato* din *Gâlcelele din Chioggia* și *Vecinul* din *Adunarea femeilor* de Aristofan, amândouă în regia lui Sandu Dabija, care m-au impus, ca să zic așa, în genul comic.

C.P.: *Ce roluri n-au venit, deși poate le-ați dorit cu ardoare?*

F.M.: Niciodată nu am spus că doresc un rol. E un fel de superstiție, pe de o parte: pe de altă parte, se știe că toți actorii își doresc rolurile pe care nu le pot juca. Mi-aș dori foarte multe roluri, dar e bine să ajung la ele prin opțiunea regizorilor, nu prin opțiunea mea.

C.P.: *Premiul UNITER din 1996 a fost o surpriză? Un stimulent profesional?*

F.M.: A fost o surpriză foarte mare și, bineînțeles, un stimulent. Surpriză, pentru că – așa cum am spus și la decernarea premiului – munca actorilor din afara Bucureștiului se face mai puțin cunoscută. Ne putem impune mai greu, mai ales în fața criticilor care văd premierele din București într-un orar, ca să spun așa, normal, pe când cele din țară sporadic și eventual în cadrul unor microstagioni. Deci, munca noastră nu e văzută în continuitate și în totalitate. Bucuria a fost imensă, firește, pentru mine, deși în jur au existat și persoane reticente.

C.P.: *Sunteți un partener comod? Ce vă supără, ce așteptați de la relațiile cu partenerii?*

F.M.: Eu sunt foarte exigent. Îmi doresc să joc întotdeauna în compania unor actori buni, pentru că teatru nu se poate face de unul singur. Cel mai greu lucru pe scenă e să

joci de unul singur, să n-ai sprijin în partener – mi s-a întâmplat de câteva ori. Or, având un partener bun, un partener puternic, te sprijini – fiecare replică, fiecare relație, e o cărămidă pe care celălalt o pune pe cărămida servită de tine. Sunt exigent ca partener, căutând în același timp să-i ajut pe cei ce sunt alături de mine.

C.P.: *Dar în viață?*

F.M.: Și în viață sunt la fel de exigent. Din cauza asta am destul de puțini prieteni. Cu toate că exigența mea se manifestă mai ales asupra celor care îmi sunt foarte aproape și foarte dragi. Cu oamenii care îmi sunt indiferenți nu sunt atât de exigent. Nu suport lipsa de seriozitate în muncă, mai ales în munca pe care o practic, nu suport minciuna, prostia și nepunctualitatea.

C.P.: *Cum e actorul modern pentru dumneavoastră? Cum l-ați defini?*

F.M.: Un actor pe care nu-l poți cataloga într-un anume gen. Un actor modern e un actor cu o rază foarte mare de abordare a personajelor. Practic, fără limite în puterea lui de creație. Și cu o putere de comunicare extraordinară.

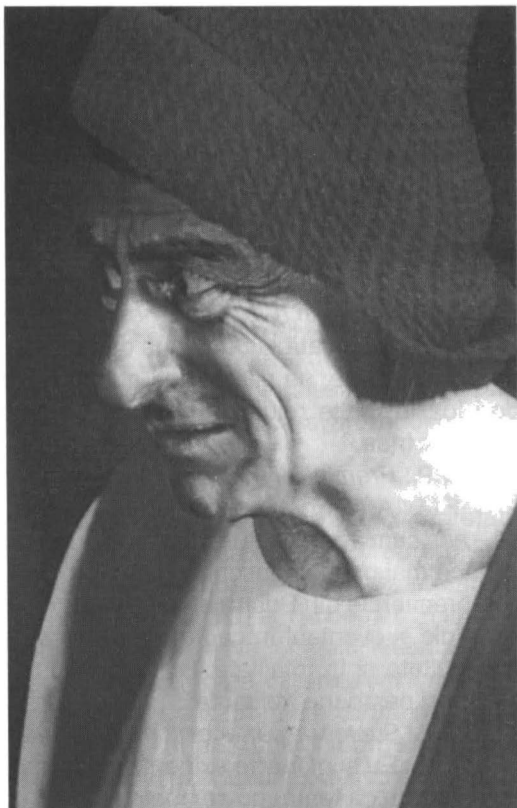
C.P.: *Considerați că Teatrul Național din Iași este un teatru modern astăzi?*

F.M.: Teatrul Național din Iași a fost considerat întotdeauna, și chiar și acum, în oarecare măsură, un teatru conservator. Uneori pe drept, alteori pe nedrept. La ora actuală, în Teatrul Național e un schimb de generații care nu se face întotdeauna la parametrii cei mai înalți. Teatrul Național din Iași nu mai are actori de vârstă, cei mai în vârstă sunt actorii de 56 de ani, pe de o parte din cauza legislației, pe de altă parte din cauza sorții. Soarta a secerat înainte de vreme foarte mulți dintre actorii trupei ieșene, chiar înainte de a împlini vârsta de pensionare. A fost o vreme în care ne îngrozeam să auzim că ne-a mai dispărut un coleg, ne-a mai dispărut o colegă... Selecția tinerilor nu s-a făcut până acum cu discernământ și cred că e nevoie de o rigoare mult mai mare în ocuparea posturilor. Dacă o ducem tot așa, în curând Teatrul Național va fi numai cu numele și clădirea.

C.P.: *Care ar fi mesajul dumneavoastră, atunci, pentru tinerii actori?*

F.M.: Să învețe tot timpul. Meseria nu se învață în Institut, acolo se învață alfabetul meseriei. Meseria asta se învață până la pensionare sau până la ieșirea de pe scena vieții. E o meserie în care exigențele sunt foarte mari și fără o dăruire totală, fără a da prioritate profesiei în viața de fiecare zi, un actor nu va ajunge niciodată la rezultate. Mesajul: cei care vor să vină în Teatrul Național să vină pentru că vor să fie actori, nu pentru că vor să fie ieșeni. Teatrul se poate face pe orice scenă; dar unii vor să fie ieșeni și nu actori.

Constantin PARASCHIVESCU



Adi CARAULEANU

„În teatru, mereu este ceva de găsit, de perfectat.”

Adi Carauleanu s-a născut la Calafat. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, în 1981. Actor la Teatrul „Vasile Alecsandri” din Iași, unde a jucat peste 50 de roluri, majoritatea principale, între care *Treplev* din *Pescărușul* de Cehov, direcția de scenă Irina Popescu Boeru; *Eurites* din *Socrate* de Dumitru Solomon, regia Nicolae Scarlat, rol care i-a adus „Premiul tinereții” la Festivalul Național de Teatru, București; *Lagrange* din *Cabala bigoșilor* de Bulgakov, o montare de Horea Popescu; *Robespierre* din *Robespierre și regele* de D.R. Popescu; *Achen* și *Urnița* din *Teibele și demonul ei* de I. Singer și *Trofimov* din *Livada de vișini* de Cehov, regia Alexander Hausvater. A publicat două volume de versuri. Din 1997 este director artistic al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași.

Costin Manoliu: *În ce împrejurări ați ajuns la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași?*

Adi Carauleanu: La absolvire, în 1981, am ales Teatrul „Victor Ioan Popa” din Bârlad, pentru că la acea oră eram căsătorit cu o colegă din București. În 1984, ar fi trebuit să mă întorc la București. Aveam și o propunere. Cu ocazia *Colocviilor de regie* care aveau loc la Bârlad, doamna Sanda Manu mi-a zis că mă va susține pentru a fi cooptat în trupa Naționalului din București. Nu s-a întâmplat așa, pentru că după o premieră de-a mea, am cunoscut o actriță – actuala mea soție, Doina Deleanu – și în timpul unei vizite la Iași, întâmplător sau nu, poate Dumnezeu a aranjat asta, în aceeași zi se dădea concurs la teatru. Am concurat și eu, am fost admis și am rămas la Iași.

C.M.: *A existat un moment în care ați simțit că vocația dumneavoastră a început să se împlinească?*

A.C.: În teatru, mereu e ceva de găsit, de perfectat. Asta e marea lui frumusețe. Înaintașii noștri spuneau că actorul are de jucat cel mai important rol atunci când moare.



C.M.: *Ați trăit eșecul în cariera dumneavoastră?*

A.C.: Da. Am mirosit eșecul și e cumplit. Nimeni nu vrea să treacă prin eșec. Lucrul la un spectacol e la fel de pasionant, de greu și atunci când se ajunge la eșec. Numai actorul știe ce-i în sufletul lui după un rol care nu i-a ieșit cum dorea. Ce e de făcut? O iei de la capăt.

C.M.: *O cronică nefavorabilă poate influența traiectoria profesională a unui actor?*

A.D.: Da. Mai ales când actorul e la început de carieră. Întotdeauna m-am întrebat dacă trebuie să accept gândurile unui specialist despre munca mea. Când sunt laudat cu argumente, mă bucur că există cineva care să-mi aprecieze efortul. Când sunt criticat, de multe ori îmi spun că respectivul cronicar n-a înțeles spectacolul, personajul etc. Cred că e bine ca cineva să observe ceea ce facem. Aș vrea ca prin ceea ce scriu criticii de teatru să ajute actorul, spectacolul, fenomenul teatral, să formeze gustul publicului. Cred că oricine scrie despre teatru trebuie să fi asistat măcar la câteva repetiții pentru a putea înțelege ce se întâmplă în procesul de realizare a unui spectacol și apoi în reprezentația de pe scenă, în fața publicului.

C.M.: *Ce înseamnă pentru actorul Adi Carauleanu un rol bun?*

A.C.: Cel care îmi oferă ocazia să explorez cât mai mult, să descopăr cât mai multe nuanțe ale existenței umane. E frumos să descoperi lumea prin artă. Ani de zile m-am gândit la *Mercutio* din *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Nu l-am jucat și acum e cam târziu.

C.M.: *Publicitatea poate impune, poate „fabrica” un actor?*

A.C.: Da. Dar nu știu dacă e bine sau rău. E bine să ai pe cineva care să se ocupe de promovarea muncii tale, pentru ca tu, actor, să ai grijă doar de menirea ta. De multe ori, însă, publicitatea îl poate arunca pe actor într-un fals. Corect, cinstit, ar fi ca actorul să urce pe scenă, publicul să vină să-l vadă și aplauzele de la final să fie recompensa a ceea ce el a oferit în acea seară, fără influența unei reclame, a unei emisiuni de televiziune, a unui film în care a fost văzut. Dar acest lucru nu e posibil. Nu e ușor de disociat între valoare și popularitate.

C.M.: *În „Livada de vișini” jucați rolul Trofimov. Cum v-ați împăcat cu viziunea regizorală aparte pe care a avut-o Alexander Hausvater?*

A.C.: Din fericire nu a fost prima oară când am lucrat cu Alexander Hausvater, așa că n-am fost luat prin surprindere. A fost o muncă titanică. Pentru mine *Trofimov* a fost un personaj necunoscut, pentru că în viziunea lui Hausvater el nu mai e exponentul celor cu idei socialiste, utopice, ci un neputincios, ca mai toate personajele lui Cehov și totodată un om cu o mare bucurie de a trăi, de a împărtăși noul. E cel care dă sfaturi, care are idei pe care nu le va putea pune vreodată în practică. Cu Hausvater am explorat un univers întreg. Metoda lui – de a-ți da o mie de posibilități și apoi de a te lăsa singur să ajungi unde trebuie pentru a transmite publicului mesajul spectacolului – îți îmbogățește experiența de actor și, apoi, existența umană. Desigur, și ca director artistic al teatrului, m-am întrebat: rezistă textul lui Cehov la un experiment de tip Hausvater? Răspunsul: da. E un alt ritm, fără ca mesajul piesei lui Cehov să fie alterat. Hausvater ne pune pe o sfoară la o mie de metri înălțime și zice: „Treceți dincolo”. În spectacolele jucate până acum, am reușit să trecem fără a cădea.

C.M.: *Care sunt criteriile dumneavoastră atunci când alegeți piesele ce urmează a fi jucate în teatru?*

A.C.: Întotdeauna ne-a interesat varietatea textelor și valoarea lor. Nu pot lipsi textele clasice. La Sala Studio, încercăm o stagiune cu texte românești contemporane. Vrem să oferim o șansă tinerilor dramaturgi români. Proiectele sunt: *Revin creierile călătoare* de Cătălin Mihuleac, *Circul Mateo* de Adrian Lustig în regia lui Dan Vasile, *Manualul întâmplător* de Ștefan Agopian. De asemenea, va fi pusă în scenă o piesă de Radu Macrinici, care n-a fost încă stabilită.

C.M.: *Sunteți director al Teatrului Național din Iași de patru ani. Care au fost împlinirile și neîmplinirile în această perioadă?*

A.C.: Împliniri au existat. Nominalizările pe care spectacolele și actorii teatrului le-au avut cu ocazia Premiilor UNITER, prezența la Festivalul Național de Teatru de la București, la Festivalul Internațional de la Sibiu, la Festivalul Internațional de la Piatra-Neamț sunt o dovadă că s-au făcut multe lucruri bune. De asemenea, cred că „atragerea” lui Alexander Hausvater în teatrul nostru a însemnat un câștig real și a revigorat trupa. Neîmplinirile sunt de ordin personal. Cred că mi-am făcut câțiva dușmani în teatru și asta e o mare durere pentru mine. Teatrul, cel de pe scenă, rămâne o minune a lumii. Ce se întâmplă în spatele scenei, în instituția teatrală, mă întristează și nu se potrivește deloc cu felul meu de a percepe lumea și relațiile umane.

C.M.: *Există conjuncturi exterioare teatrului, evenimente, mode, care influențează repertoriul teatrului sau maniera de a face un spectacol?*

A.C.: Da. Și influențele pot fi pozitive sau negative. De exemplu, spectacolul nostru cu *Livada de vișini* a fost construit în ideea de a fi racordați ritmului vieții de acum, de a ține cont de modificările care au apărut în felul în care publicul de azi percepe un spectacol. Cehov e universal, nu e doar al Rusiei și sfârșitului de secolul XIX. Încercările de a descoperi lucruri noi au cu siguranță legătură cu ceea ce se întâmplă în lume în momentul de față. În textul lui Cătălin Mihuleac, *Revin creierele călătoare*, e vorba despre puterea presei, de influența pe care o are. Teatrul e un fenomen viu, mereu în legătură cu ceea ce se întâmplă în afara lui.

C.M.: *Care sunt spectacolele pe care Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași le propune publicului în stagiunea 2000–2001?*

A.C.: La ora actuală jucăm *Livada de vișini* de Cehov; *Teibele și demonul ei* de I. Singer, *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltes, în regia lui Alexander Hausvater; *Strigoii* de Ibsen, direcția de scenă Ovidiu Lazăr; *Tartuffe* de Molière, montat de Petru Vutcărau; *Chirița* de Vasile Alecsandri, „o proprietate” a Naționalului din Iași. La Sala Studio: *Elisabeta I* de Paul Foster, direcția de scenă Irina Popescu Boeru; *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski și *Cine ajunge sus la fix* de Dumitru Solomon, ambele în regia lui Nikolov Perveli Vili; *Pelicanul* de Strindberg, montat de Dan Vasile; *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash; *Mașina de vânt* de Constantin Popa în regia autorului.

C.M.: *Ce simte un actor după ce aplauzele încetează la finalul spectacolului?*

A.C.: Aplauzele sunt punctul culminant. Atunci zbori printre nouri, întâlnești îngeri, le faci cu mâna, ei îți zâmbesc, după care cazi pe pământ, te duci să bei o bere și a doua zi o iei de la început.

C.M.: *Nu de mult ați publicat un al doilea volum de versuri cu multe poezii dedicate actorilor, colegilor dumneavoastră.*

A.C.: Dedicția este: „Prietenilor mei, oamenii”. Cineva mi-a spus că are o undă de ironie. Cu atât mai bine. Colegii mei actorii m-au împins de la spate, acum câțiva ani, ca să public primul meu volum de versuri, care cuprinde de fapt poezii dedicate lor, în care am încercat să surprind felul lor de a exista artistic în viață. Recent, am recidivat, cu un volum inspirat tot de colegii mei.

C.M.: *Ne puteți deconspira un astfel de gând adresat unui coleg.*

A.C.: Am scris o poezioară dedicată unui coleg foarte drag nouă, Adrian Tucă, un mare actor care s-a prăpădit. „Un clovn / mergând cu colindul la Dumnezeu / Și acesta / primindu-l”.

Ștefan OPREA

Un proces de exorcizare

Se poate elibera omul de trecutul său? Poate alunga umbrele care îl urmăresc și-i întunecă viața? E bine să uite și să ierte pentru a putea duce o existență normală? Mai poate asculta *Paulina Salas* muzica lui Schubert fără ca aceasta să-i reînvie momentele de violență, de umilință și degradare la care a fost supusă? Acestea sunt întrebările pe scheletul cărora Ariel Dorfman își construiește piesa – o piesă despre teroarea din perioada dictaturii chilene. Iar la întrebările care se desprind din textul dramatic scriitorul adaugă altele, în caietul de sală, prin care vrea, desigur, să-i ajute pe autorii spectacolului în interpretarea piesei sale: „Cum se poate spune adevărul, dacă masca pe care am adoptat-o ajunge să se identifice cu chipul nostru? Cum să știm dacă memoria ne salvează sau ne înșală? Cum să ne păstrăm inocența în mijlocul unei lumi rele și corupte? Îi putem ierta pe cei care ne-au provocat daune ireparabile?”.

Răspunsurile trebuie să le dea spectacolul. Și le dă. Regizorul Petru Vutcărău le-a format în mod expres în același caiet-program (ele sunt formulate clar în spectacol): „E foarte greu să știi să ierți, să poți ierta; dar e foarte important s-o faci. Cineva spunea că dragostea va salva omenirea, eu aș mai adăuga: și iertarea”.

Așadar, să iertăm ca să putem trăi; să iertăm pentru a pune capăt urii și violenței; să iertăm pentru ca viața noastră să nu devină un șir nesfârșit de răbufniri, pentru ca lumea aceasta să nu se transforme într-un infern continuu. Să ne umplem sufletele de milă creștină pentru a putea recuceri dragostea!

Pledoaria regizorului are susținere în text, căci Dorfman lasă multe porți deschise în acest sens. Porți deschise, dar și glisante în aceeași măsură; încât spectacolul ar fi putut da și răspunsuri exact opuse, dacă regizorul s-ar fi situat pe poziția intransigenței vindicative. Nu a făcut-o și, într-un fel, trebuie înțeles: într-o lume contemporană bulversată de violență, de vindicții fără sfârșit, de ură etc., Petru Vutcărău – cu riscul de a fi amendat, de a i se reproșa împăciuitoicismul – încearcă să redescopere umanitatea pierdută a omului, să-i reamintească uitatele precepte morale, să-i întoarcă fața spre iertare și iubire. Sigur că e un proces complicat și spectacolul chiar asta este: un proces de exorcizare; ca să uiți trecutul, ca să te poți elibera de fantezmele lui trebuie să te confrunți cu ele și să le învingi. *Paulina Salas* – victimă a perioadei de dictatură – își întâlnește, într-o noapte torționarul și singurul ei gând e să-l ucidă; dinte pentru dinte, ochi pentru ochi.

Dramaturgul însă ambiguizează situația, sporind astfel dramatismul: *Paulina* pare a fi bolnavă, cu nervii zdruncinați, deci fără luciditatea necesară unei asemenea decizii, iar torționarul pare a fi și a nu fi cel bănuț. Multe semne (profesiunea de medic, vocea, luciul și mirosul pielii, caseta cu muzică de Schubert) îl acuză; femeia e sigură că îl recunoaște. El însă neagă și se comportă ca o victimă a demenței femeii. Între cei doi, soțul *Paulinei* – avocat, tocmai numit în comisia de anchetare a crimelor petrecute cu 15 ani în urmă – încearcă un balans al rezolvării fără violență: să cercetăm crimele petrecute, dar să nu-i arătăm pe criminali. Asistăm la un proces ad-hoc, foarte complicat, în care psihologiile de călău și

victimă, de vinovat și nevinovat se dezvăluie într-o tensiune dramatică acută, în care adevărul și aparența adevărului câștigă alternativ prim-planul confruntării. În tot acest proces, femeia parcurge spinosul drum al curățirii de mizeriile care i-au maculat ființa, se eliberează; scena zguduitoare a vomei e metafora esențială a deznodământului. Epuizată de această noapte de coșmar, ea nu are puterea să-l ucidă pe fostul (presupusul) torționar.

Este o victorie a rațiunii sau a milei creștine? Dar nu mai are importanță; important rămâne faptul că totul a fost dezvăluit, că lumea a aflat ce s-a petrecut în tragica perioadă și a înțeles de ce este în stare omul sub imperiul urii și al violenței; dacă este suficient *a afla* și *a înțelege* rămâne la judecata spectatorului.

Petru Vutcăru și-a construit spectacolul cu minuțiozitate și coerență ideatică, mizând inteligent pe jocul ambiguității și conducând dezbaterile spre deznodământ prin hățișul de acuzații și mărturisiri (reale sau false?), de apeluri la clemență și toleranță, de învinuiri și dezvinovățiri, de izbucniri și temperări ale mâniei, de pierderi și regăsiri ale puterii de judecată – adică prin situații și stări cărora a știut să le dea măsura cea mai potrivită pentru a obține tensiunea și cursivitatea dramatică reclamate de datele textului.

Având o remarcabilă putere de sinteză, el a reușit să conjuge strâns disponibilitățile interpretative ale actorilor, să pună în valoare spațiul de joc ofertant creat de Axenti Marfa (cu rafinatele plastice și ingenioase sugestii de dinamică scenică), totul inundat de o muzică în spiritul febril al dezbaterii – muzică în care prim-planul este ocupat de *Fata și Moartea* de Schubert.

Început lejer, cu o scenă de familie aparent fericită, spectacolul capătă un crescendo dramatic permanent, atingând puncte de maximă încordare – în care ideile explodează în replici și situații-limită, în care

glonțul răzbunării e gata să tășnească de pe țeavă și în care, în sfârșit, femeia – fosta victimă, acum în postură de judecătoare gata să-l condamne la moarte pe fostul (sau presupusul) torționar – cedează, renunță, învinsă de propria-i rațiune. Acesta pare a fi finalul spectacolului și publicul e gata să aplaude. Regizorul adaugă însă un foarte scurt codicil din care reiese că, în urma procesului de exorcizare, femeia și-a recăpătat echilibrul sufleteș; cuplul familial și-a regăsit liniștea. Iar fostul (sau presupusul) torționar, liber, îi privește de la distanță: cu reproș pentru ceea ce i s-a întâmplat sau cu recunoștință pentru iertarea obținută?

Pentru Tatiana Ionesi rolul *Paulinei Salas* marchează apogeul carierei. I-am bănuțit întotdeauna disponibilitățile dramatice deosebite, dar nu i le-am văzut niciodată atât de deplin puse în valoare ca acum. Ea parcurge cu mare siguranță o partitură dificilă, păstrând mereu echilibrul fragil al personajului între raționalitate și bănuțala de tulburare nervoasă; oricum, o psihologie răvășită, bântuită de fantasmă, marchează decisiv personajul și actrița își asumă această psihologie cu o convingere impresionantă și cu mijloace actoricești sigure. De la feminități agreabile și incitante, la paroxismul izbucnirilor, al exploziilor vindicative, evoluția ei are coerență și logică, motivații subtile și iradiantă. Miezul dramatic al spectacolului e al ei și ea îi dă consistență emoțională și vigoare rațională. În rolul lui *Ricardo Miranda*, Florin Mircea e, ca întotdeauna, exact, riguros în urmărirea logicii personajului, purtându-l pe acesta de la afabilitatea inițială, la spaimile și dezvinovățirile ulterioare – totul colorat discret de ambiguitate: este sau nu este *Ricardo* torționarul de ieri al *Paulinei Salas*? Un personaj pe muchie de cuțit, păstrat ca atare de actor cu abilitate.

Într-o situație dificilă se află *Gerardo*, personajul interpretat cu distincție și nerv

de Sergiu Tudose. El e soțul iubitor al femeii-victimă și, în același timp, membru al comisiei care anchetează crimele de altădată. Ca soț trebuie să-și salveze dragostea și căsnicia, deci ar trebui să fie alături de soția sa în acțiunea ei vindicativă. Ca om al justiției trebuie să respecte rigorile legii. Sfârșirea între acest doi poli dă măsura dramatismului cu care Sergiu Tudose își încarcă personajul într-o evoluție scenică de un dinamism interior impecabil.

Fecioara și Moartea este un spectacol de o actualitate frapantă.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași – *Fecioara și Moartea* de Ariel Dorfman. Traducerea: Sebastian Bujor și Jorge E. Gonzales Contreras. Regia: Petru Vutcărau. Scenografia: Axenti Marfa. Cu: Tatiana Ionesi, Sergiu Tudose, Florin Mircea. Spectacol realizat în colaborare cu Ambasada Republicii Chile și cu Centrul Cultural al Americii Latine și Caraibelor. Data premierei: 9 martie 2001.

PESCĂRUȘUL – o nouă viziune

Am văzut multe spectacole cu *Pescărușul* lui A.P. Cehov – unele foarte bune, realizate de regizori importanți și cu distribuții mari; cel mai bun rămâne, pentru mine, spectacolul Cătălinei Buzoianu, de la Teatrul Mic din București.

Dar iată, în actuala stagiune a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași, un spectacol cu aceeași piesă, în regia actorului Vitalie Bichir și cu interpreți foarte tineri – studenții anului IV de la Facultatea de Teatru a Universității de Arte „George Enescu” din Iași (clasa: Cornelia Gheorghiu, Emil Coșeru). Spun de la început și fără nici o reținere: un spectacol minunat, de o frumusețe pură, novator ca viziune regizorală și interpretare, propunându-ne gândirea tinerei generații de creatori – generația secolului XXI. Renunțând la toate poncifurile teatrale, despărțindu-se de manierele tradiționale, regizorul și interpreții mizează pe capacitatea lor de invenție scenică, de spontaneitate, de expresivitate juvenilă (în cel mai frumos înțeles al cuvântului), de sinceritate netrucată, venind în întâmpinarea gustului unui public deschis

spre noutate. Din acest punct de vedere, ei sunt în acord absolut cu Cehov care, chiar în această piesă, afirmă că teatrul contemporan e numai rutină și prejudecată și că e nevoie de *forme noi*.

Vitalie Bichir – care și-a dovedit disponibilitățile creatoare și în alte încercări anterioare – își afirmă, din ce în ce mai sigur, calități regizorale surprinzătoare, intuiții de mare originalitate, capacitate inedită de lectură a textului dramatic și de expresie scenică foarte plastică și dinamică. În cazul *Pescărușului*, el a demontat textul cehovian și l-a remontat după o logică proprie, fără a-i afecta spiritul, poezia, emoția, fără a lăsa în afară nimic din ceea ce a vrut Cehov să spună, păstrând întregi caracterele și relațiile, atmosfera și conflictele, psihologiile și tensiunea internă a tramei. Totul este însă curățat de orice încărcătură inutilă – de la costumația personajelor la decor și de la mișcare la rostirea replicilor. Costumația e minimă, lăsând trupurile tinere ale actorilor să-și etaleze frumusețea și prospețimea, iar decorurile lipsesc cu desăvârșire; în scenă –

doar zece scaune și un cearșaf alb, dar nici o clipă ea nu pare goală, căci spațiul dramatic primește consistență de la actori, din dispunerea lor în scenă. Este aici un model de folosire a corpurilor în locul obiectelor cu care scenografia tradițională umple, de regulă, spațiul scenei. Scena însăși nu e cea italiană, nu e limitată „cutie cu iluzii”, închisă, despărțită de public prin proscenium, ci un spațiu deschis, care primește sensul nelimitării tocmai prin nelimitarea dinamicii trupurilor. Așadar, decorul uman face inutilă orice altă mobilară a spațiului dramatic.

Niciodată personajele acestei piese nu mi s-au părut atât de vii, de animate de flacăra pasiunilor, dorințelor, tristeților lor. Ele vorbesc mult, râd, plâng, cântă, dansează, se zbugiumă, se chinuiesc în efortul de a se înțelege și suporta, de a se descoperi, de a-și înfrunta destinul. Niciodată nu am văzut folosit mai judicios și mai plin de sens *simbolul pescărușului*. De obicei, pasărea împușcată era chiar o pasăre (reală sau de recuzită) adusă și aruncată la picioarele *Ninei Zarecinaia*. Vitalie Bichir a creat un personaj de o frumusețe fascinantă, care se implică în acțiune, îi veghează, îi însoțește pe *Kostea Treplev* și pe *Nina* în acțiunile lor, se contopește cu ei în unele momente, iar aceștia își asumă destinul lui – asumare care e însăși esența piesei cehoviene. Felul cum se realizează în scenă această splendidă metaforă este tulburător; e ca și cum un poet inspirat ar spune cea mai frumoasă poezie despre viață și moarte, despre aspirația spre taina creației desăvârșite – aspirație care e atât a lui *Treplev*, cât și a *Ninei* – cu nuanțări diferite pentru fiecare: *Treplev* se prăbușește sub apăsarea imposibilității de a atinge absolutul râvnit, iar *Nina* acceptă jertfa compromisului și a rutinei de dragul artei sale.

Jocul actorilor-studenți e tineresc, viu, dinamic, nuanțat de o mare sinceritate,

acuratețe a mișcării și rostirii; vocile lor sunt curate, intonațiile sunt când calde, când tăioase, când sfâșietoare. Meritul e al întregii echipe, care se prezintă omogenă, asigurând unitatea de ton și de stil a spectacolului. Distincțiile sunt greu de făcut într-o asemenea situație. Totuși, Marius Manole impune un *Kostea Treplev* răvășit de dramatismul aspirației lui, de neînțelegerea celor din jur și de propria-i imposibilitate de a-și realiza sau măcar de a-și înțelege până la capăt sensul aspirației. O foarte sensibilă prezență scenică este Ionela Hanganu în rolul *Pescărușului* – personaj-metaforă, cum spuneam, inventat de regizor. Senzația de zbor, de pasăre-destin pe care actrița o conferă personajului prin întreaga ei evoluție, modul în care se implică în relația scenică, sporind dramatismul conținut al celorlalte personaje, sunt cu adevărat demersuri inedite – regizorale și interpretative. Cristian Popa în rolul lui *Trigorin* și Emilian Oprea în rolul *Doctorului Dorn* evoluează cu distincție, colorându-și personajele cu nuanțe exacte. Sunt două roluri excelent interpretate. Încă o mențiune specială mai facem: Elena Andron în rolul *Masei*. Adâncă tristețe a personajului – decurgând din dureroasa neîmplinire a iubirii pentru *Kostea* și din acceptarea deznădăjduită a căsătoriei cu modestul *Medvedenko* – are, în interpretarea actriței, profunzime, fior dramatic autentic.

Evoluții bune, dovedind exacta înțelegere a psihologiei și stării dramatice a personajelor au Florentina Țilea (*Nina*), Ludmila Filip (*Arkadina*), Liviu Pintileasa (*Sorin*), Luiza Mălășincă (*Polina*), Marius Năstrușnicu (*Șamraev*) și Alin Florea (*Medvedenko*).

Ideea conducerii Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași de a prelua pe afișul său acest spectacol a fost excelentă, căci astfel poate fi văzut de toți adevărații iubitori de teatru.

INTERVIU

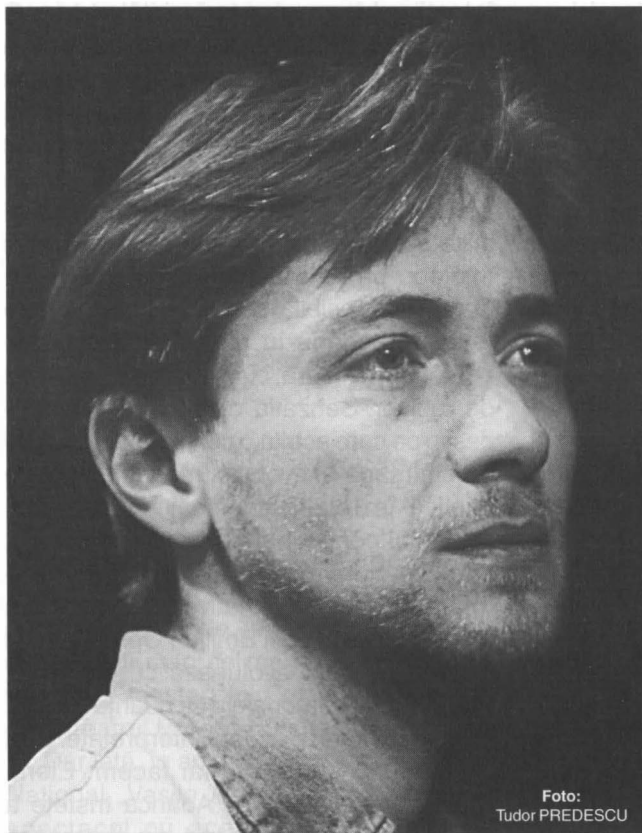


Foto:
Tudor PREDESCU

Yuri KORDONSKY

*„Venirea mea la
București
parcă ar fi o
întoarcere
acasă”*

Yuri Kordonsky, regizor și actor la Malăi din Sankt Petersburg, a fost invitat de direcția Teatrului „L.S. Bulandra” să monteze spectacolul *Unchiul Vania* de A.P. Cehov. S-a născut la Odesa, în 1966, unde a absolvit Universitatea, Facultatea de Matematică. În 1989 a intrat la Academia de Teatru din Sankt Petersburg, Secția actorie și regie teatru și film, Facultatea de Regie, clasa profesorului Lev Dodin. A jucat în câteva spectacole mari, dintre care *Gaudeamus*, prezentat și la București, acum șase ani, în cadrul Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa. Activitatea regizorală include producții realizate la Sankt Petersburg, dar și la Classika

Theatre din Washington DC. În ultimii ani a participat la *work-shop*-uri organizate în Spania și Germania de Uniunea Teatrelor din Europa pentru tineri actori. A susținut, la Sankt Petersburg, un atelier de creație pentru tineri regizori din teatrele membre ale aceleiași Uniuni.

În *Unchiul Vania* au fost distribuiți actorii Horațiu Mălăele, Victor Rebengiuc, Mariana Mișuț, Irina Petrescu, Cornel Scripcaru, Ana Ioana Macaria, Ionel Mihăilescu, Anca Sigartău, Andreea Bibiri, Șerban Pavlu și Marius Chivu. Decorurile și costumele la spectacol poartă semnătura scenografei Elena Dmitrakova, de asemenea din Rusia.

Maria Sârbu: *Sunteți discipolul lui Lev Dodin, montați și jucați pe scena teatrului pe care îl conduce acest mare regizor. După experiența cu actorii ruși și actorii americani, cum este să lucrezi cu actorii români, cum vă simțiți în anturajul lor?*

Yuri Kordonsky: Sunt din Odesa și venirea mea la București parcă ar fi o reîntoarcere acasă. Nu am sentimentul că mă aflu într-un loc nou. În Sankt Petersburg m-am stabilit fiind deja om matur, dar vă mărturisesc că în 12 ani nu m-am adaptat iernilor din orașul de pe Neva. Le suport foarte greu. Referitor la experiența mea cu actorii americani, aceasta diferă mult de experiența pe care o am cu actorii ruși. România, însă, este mult mai aproape de ceea ce facem noi la Malăi Teatr. Europa este pătrunsă, într-un fel sau altul, de tradiții asemănătoare, iar America este îndepărtată de teatrul european, pe care îl cunoaște foarte puțin, deși manifestă interes, de exemplu, pentru școala rusă de teatru.

Americanii au convingerea, totuși, că teatrul lor este construit după sistemul Stanislavski și că ei păstrează curat acest sistem. În realitate, nu e chiar așa. Altele sunt acolo principiile ritmului de lucru la spectacol, adică se montează foarte repede. Influența comercială.

M.S.: *Jucați și montați spectacole într-un teatru prestigios. Pledați pentru teatrul de repertoriu sau pentru teatrul pe proiecte?*

Y.K.: În Rusia există în prezent aceleași probleme privind reforma în instituțiile de spectacol, dar toate încercările de a reforma teatrul nu au dat rezultate. Cred că ar fi foarte rău, sau chiar o catastrofă, dacă vom pierde teatrul de repertoriu. Vom pierde în general teatrul.

M.S.: *Cum a fost trecerea de la informatică la actorie și regie?*

Y.K.: Sângeroasă, așa spune. De fapt, totul a început la 10 ani, când am jucat într-un film pentru copii, după care au urmat și altele. Când am intrat la Facultatea de Matematică a Universității din Odesa eram sigur că mi-am ales în viață calea cea dreaptă, dar m-am plictisit repede. Am început să frecventez teatrul studentesc, formând chiar o trupă a mea. Am participat și la emisiunile televizate ale Clubului celor veseli și ingenioși (KVN), foarte populară la televiziunea unională din fosta URSS. Ne numeam „gentlemenii din Odesa”. Unii dintre foștii mei colegi fac *show-uri* la televiziune, alții au plecat în străinătate, iar eu m-am întors din drum, alegând arta teatrală. Pentru părinți a fost neașteptat. Doar două luni am lucrat ca programator. În acel moment știam deja multe despre teatru, citeam, văzusem și spectacole la Moscova, Petersburg, mergeam special să le văd în timpul vacanțelor. Știam că Lev Dodin forma, în 1989, o promoție. Am intrat din primul an la regie, terminând astfel, în 1995, cea de-a doua facultate.

M.S.: *Cum ați ajuns să montați „Unchiul Vania” la Teatrul „L.S. Bulandra”?*

Y.K.: Am cunoscut-o pe Cătălina Buzoianu în Germania, unde conducea un seminar al tinerilor artiști din teatre-membre ale Uniunii Teatrelor din Europa. La sfârșit, am făcut un schimb de impresii, că ar fi bine dacă cei prezenți ar merge în diverse țări să monteze. Peste un an am primit o scrisoare de la directorul Teatrul „L.S. Bulandra”, care mi-a spus că doamna Buzoianu i-a vorbit despre mine și că el dorește să mă invite să realizez un spectacol.

M.S.: *Alegerea piesei vă aparține?*

Y.K.: Eu am propus două texte de Cehov și conducerea teatrului a ales *Unchiul Vania*.

M.S.: *Ați jucat în „Platonov” de Cehov, dar ați montat vreodată Cehov?*

Y.K.: Nu. Ca regizor e primul spectacol Cehov, în afară de lucrările studentești.

M.S.: *Cum ați gândit inițial această creație?*

Y.K.: Concepția pentru mine înseamnă să citești foarte atent piesa și să încerci să înțelegi ce a scris autorul. Prin ce metode ne vom exprima, clasice sau de avangardă, nu contează. Totuși, noi, actorii și regizorii, suntem oameni moderni și ne manifestăm, prin ceea ce facem, sentimentele de astăzi, relațiile de astăzi, experiența de astăzi. Cred că textul lui Cehov trebuie să fie viu și nu un muzeu.

M.S.: *De ce ați ales să montați o operă clasică?*

Y.K.: Pentru că îmi place foarte mult. Sunt puține texte contemporane foarte bune. Am citit multe piese rusești noi, însă nu m-au emoționat. Se spune că ar fi un alt limbaj teatral.

M.S.: *Ține de pregătirea în facultate?*

Y.K.: La Academie făceam și spectacole bazate pe literatura contemporană, chiar mai mult decât pe cea clasică. Lev Dodin întotdeauna încerca să le alterneze. La clasici sunt abordate marile probleme sociale, foarte actuale, de aceea există un viu interes pentru montarea lor, iar dramaturgia contemporană, după părerea mea, pare mică.

M.S.: *În „Unchiul Vania” ați distribuit actori mari: Victor Rebengiuc, Mariana Mihuş, Irina Petrescu, Horațiu Mălăele și alții. Cum a fost, totuși, întâlnirea cu asemenea actori?*

Y.K.: Nu știu dacă lucrează tot așa la toate spectacolele, dar au repetat cu dăruire totală, cu multă dorință și energie. Acești artiști nu întâmplător au ajuns stele, pentru că

într-adevăr sunt stele. Sunt mari actori. Mă refer la cei care sunt în spectacol, dar știu că trupa Teatrului „L.S. Bulandra” este puternică. Am lucrat cu ei cum sunt obișnuit să lucrez acasă. Școala mea este de a-l face pe actor, alături de regizor, autorul spectacolului. El trebuie să fie sută la sută autorul rolului său, să joace cu sentimentul că el a creat acest spectacol. Nu știu în ce măsură îmi reușește acest lucru, dar încerc. Uneori actorul mă întreabă la repetiții, de exemplu, pe ce scaun să se așeze. De obicei, răspund „nu știu”. Pe care vrei, pe acela te așezi.

M.S.: *Îi dați libertatea totală.*

Y.K.: Nu am aplomb de regizor, nu am pretenția să fiu stăpânul spectacolului. Doresc doar ca acest spectacol să iasă bine. Un singur om nu-l poate face. E nevoie de mai multe opinii, chiar de conflict. Prefer discuțiile asupra spectacolului, iar atunci când un actor își spune punctul de vedere, întotdeauna îl ascult și dacă are dreptate accept părerea lui.

M.S.: *Actorii de la „Bulandra” și-au manifestat entuziasmul în ceea ce privește stilul dumneavoastră aplicat la repetiții.*

Y.K.: S-a lucrat bine, nu pentru că eu aș fi bun.

M.S.: *Scenografia aparține unei creatoare tot din Rusia, Elena Dmitrakova. Ați mai colaborat cu ea?*

Y.K.: Este pentru prima dată. Ne-am gândit mult la decorurile acestui spectacol, înainte de a veni în România. Consider că în procesul creării decorurilor începi să cunoști mai bine piesa și este o etapă importantă în lucrul asupra viitorului spectacol.

M.S.: *Faceți și dramatizări de texte?*

Y.K.: Am lucrat un text de Dostoievski, în Statele Unite, precum și unul de un autor israelian, la Sankt Petersburg.

M.S.: *Cum este astăzi publicul în Sankt Petersburg?*

Y.K.: Foarte bun. E cel de dinaintea anului '90 și sălile sunt pline. Aceasta se întâmplă pentru că prețul билетelor este foarte mic și oricine își poate permite să meargă la teatru. Deși teatrele sunt foarte sărace și nu au bani pentru producții, nu pot ridica prețul la bilete. Ar pierde spectatorii. Este aceeași problemă ca și aici, în România. La noi există un public de intelectuali, care dau încredere, exprimându-și astfel dorința ca teatrul să nu moară. Desigur, teatrul nu întotdeauna justifică un asemenea credit, dar uneori publicul mulțumește și pentru un spectacol prost.

M.S.: *Care sunt teatrele mari în Sankt Petersburg, la concurență cu Malai Teatr?*

Y.K.: Teatrul Mare Dramatic, care a fost condus mult timp de vestitul regizor Tovstonogov, acum plecat din viață. După moartea marelui creator, teatrul a avut momente grele, dar s-a reușit depășirea obstacolelor, spre deosebire de alte teatre, părăsite de liderii lor. De exemplu, „Lensovet”, după retragerea lui Vladimirov, nu mai are aceeași strălucire. Aș numi și alte teatre de succes, precum „Alexandrinski”, „Na Liteinai” ș.a.

M.S.: *Au apărut noi teatre în Sankt Petersburg?*

Y.K.: S-au înființat mici companii, unele în scop comercial, altele reunind grupuri de actori care s-au săturat să tot șomeze, prezentând mai degrabă spectacole aproape gratuit. De obicei, teatrul continuă să evolueze în tradiția clasică, în limita marilor teatre de repertoriu care aveau o epocă de strălucire și în perioada sovietică. Apar noi regizori, noi actori, dar în același sistem.

M.S.: *Învățământul artistic s-a schimbat sau se predă după aceeași metodă?*

Y.K.: În metoda de predare nu sunt schimbări, dar în calitatea predării există. În ultimii zece ani au plecat din viață o întreagă pleiadă de minunați profesori. O școală bună întotdeauna e compusă din personalități. Dacă ele există, atunci și școala există. Mă refer, desigur, la Academia de Teatru din Sankt Petersburg, al cărei nivel a crescut

mult. Au plecat adevărații pedagogi trimiși de Dumnezeu. Iar acum se dau niște salarii atât de mici, încât nici oamenii care au energie, forță, talent nu mai pot rezista. Sunt nevoiți să lucreze spectacole, să-și găsească de lucru la televiziune sau în altă parte. Mi se pare că în România e la fel.

M.S.: Cum rezistă Malâi Teatr, condus de Lev Dodin?

Y.K.: Sponsorul principal al teatrului nostru este combinatul petrochimic –, o uriașă întreprindere în frunte cu un președinte – petrolist, un om de afaceri, bancher, dar îndrăgostit de teatru ca un copil. Sunt, însă, puțini asemenea oameni.

M.S.: Spectacolele montate de Lev Dodin au o viață foarte lungă. Cărui fapt se datorează? *Gaudeamus*, spectacolul pe care l-am văzut în 1995 la București, încă se mai joacă.

Y.K.: De 11 ani se joacă. În luna iunie va avea loc reprezentația cu numărul 400. Cu acest prilej, la teatru va fi o mare sărbătoare. Spectacolele trăiesc mult, fiindcă se lucrează mult la ele. Se depune o muncă enormă, care, desigur, se reflectă asupra calității spectacolului. De asemenea, *Frați și surori* e în repertoriu de 15 ani. Câteva generații au văzut această creație. La reprezentațiile cu *Gaudeamus* vine o echipă de fani, elevi de cincisprezece ani, care au văzut de 10–12 ori spectacolul.

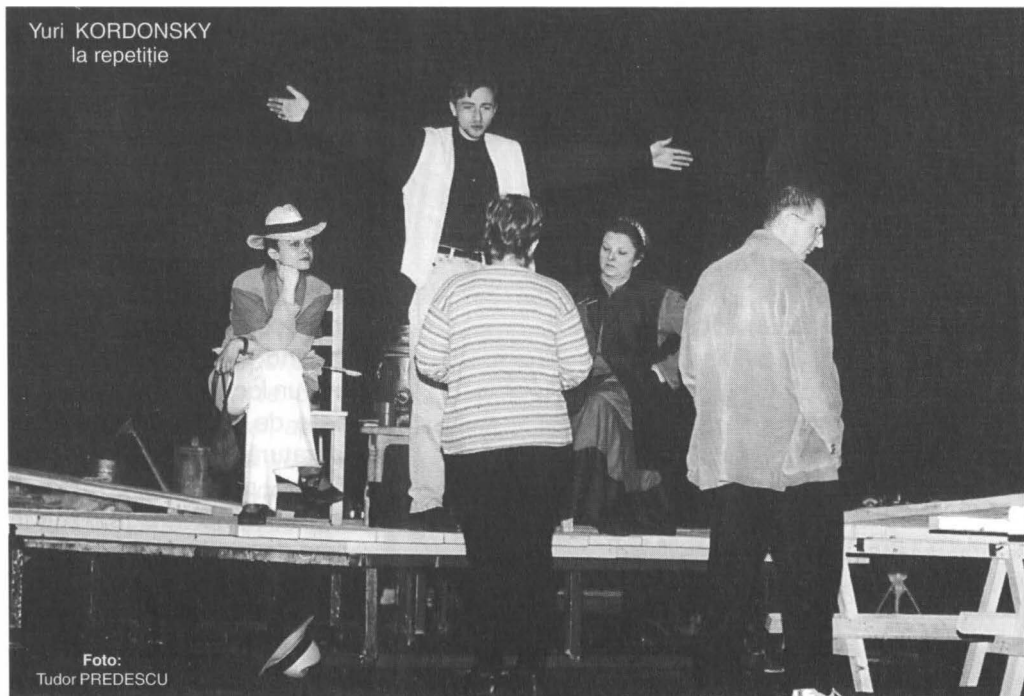
M.S.: Ce e nou la Malâi Teatr?

Y.K.: Lev Dodin repetă la *Pescărușul*. În iunie va fi premiera. În paralel, se lucrează la alte două producții.

M.S.: Ce proiecte aveți pentru stagiunea viitoare?

Y.K.: Am o ofertă din Washington, unde mi s-a propus să montez și să predau un curs la o școală de teatru. Probabil voi pune în scenă *Căsătoria* de Gogol.

Maria SÂRBU



Yuri KORDONSKY
la repetiție

Foto:
Tudor PREDESCU

SPECTACOLE

Un anotimp de teatru



Foto:
Florin BIOLAN

Într-un București înghesuit între târguri de Paști, alerg într-o după-amiază destul de însorită spre Teatrul Mic. Este Joia Mare a Săptămânii Mari, când toată lumea scotocește „buzunarul” piețelor ieftine sau ungherele caselor prăfuite, mă rog... Oamenii doresc o zi în care să-și mai astâmpere oboseala; eu doresc o după-amiază în care să vorbesc cu Valeria Seciu. Așa că alerg spre Teatrul Mic la ora când actorii tocmai au luat vacanță. Stăm la masa unde se citesc textele, îmi place mie să cred, și îmi aduc aminte de „Spiritul” Cătălinei Buzoianu, de „Spiritul” Valeriei Seciu care mă privește cu ochi mari și frumoși. „Doar câteva întrebări, nu?” „Da, doar câteva întrebări”, răspund gândindu-mă să epuizez totuși lista zecilor de idei care mă încolțesc din ce în ce mai mult privind masa. În fond, stau într-un loc de „inspirație”. Cine este de fapt profesoara de literatură – Vivian Bearing din *Spirit*, personaj care m-a încremenit fără vlagă în scaun timp de o oră și jumătate?

– Este un personaj, pur și simplu. Șansa spectacolului stă în faptul că textul nu prezintă doar un caz patologic,

o boală. Este vorba de metafora timpului nostru tulburat, aproape nebun! Totul ține de noi și de ceea ce trăim noi acum. Sigur că îmi caut încă personajul, el se mișcă pentru că poartă cu sine o valoare și este viu. Chiar dacă la început pare încremenit.

Mă simt deja mai bine: personajul care se impune cu atâta convingere și tărie de caracter într-o problemă umană, vulnerabilă, are nevoie, la rândul lui, de acomodare, de legături înspre cei care-l judecă. Aproape că am uitat puterea noastră de a judeca obiectiv un personaj. Ce-l leagă de mine ca potențială sursă de informație?

– *Textul lui Margaret Edson aduce o punte, îmblânzește cumva trecerea spre public prin anumite forme, de pildă, ați observat că există multumor. Un asemenea caz al personajului meu, care trăiește în mediul aceluia spital, fără culoarea umorului ar fi poate mai greu de primit. Este un lucru aproape deliberat ca el să poată ajunge mai ușor, mai blând cumva, spre spectator.*

Blândețea îmi aduce aminte de „poezia scenică” a Cătălinei Buzoianu, de eseurile teatrale nuanțate încă din *Pescărușul* sau *Pelicanul*. Valeria Seciu ar putea scrie o carte despre relația cu această regizoare. Nu o va face. Bineînțeles. A vorbit atât de mult despre Cătălina Buzoianu, încât a ajuns în punctul de a o apăra. Asta mă face să gândesc dacă nu cumva ceva s-a schimbat o dată cu *Spirit*.

– *A existat o atmosferă de spectacol absolut extraordinară, delicată. N-am mai întâlnit-o niciodată, sper să nu fie și ultima! O comunicare foarte bună, un fel de respect, dar nu formal, apărut din clișeele noastre zilnice. Parcă se năștea pe loc cu o grijă a fiecăruia de celălalt.*

Îmi dau seama din ce în ce mai mult că Valeria Seciu s-a simțit bine lângă personaj, lângă istoria, nehotărârea, sau curajul lui. Dar trebuie să fi avut ipostaze contrarii. Ce se întâmplă cu ele? Unde își ascund actorii nemulțumirile și refuzul?

– *Încerc să uit unele personaje, și chiar reușesc, pentru că mă ajută să le îndepărtez. Nu-ți poți stabili în toate rolurile afinitatea, persoana care ești de fapt. Aceste ipostaze nu sunt niște eșecuri, dar nu te avantajează să găsești între tine și ele legătura cea mai importantă.*

Ca-n viață?

– *Granița dintre viața pe scenă și cea personală este discutabilă. Personajele mele mă însoțesc dar, din fericire, ele însoțesc de obicei un actor într-un mod neștiut de el până la capăt. Nu putem gândi în limite timpul unui personaj, timpul nostru, timpul altui personaj, un alt timp al nostru... Influența lor este una personală, care ține de sufletul fiecăruia dintre noi.*

Mă gândesc la sufletul actriței care stă lângă mine ca la un pahar cu apă. Teribil de fragil, ca o condiție sine qua non a actorului.

– *Nu cred că e vorba de fragilitatea mea personală, ci de a rolului. Am (ca fiecare om) perioade de vulnerabilitate, de sensibilitate, dar sunt mult mai puțin fragilă decât par pe scenă.*

Rămân totuși la ideea că am în fața ochilor un om sensibil și sincer. Coborât parcă dintr-un anotimp de teatru în timpul nostru tulburat, căutând la întrebările mele, ale noastre, ale orișicui, un răspuns care să mulțumească și întrebările sale.

– *Pentru mine în acest moment un personaj, o piesă, o întâlnire, nu se opresc aici. Nu înseamnă numai atât. Ele sunt o experiență de viață în care mă arunc cu curaj și multă îndrăzneală, încheind timpul vieții mele artistice și nu numai. Nu mă mai gândesc la personaj, nici nu mai spun cuvântul acesta, el oricum este viu, umblă pe lângă mine fără să-mi lase loc liber între un timp al creației și unul al vieții. Totul este amestecat și asta nu mă sperie deloc!*

Claudia UPAN

Nicolae PRELIPCEANU

La Teatrul Mic se „dă” spirit

N-aș fi îndrăznit să spun – înainte de a afla că asta este realitatea – că autoarea piesei de mare succes *Spirit* (*Wit* în original), Margaret Edson, nu e o profesionistă a scrisului, deși acesta este senzația pe care ți-o dă textul ei. De fapt, neprofesionismul ei, totuși atins de grația literaturii autentice, se dezvăluie într-un singur unghi, și anume acela al temei alese, care este enormă, imensă, capitală: lupta cu moartea. Îmi amintesc și azi că Rilke îl sfătuiește pe tânărul poet prieten să nu se ia de la început la luptă cu marile teme și idei ale lumii, coborându-și privirile – lirice, desigur – asupra vieții amănunțite, cu care este familiarizat. Lupta cu moartea i-ar rămâne, respectând acest sfat, în exclusivitate lui Shakespeare.

Dar iată că „excepția întărește regula”: niciodată n-am să înțeleg cum gaura consolidează plasa, dar dacă așa se spune din moși strămoși... Iată, așadar, că o educatoare cu neterminate studii de literatură se încumetă să scruteze spiritul unei profesoare universitare de literatură engleză, specializată în poezia metafizică a lui John Donne, știți, poetul acela necunoscut nouă, din care și-a extras Hemingway motto-ul celebrului său roman, tradus la noi ba prin *Cui îi bate ceasul*, ba, mai aproape de original și de Donne, prin *Pentru cine bat clopotele*. Mai mult, profesoara nu se află într-un moment oarecare al vieții sale, ci chiar în acela decisiv, din fața morții. Bolnavă de cancer, în faza cu metastaze, *Vivian Bearing* este supusă unui tratament foarte dur, mai mult pentru ca medicii să-și experimenteze puterile științifice decât pentru a o salva, căci ei cam știu că pentru salvare e prea târziu.

Cătălina Buzoianu, la reîntâlnirea cu Valeria Seciu, după un număr de ani, și-a

construit spectacolul pe teza spiritului, purtată de protagonistă cu strălucire și pe antiteza materialului, aproape mecanizat, dintr-un spital de oncologie ultramodern, unde și oamenii au devenit mecanisme, fapt excelent ilustrat și el de Mihaela Rădescu, Bogdan Niculescu, Bogdan Talașman, Gheorghe Visu (dirijorul mașinăriei, de fapt infernale) și ceilalți.

Nu în ultimul rând, să notăm contribuția, la mecanizarea și umanizarea spațiului de joc de la Teatrul Mic, a scenografiei semnate de Lia Perjovski. Traducerea textului: Răzvan Ionescu.

Multe lucruri dezvăluie acest spectacol, pe o temă atât de bătută cum e aceea a omului în fața morții apropiate și inevitabile. Lucruri e un fel de a spune, căci „dezvăluirile” sunt de natură mai subtilă, spirituală. Poate și datorită staturii artistice a interpretei principale, secundate, cum spunem, de mai tinerii săi parteneri care compun, fie un trecut reamintit în preajma finalului, fie un prezent asept, în fond o mașinărie infernală, paradoxal, chiar aceea care ar trebui să salveze trupul omului. Nu și spiritul, pe acesta îl salvează vechiul, demodatul, poet metafizic, mai precis textele sale, interpretate și parainterpretate, când în propria ei singurătate și disperare, când împreună cu studenții, totul în cheie veselă, optimistă. Cu atât mai convingătoare.

Să alăturăm numelor de mai sus pe cele ale Mihaelei Măcelaru, Liliane Pană, ale lui Radu Zetu, Marius Călugărița, ale Ilincăi Bantaș și Monicăi Mădescu, pentru a încerca să evocăm, la urma urmei, în materialul acestor nume, *spiritul* spectacolului cu piesa *Spirit*, premiată cu Pulitzer în 1999 și jucată în prezent pe scena Teatrului Mic de la București.

Ovidiu NICULESCU
și
Valeria SECIU

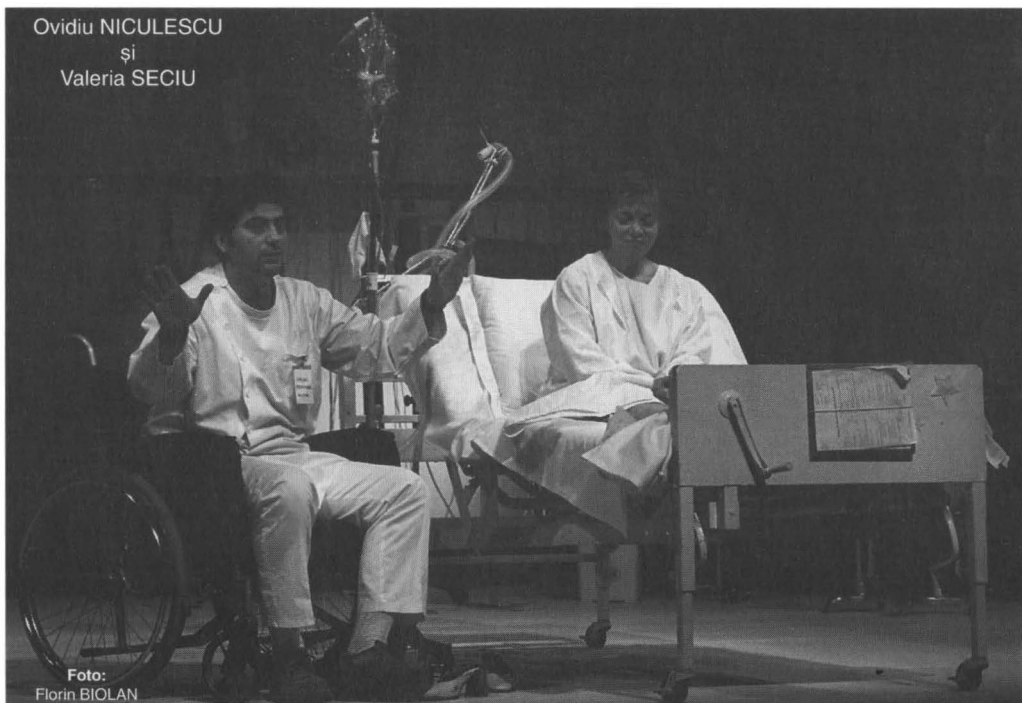


Foto:
Florin BIOLAN

Ion CAZABAN

„Nu credeam să 'nvăț...”

„Bună! Cum vă simțiți astăzi?” În liniștea începutului de reprezentație, întrebarea ni se adresează direct, nouă, celor din sală. La rampă, femeia cu un zâmbet abia schițat pe fața răvășită, așteaptă parcă răspunsul nostru. Este – vom afla imediat – profesoara *Vivian Bearing*, bolnavă de cancer ovarian. Ceea ce urmează, adică spectacolul Cătălinei Buzoianu, se înalță, pur și simplu, din gândurile și simțirile acestei femei. Și pentru ea, și pentru noi care o privim tăcuți, simțirea are, inevitabil, un rost esențial. N-a reușit nici publicul new-yorkez, nu reușim nici noi – oricât am fi deprinși cu râsu'-plânsu' – să oprim emoția ce ne supune. Cum ne simțim? Cum ne mai simțim? – sunt întrebări ce ni le vom pune pe durata unui spectacol profund tulburător, până la lacrimă reținută.

Interpretarea de excepție a Valeriei Seciu aduce, însă, pe scenă mai mult decât finalul

unei biografii frânte brutal de boală, cu evocări explicabile și retrospecții inerente. Relatăta prin diferite momente inserate de subconștient (copilărie, studenție, afirmare profesională), expusă cu o luciditate susținută, paradoxal, de transfigurări poetice – viața *Viviane*i impune, dincolo de orice sentiment copleșitor, o situație existențială. Sub șocul diagnosticului, aruncată brusc în anticamera morții, va găsi totuși puterea să se urmărească atentă, chiar cu ironie: „*Acum sunt material didactic*”. Și este, în fapt, pentru investigațiile doctorilor din spital. Așa fiind, își va controla suferința, o va urmări mereu cu ochii mari deschiși – suferința prin care își poate cunoaște rezistența și limitele. Profesoara specializată în literatura engleză a secolului XVII, nu-l are alături decât pe poetul studiat obsesiv încă din tinerețe, John Donne, cel

care crezuse creștinește în moartea morții. Pentru *Vivian*, imaginile și meditațiile lui Donne sunt – trebuie să fie – mai reale decât boala care se extinde și o anihilează biologic. Proiecția țesuturilor maligne îi apare ca o fascinantă ficțiune picturală. La tratamentul ce o desfigurează, la regimul clinic care o falsifică, nu poate opune decât o gândire tenace, susținută de invocarea versurilor lui Donne. Detaliul de joc este detaliu de viață interioară, inclusiv sarcasmul perceptibil prin care încearcă să-și apere autonomia. A vorbi devine, pentru ea, o terapie și un mod de afirmare a spiritului, rezistând stării patologice. „*Trebuie să fiu tare*” – sunt cuvintele ei către public, vorbindu-i continuu. Interpretată de Valeria Seciu, *Vivian* este, în felul său, un personaj combatant prin cuvânt. Discursul ei, altădată livresc, didactic (cu care i se confundase viața), capătă un sens nou. Îndârjirea cu care caută, uneori, să păstreze contactul direct cu publicul, primește, acum, o semnificație tragică. Mereu, se întoarce spre deschiderea scenei, lăsând în spate cadrul restrictiv al spitalului. Pentru că, în situația sa, nu mai dispune decât de două ieșiri: spre textele lui Donne și spre privirile publicului...

Montarea Cătălinei Buzoianu aprofundează perspectiva meditativă a piesei și evită melodrama biografică, anecdotică, declarativă. Contrapunctul, contrastul, discrepanța sunt utilizate regizoral în compoziția unui spectacol deopotrivă sensibil și lucid. Câtă sensibilitate, atâta tensiune lucidă – ne tentează o parafrază. Personajele ce vin din trecut acutizează dureros prezentul, contrastele au o certă rezonanță emoțională, discrepanțele scot în relief ambianța umană. Cuvintele profesoarei („*truda de-o viață*”) n-au ecou la studenții indiferenți în pragmatismul lor prea comun. Colega sa titrată (Monica Mihăescu), lipsită de experiența suferinței, este, în fond, o ipostază a superficialității și suficienței. Doctorii – unul grav, sever, expeditiv (Gheorghe Visu), celălalt excesiv dinamic,

jovial amăgitor (Ovidiu Niculescu) – sunt figuri proeminente într-un spital ce-și propune, cel puțin, să asigure moralul ridicat al celor fără șansă și decența sfârșitului. Doar tânăra asistentă (Mihaela Rădescu) va dovedi mai mult decât profesionalism: o sinceră bunăvoință și simpatie pentru pacientă. Momentele de destindere programată intervin, mai curând, ca „suspense”, sporind anxietatea. Formulele repetate: „*E bine? Da!*”, „*Relaxează-te!*” vor preciza, din contră, tensiunea acumulată o dată cu alunecarea *Viviane*i, spre moarte.

La a doua colaborare cu Cătălina Buzoianu (după *Pescărușul*), Lia Perjovschi a conceput o scenografie în alb, reprezentativă și utilă: paturi, măsuțe, aparatură, cabluri, tuburi, cutii, flacoane, halate de spital... O scenografie ale cărei elemente concrete, definitorii, se pot estompa prin modificarea luminii, se topesc într-o pâclă lăptoasă, pentru momentele de evadare în imaginar. Pe albul ei, tremură proiecții evanescente: cercuri de azur, texte hipertrofiate, coplesitoare (ar merita comentată, aici, funcția textului ca în imagine). Albastrul va însoți un final solemn și jucăuș totodată, improvizat simplu, uman, cu atât mai emoționant. După o agonie îndulcită de morfină, după un delir înseninat de povestea copilăriei, urmează desprinderea, despuirea de hainele lumești...

„*Tratamentul este foarte educativ. Învăț să sufăr*”, spunea *Vivian* cu un sarcasm constant. Dacă ea își imaginează moartea prin poemele lui Donne, pentru noi receptarea morții nu poate fi decât eminesciană: „*Nu credeam să învăț a muri vr'odată*”...

Teatrul Mic – Spirit de Margaret Edson. Traducerea: Răzvan Ionescu. Direcția de scenă: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Lia Perjovschi. Ilustrația muzicală live: Mihaela Măcelaru. Înregistrarea muzicală: D.J. Rhadoo. Consultanți: Antoaneta Ralian, Mihaela Anghelescu Irimia. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Cu: Valeria Seciu, Gheorghe Visu, Ovidiu Niculescu, Mihaela Rădescu, Monica Mihăescu, Ilinca Bantaș, Mihaela Măcelaru, Liliana Pană, Radu Zetu, Bogdan Talașman, Marius Călugărița. Data premierei: 16 februarie 2001.



Mircea ALBULESCU

Mircea RUSU

Doina MODOLA

Nu e numai libertatea, e recuperarea...

Piesă de factură romanească (șase acte, 12 tablouri), inspirată de istoria unui caz real de declasare și simulacru de sinucidere, care a stârnit un scandal de răsunet la timpul său, *Cadavrul viu* de Lev Nikolaevici Tolstoi este pentru regizorul contemporan un text solicitant și incitant, deopotrivă ca tablou de epocă, studiu general uman, operă surprinzător modernă, anticipativă. Între aceste chemări, până la un punct divergente (și, oricum, nesudate – încă – în montare), Gelu Colceag a realizat un spectacol eclectic și colorat, în manieră acut contrastivă. Regizorul a îmbogățit textul piesei (tradus de Al. Kirîțescu și Tamara Gane) cu secvențe din *Sonata Kreutzer*, *După bal*, *Moartea lui Ivan Ilici*, *Hagi Murad* și *Părintele Serghi* – fructificate, mai ales, în prima parte – considerând, pe bună dreptate, că ipostazierile *omului de prisos*,

ce populează literatura tolstoiană, sunt revelatoare pentru fiziologia categoriei *cadavrului viu*. La țigani, așadar, *Feodor Vasilievici Protasov (Fedea)* a apărut înconjurat de semenii săi de diverse vârste, cu varii ocupații și biografii, mânați de același instinct al autodistrugerii și morții, de aceeași irosire a lucidității și energiei în aburii alcoolului, plăcerii, deznădejdiei. Tânjind după ochi negri sau lăsându-și sufletul absorbit lînced de armoniile deșarte, filosofînd steril sau jucînd la ruleta rusească, ei au ales aceeași cale a sinuciderii lente și aleatorii. Cufundându-se treptat în neant, dispar ca identități și ființe sociale. Recursul la proza lui Tolstoi a dat substanțialitate eroilor secundari, scoțându-i din simpla schiță a conturului (din piesă), asigurînd, în același timp, în revelațiile și faptele lor, suportul dramatic al primei părți

și motivând – măcar într-o măsură – amploarea manifestărilor corului. Muzica lui Nicu Alifantis, bine interpretată de grupul coral *Da capo* (dirijor: Claudia Gherga), condus coregrafic cu discreție de Roxana Colceag, a devenit (oarecum, în exces) partener în conflict, o mreață bine pusă la punct să stoarcă bani și să ia mințile, într-o industrie a seducției. Făcându-și brusc apariția pentru a zădărnici orice solie din lumea de afară, ori dispărând la momentul potrivit, corul provoacă, răspunde, ispitește, lansează „vedetele” în clinchet de brățări și unduiri de șarpe. Creează acea tensiune magică subtilă, ce se confundă cu patima și topește voința.

În această baie fermecată (menită și publicului) vegetează întreprinzătorul falimentar *Korotkov* (Doru Ana), pândit de apoplexie, avocatul *Petrușin* (Mihai Niculescu) timidul și himericul poet *Stahovici* (Gavril Pătru) și liber cugetătorul nihilist *Ivan Petrovici Aleksandrov* (Alexandru Bindea). Se trezesc din buimăceală, se avântă subit, apoi recad în pâcla neființei, ascuțindu-și, din când în când, dorința de a trăi cu primejdia pieirii. Toți, în frunte cu *Protasov* – și acesta e meritul regiei –, mărturisesc străfundurile temperamentale ale lui Tolstoi, frământările sale, tentațiile, căderile, fuga. Dar ansamblul, ispitit de exotism, nu atinge nici profunzimea, nici încrâncenarea marii drame.

În scâncetul lui *Fedea*, în râsul său epuizat, stăruie vraja fără nume ce cheamă sufletul spre nicăieri. Admirabil în prima parte a spectacolului, în toate eschivele de la viața conjugală, cu zâmbetul cuceritor și echivoc, amețit de fascinația pierzaniei, afectuos și lunecos, Mircea Rusu s-a priceput magistral să existe chiar în afara cuvintelor, să motiveze iubirea iertătoare a soției, să ocolească elegant „capcanele” redresării. În partea a doua, însă, progresiva erodare interioară, exactă, dar ternă, redusă, a fost lipsită de ambiguitatea tensionată, de oscilațiile ample care asigură factura tolstoiană a eroului. *Omul de prisos* mai adastă în iluzia trăirilor, a chemărilor contrarii, înainte de a fi absorbit de neant.

Fascinat de libertate, soarbe cu nesaț necuprinsul, înainte de a se rostogoli în gol.

Decupat în tablouri cu imagini remarcabile și o scenografie expresivă și luxoasă (decoruri: Ștefan Caragiu; costumele: Florilena Popescu Fărășanu), spectacolul, bine ritmat, coerent, pune, mai întâi, în contrast, traiul așezat, cam anost și nu lipsit de necazuri al Protasovilor, cu voluptățile vieții fără griji. Apoi, fluența e fracturată. Cadrele se succed, rând pe rând, aerate, definite, strălucitoare (salonul Kareninilor cu mobilier elegant, portrete de familie, nelipsitul pian sau cel în care personaje albe, în dantele vorbesc ca în vis), ori apăsătoare, agitate, pustiite (odaia lui *Fedea*, rămas fără bani), ca și spațiile marcate „în mers”, în laterale sau proscenium (întâlniri pasagere, vesti, procesul final, în care e implicată și sala). Ele refac narativitatea multispacială și dinamică a desfășurării spectaculare – o lume ușor artificială, desprinsă, parcă, din prea multe, prea felurite romane, filme, tablouri de epocă.

Uneori, soluțiile sunt romanțioase și facile, ca prezența scenică a lui Tolstoi însuși, confesor al protagonistului în cea vagabonzilor pripășiți sub o ruină, ori siluetele crailor mateini, depărtându-se în ninsoare.

Interpretarea stanislavskiană însă, nu lipsită de ironie și de momente de distanțare, creează, cu fiecare apariție actricească, indiferent de întinderea rolului, un portret, o prezență, un caracter. Scurtele intervenții ale Simonei Bondoc (*Anna Pavlovna*, mama *Lizei*) au concentrat, cu umor și autoritate, în câteva gesturi și inflexiuni vocale, îngrijorarea maternă și pragmatismul salvator. Impunătoare, grațioasă, elegantă, Ilinca Tomoroveanu și-a ridiculizat, insesizabil, ușor, personajul, în cochetărie și în efuziuni. Într-un timp al derutei artei actricești, educația și distincția societarilor primei noastre scene se convertesc în bun reper. Tinerele interprete și-au conturat rolurile cu unele nesiguranțe (Dana Măgdici – *Liza*) și cu unele excese (Maria Popistașu – *Sașa*), susținându-le, totuși, în interior. Plastică în atitudinea

corporală, în mișcare și dans, izbutită în cântec, Maria Buză n-a reușit să dea glas iubirii devotate, sărăcind drama de unul dintre pilonii ei. Puritatea și sinceritatea *Mașei* l-au sedus pe *Fedia*, făcându-l mai bun și dându-i măsura minciunii convenționale în care trăia, determinându-l să fie generos cu placizii îndrăgostiți (soția și prietenul lui) cărora le-a restituit libertatea și fericirea, chiar dacă el mai întârzie să moară. Răsuflă ușurat că se simte el însuși liber și, poate, se grăbește să-și ia viața și din cauza perspectivei de a reintra în lanț (prin reoficializarea căsătoriei).

Înnoit ca interpret, Marius Bodochi – sobru, reținut, prezentabil – a întruchipat un *Karenin* credibil, echilibrat și statornic în sentimente, ce poate inspira regrete târzii și înflăcăări recuperatorii. Mai puțin convingător a fost Marius Florea Vizante (*Procurorul*) al cărui chip prea tânăr nu conferă greutate rechizitoriului.

Într-o formă foarte bună l-am reîntâlnit pe Mircea Albulescu, un prinț *Abrezkov* înțelegător și viguros, prevenitor și delicat,

îndrăgostit de-o viață de aceeași femeie și gravitând devotat în jurul ei, mucalit și de caustic, atent la nuanță.

În tot, *Cadavrul viu* e un spectacol pe placul publicului, cam compozit și inegal, dar cu idei interesante, cu interpreți remarcabili și cu sensibile semne de creștere și armonizare în timp. Dacă nu va ceda tentației scilipirilor calpe.

Teatrul Național „I.L. Caragiale” București – Cadavrul viu – de L.N. Tolstoi. Traducerea: Al. Kirilescu și Tamara Gane. Versiunea scenică și regia: Gelu Colceag. Asistent de regie: Emil Gaju. Decoruri: Ștefan Caragiuz. Costumele: Florilena Popescu Fărcășanu. Coregrafia: Roxana Colceag. Muzica: Nicu Alifantis. Pregătirea vocală: Constantin Gabor. Distribuția: Mircea Rusu, Dana Măgdici, Simona Bondoc, Maria Popistașu, Marius Bodochi, Ilinca Tomoroveanu, Mircea Albulescu, Maria Buză, Mihai Perșu, Ileana Iordache. Emil Gaju, Emil Mureșan, Doru Ana, Marcelo Sebastian Cobzariu, Mihai Niculescu, Gavril Pătru, Alexandru Bindea, Grigore Nagacevschi, Emil Mureșan, Adrian Drăgușin, Marius Florea Vizante, Alexandru Hasnaș, Mircea Cojan, Marin Negrea, Liviu Crăciun, Catița Ispas, Raluca Petra, Natalia Călin, Afrodita Androne. Cu participarea coralei *Da capo*. Data premierei: 4 aprilie 2001.

Delia VOICU

Un puzzle complicat

O dată cu ultima zăpadă a venit în Capitală, cu ultimul său spectacol – *Epilog* de Ștefan Caraman –, echipa Teatrului „Urmuz” din Tulcea. Drumul a însemnat, negreșit, o victorie eroică în lupta cu nămeții, mai ales în condițiile în care, a te deplasa prin București era, în acele zile, o aventură riscantă. Și riscul a fost, din păcate, gratuit.

Șirul lung al neajunsurilor montării pornește de la text: dialogurile filosofarde, inconsistente și neelaborate (nici ideatic, nici stilistic) se desfășoară pe un ton agresiv, într-un registru vulgar, „împrumutând” teme care s-au dezbătut, cu talent, în literatura universală, dar și în cea românească. De această scriere, Gavriil Pinte pare, însă, de-a dreptul îndrăgostit, din moment ce a mai montat-o de două ori – la Teatrul Național Radiofonic și într-un atelier, la *Dramafest*.

Povestea tragică și absurdă a unor naufragiați ce se confruntă cu iminența morții este conturată cu dificultate, regizorul, scenograful și actorii furnizând doar segmente disparate ale firului epic. Alte „fragmente” există într-un articol de ziar cu iz de epocă, folosit drept caiet-program, intitulat (crudă autoironie!) „Epilog. Publicațiune de doi bani”. Informația se reconstituie greu, ca într-un puzzle complicat și, aș adăuga, inutil.

Teatrul „Urmuz” din Tulcea – Epilog de Ștefan Caraman. Regia: Gavriil Pinte. Asistența de regie: Cătălina Cristea. Scenografia: Roxana Ionescu. Muzica: Cristlan Târnovețchi. Cu: Veronica Gheorghe, Rodica Blistriceanu, Vitalie Ursu, Voicu Hetel, Ion Dore, Tudor Gheorghe. Data premierei: 17 decembrie 2000.

Claudia LIPAN

Arta frumoasei flori

Teatrul nipon se bazează cu uriașă încredere pe modificările de structură ale textelor. Structura poveștii aduse în scenă nu are definiție, nu e un text scris pentru teatru, nu e poezie, fabulă, folclor, însemnare laică. În teatru, ele devin poeme dramatice. Un asemenea poem este și *Pușca de vânătoare*, roman de debut al scriitorului japonez Yasushi Inoue. Amintind de răsturnările sociale ale unei Japonii de după război, textul nu impune rigorile artei asiatice. Același lucru se întâmplă și cu dramatizarea Lianeii Ceterchi la Teatrul Act. Punând în discuție o situație modernă, textul păstrează din rigorile amintite mai devreme imaginea „tragediilor domestice”, copleșite cu patos narativ și fantezii mitologice.

Povestea de iubire a lui *Yosuke Misugi* o regăsim în amintirile poetului povestitor (Claudiu Istodor), legând lucrurile de oameni și oamenii de singurătate. Vânător, reprezentant al unei clase burgheze, *Yosuke* aparține mai mult creștelor înzăpezite de pe Amaji decât lumii. Vădit impresionat de izolarea prețioasă a eroului, poetul ar vrea să vadă în ea un ritual. Fuga personajului și a celor de care aparține în mod inevitabil, nu e provocată. Nu se confundă cu evaziunea, inadaptarea sau refuzul. Este o fugă continuă spre sine. Ea există deja în suflet, îi sunt respectate impulsurile, îi este controlat dezechilibrul. Se comportă ca taină și este numită de autor „micul șarpe”.

Căsătorit cu *Midori-san*, *Yosuke* duce o existență monotonă, întreruptă doar de imaginea „bărbatului ce calcă apăsat cu cizme înalte peste țurțurii pământului”. Soția este un echilibru perfect, dar insuficient. Drept urmare, surprinderea soțului pe o plajă în compania altei femei nu se compară cu vina sau blestemul. Este o frustrare

aproape occidentală (cât de bizar pare un cântec de Edith Piaf în conjunctură...) din care se va desființa căsătoria (într-o lume în care, teoretic, nu se pot desființa căsătorii). Rodica Negrea este departe de complexul soției descurajate. Ea găsește soluții limpezi, e „bărbată”, își duce la capăt datoria de femeie și pretinde la divorț o casă cu priveliște bună. Dacă *Yosuke* nu poate fi bărbatul potrivit („cu ceafa splendidă ca prospețimea lămâii și linia la șolduri ca de antilopă”), ea se adaptează oricând la melancolia modernă pictată de Gauguin. Desprinderea de căsnicie și de lume este calmă, indiferentă și tăcută. Rodică Negrea îi lipsește – cum cere personajul – anotimpul. Ceea ce o determină să evolueze excelent. Tresare la fiecare cuvânt rostit cu aceeași perseverență. Cu același anotimp. Ca și cum atunci când se apucă să calce pantalonii soțului infidel, se apucă și de o nouă viață. Cochetează cu influența străină a personajului și în timp ce urlă de durere în interior, are farmec, spontaneitate, poftă de provocări.

Saiko-san, în pofida unei iubiri mistuitoare pentru *Yosuke*, este o femeie plină de spaime. De spaima mirării, de spaima tristeții... Gândurile ei se revarsă în timp cu straniețe, cu o bucurie fragilă. Trăiește frumusețea unui munte unde își consumă iubirea ca o privire ascunsă în spatele umbrelei din hârtie creponată. Dacă ar fi să aleagă între femeia fericită și femeia iubită, ar zice despre sine că n-a fost fericită, dar a iubit. Irina Movilă este foarte aproape de noblețea iubirii unei femei nipone și respectă cu sfințenie acest sentiment. E un om nefericit care se poate gândi permanent la o fericire fără margini. Superba scenografie cusută de Carmencita Brojboiu în jurul personajelor este suportul pe care

Irina Movilă sprijină o partitură vulnerabilă. O menajează în contact cu obiectele, cu lămpile, ceainicele și aromele, fiind singura care le găsește o explicație.

Shoko-san, fiica lui *Saiko*, se simte închisă, nelămurită în relația de iubire a unei mame pe care o adoră. Tradiția spațiului geografic o ajută să pună preț pe fiecare lucru, iar acest fiecare lucru trebuie să fie luminos ca soarele. Moartea neașteptată a mamei înseamnă imaginea distorsionată ce provoacă revoltă. Aflând ulterior de legătura mamei cu *Yosuke*, *Shoko* se hotărăște brusc să vândă haine europene într-un butik. Revolta ei nu e slăbiciunea lui *Saiko*, ci ironia lui *Midori-san*. Simona Mihăescu insistă pe naivitatea copilărească a eroinei, pe schimbări de situație permise unei oarecare

libertăți. Riscul acestei stări rezumă, însă, textul, evită carapacea în care se închide personajul și semnificația lui.

Spectacolul *Pușca de vânătoare*, așa cum l-a propus Liana Ceterchi în spațiul intim al Teatrului Act, are tot ce-i trebuie pentru a fi un spectacol bun. Fără să trimită la tehnicile teatrului japonez, fără să speculeze imaginea ternară a lumii (om, pământ și cer), fără să dispună de mitologie. Iubirea din care oamenii își izgonesc singurătățile, face din acest spectacol o artă a frumoasei flori.

Teatrul Act – Pușca de vânătoare după Yasushi Inoue.
Regia: Liana Ceterchi. **Scenografia:** Carmencita Brojboiu. **Cu:** Rodica Negrea, Irina Movilă, Simona Mihăescu, Claudiu Istodor. **Data premierei:** 18 februarie 2001.

Cristina MODREANU

Rodica Negrea – absența care începe să doară

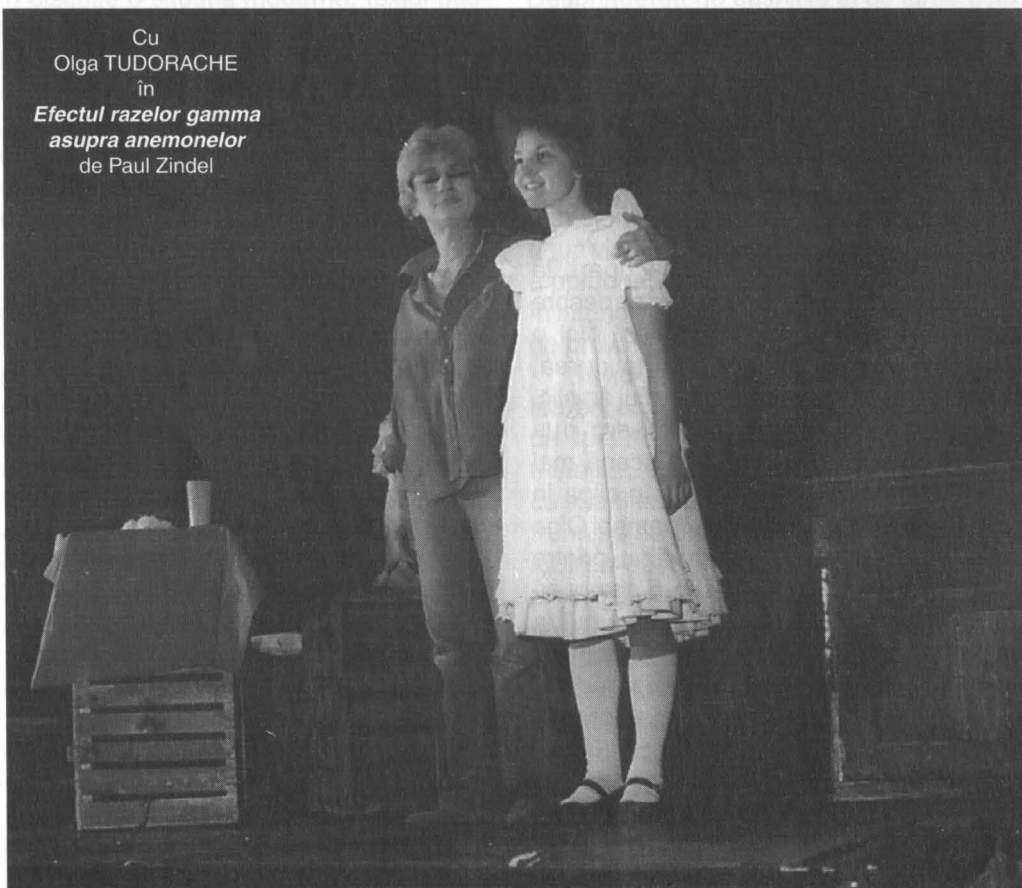
Se întâmplă uneori să descoperi, la un moment dat, pe scenă, un actor despre care până atunci nu-ți puseseseși nici o întrebare, a cărui absență nu te durea, pentru că îți era indiferent destinul lui artistic. Adevărul este că eu una mi-am pus întrebarea „De ce n-o văd pe scenă mai des pe Rodica Negrea?”, abia în clipa în care, asistând la sărbătorirea doamnei Olga Tudorache la „Casandra”, am văzut, printre fragmentele de spectacole ce o aveau ca protagonistă pe cunoscuta actriță, unul în care două artiste de forță asemănătoare a expresiei, deși de vârste diferite, își dădeau replica într-o scenă absolut memorabilă prilejuită, cred, de spectacolul cu *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*. Am văzut-o apoi pe Rodica Negrea (fiindcă ea era „cealaltă”, jucând acolo alături de fosta ei profesoară, cum am aflat pe urmă), într-un

spectacol destul de neîmplinit, care însă prindea viață din clipa în care ea pune a piciorul pe scenă. E vorba despre *Pușca de vânătoare* după Yasushi Inoue, în regia Liane Ceterchi, un spectacol cu care câțiva actori ai Teatrului Mic își găsesc o oază în spațiul strâmt al Teatrului Act, încercând să se apere de uscăciunea interioară de care sunt cuprinși ne jucând în teatrul lor. Văzând-o aici pe Rodica Negrea, am avut senzația acută că un artist adevărat a fost salvat, ca și cum rolul acesta al femeii trădate care are forța, frizând masochismul, de a trăi suportând trădarea zi de zi, o viață întreagă, a acționat pentru ea asemenea unui colac de salvare. Interpretarea actriței este un spectacol în sine, un recital pe care ea îl susține nuanțat, apelând când la treceri bruște, neașteptate, de la o stare la alta, când la schimbări de ton aproape imperceptibile,

generate de stimuli interiori. Amintirea este cea care o torturează pe *Midori-san* și, rememorând scenele dintre soțul ei și amanta lui, nu întâmplător propria ei verișoară, suferința îi devine din ce în ce mai vizibilă, atent mascată prin izbucniri sarcastice și o amară ironie. Ea face să trăiască povestea unei vieți întregi din inflexiunile vocii, din gesturi mici dând indicii despre stările traversate de personaj, cu care ajunge parcă să se identifice. Pe întreg parcursul monologului destul de întins, fără nici un efort, captează și reține atenția unui public cucerit încă din prima clipă de armonia interpretării ei, de firescul atât de minuțios construit al fiecărei atitudini. Fără să vreau să-i nedreptățesc pe ceilalți actori din spectacol (în care și Irina Movilă face un rol excelent), am simțit nevoia să mă opresc

asupra Rodicăi Negrea tocmai fiindcă ea mi se pare acum într-un moment de uriașă disponibilitate artistică (întotdeauna aceasta fiind determinată, cumva, și de încercările personale prin care trece artistul), dar și dintr-un motiv egoist, anume acela că, după ce talentul ei mi s-a revelat astfel, știu că îi voi simți lipsa dacă n-am s-o văd din nou pe scenă. Am văzut-o în *Pușca de vânătoare*, după o lungă absență (din 1990 actrița a avut numai patru roluri pe scena Teatrului Mic), stăpânită de bucuria de a juca, o stare căreia am început să-i duc dorul ca spectator, rar descoperind-o în ultimul timp pe scenele românești, și cred că i-a revenit – dacă va fi fost plecată – *curiozitatea artistică*, motorul atât de important al oricărei aventuri spectacologice. Sper să observe acest lucru și cât mai mulți regizori!

Cu
Olga TUDORACHE
în
Efectul razelor gamma
asupra anemonelor
de Paul Zindel



Cu
Leopoldina BĂLĂNUTĂ
în
Lecția de engleză
de Natasa Tanska



Ileana BERLOGEA

Mazilu... la „Nottara“

Nicolae Scarlat, regizor al multor spectacole remarcabile cu piese contemporane, în capitală sau în țară, ne-a dăruit la „Nottara“ o seară de autentice satisfacții estetice, cu două piese scurte de Teodor Mazilu: *Ce frumos e în septembrie la Veneția* și *Cine pe cine mântuiește*. Pe podiumul intim al Sălii Studio, cu scenografia sugestivă și lipsită de orice încărcătură a Ștefaniei Cenean (doar terasa unui bar, cu vedere la Canal Grande, în prima piesă și un birou cu două scaune în cea de-a doua), acest spectacol foarte modern ca durată, doar o oră și jumătate, prilejuiește interpreților momente de creație convingătoare. Camelia Zorlescu și Ion Dichiseanu, *Doamna* și *Domnul*, dezamăgiți, supărați și plictisiți că au ajuns la Veneția, așteaptă, cu dorințe nestăpânite cea dintâi și elegantă indiferență cel din urmă, momentul când totul devine amintire. Cei doi își deapănă dialogul stupid, lipsit de autenticitate, reluat exact de *Tânăra* zglobie și *Tânărul* cu vulcanic temperament, jucați de Monalisa Basarab și Marian Ciripan. În final, perechile se schimbă, *Doamna* descoperind în *Tânăr* un om dispus să trăiască în prezent și *Domnul* pleacă cu *Tânăra* tot spre „prezent“, fără a mai aștepta viitorul.

Totul este plin de ironie, lucrat cu finețe, profesionalism și respect față de Mazilu. Mai dinamici, mai angrenați în lupta începută sunt Constantin Cotimanis în *Candidatul la sinucidere* și Valentin Uritescu în disperatul *Salvator*, din *Cine pe cine mântuiește*. Piesa, mai puțin cunoscută, dar cu mult haz montată de Nicolae Scarlat cu siguranța maturității sale regizorale și cu o foarte bună distribuție, ne arată un *Candidat la sinucidere* explodând de vitalitate în interpretarea lui Constantin Cotimanis și pe reprezentantul unei societăți de salvare, jucat cu disperare de Valentin Uritescu, cel dintâi voind cu orice preț să-și ia viață și cel din urmă încercând, cu multiple argumente, fals expuse, a-l convinge să renunțe-o facă. Este șansa vieții lui, posibilitatea de a-și câștiga existența și de a-și realiza în cele din urmă visele, acelea de a-și plăti ratele la mobilă, casă și mașină și de a vedea lumea exotică. Cotimanis, cu capacitatea-i molipsitoare de punere în lumină a energiei, vrea să-l împiedice și să se omoare neapărat – ca până la urmă, cei doi împăcați (sau dispăruți din viață, nu se știe cu exactitate și ambiguitatea este în perfectă armonie cu întreaga piesă...) să plece „prietenii“ să „bea un gin!“.

Teatrul „Nottara“ – spectacol coupé, Ce frumos e în septembrie la Veneția și Cine pe cine mântuiește de Teodor Mazilu. Regia: Nicolae Scarlat. Scenografia: Ștefania Cenean. Cu: Ion Dichiseanu, Camelia Zorlescu, Marian Ciripan, Monalisa Basarab, Constantin Cotimanis, Valentin Uritescu. Data premierei: 16 martie 2001.

Constantin COTIMANIS
și
Valentin URITESCU



Dostoievski... la Sibiu

Primul spectacol văzut de mine, după preluarea conducerii Teatrului „Radu Stanca” din Sibiu de către Constantin Chiriac și Virgil Flonda este *Idiotul* după Dostoievski, în viziunea scenică a regizorului ucrainian Andriy Zholdak, un foarte bun și talentat elev al celebrului Vasiliev, considerat azi ca un autentic reformator al vieții teatrale din Rusia, poate imediat după Lev Dodin sau – potrivit unora, mai contestatari și avangardiști – mai curajos decât acesta.

Într-o sală complet refăcută (refacere inclusă în acele planuri mari pentru transformarea totală a teatrului, făcute cu îndrăzneală de cei doi directori), am asistat la un spectacol demn de reținut ca tensiune lăuntrică și exterioară, ca modalități de expresie noi, cu creații actricești reușite, pe primul plan fiind cea a lui Virgil Flonda, un *Mășkin* chinuit, angelic și demonic, în același timp, bun până la sacrificiul de sine, dar și capabil să ridice biciul asupra semenului său.

Cunoscător serios al literaturii dostoievskiene, capabil să-i pătrundă cele mai fine detalii, să descopere cele mai ascunse planuri, Andriy Zholdak a realizat un tablou convingător și sugestiv al subconștientului eroilor, adică mai degrabă al gândurilor și sentimentelor lor decât al acțiunilor.

Dintre numeroșii eroi ai romanului, el s-a oprit numai asupra lui *Mășkin*, *Rogojin* și *Nastasia Filippovna*; ceilalți, *Lebedev* (Ovidiu Moț), *Aglaia Ivanovna* (Codruța Vasii) sau *Pafnutievna* (Dana Maria Lăzărescu), după cum și *Călugărul* (Viorel Rață), apărând numai atunci când erau absolut necesari pentru determinarea anumitor stări.

Dacă lui *Mășkin*, cu excelentă concentrare și putere de comunicare în creația lui Virgil Flonda, regizorul i-a dat o singură întru chipare și identitate, din *Rogojin* a făcut două personaje: cel dintâi, *Rogojin I*, vădînd candoare, naivitate, emoție și onestitate în interpretarea lui Constantin Chiriac și

demonicul *Rogojin II*, crud, sadic, cu porniri animalice, realizat de Gelu Potzoli.

În final, acesta din urmă cu răcnete de fiară sălbatică, de lup rănit sau leu străpuns de pumnal, moare asasinat de *Rogojin I*, prăbușit, la rîndul său, peste cadavrul *Nastasei Filippovna*.

Frumoasa femeie fatală, jucată cu autentice vibrații interioare de Diana Văcaru Lazăr, este și ea un straniu amestec de bine și rău, pisică-păianjen sau ființă generoasă, metamorfozele fiind extrem de rapide. Într-un anume fel, îi iubește pe amândoi bărbații. *Printului Mășkin* îi cere porunci-toare și categorică să se căsătorească cu ea, pentru a o umili mai cu seamă pe *Aglaia Ivanovna*, dar și pe *Rogojin*, la care fuge în noaptea nunții. Sugrumată de acesta din urmă și ea, va scoate înaintea de moarte răgete de animal rănit.

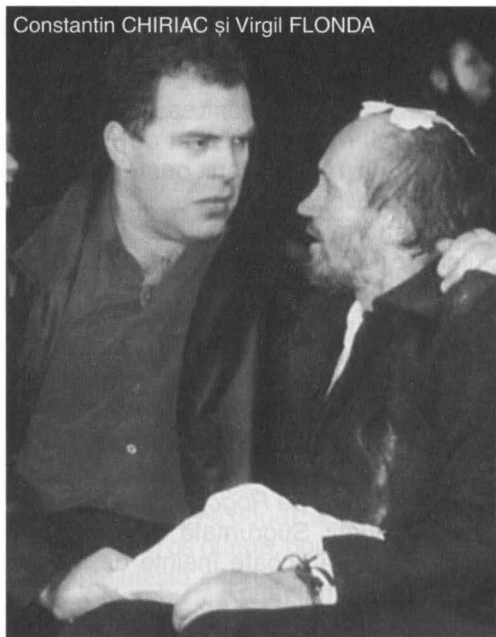
Decorul creat de Oleanr Bilozub – și el din Kiev, ca și regizorul și compozitorul Vadym Rakochi – este generic, cu posibilitatea de a sugera și interioare și exterioare, cu câteva panouri mobile, o masă și câteva scaune, în timp ce costumele aduc, în permanență, contrastul dintre alb și negru, distrus doar de roșul purtat uneori ostentativ, provocator al rochiilor *Nastasei Filippovna*, capabilă să sugereze sau chiar să arate și cea mai directă ipostază a unei femei dintr-un ordinar bar din port.

Totul începe în trenul cu care *Printul* se întoarce în Rusia, după anii petrecuți la o clinică de boli nervoase din Elveția. Cei din compartiment, în frunte cu *Rogojin* – scăpat din chingile unui tată sever –, bogat și chelțuitor, cred că *Printul* este, la rîndul său, un om cu bani, dar acesta îi dezamăgește, povestindu-le că doctorul i-a dat până și sumele pentru măruntele lui cheltuieli sau pentru călătorie.

În continuare, prietenia celor doi eroi se împletește cu nefericita lor dragoste pentru frumoasa și capricioasa *Nastasia Filippovna*.

Nu o pauză adevărată, ci una transformată în scenă de teatru și o muzică sfredelitoare, pe viu, întăresc șirul luptelor lăuntrice, dezvăluirile abisurilor întunecate ale sufletului omenesc din spectacol. Alb și roșu, alb și

Constantin CHIRIAC și Virgil FLONDA



negru, viață, moarte și sânge par a fi semnificațiile acestui spectacol, cu o nuntă organizată în holul teatrului, cu miri care pleacă

cu o caleașcă adevărată, cu cai adevărați, în timp ce spectatorii – deveniți nuntași, dansează și beau un pahar de vin oferit cu ospitalitate de gazde.

Am numit *Idiotul*, creat de Andriy Zholdalk „spectacol”, dar cred că este mai bine să-l numesc „meditație” vie pe marginea complicității suflet omenesc, însetat de fericire, fără a ști cum să ajungă la ea sau în ce constă ea, în bine sau în rău, în dragoste sau în sacrificiu, sacrificiul de sine sau al celorlalți?

Și totul se termină cu cei doi prieteni, *Rogojin* și *Mășkin*, acesta din urmă din nou nebun, încercând să n-o trezească pe *Nastasia* adormită pentru totdeauna.

Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu – Idiotul de F.M. Dostoievski. Scenariul: Andriy Zholdalk și Valeri Mamontov. Adaptare în limba română: Constantin Chiriac. Regia: Andriy Zholdalk. Scenografia și costumele: Oleandr Bilozub. Muzica: Vadym Rakochi. Cu: Virgil Flonda, Constantin Chiriac, Gelu Potzoli, Diana Văcaru Lazăr, Ovidiu Moț, Codruța Vasiu, Dana Maria Lazărescu, Viorel Rață. Data premierei: 25 ianuarie 2001.

Kabuki... la București

Spre deosebire de Teatrul Nô, străvechi și tradițional, încă necunoscut la noi – dacă exceptăm „Kyogen”-urile prezentate cu doi ani în urmă de o trupă din Kyoto – Teatrul Kabuki ne-a vizitat la București și Târgu Mureș, dezvăluind publicului tainele acestei arte.

Prima Companie Kabuki a venit în România cu câteva spectacole în 1932. După patru decenii, cunoscutul om de artă japonez Watabayasi a poposit la noi cu o excelentă montare „stil Kabuki” a unei piese de Michel de Ghelderode. Au mai fost apoi, după 1990, actori Kabuki, pentru ca acum, sub egida Ambasadei Japoniei și a Fundației „Japonia”, să avem prilejul a-l vedea pe celebrul Ichimura Manjiro, alături de formația condusă de el, cu un excelent

și binevenit *workshop* și un spectacol, sugestiv intitulat *Universul Kabuki*.

Atât *workshop*-ul, cât și prima parte a *Universului Kabuki* au arătat publicului câte ceva din tehnicile genului, din modalitățile de expresie și măiestria actorilor japonezi, absolut necesare pentru înțelegerea semnificațiilor, specificului și limbajului.

Au fost dezvăluite astfel enigmaticele machiajului, ale costumului, excepționala armonizare între sunete și mișcări în coregraficele scene marțiale (bătăliile fiind întotdeauna iscusite dansuri acrobatice), pentru ca în final însuși Ichimura Mangiro, un bărbat înalt, serios și puternic să devină prin mijloacele proprii teatrului o superbă femeie, o balerină desăvârșită executând cu grație dansul iubirii în *Fujimusume* –

Tânăra cu flori de glicină, unul dintre cele mai frumoase spectacole dansate din Kabuki. După ce la începutul veacului al XVII-lea, mai exact în 1601, Okuni, patroana unei ceainării, a creat teatrul Kabuki, autoritățile au interzis femeilor să mai apară pe scenă, eroinele fiind jucate de atunci și până acum numai de bărbați.

Știam acest lucru. Am văzut spectacole Kabuki și la noi și pe alte meleaguri, cunoaștem cu toții succesul piesei *M. Butterfly*, dar parcă niciodată capacitatea de transformare, de metamorfozare a unui bărbat în femeie nu a fost atât de perfectă și convingătoare ca în creația lui Ichimura Manjiro. Cu o perucă de câteva kilograme, arătată detaliat publicului de către peruchier, cu un costum, la rândul său, de aproape treizeci de kilograme (practic două minunate *kimonouri*, cel dintâi cu nuanțele florilor de glicină, cel de-al doilea cu reflexe de roșu, „zâna florilor“ a dansat – în fața unui decor ce sugera, cu frumoase linii de verde și mov, un pin și florile de glicină – cel mai feminin și mai liric balet al primăverii.

Dansul a avut grație, farmec, frumusețe, mișcări lente sau, din contră, dinamice ca o chemare a vieții către iubire, a fost mai fascinant și mai ademenitor ca orice performanță feminină.

Am aflat cu prilejul spectacolului numeroase lucruri legate și de existența companiilor de teatru tradițional și de modul lor de a lucra. Am aflat, astfel, că machiajul în teatrul Kabuki îl fac chiar actorii, pentru a se obișnui cu personajul, după cum și faptul că joacă fără întrerupere timp de 12 luni pe an, câte 25 de zile pe lună. Ni s-a spus că familiile de actori au sute de ani de activitate, fiii continuând profesia tatălui. Ei au în trupă instrumentiști, peruchieri, croitori, pentru a nu mai vorbi astăzi și de excelenții specialiști în lumină,

toți cu studii superioare. Interpreții au un nume de afiș, un pseudonim.

Ichimura Manjiro – pe numele său adevărat Noriaki Ichimura – este fiul lui Uzemon Ichimura, iar soția sa, Liyoko Ichimura, cu excelențe studii de teatru tradițional chinez, făcute la Beijing, era chiar regizoarea și coregrafa spectacolului. Alături de el, au evoluat în toate scenele marțiale demonstrative Kitsutarō Bando I și Shoji Bando, cu deosebite calități coregrafice și abilitate în mânuirea armelor tradiționale.

Ichimura Majiro și compania sa ne-au ajutat să pătrundem în universul Kabuki, să-i înțelegem – măcar în parte – sensurile și mai ales să ne bucurăm de performanțele artiștilor din Țara Soarelui Răsare.



Constantin PARASCHIVESCU

Damnațiunea Annei

Siluețe întunecate în penumbră, cu fețe acoperite, mantii lungi, pălării și bastoane, înaintează spre rampă și șoptesc ceva. Se dau apoi puțin la o parte și în raza reflectorului apare între ele *Karenin* cu copilul de mână și spune grav: „*Serioja, să fii tare: mama ta a murit!*”. Întuneric – și în raza reflectorului e acum *Anna*: „*Regret oare tot ceea ce am făcut? Nu!*” spune ea răspicat. Și acordurile puternice ale unui vals explodează frenetic, într-o baie de lumină, luând pe aripile lui fascinante perechea de îndrăgostiți *Anna–Vronski* într-o plutire elegantă și amețitoare. Așa începe spectacolul *Anna Karenina* realizat într-o versiune proprie de regizorul Alexandru Vasilache la Teatrul de Comedie. Recunosc că scena balului m-a entuziasmat – iar cele două mărturisiri anterioare m-au avertizat asupra termenilor ireconciliabili în care se va desfășura acțiunea. Ca un proces. O judecată deschisă a vinovăției Annei. Vasilache a rezumat acțiunea, a adus la bară (la rampă) principalele personaje implicate (cele patru), a creat unul complementar, anonim, omniprezent, cu rol de martor, comentator și uneori participant (corul), concentrând interesul pe motivele care exprimă și amplifică abaterea extraconjugală a eroinei, ca un aspru rechizitoriu. Din punct de vedere teatral, e o viziune esențializată și logică, susținută cu mână sigură pe fascicule contrastante, cu alternanțe de scene între *Karenin* și *Anna*, *Anna* și *Vronski*, de cele mai multe ori edificatoare pentru firele argumentelor în dispută. Replicile sunt însoțite tot timpul de un recitativ liric la pian, poate singura bătaie de inimă care susține duios dragostea amendată, și de reacțiile făpturilor misterioase care închipuie lumea bârfitoare, obsesiile, conștiința, și se insinuează mereu în joc. Silvia Luca e o prezență atrăgătoare și elegantă, cu elocință, sensibilitate și forță

dramatică, și portretul eroinei creat de ea se impune cu distinct relief. *Karenin*, interpretat de Vladimir Găitan, e o creație pregnantă, cu nuanțări interiorizate de stări, remarcabilă în izbucniri tranșante, în asumarea demnității ținutei, în frângerea afectuoasă de-o clipă a compromisului. Dan Bădărău îl poartă cu strălucire pe *Vronski* pe aripile valsului, dar îl pierde în penumbră și chiar în umbră în celalalte momente. Și o dată cu el, povestea iubirii, care nu se mai naște, nu se conturează cum ne-am fi așteptat, ci se tot fac referiri la ea, fără acoperire.

Acesta e și punctul vulnerabil al versiunii scenice. Judecăm un adulter sau o iubire adevărată? Esențializarea propusă a evitat melodrama, dar o dată cu ea a sacrificat și temeiul mai profund al acțiunii care pune în joc o dragoste mare în confruntare cu uscăciunea morală, rigiditatea convențiilor și prejudecățile. Vina *Annei* nu e un banal adulter, e o biruință asupra celor de mai sus, ca dreptul binecuvântat al ființei pământene la fericire. Procesul ei, dacă e vorba de un proces, e mai complex și drama rezultă – pentru ea și pentru noi – din imposibilitatea de a concilia termeni care se exclud. Așa, în lipsa pasiunii reale, cu irizările ei de intensitate, spectacolul ia turnura unei nemeritate damnațiuni, fără emoție și ecou. Semnalăm contribuția tinerilor de la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București, la configurarea cu efect a *Corului* omniprezent, cu excepția unor replici șoptite din vârful buzelor care se opresc tănuite acolo.

P.S. – Deși e o chestiune de amănunt, țin totuși să amintesc îndatorirea de a preciza în caietul-program cine interpretează un rol în seara respectivă, atunci când sunt dubluri. Am întrebat plasatoarea cine e *Serioja* în spectacolul pe care l-am văzut eu și, mirată,

a ridicat din umeri. Dacă nu știe nici ea, care vinde programul, scuze, *Serioja!*

Teatrul de Comedie – Anna Karenina, versiune scenică de Alexandru Vasilache după Lev Tolstoi. Regia și

ilustrația muzicală: Alexandru Vasilache. Scenografia: Dana Istrate. Cu: Silvia Luca, Vladimir Găitan, Dan Bădărău, Matei Onea, Ionuț Niculescu. Corul: studenții ai Facultății de Teatru a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București. Data premierei: 15 decembrie 2000.

Lacrimi pentru istorie

În tinerețe, la începutul activității publicistice, prin anii '60, am făcut o greșală pentru care un actor mi-a dat o lecție pe care n-am uitat-o niciodată. Eram colaborator al revistei „Contemporanul”, unde responsabilul paginilor de teatru și film era criticul Valentin Silvestru, profesorul nostru, care ne trimitea prin țară la premiere pe noi, tinerii condeieri, pentru „cronichete” la rubrica „Spectacolele săptămânii” (ce școală de gazetărie era rubrica aceea!). Am bățut țara în lung și-n lat atunci, prin orașele unde erau teatre și am văzut numeroase spectacole care ne-au pus la încercare criteriile, încă fragede, de apreciere a creației artistice. Așa am ajuns și la Botoșani, la doi ani de la înființarea teatrului, și am întâlnit acolo un coleg de institut, proaspăt repartizat, cu doi ani mai mic dar foarte talentat, cu care m-am împrietenit. Avea băiatul acela, pe lângă talent, o mare sete de cultură, citea mult, scria versuri, piese de teatru, parcă și un început de roman, era interesat de filosofie și estetică. Discutam mult, cu nespusă plăcere, în puținele ore de dinainte și de după spectacol, despre Shakespeare și Hegel, despre Eminescu și Dostoievski, despre Hemingway și Caragiale, despre adevărul vieții și adevărul artistic, convorbirea cu el era provocatoare și stimulatoare și abia așteptam un prilej să mai fac o deplasare la Botoșani ca să mă întâlnesc cu el. Era foarte talentat, cum am spus, și îl văzusem în trei-patru roluri de comedie unde felul lui de a juca, de o savoare meditativă, cu accent pe misterele

cuvântului, priviri largi, mirate și întrebătoare, stârnea admirație. Și s-a mai ivit un prilej: premiera spectacolului *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian.

Domnul Silvestru, știindu-mi preferința, mi-a întins înștiințarea și m-a trimis să-mi fac formele de deplasare. În înștiințare erau pomeniți regizorul și scenograful, erau pomeniți actorii, dar nu pe roluri. Nu prea îmbietoare invitația, având în vedere calitatea realizatorilor, dar ademenitoare prin frumusețea piesei și bucuria reîntâlnirii cu prietenul meu. Mă așteptam la un spectacol slab, dar mă interesa ce joacă el, știind că și dintr-un rol mic, secundar, poate face o bijuterie artistică. *Majorul? Bogoiu?* astea ar fi fost rolurile care i se potriveau. Când colo, aflui de la avizierul teatrului, înainte de a mă întâlni cu cineva, că îl va interpreta pe *Ștefan Valeriu*... Total nepotrivit. Cum va putea fi el bărbatul acela fermecător, distant și plictisit, care-și ascunde oboseala și nerealizarea într-o izolare iluzorie, infructuoasă, el, mai scund de statură, care nu impune prin prestanță fizică și eleganță? Afectat, fals, teatral. Ceea ce s-a adeverit. M-am ascuns la rândul meu, n-am vrut să vorbesc cu nimeni, m-am ferit de prietenul care mă aștepta și am fugit la gară să iau trenul de noapte spre București, regretând pentru prima oară deplasarea în acest colț îndepărtat de țară. În tot timpul drumului și apoi acasă, în fața hârtiei, m-a frământat un singur gând de plumb: cum să scriu că prietenul meu a fost greșit distribuit și fals pe scenă? Am simțit că nu pot. Să expediez comentariul despre rol cu două vorbe convenționale, nu mi s-a părut corect. Și atunci am ales soluția cea mai nefericită: să nu-l pomenesc deloc. S-a mirat șeful rubricii când mi-a citit cronica, m-a întrebat de ce nu-l menționez pe *Ștefan Valeriu*, rol principal, i-am spus; n-a insistat

și cronică a apărut așa. Jale!... Peste un an, când am ajuns iar la Botoșani, prietenul meu m-a luat la un pahar de vin și mi-a spus, cu ochi atinși de durere, că i-am făcut cel mai mare rău nepomenindu-i nici măcar numele, ca și când n-ar fi existat în acel spectacol. Oricât de rău l-aș fi „înjurat” (expresie curentă și astăzi în lumea artiștilor), tot n-ar fi fost atât de rău ca faptul de a-l ignora complet într-un rol principal. Să fi scris măcar „*Ștefan Valeriu – Cutare Cutare*” „Nici nu-ți imaginezi ce a însemnat asta în colectivul nostru”, mi-a spus el, „triumful imposturii, al agresivilor veleitari, al carieriştilor și nechemaţilor, care au socotit că nu mi-ai pomenit numele ca să mă menajezi, nu că spectacolul e prost”.

Am ținut minte. N-am repetat isprava, decât în cazul unor roluri secundare, uneori, fără efect în răstălmăcirea impresiei generale. Mi-am reamintit ce înseamnă *prețul unui nume*, pentru oamenii de teatru, cu prilejul Galei Premiilor UNITER din acest an, când obrajii unor respectabile persoane au fost scăldați în lacrimi din cauze absolut diferite: de fericire și de durere. Am pomenit-o pe Mira Iosif când mi s-a înmănat premiul, printre persoanele care m-au încurajat și sprijinit în activitatea mea. Cu reală surprindere am întâlnit-o în pauză, neștiind că e în țară și în sală. „Îți mulțumesc că nu m-ai uitat”, mi-a spus dânsa și ochii îi străluceau în lacrimi de bucurie; „m-ai făcut fericită!”. Pentru că i-am pomenit doar numele?... Da. Ne-am îmbrățișat și nu-mi venea să cred că numai cu atât am adus un pom de Crăciun în sufletul unui om plecat de mai multă vreme din spațiul nostru geografic, în altul mai îmbietor poate, dar nu și din cel spiritual. Mă înșel sau nu, totuși lacrimile erau reale și mărturisirea de necrezut – „m-ai făcut fericită!”.

Dar doi oameni au plâns de durere... de o mare durere care le-a frânt sufletul, cu o nefericire care nu se mai șterge cu nimic de acum încolo. Doi oameni nominalizați la Premiul criticii, pentru volumul *Istoria Teatrului Național din Craiova*: Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu. Am susținut cu entuziasm

această nominalizare, socotind chiar că ar trebui avuți în vedere nu numai cronicarii, ci și istoricii, teoreticienii, secretarii literari cu mari merite și vocație, schimbând denumirea distincției în – eventual – „premiul de teatrologie”. Cei doi autori ai volumului au venit, parcă, întineriți la Gală, emoționați că și munca lor a fost luată în seamă, fără iluzii că vor câștiga premiul, dar cu sărbătoare și mândrie în suflet. În câți ani de trudă migăloasă se scrie o istorie?... Din motive omenești, fără premeditare, amfitrionul Galei a uitat să pomenească nominalizații la Premiul criticii. Și-a dat seama de asta după câteva clipe, i-a cerut ambasadorului care înmăna premiul să-i numească, acesta n-a știut, n-a înțeles, și cei doi au rămas în anonim, în singurul moment în care s-ar fi putut ridica în picioare pentru aplauzele publicului. Câteva secunde. Pentru care au venit, de altfel, în haine de sărbătoare, la propriu și la figurat, de la Craiova. Alice Georgescu și-a primit premiul binemeritat, cei doi au rămas împietriți și pe obrajii lor au curs lacrimi de neînchipuită durere. Și amărăciune. Și mâhnire. I-am întâlnit în pauză, i-am întâlnit după spectacol. Le-am spus să încerce să treacă peste această durere, pe care le-o înțeleg, să înțeleagă și dânsii că a fost o omisiune neintenționată, o greșeală de moment a lui Ion Caramitru, că momentul trece, cartea rămâne și mai importantă decât câteva secunde de expunere în public e cartea. Degeaba. Regretau că au venit, spuneau că această uitare nu se va mai șterge din suflet și că le va marca restul zilelor cu o adâncă și iremediabilă suferință. Pentru că n-au avut cum să fie aplaudați de public? Nu – pentru că nu li s-a pomenit măcar numele. Doi bărbați trecuți prin multe, cu ani grei de muncă și dăruire pentru teatru, lucizi, la vârsta înțelepciunii și a iertării pentru semenii, unul dintre ei sprijinit în simbolul pașilor slăbiți de vreme, bastonul... dar oameni, oameni și ei, cu sufletul sensibil și înlăcrimat de o clipă nedreaptă.

Prețul unui nume? Lacrimi de fericire, lacrimi de durere pentru istorie.

Viața în aparență

La o anchetă a revistei „Scena” privind cele mai notabile prezențe teatrale în ultimul deceniu al secolului XX, l-am numit, fără ezitare, pe Dušan Kovačević cel mai bun dramaturg străin contemporan jucat. Și ce știam despre el? Două piese, cunoscute din două spectacole. Două spectacole foarte bune, e adevărat, regizate de Horea Popescu: *Profesionistul* la Teatrul Național din București și *Tărâmul celălalt* la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov. Apoi am văzut filmul de faimă internațională realizat în 1995 de Emir Kusturica, *Underground* și am înțeles că autorul scenariului, același Kovačević, e într-adevăr o personalitate remarcabilă a artei contemporane, de o pregnantă originalitate. Vocea sa, viziunea sa, transmit, în modalități specifice mediului spiritual în care trăiește, mesaje de o deosebită forță dramatică și morală privind destinul nostru contemporan. Denunță atrocități, evocă tragedii, stigmatizează arbitrarul, cu o virulență aspră, dar în același timp, cu o întoarcere de ton, de registru, de fantezie, scoate la iveală o rază de duh, de inteligență și franchețe, de frumusețe omenească ce scaldă viața în valuri de speranță. *Tărâmul celălalt*, e o nostalgie a vieții; insula care se desprinde alegoric în final la *Underground*, cu toată fatalitatea ei istorică, e o salvare a vieții. Viața învinge, irumpe energic din tot ce o strivește, o sufocă, o distruge, ca o sămânță proaspătă de regenerare și continuitate. E ceva viril în această expresie personală, cu contraste puternice, dar nu fatale, ceva tulburător și tonic care vorbește despre un destin anacronic în această parte a lumii, destin eroic și grotesc, cu suferințe dure și bucurii explozive, de o exaltare aproape sălbatică.

Piesa pe care am văzut-o acum, Larry Thompson, *tragedia unei tinereți sau Show must go on* (*Spectacolul trebuie să continue*) nu seamănă cu nici una dintre cele de mai sus. De altfel, nici ele nu seamănă una cu alta, fiecare fiind scrisă în alt registru, cu un exemplar simț al construcției. De data aceasta, pare o anticonstrucție. Totul se desfășoară sub semnul improvizăției, ca un spectacol care nu poate începe pentru că n-a venit interpretul principal, pentru că mașiniștii nu și-au primit salariul și amenință cu greva, pentru că lumina se întrerupe din cauza datoriilor, cineva fură de la casierie amărății banii de bilete etc. etc. Mizerii cotidiene. Mizeriile tranziției. Dar care spectacol?

Cineva, la sfârșitul reprezentației, spunea că a fost o aiureală. Mă îndoiesc – aiureala a fost premeditată, ca o aparență teatrală. Spectacolul artei nu poate începe, pentru că ceea ce vedem e spectacolul propriei noastre vieți, unde nimic nu e coerent, nimic nu se leagă, trăim sub semnul derizoriului și al improvizăției. E o parodie alegorică, în care nasul prea mare al lui *Năsoi* provoacă o dramă cu porniri sinucigașe, trei perechi de gemeni sucombă și înviază ca-n basme, un actor cu părul alb ucis la 7–8 ani nu știe că e doar aparent viu, un bodyguard caută un criminal inexistent etc. Pretexte. Dincolo de ele sunt probleme serioase puse în discuție, privind în special condiția intelectualului și a artistului într-o societate care nu mai cultivă valorile umane, ci mercantile. Fantasmagorii, s-ar spune, dar nu cred că autorul s-a arătat aici mai puțin stăpân pe tehnică, ci a denaturat-o deliberat pe cea tradițională, pentru a viza mai ascutit problemele grave care dor și proliferază între oameni aparent vii. A jucat, cred, naivitatea, ca la pictorii fără studii care proiectează viziuni de o originalitate fabuloasă. Reproducerea tabloului *Mirii* de Josip Generalić în caietul-program, un reprezentant celebru

al acestei picturi în spațiul evocat, îmi confirmă părerea.

Piesa a fost tradusă și regizată de Mara Pașici-Manolescu. Cu prea mare seriozitate, însă. Ne dăm seama destul de repede de pretext, suntem dispuși să acceptăm jocul, așteptăm punctul de interes care să ne facă părtași, complici la idee, dar el ne scapă, ne scapă mult timp datorită unei... cum să zic? unei prea realiste redări a derutei, prea intense trăiri ale unor stări care sunt literalmente teatrale și ar fi cerut un joc de-a „ne facem că nu jucăm”. Prea angajați în drama personajelor Tania Filip (*Directoarea*) și Cristian Șofron (*Ștefan Năsoi*), cam îngroșat Valentin Teodosiu (*Specialistul*), în contururi elocvente Ion Haiduc și Ruxandra Sireteanu (tripla pereche de gemeni), Anda Caropol (*Nașa Savka*). Doarme expresiv Ion Siminie

(*Nașul Sava*), cade cu efect de pe stâlp Claudiu Romilă (*Electricianul*). Tonul just, de teatralitate complice, cu subtexte și tâlcuri grave în comentariile adresate nouă de-a lungul reprezentației, câte un surâs stingher și o privire adâncă, măsurat în accente și haz reținut, l-a avut Ștefan Sileanu (*Actorul Alb*). Implicat și nu prea. Cam asta era cheia. Iar în liniile asimetrice ale decorului (Lia Dogaru) se întrevade ceva din naivitatea plasticii evocate.

Teatrul „Nottara” – Larry Thompson, tragedia unei tinereți sau Show must go on de Dušan Kovačević. Traducerea și regia: Mara Pașici-Manolescu. Scenografia: Lia Dogaru. Muzica: Nicu Alifantis. Cu: Ștefan Sileanu, Tania Filip, Cristian Șofron, Ion Haiduc, Ruxandra Sireteanu, Anda Caropol, Ion Siminie, Valentin Teodosiu, Claudiu Romilă. Data premierei: 22 aprilie 2001.

Cronica în sala minunilor?

O căsuță-jucărie, un bătrân în carne și oase ce cară dital contrabasul. Un altul se miră: „ce faci cu vioara aia?”. Sunt doi prieteni, *Rodolfo* și *Bernardo*, interpretați cu haz de Daniel Stanciu și Cristian Miteșcu. Cel cu contrabasul spune că se duce la târg să-l vândă, pentru că vremurile când cântau și se veseleau au trecut și acum nu mai are nevoie de el. Și pe o muzică ritmată, modernă, compusă de Dan Bălan, evocă acele vremuri dansând cu agilitate tinerească și însuflețind sala de prichindei, care bat din palme de admirație. Bat și mămicile, buncii, iar un spectator nimerit printre ei cu altrost saltă și el în ritm din picioare, pentru că momentul e de o frenezie cuceritoare. Cronica...

Cele evocate se termină în aplauze generale, căsuța își întoarce fața și-i vedem interiorul cu două fete lungite acolo, urâte și gălăgioase, care țipă să fie spălate,

îmbrăcate de sora lor. Două marionete și o fată aievea, blondă, grațioasă, interpretată de Grațiela Ștefan, *Frumoasa*. Parcă ar fi ceva din *Cenușăreasa*. Observ că realizatorii marchează contrastul etic prin întruchiparea personajelor generoase de către actori, iar a celor egoiste, meschine, de marionete. Ceea ce se va adevăra și pe parcurs, cu diferite nuanțe, când *Frumoasa* întâlnește *Bestia*. O alcătuire uriașă de animal care umple scena și stârnește fiori prin sufletele plâpânde, dar, curios, surprinde printr-o lucire parcă blajină în ochi și o modulație oarecum blândă în tonul cu care-și rostește amenințările. Ioan Brancu manevrează dinăuntru colosul cu o măiestrie pe care trebuie să i-o apreciem, ca și felul nuanțat în care-și rostește replicile. Prinși de firul jocului, admirăm scene în care o panoplie de personaje pestrițe animă târgul, cu negustori de rațe

și găște, babe, șarlatani și marionete cu tamburine, un saltimbanc cu picioarele în sus, apoi tărâmul fabulos al pădurii luminat feeric de niște sfeșnice elegante, dansul mănușilor albe care zboară ca niște păsări fermecate, lupta *Bestiei* cu niște boturi înfricoșătoare de ferăstrău, metamorfoza ei într-un prinț chipeș din final care devine adevăratul mire al *Frumoasei*, triumf al devotamentului și iubirii omenești.

Basmul e simplu, pe motive dezvoltate în alte versiuni cu intrigă diferită și complexă (*Cenușăreasa*, *Alice în țara minunilor*, *Povestea porcului* de Ion Creangă ș.a.), lansat în 1753 în versiune cultă de o vestită povestitoare franceză, Leprince de Beaumont. Versiunea și regia spectacolului actual aparțin unui experimentat artist

al genului, Cristian Pepino, care, împreună cu talentata scenografă Cristina Pepino, au creat o ingenioasă compoziție de fantezie cu tâlc, pe măsura priceperii și entuziasmului celor mici și a admirației celor ce-i însoțesc, trecuți de minunea vremurilor de joacă. Chiar și a celui nimerit cu alte rosturi acolo, care caută prețul artistic al minunilor și bate și el din picioare, prins în joc și în fascinația micuților vecini de scaun.

Teatrul „Tândărică” – Frumoasa și bestia. Versiunea scenică și regia artistică: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Cu: Ioan Brancu, Grațela Ștefan, Daniel Stanciu, Cristian Miteșcu, Mariana Zaharia, Liliana Gavrilescu, Dora Ortelecan, Eugenia Barbu, Leonard Popovici, Claudiu Iordan. Data premierei: 9 martie 2001.



Elisabeta POP

Din toate timpurile, iubirea...

După „fantasticele” și „tristele” întâmplări prin care a trecut *Erendira și nesăbuita ei bunică* în dinamicul și agreabilul spectacol semnat de Ion Sapdaru – dramatizare a unei proze de Marquez – același Ion Sapdaru a optat pentru *Medeea*, un text dificil, de două ori dificil: o dată pentru interpreți, care, după câte îmi dau seama, nu se omoară după textele în versuri, iar pe de alta, pentru că, se știe, publicul nu este atras în mod deosebit de tragedii...

Gestul lui Ion Sapdaru mi s-a părut, așadar, curajos și l-am apreciat ca atare. Propunerea ar onora oricare teatru – și cel din Oradea nu văd de ce ar face excepție – cu condiția ca acesta să știe exact ce dorește să aducă în fața publicului. Teatrul orădean a optat însă, înainte de orice, pentru Sapdaru și cred că a făcut bine, regizorul dovedind, cu fiecare nou spectacol, că are talent și că e atent *la cine joacă* sau pentru cine... El a urmărit atent categoriile de public care frecventează la ora aceasta teatrul și a găsit genul de spectacol la care acest public nu numai să vină, ci, mai ales, să nu părăsească sala, după prima jumătate de oră cum se mai întâmplă, din păcate.

Prima constatare, la ridicarea cortinei, este că regizorul a ales iar simplitatea, optând pentru spațiul gol al scenei, în care scenografa (Vioara Bara) aduce, pe rând, elemente de decor și recuzită cu valoare de simbol, îmbogățind și colorând, la propriu și la figurat, momentele spectacolului: în fundul scenei un cap al unei statui grecești și ceva care aduce a fragment din faldurile bogate ale unei alte statui zeeiești; apoi, o măsuță și două scaune, o perdea roșie ca sângele coborând lent de sus, o oglindă ciudată pe care *Crainicul* o stropește cu sânge...

Pe un practicabil mobil – care funcționează foarte bine – apare și dispare *Corul*, sub forma unei mici trupe de artiști-dansatori care „povestesc” uneori în ritm de dans sau mimând diferite momente din piesă. Intermezzo-urile respective au fost gândite desigur, să anime, să învieze acțiunea excesiv de tensionată, creată de tragedia lui Euripide. Ei sunt ajutați de o muzică de mare frumusețe și expresivitate. Alternarea scenelor „dure” – în care *Medeea* pune la cale oribila crimă: uciderea lui *Creon*, a noii soții a lui *Iason*, *Glauce*, și, în fine, a propriilor copii – cu aceste scene de destindere, permite spectatorilor momente de detensionare.

S-ar putea reproșa realizatorilor acestui spectacol că au schimbat oarecum traiectoria tragediei, chiar structura ei inițială, coborând-o, poate, în zona dramei, dar dincolo de faptul că în chiar textul euripidian găsim suficiente motive și argumente pentru acest spectacol, nu era rău, ba ar fi fost chiar corect să aflăm din afiș că Ion Sapdaru a creat acest spectacol „după Euripide”. În acest caz, multe lucruri trebuiau acceptate așa cum au fost ele oferite de regizor, fără prejudecăți de tot felul.

Euripide vine, iată, din vremuri atât de îndepărtate de noi, să ne vorbească despre o mamă care își ucide cu sânge rece copiii, ca să se răzbune pe soțul care a înșelat-o și a părăsit-o. Vine, acum, în anul 2001, când (vai!) ziarele și micile ecrane sunt pline de știri care de care mai groaznice despre mame care își omoară copiii, despre tați care își violează fiicele, despre copii care îșiucid părinții... S-ar părea că nimeni nu mai vrea să vină la teatru pentru asemenea...povești. Și chiar așa ar fi, dacă cei care intră în sala de teatru nu ar găsi aici,

transfigurate artistic, imaginile zguduitoarelor fapte ale *Medeei*.

Poate de aceea regizorul și-a permis chiar să modifice finalul, să-l îndulcească, imaginându-și că îngrozitoarea crimă ar fi avut loc doar în visul sau, mai degrabă, în coșmarul *Medeei*: copiii trăiesc, ea îi strigă, ei vin cu doica de mână și apoi pleacă toți... Unde?

Se vede însă că publicul, în majoritate tânăr, familiarizat cu filmele americane, violente și agresive, dar terminându-se cu *happy-end*, acceptă mai ușor acest final, plecând fericit acasă. Ce te faci însă cu cei care nu l-au citit și nici n-o să-l citească vreodată pe Euripide: vor rămâne cu ideea că „așa e piesa”? Dacă la un spectacol clasic, eventual mai monoton sau poate mai puțin atractiv, nici nu venea acest public, ar fi fost mai bine? Grea întrebare, la care, vă mărturisesc, nu mă simt capabilă să dau un răspuns.

Dar să mă întorc la Euripide pe care, așa cum presupuneți, l-am citit și recitit. Să nu uităm deci că: Euripide a introdus în structura tragediei o grilă, ca să zic așa, realistă, încercând să o apropie în acest caz pe *Medeea* de viața de zi cu zi: o femeie, o mamă, dar mai ales, o soție înșelată, geloasă peste măsură, hotărâtă să se răzbune exemplar pe soțul ticălos și infidel. Și tot el, Euripide, a îmbogățit limbajul teatral, folosind elementul retoric (nu întâmplător Aristofan l-a acuzat pe Euripide de „flecă-reală”) și filosofic (personajele posedă știința elocinței, tiradele lor conțin idei prețioase legate de căsnicie, de dragoste, de familie, de fidelitate). Replicile celor doi soți, când se înfruntă, nu sunt doar de o modernitate surprinzătoare, ci și adevărate pledoarii. Un fin cercetător al operei lui Euripide spunea chiar că din replicile celor doi s-ar putea alcătui o culegere de maxime intitulate „Un soț oarecare către soția lui” sau „O soție oarecare către soțul ei”.

Spectatorul curios și iscoditor ar mai putea afla astfel că Euripide însuși a dorit

să amestece nițel întâmplările tragice cu mărunte elemente hazlii (ca în viață), apropiind astfel mai mult tragedia de realitatea greacă. Și dacă știi toate acestea și ești dispus să le accepți, atunci nu te mai revoltă inutil scena în care *Corifeul* – aici un amestec de bufon cocoșat cu un cârcotaș de profesie – îi povestește la modul cam parodic, râzând și hlizindu-se, scenele în care *Glauce* și *Creon* mor în chinuri groaznice. Sebastian Lupu a găsit tonul potrivit pentru acest personaj și nu pentru unul așteptat eventual de vreun cititor fidel al piesei (nu și a bibliografiei aferente; dar oare chiar o mai fi vreunul, în această vreme a Internet-ului absolut?).

Dar, dacă vorbim despre *Medeea*, se cuvine să observăm cum anume a înțeles actrița Elvira Platon-Rîmbu s-o interpreteze în spectacolul lui Ion Sapdaru. E limpede pentru oricine că actrița nu numai că e fericită că a fost distribuită în acest rol, ci și că i-a plăcut propunerea regizorului, mai mult chiar, a căutat, se vede, în mintea, în sufletul și, nu în ultimul rând, în lecturile ei tot ce ar fi putut-o ajuta să se apropie de celebrul și râvnitul personaj (când spun râvnit mă refer exclusiv la actrițele de oriunde și dintotdeauna). Ea a fost pătimașă, cu ochi de vrăjitoare, cu gesturi neobișnuite, a fost vicleană, prefăcută, dând drumul unui șuvoi de vorbe grele stărnite de patima, ura și dorința de răzbunare. Ea are câteva momente în care ai impresia că e posedată de diavol, că nu mai are nimic omenesc, pentru ca imediat după aceea să-și îndulcească glasul cu mierea lingușirii sau a tandreței. Când se adresează publicului, ea devine calmă, reflexivă, rezervată, vorbindu-i despre condiția nefericită a femeii din toate timpurile. Lungește însă inutil scena în care arde fotografiile și are câteva note stridente ce scad din emoția unor momente de mare tragism. Râsul sadic însă o prinde și ajută evident la conturarea acelei *Medei* create

de Euripide, fără îndoială, complexă și complicată.

Romeo Romitan face eforturi considerabile să fie un *Iason* la nivelul parteneriei sale. Are multe dintre datele fizice ale personajului, dar îi lipsește frământarea lăuntrică autentică, el rămânând adesea, cu tot glasul de tunet, la nivelul rostirii, nu al trăirii imenselor lui dileme și lașități demagogice argumentate. Una dintre scenele lui cele mai reușite este cea în care se joacă cu copiii, dar cu totul nelalocul lui mi s-a părut dansul macabru cu mireasa moartă. Tânărul actor însă, atent îndrumat, promite să fie un un june-prim al trupei.

O apariție greu de uitat este cea a lui Șerban Borda în rolul lui *Absyrtus*, fratele *Medeei*, ciopârțit de aceasta pe când fugea

pe mare cu *Iason*. Adus pe umeri de patru bărbați, mutilatul se târăște la picioarele *Medeei* implorând sau numai reproșându-i că l-a omorât. Scena – ea se petrece doar în mintea femeii răvășite de durere – este însoțită de o muzică plină de neliniște, iar actorul are o figură emoționantă. Iarăși remarcăm profesionalismul desăvârșit al acestui tânăr actor.

În *Creon*, Petre Panait, deși are text puțin, aduce în scenă un personaj întru totul credibil, în datele lui clasice, binecunoscute. Gesturile lui sunt precise, tonul e cel just, privirea de oțel, ținuta dictatorială.

În rolul *Glaucei/Glauke*, Angela Tanko este suavă, zâmbitoare, fericită, inconștientă parcă de tot răul pe care i l-a pricinuit *Medeei*. Ea nu rostește cuvinte, ci mimează

Elvira PLATON-RÎMBU



perfect toate stările tinerei logodnice. O face cu grație și bun-gust. Două actrițe temeinice ale trupei – le-am numit pe Ileana Iurciuc și Mariana Vasile – își fac simțită permanent prezența, deși cele două doici nu au mai mult de cinci replici. Alexandru Rusu e un fel de *paparazzo* mereu prezent în scenă, încercând nu numai să-i fotografieze pe toți, tot timpul, ci și să-i organizeze, să-i grupeze, să-i țină sub control.

Este greu de imaginat cum ar fi arătat acest spectacol fără muzica atât de bine găsită de regizor și fără contribuția de notă maximă a colaboratoarei lui, Victoria Bucun, eminentă coregrafă. Dansurile create de ea sunt originale și în deplin consens cu textul rostit.

Decorul, ambianța spectacolului, costumele – fără trimitere ostentativă la o epocă

anume – sunt rodul fanteziei creatoare a neobositei Vioara Bara care se impune mereu prin talent și seriozitate.

Nu știu dacă acesta a fost spectacolul așteptat de unii cu *Medeea*, dar știu că acest spectacol n-a plictisit, fiind îndelung aplaudat. Creatorii lui au ascultat parcă sfatul lui Euripide: „*Feriți-vă de drumul bătătorit, alegeți calea anevoioasă*”.

Teatrul de Stat din Oradea, Secția română – Medeea de Euripide. Traducerea: Alexandru Miran. Un spectacol de Ion Sapdaru. Scenografia: Vioara Bara. Coregrafia: Victoria Bucun. Sculpturi: Iulian Anghel. Distribuția: Elvira Platon-Rîmbu, Romeo Romitan, Petre Panait, Sebastian Lupu, Mariana Vasile, Ileana Iurciuc, Angela Tanko, Șerban Borda, Alexandru Rusu. Data premierei: 15 martie 2001.

Un tânăr regizor și o piesă dificilă

Ciudată mai e și soarta spectacolelor! Ani și ani nu apuci să vezi un spectacol cu te miri ce piesă pe care o cunoști de mult și, deodată, așa, când începi s-o uiți, îți este dat să ai parte nu de un spectacol, ci de două! Și încă la un interval de nici o lună! E acesta un noroc al oricărui om de (sau din?) teatru! Este ceea ce mi s-a întâmplat și mie în legătură cu piesa *Povestiri din pădurea vieneză* de Ödön von Horvath. Citisem piesa în manuscris, demult. Anul acesta am recitit-o în volumul recent apărut. A urmat apoi bucuria aflării veștii că o montează, la Naționalul din Cluj, Anca Bradu. Știam sigur, după cum o cunosc, că nu era o propunere întâmplătoare, ci chiar o serioasă opțiune regizorală. Și peste nici două sau trei săptămâni, să văd un nou spectacol, cu aceeași piesă, în chiar orașul meu, în limba maghiară, de data aceasta, dar tot ca o propunere a unui regizor foarte tânăr...

Am făcut această introducere tocmai sau numai pentru a vă da seama de interesul cu care m-am îndreptat mereu spre sala de spectacol. Firește nu mi-am făcut iluzia că, de fiecare dată, voi fi încântată de ceea ce văd, dar nimeni nu-mi poate lua cel puțin bucuria comparației... Și, veți vedea, nu m-am putut împiedica să nu recurg – măcar din când în când – la comparații...

La Naționalul din Cluj – e musai să încep cu el!, unde noul director, Ion Vartic, este un mult stimat și respectat critic și profesor universitar, un doctor (pe bunel!) în teatrologie, am văzut un spectacol ca un eseu dens și bogat în idei, aproape programatic, vizând unul dintre cele mai importante curente teatrale (expresionismul), un spectacol în care totul: decor, costume, recuzită, joc actoricesc, muzica, totul avea o motivație precisă. Singurul și cel mai mare cusur al spectacolului era,

după mine, excesul, excesivul. Și, poate, un lux prea ostentativ afișat, nu pentru a vorbi despre o Vienă-fostă capitală de mare imperiu, ci despre un mediu mai mărginaș, cu o lume sărăcită din care au mai rămas doar formele, pojghița subțire și snoabă, aerele... Aceasta înseamnă, din pornire, fonduri financiare serioase, bani mulți puși cu generozitate – și cu efort, știm! – la dispoziția creatorilor, pentru a nu sărăci ideile spectacolului, din chiar cauza sărăciei lucii în care, iar și iar, se zbat teatrele românești! Și bine a făcut, zic eu, cu toate că și directorii-savanți au, la urma urmei, obligația să controleze pas cu pas cum sunt folosiți banii instituției pe care cu onoare și cu știință multă de carte, o conduc...

La Oradea, cum am mai văzut în ultimii (mulți) ani, decorul sărac și cam pe sponci gândit (cumva ai impresia că scenograful, prevenit de conducerea teatrului că nu are bani, îl croiește cu o excesivă – tot de exces e vorba, numai că în sens invers – prudență, tot tăind și simplificând, căutând soluții pentru acel atât de neaoș slogan „ieftin și bun“.

Decorul creat de chiar tânărul, foarte tânărul regizor Dézsi Szilárd, este simplu – tot bare, bare și mici practicabile sau vitrine, măsuțe și, vai, în scena de la „luxosul“ cabaret, aduse, cu condamnabilă neglijență – niște scaune prăpădite, scoase parcă dintr-o clasă gimnazială în care, o vreme, elevii răi s-au cam bătut cu mobilierul. Senzația pe care o aveai era că tot ce îți era servit ca decor pe scenă era din așa-numitul „existent“ al teatrului. Și, credeți-mă, nu era o senzație tocmai plăcută...

Nu mi se pare întâmplător că doi regizori tineri au dorit să pună în scenă – chiar dacă din motive diferite – această frumoasă piesă a lui Horvath. Ei au găsit în ea numeroase similitudini cu timpul în care trăim, cu această etapă de lungă tranziție, care înseamnă sărăcie, corupție, nesiguranță,

adesea disperare. Dar, în vreme ce Anca Bradu își urmărea un anume program al ei (după *Deșteptarea primăverii* la Teatrul Maghiar din Târgu Mureș), regizorul de la Oradea nu părea să urmărească vreo idee mai înaltă, spectacolul său fiind unul cam lipsit de idei, cam fără vlagă artistică, plat și destul de plicticos. Dar, ca să nu-l descurajăm prea tare, vom observa și un lucru bun: propunerea lui e întru totul stimabilă (doar că i-a depășit forțele și capacitatea profesională, fiind mult prea dificil pentru puținătatea experienței lui practice) și, cu un pic de noroc, pot spune că știe să îndrume actorii, așa tânăr cum este, ceea ce, pentru început, e bine.

Am spus bine, dar nu suficient. A-ți urmări cu tenacitate și consecvență materializarea în condiții optime a ideii dintr-un program ferm și atent construit, face parte din obligațiile oricărui regizor aflat la început de drum. Altfel, tinerii – și, vai, ce puțin ține perioada tinereții, în care toată lumea e mai îngăduitoare cu tine! – vor cădea și ei în păcatul de a accepta fără crâcnire și plini de amărăciune că „merge și așa“, iar după o vreme vor îngroșa rândurile resemnaților.

Și, dacă tot am vorbit despre decor, să nu uităm să amintim că și costumele (semnate de iarăși o foarte tânără pictoriță, Florina Bellinda Birea), cu toate că au fost bine gândite și cumpănite, reclamau, cred, alte materiale, dacă nu mai scumpe, poate numai special procurate, nu executate, iar și iar, din cele „existente“ în tot mai săraca magazie de costume a teatrului. Am simțit că fiecare costum ar fi putut arăta, nu mai bine, ci mai adecvat, dacă talentata scenografă, extrem de preocupată de profesia în care de abia a intrat, ar fi putut face exact ce era necesar. Așa, și ea (ca toți ceilalți) s-a adaptat situației și a lucrat din ce s-a putut.

Despre evoluțiile actricești în spectacolul orădean e destul de dificil să te

pronunți. Am observat totuși că regizorul a colaborat mulțumitor cu numeroasa distribuție. Pe de altă parte, jocul lor atestă clar seriozitate și profesionalism și mai puțin înhămare conștientă și solidară la propunerile regizorale. Ei „vorbesc” și „nu vorbesc” aceeași limbă în planul estetic al spectacolului, încercând să se descurce fiecare cum poate și cât poate. În condițiile în care regizorul a respectat cu sfințenie mai degrabă litera textului (neoperând necesarele tăieturi) decât spiritul său.

Aș remarca, în primul rând, seriozitatea și talentul remarcabil al actorului Orbán Attila, cel mai apropiat, după părerea mea, de universul piesei lui Ödön von Horváth. Actorul și-a înțeles exact personajul, asigurându-i infinite nuanțe, de la tandrețe la cruzime, de la patimă la indiferență rece și calculată. Îi conferă personajului mister, aducându-l pe *Oskar* în prim-planul spectacolului.

Dacă e să observăm cum se „așază triumfiul”, remarcăm și farmecul personal al lui Kovács Levente jr. care a creat un *Alfred* atrăgător, dar căruia îi lipsește acel ceva care se cheamă spirit, inteligență vicleană, daruri și haruri care-l apropie prompt de *Marianne*. O *Marianne*, în interpretarea actriței Tóth Tünde (ea însăși cochetând serios cu regia), capabilă să-și pună în valoare nu atât frumusețea fizică, cât tinerețea și dorința aprigă de evadare din lumea îngustă și lipsită de aspirații nobile în care e silită să trăiască.

Bună și convingătoare mi s-a părut și Molnar Júlia în *Valeria*. Calină, cu un sex-appeal al văduvei cam trecute, ea afișează, pe lângă nevoia apropierei fizice, și pe aceea a tandreței de care e lipsită. Bányai Irén e o *Bunică* rece, dură, nu atât fără suflet, cât asprită de viață, nevoită să conducă cu mână forte o familie cam debusolată.

Ács Tiberiu e așa cum îl știm: dăruit cu talent, el construiește parcă fără efort un

Rege al scamatorilor, răvășit de alcool și decepții sentimentale, complexat și deprimat. Actori din primul eșalon al trupei maghiare au acceptat să interpreteze roluri episodice și, se vede, ei joacă serios, convingător, știind că nimic nu e, nu trebuie să fie expediat. Deși...

Muzica (Ari Nagy Sándor) combinând interpretarea la pian cu cea imprimată, creează atmosfera specifică Vienei anilor '30: romantică, plăcută, cu inflexiuni dulci și triste.

Cu toate că sexualitatea și banii – două puncte forte ale piesei – l-ar fi putut atrage în capcană pe oricare regizor tânăr, în spectacolul lui Dezső Szilárd nu depistăm semne că l-ar fi interesat vreunul.

Concluzia? Tinerilor regizori să nu le fie teamă nici de sărăcie, nici de textele dificile, să dovedească înainte de orice că știu ce vor și, mai ales, că *pot* ce știu. Altfel vor fi autorii unor spectacole mediocre și incerte estetic, interesând din ce în ce mai puțin atât publicul, cât și critica de specialitate.

Știu că i-au stat alături tânărului regizor, cu prietenie și pricepere profesională, atât colegii, Meleg Vilmos (șeful trupei maghiare), cât și Laczó Júlia și, probabil, secretarul literar, Nagy Bela, consilierii artistici (profesorul Kovács Levente și Parászka Miklos). Și, nu în ultimul rând l-a încurajat directoarea trupei, actrița Marton Elisabeta. Chiar și eșecurile, o știm, au rolul lor în formarea unui creator...

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa Szigligeti – Povestiri din pădurea Vienei de Ödön von Horváth. Regia și scenografia: Dézsi Szilárd. Costume: Florina Bellinda Birea. Muzica: Ari Nagy Sándor. Cu: Kovács Levente jr., Rácz Maria, Bányai Irén, Diményi Levente, Molnar Júlia, Orbán Attila, Dobos Imre, Hajdu Géza, Tóth Tünde, Ács Tiberiu, Simon Mátyás, Bathó Ida, Gajai Ágnes, Kiss Török Ildikó, Csiky Ibolya, Némethy Zsuzsa, Medgyesfalvy Sándor, Csatlós Lóránt, Giacomello Roberto, Fodor Réka. Fetele de la Maxim (Cabaret): Firtos Edit, Fodor Réka, Gajai Ágnes, Laczó Júlia, Némethy Zsuzsa. Data premierei: 25 februarie 2001.



Ruxandra SIRETEANU
și
Lucian GHIMIȘI

Ion CAZABAN

Oscar Wilde – azi

A monta, astăzi, o comedie de Oscar Wilde pare să fie o încercare dificilă, cu destule semne de întrebare – în primul rând: cum va fi primită de public? O declară și tânărul regizor Răzvan Dincă în programul spectacolului său de la Buzău (al doilea realizat acolo, după *Bărbierul din Sevilla*). Contrazicând, însă, neliniștile explicabile ce au precedat-o, premiera a fost o probă a capacităților de înțelegere a piesei lui Wilde, probă trecută cu bine atât de actori și regizor, cât și de spectatori. Există în personajele și replicile comediei o efervescență spirituală (engleză? irlandeză?) mai greu de interpretat expresiv și adecvat pentru a trece rampa secolului XXI. Așa cum actorilor englezi nu le-ar fi lesne de reprezentat Dealul Spirii caragialesc, tot așa, pentru ai noștri, astăzi, nu-i prea simplu să asimileze și să facă interesant acel *high-life* de secol XIX văzut de dramaturg

cu o privire veselă, dar și malițioasă, din diferite motive, nu numai subiective.

Regizorul și-a dat seama din start de problemele intrinseci și extrinseci ale spectacolului, de omisiunile sau de excesele ce i s-ar putea reproșa. Fără a se angrena, în timpul scurt de pregătire, într-o fastidioasă investigare istorico-sociologică, a reușit – acesta fiind unul dintre meritele sale – să sesizeze exact și să-și convingă interpreții de calitatea inconfundabilă și totodată perenă a ironiei ce străbate comedia lui Wilde. Spectacolul a reținut, în primul rând, ironizarea acidulată, dar și puțin amăruie, a relațiilor dintre generații, predominante de atitudine rigidă, constrângătoare a vârstnicilor față de tineri care, la rândul lor, își iau măsurile de apărare. Ceea ce nu-i scutește, dimpotrivă, de inerția obligațiilor tradiționale, nici de presiunea convențiilor sociale și intereselor materiale,

sau, deloc neglijabil, de influența modelelor livrești care le determină sentimentele, dorințele, soluțiile de viață.

Rolurile – spumoase la suprafață, complex referențiale în subtext – au plăcut, credem, interpreților. Se vede din jocul lor viu, antrenant, alternând atent ironia acidă, parodia precisă, caricatura de efect, îmbinându-le cu tact. Principala problemă care-l îngrijora pe regizor a fost rezolvată, având concursul evident al actorilor cu apreciată experiență – Tamara Buciuceanu, Ruxandra Sireteanu, Niculae Urs –, ca și al celor la început de carieră, cu promițătoare posibilități – Daniel Popa, Laurian Ghimiși, Leonid Doni, Cristina Secăreanu, Dana Dumitrescu. Au avut, aproape continuu, verva și relieful necesar, într-un joc așa cum cerea fiecare rol și, desigur, firul

întâmplărilor, încurcate, spre final, cu haz și descurcate nu mai puțin amuzant.

La Buzău, râsetele care însoțesc în cascadă replicile comediei lui Wilde și, în general, primirea entuziastă făcută de public ne-au dovedit că ea rămâne mai departe o piesă de succes. Iar tânărul regizor Răzvan Dincă se arată atras de un teatru spiritual și reconfortant, capabil să-ți transmită – așa cum vroia Caragiale – viața fierbinte în sală.

Teatrul „George Ciprian” din Buzău – Ce înseamnă să fii onest de Oscar Wilde. Traducere de Alex. Alcalay și Sima Zamfir. Direcția de scenă: Răzvan Dincă. Scenografia: Vladimir Iuganu, Sorina Iuganu. Cu: Daniel Popa, Leonid Doni, Lucian Ghimiși, Cristina Secăreanu, Ruxandra Sireteanu, Tamara Buciuceanu, Dana Dumitrescu, Niculae Urs. Data premierei: 11 februarie 2001.

Marcela ILNIȚCHI

Pe urmele comediei contemporane

Teatrul „George Ciprian” din Buzău împlinește cinci ani de existență. În peisajul teatrului românesc contemporan, Teatrul din Buzău este un teatru de proiecte, cu actori renumiți angajați pentru spectacol. Este o cale de a ridica nivelul calitativ al teatrului din provincie, de a atrage publicul și de a transmite o tradiție teatrală.

În ziua de 8 aprilie, s-au reunit aici o parte dintre cei ce au lucrat împreună în acești cinci ani. Întâlnirea aniversară a fost urmată de premiera piesei *Așteptam pe altcineva* de Paul Ioachim. Proiectul este consecvent cu preocuparea teatrului de a promova dramaturgia română contemporană și genuri larg accesibile publicului.

Piesa și-a avut ecurile convenite în critica de specialitate în momentul apariției ei, 1985. Vorbea în plin comunism, cu masca unei comedii mai ușoare, despre o atitudine defensivă în viața personală, despre renunțarea la fericire. Astăzi, identificarea

cu acele stări de spirit nu mai ne este la îndemână, așa că privim piesa detașați de implicațiile ei conjuncturale. Vedem atunci o piesă care debutează ca o comedie sentimentală gen Mihail Sebastian, pentru a trece abrupt într-o farsă destul de incredibilă și naivă, și se termină pe un ton mai liric, apropiat de cel de la început. Ce s-a pierdut pe parcurs în favoarea acțiunii comice este descrierea caracterelor, și mai ales al personajului principal, *Marcel Adam*. Reflex al personajelor lui Mihail Sebastian, de la care împrumută trăsături ca modestia și cumsecădenia, și una substanțială ca revolta față de minciună și meschinărie, ne-am fi așteptat ca să fie gratificat măcar cu o doză din visarea care făcea anvergura unui *Miroiu* sau *Andronic*. Or, în farsa pusă la cale pentru a i se deschide ochii asupra meschinăriei mic-burhezei cu care este logodit, el nu-și dezvoltă calitățile bănuite de noi, ci devine aproape o marionetă a

situațiilor. Concluziile la care el ajunge pe plan personal sunt puțin mai limpezi ca la început, dar umbra ternă a renunțării se profilează încă. O expoziție a premiselor acțiunii prea lungă, un conflict apărut cam târziu și concluzii nu prea limpezi, sunt în unele momente contrabalansate de replica și dialogul alert.

Deși în cheie minoră, ele evită banalitatea și sunt garanția câștigării atenției publicului într-un prim moment. Partiturile actorilor se îmbunătățesc și ele din acest motiv.

Regia nu adaugă sensuri noi textului. Am resimțit absența scenografiei generatoare de atmosferă.

Actorii colaborează armonios. Niculae Urs (*Marcel Adam*) își susține partitura într-o manieră clară și profesională, dar știe și să facă corp comun cu ceilalți în momentele de comedie pură. Ileana Cernat (logodnica *Valentina*) are un rol cu dublă deschidere spre arabescul comic individual și spre comicul de grup, de care se achită bine. Marian Lepădatu (prietenul *Victor*) și Carmen Tănase (*Reporteră*, posibila pereche ideală a lui *Marcel Adam*, personaj ce merita să fie mai important în economia piesei) aduc o notă de degajare binevenită în contextul de multe ori prea *terre-a-terre* al spectacolului.

Impresia noastră este că o construcție mai solidă a personajelor și o articulare mai plauzibilă a farsei pe structurile

comediei sentimentale ar aduce unitatea de stil necesară piesei. Poate că Paul Ioachim este doar la începutul exploatării pe scena de teatru a acestei comedii care place publicului. Îi urăm să o împlinească pentru a face din ea un succes!

Teatrul „George Ciprian” din Buzău – Așteptam pe altcineva de Paul Ioachim. Regia: Paul Ioachim. Scenografia: Vladimir Iuganu. Costume: Sorina Iuganu. Ilustrația muzicală: Vasile Manta. Cu: Niculae Urs, Ileana Cernat, Carmen Tănase, Marian Lepădatu, Lucian Ghimiși, Dana Dumitrescu. Data premierei: 8 aprilie 2001.



Niculae URS și Ileana CERNAT

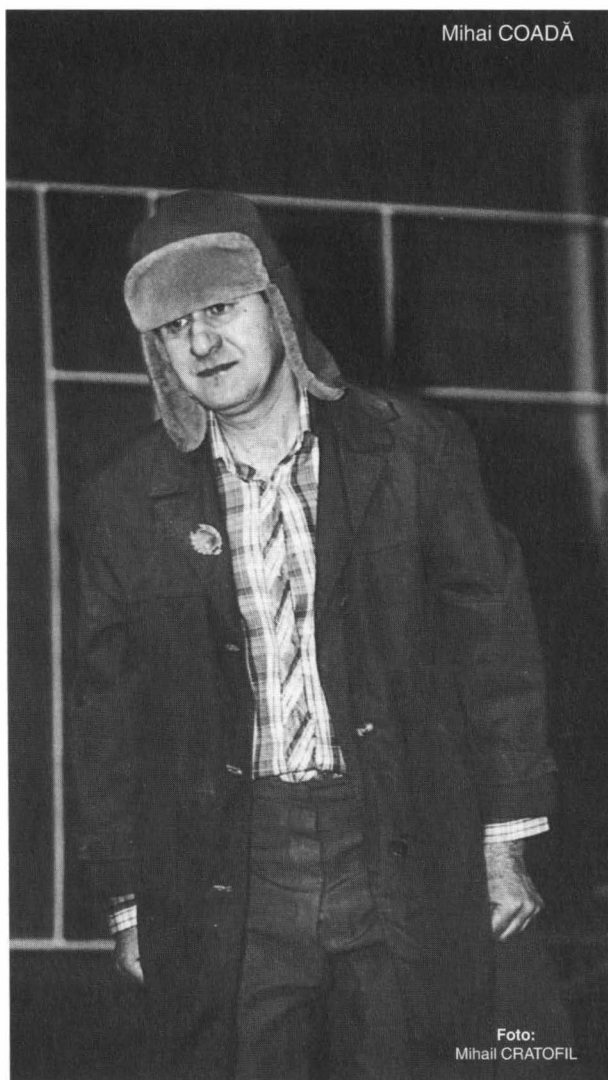
Casa din marginea istoriei

Există o corepondență de spirit analitic între piesa *Casa Zoikăi* a lui Bulgakov și intențiile regizorale ale lui Lucian Sabados. Intriga piesei de moravuri relevă o stare mai generală a societății. În perioada NEP-ului din anii '20 din Rusia, nobila *Zoika* trebuie să-și salveze casa de ajustările de spațiu operate de noul regim și să strângă bani pentru fuga la Paris. Soluția este bordelul mascat de un atelier de modă, protejat de un înalt funcționar cu moravuri corupte. Cine urmărește piesa nu poate să nu sesizeze trăsăturile comune perioadelor de tranziție istorică, așa că actualizarea, care era un dificil *parti-pris* regizoral, este evitată deoarece textul conține în el unele sensuri actuale. Textului i se face o citire scenică competentă.

Organizarea spațiului scenic traduce ideea armoniei provizorii din *Casa Zoikăi*. Pereții transparenți, imaginați de scenograful Cosmin Ardeleanu, permit tratarea casei ca un „întreg” semnificant. Spațiile legale și cele dubioase (bordelul) coexistă, privitorul având în plus o cheie vizuală în dezvoltarea intențiilor personajelor. Pe sensul prim al locului scenic se grefează semnificații nedramatice. De exemplu, pe lângă o apariție cât mai vizibilă în scenă a personajelor printr-o trapă din primul plan al scenei, ea este și o metaforă scenică a subsolului istoriei. Tot așa, salonul roșu, bordelul din ultimul act al piesei, aflat în planul doi al scenei, transcrie statutul de loc

„ascuns” apoi, din punct de vedere al acțiunii dramatice, de aici irumpe scandalul final și, în plus, este un contrapunct coloristic puternic asociat cu ninsoarea simbolică din final.

Putem vorbi despre caracterul filmic al unor imagini și al ansamblului sonor al spectacolului. Comentariul regizoral este pregnant în prima și ultima scenă. Prima scenă reprezintă visul premonitoriu al *Zoikăi* în care ea își vede casa achiziționată de puterea populară, cu agenți împingând



Mihai COADĂ

Foto:
Mihail CRĂTOFIL

În subsol o masă muncitorească gri. Ultima imagine este a scenei golite de personajele casei, care au fost împinse de agenți în același subsol, în centru rămânând numai funcționarul asasinat, peste care ninge. Ninsorea șterge urmele celor întâmplare, dar și orice trăsătură individuală, orice exces de viață. Firmele „Carne“, „Pâine“, „Teatru“ reapar ca un comentariu ironic al „minciunilor pentru mase“ într-un spațiu în care mobilurile umane au fost aneantizate.

Muzica copleșește câteodată imaginea; ea este principalul instrument regizoral în redarea impresiei de dispariție. Împiedică spectatorul să cadă în contemplare, ceea ce ar fi însemnat să „citească“ spectacolul numai ca pe o comedie de moravuri. În ansamblul ei, muzica are funcția de neutralitate afectivă care amintește rolul muzicii simfonice în film.

Trei actori experimentați, Raluca Zamfirescu, Mihai Coadă și Niculae Urs, antrenează restul echipei într-un joc bun, crud încă pe alocuri, dar care se va omogeniza, sperăm, sub impulsurile unor săli receptive.

Și poate, dacă imaginea finală ar fi fost susținută regizoral prin accente clare pe parcursul spectacolului, am fi avut acea lectură pe mai multe niveluri a piesei pe care, evident, regizorul și-o dorește și de care, de altfel, se apropie.

Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploiești – Casa Zoikăi de Mihail Bulgakov. Traducerea: Maria Dinescu. Regia și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Cu: Raluca Zamfirescu, Mihai Coadă, Niculae Urs, Ioan Coman, Oxana Moravec, Roxana Ivanciu, Marian Despina, Andrei Văsluianu, Dragoș Câmpan. Data premierei: 10 martie 2001.

Cristina MODREANU

Doi oameni cără o lectică sub ochii noștri. Și-atât!

Avem o lectică și doi tineri, o fată și un băiat, care îndoți sub povară (fiindcă lectica nu e goală, cum se va vedea într-un târziu) se mișcă greoi în spațiul strâmt al sălii Teatrului Act, în timp ce o voce debitează texte multe, diverse... Se poate numi aceasta spectacol sau nu?

Oricum ar fi, ceea ce-i lipsește cu desăvârșire celei mai noi creații semnate de Theodora Herghelegiu, *Omul din lectică* (o producție Fundația „Contemporania“, Festivalul altFest și Teatrul „Inexistent“) este acel plan al semnificațiilor fără de care orice încercare artistică nu e decât un joc, o sfidare voită, explicită, a convențiilor ce are ca punct de start, în acest caz, chiar excentricitatea cu care Theo Herghelegiu s-a impus, cel puțin în prima fază, în teatrul românesc. Ca pledoarie în sprijinul ideii –

nu tocmai nouă – că se poate face teatru din nimic, fără „situație“, „conflict“ sau „deznodământ“, *Omul din lectică* poate fi valabil, însă nu ca spectacol propriu-zis, ipostază pentru care absența elementelor de mai sus nu-l recomandă deloc. În schimb, se apropie de performanță felul în care actorul Gabriel Coveșeanu creează o schiță de personaj ajutându-se doar de inflexiuni vocale, însă faptul ține mai degrabă de zona teatrului radiofonic. O pedeapsă nemeritată pentru Erlend Secrieru și Ilinca Athanasie mi se pare sarcina îndeplinită de cei doi în calitate de „cărători de lectică“. Cu atât mai mult cu cât spațiul îngust de la Teatrul Act nu le dă decât „șansa“ de a bate pasul pe loc cu greutatea în spate. Imaginea mi s-a părut cumva simbolică pentru situația de azi a tinerilor actori de la noi care nu-și mai

găsesc locul în teatre, fiind dispuși să facă orice eforturi pentru a juca ceva, oricât, oricum, oriunde. Iar cei doi au câteva momente în care joacă, fără vorbe, însă inspirat (mai ales ea), stări diverse de la indiferență și resemnare la disperare, pricinuită de exploatarea până la epuizare la care sunt supuși de către excentricul turist. Ceea ce salvează de la o plictiseală fără drept de apel este comicul cu tentă neagră al unora dintre fragmentele de text incluse în ceea ce regizoarea însăși numește în caietul-program „delir verbal”, tip de comic cu care Theodora Herghelegiu ne-a obișnuit și în calitate de autor dramatic, calitate pe care

ar fi bine să o reia, renunțând la a croșeta pentru spectacolele ei texte din alți autori.

Cât despre dilema – „este sau nu spectacol *Omul din lectică*?” – pornind de la porțița pe care Theo Herghelegiu o lasă spunând, în același caiet-program, „acesta este un spectacol în sensul în care acceptăm de comun acord că a privi niște oameni care fac ceva într-un spațiu definit, sub ochii noștri înseamnă a vedea un spectacol”, așa zice că eu una aș fi preferat ca formulare „în măsura în care acceptăm...”, pentru a veni apoi cu precizarea că „măsura mea” nu prevede o asemenea eventualitate.

Mirela NAGÂȚ

Parodie și complicitate

Plin de inventivitate, regizorul Petre Bokor traduce și adaptează *Operele complete ale lui Wlm Șxpr (prescurtate)* de Jess Borgeson, Adam Long și Daniel Singer, atent la trimiterele spre realitatea noastră împresurătoare, conferind versiunii românești o „contextualizată” prospețime comică. Împietind umorul cu ironia, regizorul abordează problematica „digest”-urilor, născute din comoditate și adaptarea la un ritm trepidant al existenței, insinuând o critică subminatoare și complice totodată. Spectacolul este o dezlănțuire de energie din partea celor trei actori – Marian Negrescu, Marian Politic și Angel Rababoc, extrem de mobili în registrele abordate. Pentru că pretenția de a prezenta chiar și prescurtat operele complete ale lui Shakespeare obligă la un maraton actoricesc. Construit pe principiul etalării dedesubturilor operei spectaculare, a convenționalității înseși, demersul regizoral exploatează din plin situația de teatru în teatru. Valorifică parodia, care nu e neapărat ireverențioasă, a creației shakespeareane, dar mai cu seamă parodia clișeeilor de reprezentare a acesteia.

De sorginte postmodernă, intenția regizorală merge înspre închegarea unei forme de metateatru, în care reprezentația meditează asupra propriilor procedee pe care le reprezintă. Găsim laolaltă *Hamlet* tenebroși, *Ofelii* palide, îndrăgostiți patetici alături de drama lui *Othello* și a *Desdemonei* în stil hip-hop. Spectacolul accentuează sentimentul de „aici” și „acum”, mizând pe un raport interactiv cu spectatorul, chemat în ajutor pentru a concretiza chinurile lăuntrice ale *Julietei*. Convenția permanent exhibită, îngroșată (chiar și la nivelul scenografiei semnate de Vasile Buz) generează comicul și complicitatea relației cu publicul. Însă nu e lipsit de capcane întinse regizorului. Pe alocuri, reprezentația pare atinsă de monotonia stăgnării în registrul parodic.

Teatrul Național din Craiova – Operele complete ale lui Wlm Șxpr (prescurtate) de Jess Borgeson, Adam Long și Daniel Singer. Traducerea, adaptarea și regia: Petre Bokor. Scenografia: Vasile Buz. Mișcarea scenică: Felicia Dalu. Cu: Marian Negrescu, Marian Politic, Angel Rababoc. Premieră pe țară: 3 aprilie 2001.

Adrian ANDONE și Sorin LEOVEANU



Foto:
Florinel CHIREA

„Regii peșitori” sau insinuarea Răului

Există ceva intrigă în spectacolul *Regii peșitori*, semnat de Mircea Cornișteanu la Teatrul Național din Craiova. Întrebări, care-și cer răspunsuri persistă după reprezentare, ambiguitatea posibilelor explicații și interpretări, justificate în egală măsură, se vrea limpezită. În mare parte această bogăție a trimiterilor vine tocmai din textul lui D.R. Popescu, în care straturi de teme și motive majore se așază unele peste altele, combinate în registre stilistice variate. Liricul se împletește cu grotescul, bufonada cu fiorul tragic, astfel încât povestea de la primul nivel a existențelor a patru femei, desfășurate centripet în jurul seducătorului *Titus* (Valeriu Dogaru), devine, în cele din urmă, o meditație gravă în esență despre destinul omenesc. Relevând o tipologie creatoare structural barocă, D.R. Popescu abordează pe un ton incisiv, mereu în plin atac, atitudini și relații fundamentale. Întâlnim laolaltă: dialogul arhetipal între generații, ideea timpului care

deteriorează ființele, destinul ca proiect de construire lăuntrică, iar deasupra tuturor, ineluctabilă, moartea. Apelul la povestea mitologică a lui *Ulise* așteptat de *Penelopa*, care constituie substanța scenei de teatru în teatru, așa cum o vedem în spectacol, oferă o posibilă cheie de interpretare. *Titus* și cele patru femei (interpretate de actori-bărbați) care pun în scenă episodul întoarcerii lui *Ulise*, se implică astfel, aproape pe neștiute, într-o căutare a adevărurilor proprii prin labirintul travestiului și al mistificării. Această confuzie a identităților, până și la nivel sexual, ar semnifica obstacolul care trebuie depășit pentru aflarea celui adevăr. Iar *Ulise*, se spune explicit în spectacol, este prototipul și simbolul insului care parcurge drumul inițiativ către sine.

În completarea acestui palier de interpretare vine afirmația dramaturgului însuși, care plasează ambiguitatea sensurilor sub semnul ludicului, al gratuității jucăușe.

„Uneori citarea mitului este deliberată, făcută ca o mână întinsă către cititor, ca o cochetărie, ca o devalorizare a mitului.” Viziunea regizorală preia și potențează această sugestie a unei ambiguități funciare prin travestiul deconcertant (paroxistic, ridicat la puterea a treia chiar – Sorin Leoveanu este *Florența*, care este *Ulise* în spectacolul din spectacol, *Ulise* dovedindu-se însă o *Penelopă* deghizată, în cele din urmă), prin gestul bufon, la granița dintre grotesc și poetic, pe care-l scot la iveală personajele. Mistificarea și reversul ei caracterizează umanitatea înfățișată, care e dispusă simetric, în oglindă, trioul bătrânilor (*Sara Irma*, *Titus*) prefigurând parcă sensul parcursului celor mai tineri (*Florența* – remarcabilă în interpretarea lui Sorin Leoveanu, *Bibi*–Adrian Andone, *Dorinel*–Nicolae Poghirc). Confruntarea cu moartea conduce la un examen lucid de conștiință, ca o accelerare a ritmului vieții. În mod neașteptat, cei mai în vârstă debordează de o stranie vitalitate, ce-și trage energia dintr-o înțelegere a existenței în raporturile ei cele mai firești, în vreme ce tinerii par cotropiți înainte de vreme de slăbiciune, derută și decrepitudine. Sexualitatea și miza raportului erotic devin semne ale acestui instinct vital. Valer Dellakeza în

unguroaica *Irma* și Valentin Mihali în evreica *Sara* construiesc cu minuție de bijutier, în veritabile recitaluri actoricești, această lume a „gaițelor”, care nu-i este necunoscută regizorului Mircea Cornișteanu. Cochete încă, energice, arțăgoase și tandre totodată, bătrânele sunt purtătoarele unei viziuni asupra lumii care păstrează neștirbită bucuria de a trăi. Imaginea finală, simbolică și tulburătoare – bătrânele și *Titus* depărându-se în întuneric, în urma lor rămânând doar trei sicrie albe, coagulează parcă semnificația centrală a spectacolului: nu este înfățișată doar moartea unor inși care au iubit frenetic viața, ci mai mult, chiar dispariția unei lumi. Cine sunt atunci „regii pețitori”, cei care rămân după ei? O gloată amorfă, existențe gregare care induc pericolul violenței, o umanitate degenerată, insinuarea Răului.

Teatrul Național Craiova – Regii pețitori de D.R. Popescu. Regia: Mircea Cornișteanu. Decoruri: Viorel Penișoară-Stegaru. Costume și măști: Lia Dogaru. Muzica: Nicu Alifantis. Mișcarea scenică: Felicia Dalu. Scene de lupte: Sobi Cseh. Distribuția: Valeriu Dogaru, Adrian Andone, Sorin Robert Leoveanu, Nicolae Poghirc, Valentin Mihali, Valer Dellakeza, Tudorel Petrescu, Constantin Cicort, Theodor Marinescu, Angel Rababoc, Ștefan Mirea, Marian Politic, Alexandru Boureanu. Premieră absolută: 3 aprilie 2001.

Olga GANCEVICI

Când un drac nu e chiar... dracul

A fost odată un sat îndepărtat, unde fabulosul și realul deapănă, laolaltă, firul întâmplărilor în care, într-o zi, „și-a băgat dracul coada”. Povestea lui Asaya Fujita *Bekkanko sau Ochiul dracului*, pusă în scenă la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, e una de iubire, însă, ca orice situație în care „e un drac la mijloc”, evoluția ei capătă un parcurs neașteptat. Protagonistii poveștii fac parte din două lumi diferite, imposibil (cel puțin la prima vedere) de adunat împreună sub semnul simultaneității: *Yuki*, o fată oarbă, semiorfană, delicată,

resimțită de semenii săi poate mai puțin drept o infirmă (deși e umilită de aceștia) și mai cu seamă drept o străină – căci ochiul interior al unui orb trece dincolo de aparențele înșelătoare ale lumii obișnuite, „normale”, și-i conferă privilegiul unei alte lumi, profunde, inaccesibile celorlalți. Și *Bekkanko*... un drac neobișnuit, sfios, foarte sensibil, descurajat din pricina neputinței sale de a-și manifesta puterile malefice.

Nimic strident, nimic patetic în transpunerea scenică a basmului oriental: regizorul Cristian Juncu pare a fi consecvent în crearea

unor viziuni scenice echilibrate, de o mare simplitate și claritate. (Ne amintim și de spectacolul *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare*, montat de el la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț.) Fără efecte derutante, punând accent pe performanțele actorilor (mișcare, voce, mimică), în nuanțe de alb, negru și brun-roșcat (scenografia: Mihai Pastramagiu), cu lumini ce punctează personajele, spectacolul are o anumită circularitate, căci începe și se termină cu întrebarea „*Cine/cum este dracul?*”, pentru a dizolva prejudecăți existente în legătură cu această „ființă imaginară, de sex masculin, întruchipare a spiritului rău” după cum îl definește *Dicționarul explicativ al limbii române* (Univers Enciclopedic, 1998, p. 317). În final, ghidușul *Bekkanko* nu e chiar „dracul gol”, desfășurarea acțiunii permițându-ne o reevaluare a criteriilor noastre despre *bine* și *rău*.

Cele două personaje principale au fost interpretate cu mult profesionalism de tinerii Valentina Popa (*Yuki*) și Mihai Donțu (*Bekkanko*), ambii dovedind sensibilitate și o predispoziție spre comunicare, formând împreună un cuplu armonios și expresiv. Valentina Popa confirmă astfel o reală disponibilitate, un joc nuanțat, multă gingășie în voce și gesturi, iar Mihai Donțu o foarte bună dozare a reacțiilor, o mobilitate a jocului care îmbină registre diferite.

Comicul de situație a fost asigurat prin devierea de la statutul personajelor la noua postură ce devine sursă de râs: *Bekkanko* e dracul care-și deplânge comportamentul nemalefic cei-a adus porecla de „drac-clovn”, *Baba Muntelui*, un fel de „zână” locală atotputernică apare sub chip de divă roșcată, adulată și consultată în permanență de *Bekkanko*, iar *Tatăl lui Yuki*, vânător, poartă toate însemnele unui războinic: uniformă militară, armă, cartușieră, binoclu, obraz vopsit după ritualul de rigoare. Remarcăm jocul energic și dezinvolt al Irinei Mititelu în rolul *Babei Muntelui*, precum și prezența ilară, nu tocmai feroasă a lui Cezar Amitroaiei în rolul *Tatălui* – replică parodică a celui care „face pe dracu-n patru” pentru a-l descoperi și omorî pe răpitorul fiicei sale,

nimeni altul decât... dracul. Mesajul apariției acestui războinic, trecut și prin ideea de toleranță etnică, e destul de limpede.

Unele procedee lingvistice sunt și ele surse ale comicului: pe lângă utilizarea de expresii și jocuri de cuvinte centrate pe termenul „drac”, alte procedee fonetice, cântarea vorbirii curente în maniera clovnilor, modulația. Suntem astfel în fața unui comic buf, provocat și prin prezența celor *Patru Povestitori*, de fapt un același *Charlot* multiplicat. Ei sunt comentatorii, traducătorii-interpreți și tot ei anunță mereu o altă secvență. Ne-am întrebat dacă imaginea acestui *Charlot* multiplu (ce cântă și popește), alături de fabula orientală nu conduce spre un caracter oarecum compozit al spectacolului. Apoi, am convenit că liantul îl constituie un cântec, acel *Love, this is my song* al clovnului îndrăgostit și trist sau, mai general, liantul e muzica prin puternicul impact pe care-l are asupra tuturor făpturilor, muzica devenită, la rândul ei, personaj sub chipul unui al cincilea *Charlot* – pianistul ce însoțește întreaga reprezentație și care, alături de ceilalți actori, creează momente mișcătoare și chiar magice.

Înfățișarea acestui „clovn-drac” (cu ne-lipsitele coarne – scufie de bufon), precum și a acestui „pluri-*Charlot*” reprezintă cheia de înțelegere a viziunii regizorale: este expresia dualității fiecărei ființe. Care dintre cele două fețe ne reprezintă de fapt? Imaginea clovnului ne situează în fața unei răsturnări de registre: celui grav i se substituie rizibilul, morții, zeflemeaua, conform replicii finale: „*A mai văzut cineva vreodată drac mort?*”.

Astfel, într-un capăt de țară, tocmai „unde și-a spart dracul opincile”, după o perioadă destul de deficitară în reprezentații de calitate, spectacolul *Bekkanko* demonstrează coeziunea trupei botoșănene.

Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani – Bekkanko sau Ochiul dracului de Asaya Fujita. Traducerea: Vlad Massaci. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Ilustrația muzicală: Cristi Lungu. Cu: Mihai Donțu, Valentina Popa, Cezar Amitroaiei, Irina Mititelu, Florin Iftode, Florita Rusu, Remus Archip, Olesia Strati. Data premierei: 8 aprilie 2001.

Mihaela DUNGA și Felix ARȚUCHE

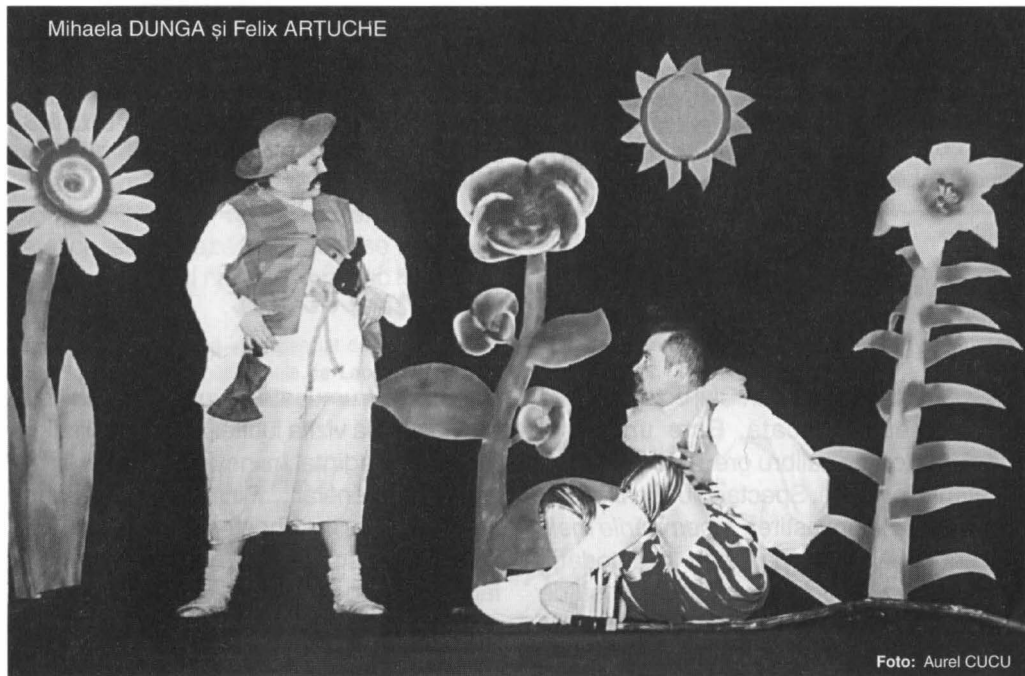


Foto: Aurel CUCU

Delia VOICU

Spectacolul bucuriei

Mai fermecător decât spectacolul de pe scenă a fost, la Teatrul de Păpuși din Baia Mare, cel pe care l-au oferit, din sală, copiii: un spectacol al bucuriei fără margini, al exuberanței nestăvilite. Peste emoția așteptării, cu seducătoarele ei manifestări se așterne, la primul acord muzical, subit, liniștea. De fapt, un alt fel de emoție. Într-adevăr, copiii formează, așa cum s-a spus de-atâtea ori, „publicul ideal”: sunt receptivi, au o disponibilitate sufletească impresionantă, intră imediat în convenție și înțeleg, prin neștiut mister, toate semnele, toate codurile. Apreciază metafora teatrală, sunt capabili de o percepție artistică superioară, sunt generoși. Sunt atenți și participativi, atâta vreme cât se „întâmplă ceva”. Când nu se petrece nimic interesant (în timpul schimbării decorului, de exemplu), se plimbă, nestingheriți, printre scaune, împărtășesc impresii, râd, plâng, vor acasă, vor afară, sau vor la mama (ultimele cuvinte

le-aș fi putut scrie între ghilimele, pentru că le-am auzit, rostite, întocmai).

Celebrii eroi ai lui Cervantes îi invită pe cei mici într-o călătorie fantastică, în lumea dezumanizată și grotescă a păpușilor-legume. Contrastul dintre personajele umane și păpușile de cârpă constituie un puternic resort dramatic. În universul închipuit al lui Don Quijote, ridicolul și tristețea se îmbină înduioșător. După toate încercările de a-i frâna avânturile, prin trimiterea lor sistematică în derizoriu, *Sancho Panza* ajunge, iubindu-l, să-și înțeleagă stăpânul. Mărinimia și cumpătarea, idealismul și luciditatea, înflăcărarea și prudența se întâlnesc într-un fermecător joc al contrariilor. Accesibilă copiilor, montarea Alinei Hiristea revelează, prin procedeele animației, semnificații majore ale textului. Le face atrăgătoare prin forța plastică a scenografiei – inspirată, grațioasă, elegantă – semnată de Aurel Cucu și prin pofta de joc (și de joacă) a actorilor: Ruxandra Lăzărescu, Vlad Crișan, Mircea Vank și Nicu Stanciu. Cuplul *Don Quijote* – *Sancho Panza* este interpretat de doi artiști admirabili, de talent ai trupei: Mihaela Dunga și Felix Arțuche.

Regizoarea a preferat ca personajele să-și continue, la infinit, drumul simbolic în cercul faptelor de arme, renunțând la epilogul trist al dramaturgului. Un dar făcut copiilor, spre a nu le curma *bucuria spectacolului*.

Teatrul de Păpuși Baia Mare – Don Quijote după Miguel de Cervantes. Dramatizarea: Xenia și Aurel Boeșteanu. Regia artistică: Alina Hiristea. Scenografia: Aurel Cucu. Ilustrația muzicală: Alina Hiristea și Czompa Laszlo. Cu: Mihaela Dunga, Ruxandra Lăzărescu, Felix Arțuche, Vlad Crișan, Mircea Vank, Nicu Stanciu. Data premierei: 10 martie 2001.

Din spatele gratiilor

Scena Naționalului din Cluj este populată de o lume întunecată. Este universul pușcăriașilor „de calibru greu”: condamnații la detenția pe viață. Spectacolul *Penitenciar* pornește de la povestirea *Însemnările mele* a lui Leonid Andreev, bazându-se, totodată, pe o cercetare sociologică, întreprinsă de inițiatorii proiectului – C.C. Buricea Mlinarcic (autorul dramatizării) și Gelu Badea (regizorul) –, alături de o echipă de televiziune, la Închisoarea de Maximă Siguranță din Craiova. Materialul cules a cunoscut și o variantă filmică. Scenariul de teatru s-a oprit asupra a două profiluri: cel al unui pictor și cel al unui specialist de excepție, doctor în matematică. Ei reprezintă două încercări de adaptare la o existență specială, încercări neizbutite, pentru că sfârșesc, amândoi, în chip tragic. Pictorul părăsește primul viața, după ce traversează o criză morală puternică. Matematicianul își asumă ușor (și pentru multă vreme) condiția de deținut, pe care dorește să și-o păstreze și atunci când i se oferă șansa de a fi grațiat. Devine un fel de „vedetă” a acestui spațiu (loc privilegiat al utopiilor negre), un lider, dar nespecific, pentru că și-a câștigat poziția prin inteligență și tact, și nu prin violență, cum ar fi fost firesc, în astfel de împrejurări, să se întâmple. Își dorește *penitența*, ajungând chiar să-și plătească un torționar – călăul închisorii, rămas fără slujbă, în urma abolirii pedepsei capitale. Practică un fel de exercițiu al fericirii, prin „fereastra zăbreliată” a celei, crezând că întrevede „marea

armonie și frumusețe a lumii”. Dezechilibrul survine după vizita iubitei, cea care îl asigurase de credința în nevinovăția lui și de credință, în general... Ființa idealizată îi apare, ca într-un vis, îi vorbește despre situația sa actuală (de soție și mamă), prezentându-i faptele dintr-o perspectivă edulcorată, chiar caricaturală. Umilit și dezamăgit, el înțelege zădărnicia sentimentului de dragoste cu care se amăgise ani în șir, pe care îl întreținuse himeric.

Textul, foarte interesant ca problematică, dar hibrid ca stil, păcătuiește prin verbiag. Protagonistii discută prea mult, fără a se angaja în conflicte dramatice. Scrierea pare mai degrabă o dispută teoretică, ce contrastează ilar cu limbajul licențios întrebuintat pe alocuri. Regizorul Gelu Badea nu se lasă, însă, tentat de trivialitate, senzația „strunirii”, din acest punct de vedere, fiind o admirabilă calitate a montării. El ezită, însă, în rezolvarea unor secvențe, chiar esențiale, cum ar fi moartea celor doi eroi: așa cum se prezintă, ea poate fi – în ambele cazuri – și sinucidere, și crimă (!?). Tânărul director de scenă lasă aceste momente complet nedeșluite, preferând „efectul” imaginilor (altfel, frumoase și, bineînțeles, „metaforice”). O altă lecție pe care Gelu Badea trebuie să o aprofundeze este lucrul cu actorii. Ei nu reușesc să își configureze, clar, rolurile. Partitura pictorului îl depășește pe Dragoș Pop care, în prezența lui Cornel Răileanu (singurul capabil de un desen exact al personajului), pare și

mai neputincios. Miriam Cuibus recurge la formule superficiale, facile, de interpretare, iar Viorica Mischilea afișează aceeași temeritate vulgară ce i-a contaminat jocul și în alte spectacole. Scenografia lui Constantin Ciubotariu este, în schimb, inspirată. Celulele, construite din structuri metalice, sugerează cuști imense din spațiile cărora acești nefericiți privesc lumea...

Teatrul Național din Cluj – Penitenciar de C.C. Buricea Mlinarcic, după Însemnările mele de Leonid Andreev.

Regia: Gelu Badea. **Asistent de regie:** Vadas László. **Scenografia:** Constantin Ciubotariu. **Proiectare decor:** Arhidiaide Mureșan. **Muzica:** Adrian Borza. **Mișcarea scenică:** Gabriela Tănase. **Distribuția:** Cornel Răileanu, Dragoș Pop, Miriam Cuibus, Emanuel Petran, Viorica Mischilea, Petre Băcioiu, David Cătălin Kozma, Angelica Nicoară, Eva Crișan. **Precum și:** Elena Ivănușcă, Carmen Culcer, Cristina Cimbrea, Dana Moisuc, Alexandra Georgia Lungu, Paul Basarab, Virgil Müller, Ruslan Bârlea, Ioan Ardelean, Adrian Cucu, Sebastian Marina, Florin Vidamski, Sorin Oros, Ciprian Vultur, Rareș Stoica, Cătălin Mareș, Radu Ciobănașu, Cristian Ciuzan, Alin Teglaș, Cristian Rigman, Leonard Viziteu. **Data premierei:** 15 martie 2001.

Oana CRISTEA GRIGORESCU

„Dies Irae” – Mânia lui Dumnezeu

Programul „Gullivers Connect” destinat regizorilor tineri din Est, este inițiat de trei organizații: Felix Meritis Amsterdam, Cultur Kontakt și Open Society Institute Budapesta. Regizorul Alexandar Ivanovski a realizat prin intermediul programului Gullivers Connect spectacolul *Dies Irae* de Zanina Mircevska la Underground, Teatrul „Ariel” din Târgu-Mureș. Zanina Mircevska este născută la Skopje în 1967. După absolvirea Secției de regie-dramaturgie în 1990, devine lector la Universitatea de Artă Dramatică unde predă un curs de dramaturgie. Piese sale au fost montate în Macedonia, Slovenia, Serbia, Muntenegru, Germania. În Slovenia și Croația lucrează ca dramaturg în teatre de repertoriu. Piese publicate: *Scoobi-Doubie*, *Un han pe drumul către Europa*, *Visul unei albine care zboară în jurul unei rodii cu o secundă înainte de trezire*, *Un loc în care n-am fost niciodată*, *Muzeul povestirilor*.

O cameră sordidă de hotel, locuită temporar de perechi străni de personaje. O cameră martor al vieților în care nu s-a întâmplat nimic, un spațiu de ruptură în care se alunecă lent din realitatea sordidă a întâmplărilor banale de viață, în neverosimil. Dacă nu mi-e străină literatura cinematografică *horror*, nu are de ce să mă mire această alunecare. Regula de aur a *horror*-ului e că un loc/o relație/o situație banală suferă la un moment dat o ruptură prin care neverosimilul invadează și ia în posesie întreg

spațiul dramatic. De aici se ivesc situații grotesc-hilare sau din contră, terifiante – asta la bunul plac și stil al regizorului. Cu Alexandar Ivanovski ne aflăm în fața unui regizor căruia nu i-a scăpat ocazia de a ironiza discret – cu voce de plan doi – întreaga tramă (un summum de povești aparent disparate care dau fișa de temperatură a societății postmoderne). Ceea ce contează, paradoxal, în această derulare de fapte e „gustul” din final. Recunoaștem, cu ușurință, în el, ceva nedefinit, trăit de noi toți, văzut în jur la alții: tonul și măsura derizorie a timpului pe care-l locuim, bagatelizarea și fragmentarea extremă a existențelor individuale, fără ca acestea să îmbogățească semnificativ corpul social al umanității la nivelul responsabilizării, al trăirii sincrone în jurul unui set de valori. Eticheta postmodernă a textului Zaninei Mircevska și a spectacolului lui Alexandar Ivanovski ne avertizează de conținutul spectacolului, explozibil la nivelul conștiințelor. Ritmul de viață al spectatorului cere o schimbare a felului în care dramaturgii scriu teatru. În scriitura Zaninei Mircevska, tânăr dramaturg macedonean, valul postmodern, a adus un ton alert, o fragmentare extremă a scenelor, dialogul scurt, nervos, adeseori eliptic.

Actorii Teatrului „Ariel” au învățat din spectacolele precedente de la Underground că nimic nu e mai incitant decât ieșirea din zona cunoscută, tatonarea unor noi teritorii artistice fiind mult mai fertilă în planul evoluției profesionale. Nici cei trei actori ai Naționalului din Târgu Mureș (Monica Ristea Horga, Nicu Mihoc, Serenela Mureșan), distribuiți în spectacol, nu sunt mai puțin interesați de proiect. Dimpotrivă. Personajele *Marta* și *Nina* i-au oferit Monicăi Ristea Horga prilejul a două roluri diferite, în care aparenta stagnare a scenelor dezvăluie o lume bine cunoscută în banalitatea ei, dar atât de dificil de redat scenic. Nicu Mihoc, în spectacol *Petre* și *Gore*, este partenerul Monicăi Ristea Horga, pereche în platitudinea lipsită de orizont a celor două personaje.

Celelalte cupluri de personaje evoluează asemănător, dar pe coordonate diferite: scenele sordid reale alternează cu scene de un suprarealism vecin cu nebunia. Astfel *Eva* (Serenela Mureșan), soția angelică sugrumată cu șiragul de mărgele, revine fantomatic din moarte pentru a-și teroriza soțul. Fără drept de apel, *Dize* (Andi Brânduș) – personajul cel mai straniu din *dramatis personae*, străbate invers existența, întinerind spre finalul spectacolului – ne arată

că nici chiar mult visata reversibilitate termodinamică transpusă în viață nu ne poate salva de invazia derizoriului din noi. Sărăcia mijloacelor regizorale lasă teren de desfășurare actorilor. De altfel, miza spectacolului e distribuția atentă, în care fiecare personaj își găsește motivat locul pentru a construi indirect, cu publicul, acea relație pe care spațiul restrâns de *underground* o cere. *Dies Irae* își pierde măreția din originarul *Recviem*, păstrează însă tonul funebru, în falset ce-i drept. Alternanță de umor negru și cruzime *Dies Irae* e un *horror* temperat în care simțim reflexele culturii cinematografice și chiar ni se sugerează să-l persiflăm lejer cu mijloacele teatrului. Concluzia nerostită, sentința fiecăruia la adresa acestei individuale Apocalipse interioare rămâne la latitudinea spectatorului. La Underground, în decembrie 2000, suntem avertizați despre pragul din noi, real, de trecut o dată cu secolul. Dacă „Infernul e ceilalți”, Apocalipsa suntem noi.

Teatrul „Ariel” din Târgu Mureș, Underground – Dies Irae de Zanina Mircevska. Versiunea în limba română: Alina Nelega. Regia: Alexandar Ivanovski. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Monica Ristea Horga, Nicu Mihoc, Serenela Mureșan, Valentin Lozincă-Mandric, Andi Brânduș, Georgeta Potcoavă.

Mariana CIOLAN

De la demersul cultural la faptul artistic

Nu cu multă vreme în urmă, la Editura UNITEXT apărea un volum de *Teatru irlandez*. Demersul are certa virtute de a lărgi sfera de interes asupra unei literaturi ce s-a impus prin uriașe nume ca James Joyce și, pentru a ne referi strict la dramaturgie, George Bernard Shaw ori Samuel Beckett. Lucrul este dovedit și de ecoul... rapid în lumea oamenilor de teatru, un spectacol precum cel al lui Vlad Massaci cu *Ușa închisă* de Graham Reid, la Piatra-Neamț, nefiind „străin” de această ediție.

Și, iată, recent, o altă „propunere” a cărții este transpusă pe scenă de chiar traducător, regizorul Adrian Roman. Este vorba de piesa lui Jennifer Johnston *Aproape de Babilon*, ce a avut premiera pe scena Teatrului „Alexandru Davila” din Pitești. Cum mărturisea și cu acel prilej, Adrian Roman s-a simțit atras, încă de la „lucrul cu textul” autoarei (deținătoarea unor importante premii literare în Irlanda și Anglia), de încrucișarea în piesă a mai multor teme care, deși își află sorgintea în diferite planuri

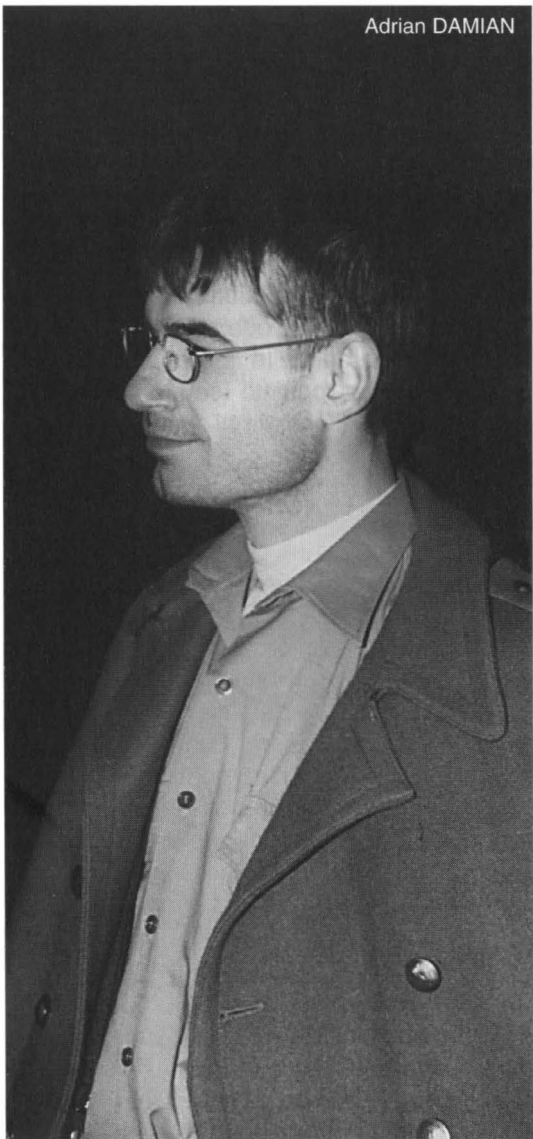
ale realității și spiritualității irlandeze, pot fi emblematice pentru o arie mai largă a lumii actuale: intoleranța etnică și religioasă, tulburarea raportului de valori pe acest fond, dar și al războiului care potențează și precipită răbufnirile. Departe de a fi o scriere „tezistă”, piesa sondează stări, trăiri ce țin de condiția umană în general, și tocmai acest lucru este pus în lumină de spectacolul piteștean. În centrul ei stau *Alec* și prietenia lui pentru *Jerry*, de condiție mai modestă. Prietenie „interzistă” de mama lui, „femeie care știe cum să se facă ascultată”, prietenie „refuzată” de logica gradatilor și a războiului unde tânărul se înrolează între voluntarii anului 1914. Tânărul *Alec*, care apare debusolat și slab în ochii celorlalți, care nu înțelege „virilitatea” de tip cazon (trăind și criza „absenței tatălui”), își va asuma însă bărbăția actului. El va apăsa pe trăgaciul pistolului pus la tâmpla prietenului pe care-l aștepta plutonul de execuție.

Adrian Roman construiește împreună cu Miriam Georgette Mihail un decor consonant cu structura contrapunctică a textului (alternanța pasajelor narativ-meditative, când eroul își cheamă amintirile, cu secvențe în care rememorările prind contur). Aici pot coexista, ca în planul memoriei afective, și pianul mamei – copilăria pierdută și tranșeele –, realitatea agresivă a frontului și carcera militară – locul salvării prietenului și al eliberării sale, sugestiile de glisare pe axa timpului fiind accentuate de ecleraj (destul de previzibil), dar și de inserții muzicale din folclorul irlandez și autori clasici, creatoare de tensiune. Dintre interpreți, în genere întruchipându-și credibil personajele, se impune o mențiune aparte pentru protagonist (Adrian Damian) și Paul Sprincenatu (*Jerry*). Cei doi tineri, membri ai trupei piteștene, oferă nu puține momente de „poezie” a candorii copilăriei și adolescenței, de bucurie dezlănțuită a vieții,

în bună măsură construind o relație încărcată de emoție într-un spectacol care, fără ostentație, degajă ceva din adevărul și taina vieții.

Teatrul „Alexandru Davila” din Pitești – Aproape de Babilon de Jennifer Johnston. Traducerea, ilustrația sonoră și regia: Adrian Roman. Scenografia: Miriam Georgette Mihail și Adrian Roman. Cu: Adrian Damian, Paul Sprincenatu, Wilhelmina Câta, Petrișor Stan, Dan Ivăneșei, Florin Geo Pană. Data premierei: 7 aprilie 2001.

Adrian DAMIAN



Constantin PARASCHIVESCU

Vioara lui Aristofan

Chiar de Ziua Mondială a Teatrului, 27 martie, la Constanța a avut loc premiera spectacolului *Adunarea femeilor* de Aristofan. Autor grec, regizor grec – Yannis Margaritis. Cum cu două zile înainte a fost Ziua Republicii Elene, iar mesajul adresat anul acesta oamenilor de teatru a aparținut lui Iakovos Kampianellis, se poate spune că a fost o sărbătoare grecească la malul mării cu legende comune, unde nația care a dat lumii democrația și teatrul antic a fost omagiată și prin Zilele culturii elene organizate acolo și un festin în holul teatrului după stingerea prelungitelor aplauze. Un ziar local, în preajma premierei, recomanda spectacolul cu trei calificative: „satiric, modern, sexy”. Ia să vedem...

Dar începe duios. În fața unor panouri care închipuie o locuință (sau mai multe), cu înscrisuri în diferite limbi ca în vremurile de restriște socială – „women, strong, femeia etc.” –, un bărbat subțirel cântă nostalgic la vioară, sensibilizând sufletele ca o lirică invocație către zei. Și poate că așa e, ceea ce urmează în fabulația satirică a dramaturgului fiind un pretext de înduioșare a spiritelor olimpiene pentru necazurile noastre *terre-à-terre*, pentru prostiile noastre și neputința de a ne orândui viața în armonie și bunăstare. Poate – nu știu. Îmi aduc aminte că un comentator francez spunea că Aristofan, ca poet „nu e satiric, nici epic; e liric” (Victor-Henry Debidour, *Aristophane*, 1962). Invocația ar putea fi îndreptată și către zeii din noi, dacă credem așa ceva, ignorați, leneși sau adormiți. Și apare *Praxagora* – nume ce indică înzestrarea ei cu darul elocvenței și al acțiunii, deopotrivă. Registrul se schimbă, devine impetuos, energic, la comanda ei autoritară care mobilizează femeile pentru a schimba ordinea în cetate. Gălăgioase, mirate, ele

invadează din sală scena, costumate în pantaloni, bluze și pălării negre, cu buțile umflate și umbrele albe în mână. „E ziua umbrelor deschise”, proclamă *Praxagora* (?) și le dezvăluie scopul deghizării: travestite în bărbați, se vor duce în Adunarea populară și vor prelua pârghiile guvernării, pentru că „ne-am săturat de necinstiți, corupți, demagogi”. Actualitatea nemulțumirii e parcă trasă la indigo cu expresii din zilele noastre, ceea ce ne face sceptici cu privire la soluționarea contradicțiilor sociale cândva, pe o cale politică sau alta. Dar ideea e nostimă, Aristofan se amuză propunând utopia, cu argumente de ascendență morală a femeii în multe privințe și chiar în eradicarea înșelătoriei, pentru că... cine se pricepe mai bine în treburile astea decât femeia? Are haz Aristofan, iar femeile din spectacolul lui Yannis Margaritis au savoare și vervă în însușirea ideii îndrumate de glasul ferm, articulat în forță, al Elenei Gurgulescu. Își pun bărbi și, luate de elan, cântă și dansează într-o frenezie modernă. Dar de la apariția lor, am avut o tresărire recunoscând în siluetele astfel costumate corul bătrânilor din *Phaedra* lui Silviu Purcărete, compus din femei. Nu se putea altfel?

Domnul Margaritis a mai colaborat cu teatrul din Constanța și i-am văzut în stagiunea trecută *Opera pentru viitorii dictatori* de Adonis Doriadis. I-am remarcat atunci știința compozițiilor de ansamblu, a tipologiilor și ritmul. Primele două însușiri le mai regăsim și aici, dar ritmul se pierde după două scene conduse cu pricepere și pendulează între interes viu și lăncezeală. De ce ne plictisim când *Praxagora* le expune lui *Blepyros* și *Chremes* detaliile noii guvernări feminine? E o scenă lungă, de întrebări și răspunsuri, care n-are nici măcar hazul – enervant uneori – al *talk-show-urilor*

televizate din zilele noastre. De ce scade interesul pentru momente cum ar fi predarea bunurilor personale de către *Chremes* la averea publică, sau concurența bătrânei cu tânăra femeie în ademenirea unui mascul viril? E drept, comedia nu dezvoltă o intrigă, ci o schemă cu episoade succesive ale unui joc premeditat, e drept și că autorii sunt elocvenți în interpretare, cu expresia comică pregnantă (Vasile Cojocaru, Nina Udrescu, Laura Iordan), sau nuanțată (Liviu Manolache) și burlescă (Eugen Mazilu), dar de ce simțim că elasticul se tot întinde ca o praștie care nu mai trage? Cu numere muzicale agreabile, dar în afara rostului unei gradații, cam ca la varietățile de la „Fantasio”, unde sunt permise? Domnul Margaritis lungeste și e clar că, dacă ar fi concentrat acțiunea pe soluții mai ingenioase, impresia ar fi fost favorabilă în totalitate. În ceea ce privește licențiozitatea, nu cred că a exagerat cu ceva, ba chiar a pus un petic de catifea pe expresii deșucheate. Adaptarea și versurile cântecelor aparțin lui Vasile Cojocaru,

inspirat. Muzica, Michalis Grigoriou, cum am spus, agreabilă. Scenografia, Carmencita Brojboiu, cu reală fantezie. Și de interes real, fișele de creație ale realizatorilor, alcătuite de secretara literară, Anaid Tavitian.

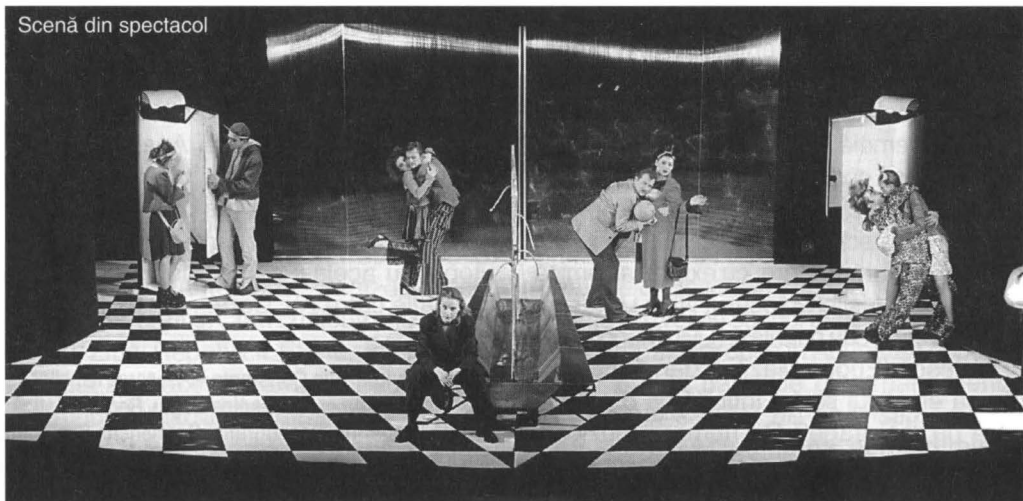
Bătrânul viorist apare din nou, în chip de Aristofan, cu un surâs prietenos, blajin, ne spune câteva vorbe înțelepte și încheie utopia cu același cântec duios de vioară, invocație către zei. Care... unde or fi?

Teatrul „Ovidiu” din Constanța – Adunarea femeilor de Aristofan. Traducerea: Despina Hagiu. Regia artistică: Yannis Margaritis. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Muzica: Michalis Grigoriou. Adaptarea și versurile cântecelor: Vasile Cojocaru. Coregrafia: Călin Hanțiu. Distribuția: Elena Gurgulescu, Diana Cheregi, Ana Maria Tramundana, Clara Ghiuvelechiu, Laura Crăciun, Laura Iordan, Diana Lupan, Lăcrămioara Moscaliuc, Maria Nestor, Florina Bulgaru, Silvana Vișan, Raluca Tudorache, Vasile Cojocaru, Eugen Mazilu, Liviu Manolache, Lică Gherghilescu, Nina Udrescu, Cristina Oprean, Vali Bucur-Caracașian, Radu Niculescu, Iulian Enache, Alexandru Mereuță, Gabriela Belu, Daniela Vitcu, Cosmin Mihaie, Fiorentin Roman. Data premierei: 27 martie 2001.



Scenă din spectacol

Scenă din spectacol



Oana BORȘ

„Cerul înstelat deasupra noastră și legea morală în noi”

Urmărind în ultimii ani activitatea Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, fie din exegeze critice sau din comentarii de presă, fie în popasurile bucureștene ale teatrului, a fost ușor de detectat că aici dramaturgia contemporană, cu precădere cea străină, găsește o ușă larg deschisă. Evident, însă, nu într-un regim de exclusivitate, lucru absolut imposibil pentru un teatru obligat la varietate repertorială de condiția sa de unică sursă locală a actului teatral.

Cu o astfel de imagine formată, m-am îndreptat către Piatra Neamț, spre ultima premieră ce a avut loc, tot cu o piesă a timpului nostru. Și răsfoind caietul-program, acest gând l-am găsit fixat în pagină, într-un articol semnat de Marian Popescu. Criticul vorbește despre „tinerețea fără bătrânețe” a teatrului, despre „unicitatea programului teatral” în ceea ce privește „cultivarea spiritului tânăr”. O referire implicită la toți cei care, dincolo de vârstă, au creat aici un teatru viu. Presupun că sunt de neuitat pentru trupă, și cu siguranță pentru noi, pentru spectatori, întâlnirile cu Vlad Mugur, cu Alexandru Dabija

sau Mihai Măniuțiu. Și, cu singuranță, ar fi fost de neuitat întâlnirea cu Andrei Șerban, ce se preconiza a avea loc la sfârșit de stațiune, și care ar fi marcat întoarcerea marelui regizor în țară, în teatrul debutului său. Din păcate, ca multe alte proiecte importante ce încep frumos pentru a se risipi apoi în vânt, ducând cu ele speranțele, încrederea într-o normalitate, nici acesta nu se va materializa. Vina o poartă cei care ar fi îndreptățiți, prin poziția lor în sistem, să sprijine actele de cultură, dar care, se pare, s-au obișnuit să măsoare valoare cu instrumente numai de ei știute.

Trecând peste această stare de dezamăgire care plana asupra locului și care ne-a cuprins, deopotrivă, și pe noi, potențialii spectatori dornici de un astfel de eveniment, am urmărit spectacolul pietrean *Cocoșei și puicuțe* de Willy Russell, în regia lui Vlad Massaci. Premieră pe țară, comedia surprinde viața tinerilor dintr-un oraș de provincie, un spațiu al orizontului închis în care orice act pare mort înainte de a se naște. Căci sub aparența unui libertinaj chiar

agresiv, uneori, în atitudine, și în special în limbaj, tinerii sunt condamnați la un ridicol inofensiv. Falsa impresie a refuzului, a non-conformismului nu este altceva decât o și mai profundă conformare la regula societății. O supunere neconștientizată, însă, ascunsă sub refugii inutile, surrogate pentru frustrări și ratăre. Mai poate cineva evada din această lume a prejudecății, a unei moralități de carton? În ciuda dezaprobării și blamării generale, da: „vedeta” serii, tânăra în prag de nuntă, care aflată la petrecerea burlacilor întâlnește un vechi prieten, cântăreț de rock venit cu trupa în turneu. De fapt, la rândul lui, un evadat. Va pleca cu el spre libertate, dar nu sub imboldul pasiunii renăscute, ci într-un act al alegerii raționale. A avut puterea să înțeleagă ceea ce scria pe peretele toaletei: „*Cerul înstelat deasupra noastră și legea morală în noi*”...

De altfel, locul de derulare a întregii povești este chiar toaleta unei discotecii, unde se întâlnesc, din întâmplare, în noaptea petrecerii burlacilor, cele două tabere „rivale” – fetele și băieții. În spectacolul Teatrului din Piatra-Neamț, acest spațiu devine o imagine în oglindă, un perete închipuit despărțind în două scena. Aici se lasă dezvăluite personajele a căror caracterizare este făcută cu minuițiozitate,

bine definite tipologic și șlefuite în nuanțe fine în gest, mimică, tic. Și cu toate că se poate vorbi despre un spectacol de trupă, totuși prin această tușă a caracterizării se desprind Gabriela Crișu, ingenua infantilă, Anamaria Marica, ce dă personalitate și seninătate personajului său, tânăra mireasă, și Ovidiu Crișan, imaginea deplinei suficiențe, care nu putea fi decât idolul local al echipei de fotbal. Undeva, în afara unității create se situează mirele (Florin Mircea jr.), a cărui prezență pe scenă timp de o oră și jumătate într-un rol mut (a se citi: „personajul era beat”) nu este pe deplin acoperită. Dincolo de aceasta, țesătura spectacolului se încheagă din dinamică, accentuare prin ritm a tășului replicii din text, în contrapunct cu scenele de încărcătură. Peste toate planează ironia regizorului, nu una acidă, ci un zâmbet care lasă să se întrevadă o puternică doză de umanitate și de compasiune.

Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț – Cocoșei și puicute de Willy Russell. Traducerea: Marian Popescu. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Distribuția: Anamaria Marinca, Gabriela Crișu, Clara Flores, Dorina-Maria Haranguș, Olimpia Mălai, Florin Mircea jr., Doru Cătănescu, Dan Grigoraș, Cezar Antal, Ovidiu Crișan, Constantin Lupescu, Tudor Tăbăcaru. Data premierei: 7 aprilie 2001.

Marcela ILNIȚCHI

„Dansolitude”

Dacă am privi *Dansolitude* fără să-i cunoaștem titlul, l-am lua drept un antrenament de grup în căutarea temei. Gestul, expresia corporală și mișcarea scenică au nevoie de o structurare dramatică pe o idee. Numai așa am percepe ca acțiune complexul de elemente de care se folosește Florin Fieroiu aici, și am putea vorbi de comunicare teatrală. În lipsa acestei percepții, ne aflăm deocamdată în fața unei serii de exerciții pe teme foarte difuze, preliminarii formei de expresie dramatică. Ce se vede pe scenă sunt patru actori transpunând în limbajul gestual impresii exterioare și interioare cu

o putere de comunicare discutabilă. Distingem într-o primă fază gesturi de joacă schimbate între ei, schițarea de alianțe și rivalități total aleatorii, apoi, în a doua fază, gesturi exprimând teama, însingurarea și chiar angoasa. Evoluția de la unele stări la altele nu urmează un scenariu. Ritmul mișcărilor este de multe ori dinamic, dar ele nu transmit un mesaj fugace care ne-ar putea scăpa fiind noi prea lenți în percepție. Liniile de bază ale mișcărilor se repetă, de fapt, atât de mult, încât am fi avut suficient timp să le înțelegem mesajul. Muzica și scenografia nu sunt adaptate în mod special unui spectacol neverbal. Ne-am fi așteptat ca ele să fie mijloace suplimentare în a face inteligibilă gestualitatea. Muzica este ilustrativă îndeplinind astfel o cerință minimală a muzicii de scenă. Scenografia este un vag cadru sugestiv; spre final, pânzele albe ale decorului

se vor închide în jurul protagoniștilor ca niște pereți. Însă interacțiunea dintre gest și decor, încercată de câteva ori, nu valorizează decorul și nu face nici gestul mai clar. Dacă de mai multe ori ne-au plăcut unele expresii din punct de vedere pur vizual, deci în afara semnificației dramatice absente,

altădată am depistat și gesturi cotidiene insuficient sublimite în expresie.

Teatrul „Nottara” – Dansolitude, un spectacol de Florin Fieroiu după un scenariu de Radu Macrinici. Muzica: Arditti Quartet. Scenografia: Lia Manțoc. Cu: Cerasela Iosifescu, Dragoș Bucur, Alexandru Jitea, Bogdan Dumitrache. Data premierei: 6 aprilie 2001.

Margareta BĂRBUȚĂ

Teatru și dans în tragicomedie

Tânărul dansator și coregraf Răzvan Mazilu a dovedit până acum că e un artist îndrăzneț, care nu se mulțumește cu drumurile bătute sau ușoare. După frumosul spectacol *Jocul de-a Shakespeare* în care dansa teatrul marelui Will, a creat o transpunere în dans a *Damei cu camelii* și apoi *Vorbește-mi ca ploaia și i lasă-mă să te ascult*, în care înclinațiile sale spre genul teatru-dans și-au găsit o expresie apreciabilă și apreciată. De data aceasta, cu *Îngerul albastru*, îndrăzneala lui merge mai departe, el asumându-și sarcina de creator total sau aproape, al unui spectacol, pornind de la însăși construcția textului (dramatizare și versiune scenică, regie și coregrafie, confruntându-se cu un model care a lăsat o dâră luminoasă în istoria cinematografului mondial, celebrul film *Îngerul albastru* realizat de Josef von Sternberg, cu marii actori Marlene Dietrich și Emil Jannings). Bine inspirat, el a îndreptat cele două roluri principale unor actori deosebit de înzestrați, Maia Morgenstern și Florin Zamfirescu. O idee bună a fost și păstrarea muzicii originale a filmului, creată de Friedrich Holländer, melodia principală, devenită un leitmotiv, lasciv și insinuant, al spectacolului, sugerând atmosfera epocii. E adevărat însă că, imprimate pe bandă și cântate în limba germană, în *play-back*, cântecele au și o notă de artificialitate.

În scenografia sugestivă și funcțională, creată cu talentul și priceperea tehnică binecunoscute de Dragoș Buhagiar și Irina Solomon, spectacolul se desfășoară într-o

alternanță alertă de scene de dans și teatru în cabaret, la școală și în alte medii, jocul luminițelor intensificând complexitatea dramei. Scenele de dans nu au o deosebită inventivitate, ba chiar devin stereotipe și frizează grotescul, ceea ce subliniază, cu sau fără voia regizorului-coregraf, decăderea morală a mediului la căruia îi devine pradă profesorul *Unrat* – de fapt, *Leopold Raat*, în partea a doua a spectacolului. Trebuie remarcat că Răzvan Mazilu lucrează nu cu dansatori profesioniști, ci cu actori ce dovedesc remarcabile abilități în domeniul dansului, ceea ce mărește expresivitatea ansamblului, format de fapt din câteva personaje, în care se remarcă Cătălina Mustață, Jeanine Stavarache, Mircea Constantinescu, Mihai Danu. Drama profesorului *Unrat*, devenit din vajnicul profesor de o severitate inumană, un clovn trist, măcinat de patimă, suportând toate umilințele, până la uitare de sine și autodistrugere, îi prilejuiește lui Florin Zamfirescu o creație actoricească deosebit de complexă, una dintre marile izbânzi ale carierei sale prin capacitatea sa de a îmbina tragismul cu aparența derizorie a comicului. De fapt, o undă de comedie plutește ușor asupra severului profesor zburliț din scenele cu elevii în partea întâi, sugerând, nu știu de ce, un Marius Chicoș Rostogan, poate pentru a pregăti evoluția ulterioară. Într-o formă mai puțin convingătoare decât în alte mari creații ale sale, forțând uneori vocea până la răgușeală și mișcarea dansantă până la grotesc, Maia Morgenstern susține totuși cu aplomb rolul fatalei *Lola*.

Alternând între regie și coregrafie, sper că Răzvan Mazilu va îndrăzni mai departe pentru a le stăpâni pe amândouă, pentru a nu rămâne la jumătatea drumului dintre cele două profesii la fel de acaparatoare.

Teatrul Odeon – Îngerul albastru după Profesorul Unrat de Heinrich Mann. Dramatizare și versiune scenică:

Răzvan Mazilu. Regia și coregrafia: Răzvan Mazilu. Scenografia: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Lumini: Dragoș Buhagiar. Muzica: Friedrich Holländer. Textele cântecelor: Robert Liebmann și Friedrich Holländer. Adaptarea muzicală: Petru Mărginean. Pregătirea muzicală: Camelia Mocanu. Consultant limba germană: Laura Eftimie. Cu: Florin Zamfirescu, Maia Morgenstern, Leonid Doni, Ioan Batiș, Dimitri Bogomaz, Jeanine Stavarache, Mircea Constantinescu, Cătălina Mustață, Mihai Danu. Data premierei: 30 martie 2001.

Claudia LIPAN

Prisaca

Eduard Gabia este un prisăcar. El și-a adunat albinele, adică pe Maria Baroncea, Liviu Lucaci și Sorin Romanescu, și le-a instruit în zborul spre memorie. Așa se face că *Bătrânul de pe graniță* de la Centrul Multi-Art Dans este o istorie povestită, rând pe rând, de trei eroi la vârste diferite. *Bătrânul* nu apare niciodată, dar s-a cuibărit în fiecare și provoacă amintiri ce au marcat definitiv evoluția actanților. Ludicul este aici – într-un spațiu al mișcării – o recuzită fără orgoliu. Manifestarea lui (proptită în ideea de instrument) este, însă, motivată de Eduard Gabia (încă *Orfeu*) prin lumină, culoare, exercițiu fizic și psihic. Duetul alături de Maria Baroncea e scump la vorbă și slobod în căutarea expresiei care i se refuză omului obișnuit așezat în scaunul confortabil din sală. Continuând starea de vis dintr-o superbă *Fantezie* muzicală de la Teatrul Act, cei doi converg înspre experiențele anterioare ale naratorului și le traduc în gesturile somnolente ale celui care doarme. Căderea în gol, alunecarea gândurilor și trupurilor pe o podea lucioasă nu-și găsește alt punct de sprijin decât în trei butuci de lemn în spatele cărora se refugiază – dacă e nevoie – câte un personaj. Maria Baroncea, de pildă, este iubita incapabilă să iasă din vis, să oprească imaginația acolo unde începe realitatea partenerului – Liviu Lucaci. Eduard Gabia intervine ca rival al refuzării unor reproduceri parțiale sau totale de informații provenite, în general, din copilărie. Frazele repetitive

ale femeii amintesc de o atare neputință care se află în interior, care intră în ritmul uitării și revine activ atunci când vrem să o înlăturăm. Iar Maria Baroncea are destule resurse să ne aducă în stare. Chiar dacă starea e de o clipită.

Teatrul-dans nu e la primul împrumut sub semnul Thaliei. Pe Daniel Popa l-am văzut dansând în *Despre cădere* și susținându-l pe *Thomas Becket*. Laura Stoica împarte *Hammamul* cu Gorki. E rândul lui Liviu Lucaci să se apropie de text prin mișcare. El își dorește să fie din nou copil, dar judecând cu mintea unui om matur. De ce? Foarte simplu: pentru ca atunci când trecutul zboară ca un canar din colivie și se frânge, aducerea-aminte să fie o refacere a stării inițiale. Fără imitații, actorul se mișcă bine ca dansator. Ba chiar personalizează gestul din umbra teatrului rostit. Secvența omului care poartă pe umeri slăbiciunea aproapei și dorința de a-l ridica pe picioare, este, după mine, cel mai bun moment din spectacol. Acolo stă granița dintre teatru și dans, dintre vârste și oameni, dintre cuvânt și muțenia lui.

Muzica lui Sorin Romanescu îi însoțește (cu autor cu tot) pe interpreți, în sunetele metalice ori sensibile ale unei chitări. Scapă de sub control semnele corpului, dar le acordează imediat la impuls, impulsul care-l determină pe Gabia să se apropie de exercițiile abdominale asemenea fenomenului Buto care revoluționa lumea dansului anilor '60. Mai multe nu aflăm despre spectacol. Nici prisăcarul nu ne ajută.

Centrul Multi-Art Dans – *Bătrânul de pe graniță* de Eduard Gabia. Muzica: Sorin Romanescu. Cu: Maria Baroncea, Liviu Lucaci, Sorin Romanescu. Eduard Gabia.

CARTEA DE TEATRU

Ludmila PATLANJOGLU

Un veac de teatru fără „batailles d'Hernani”

Teatrul românesc în secolul XX, apărut la Editura Fundației Culturale Române, este o carte – biografie despre o epocă și creatorii ei, despre un fenomen artistic de elită care a împlinit cultura națională și a fost un ambasador în dialogul cu lumea. Formula aleasă de profesorul universitar Ileana Berlogea este complexă. Autoarea descrie, dar și valorizează din perspectiva istoriei și a actualității. Urmărește dincolo de o cronologie jocul corespondențelor și confruntărilor dintre tradiție și modernitate. Ea încearcă să surprindă operele, artiștii, tendințele coagulante care au dat personalitate acestui veac teatral. Un veac care, în opinia Ilenei Berlogea, este marcat la naștere de premiera dramei *Năpasta* din anul 1890 și ale cărui direcții de dezvoltare vor fi hotărâte de întâlnirea dintre doi reformatori de anvergură europeană – Davila și Caragiale: „Ca director al Naționalului bucureștean, el i-a montat piesele cu mare grijă față de toate detaliile, iar în 1909, când înființează Compania Davila, ea se deschide cu *Începem* de I.L. Caragiale, un act simbolic, un eseu despre noul teatru și noul stil de joc, un elogiu al dramaturgului consacrat mai tânărului, cu exact un deceniu, confrate”. Este evidențiat rolul lui Caragiale în crearea unei școli de comedie și în impunerea teatrului ca „artă a spectacolului”. De asemenea, contribuția lui Davila prin inovațiile aduse în stilul montărilor, în repertoriu sau manageriat teatral, ce își găsește adepți printre interpreții tineri care „cresc și se impun sub oblăduirea lui”: Paul Gusti, întemeietorul școlii regizorale românești, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Gheorghe Storin,

Ion Manolescu. Volumul cuprinde câteva portrete emblematice pentru generația de aur de la începutul secolului XX. Astfel, un reper pentru înțelegerea influenței exercitate de o mare actriță și profesoară rămân observațiile pertinente, de fină subtilitate, ale teatrologului Ileana Berlogea: „Arta Aristizzei Romanescu se datorează în special studiului modelelor, alegerii și îmbinării cu inteligență și măsură a elementelor școlii veriste italiene, bazată pe dăruirea și înflăcărea școlii franceze a cuvântului, a realismului englez cu sensibile apropieri de teoriile lui Antoine. Actrița consideră necesară *trăirea*, depărtându-se de *Paradoxul* lui Diderot în favoarea jocului intim nuanțat, voit cotidian, dominat de clocotul lăuntric. Sensibilitate, trăire, memorie afectivă, studiul vieții autentice sunt elemente care ne apropie de o școală interpretativă modernă. Procesul de selecție și reconstituire a elementelor după criteriile frumosului, eliminarea detaliilor și rămânerea la esențial demonstrează faptul că realismul scenic românesc se află înaintea cunoașterii estetice naturaliste. Aristizza studiază viața dar, în aceeași măsură, și arta”.

Pagini revelatoare sunt dedicate și regizorilor, scenografilor și actorilor care au îmbogățit modalitățile de exprimare scenică, dând strălucire perioadei interbelice: Ion Sava, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Ion Aurel Maican, I. Stemberg, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, Theodor Kiriacoff, Georg Loewendal, Lucia Sturdza Bulandra, George Calboreanu, George Timică, Maria Filotti, Elvira Popescu, Marioara Voiculescu, Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Marietta Sadova, Birlic.

Ileana Berlogea eternizează, în formulări lapidare și expresive, arta acestor figuri legendare. Un model în acest sens este schița de profil a lui George Vraca: „El a rămas în conștiința publicului ca un mare actor, interpret ideal al eroilor romantici, într-un anumit fel, un *ultim romantic*, dar unul foarte modern, fără sentimentalism, al cărui patos este pigmentat cu distanțarea ironică. A fost admirat de spectatori și după Al Doilea Război Mondial, în câteva roluri pe scene și în film, mai ales în *Vlaicu Vodă* din drama omonimă a lui Alexandru Davila și *Richard al III-lea*”.

În zugrăvirea tabloului „deceniilor dictaturii”, cercetătoarea evidențiază două paradoxuri: unul ar fi „școala regizorală românească” și altul, „autorii dramatici în consens cu lumea”. Prin comentarii aplicate, este creionată originalitatea operei unor scriitori, reformatori nu numai ai limbajului literar-dramatic, dar și declanșatori de energii intelectuale, creatoare în arta scenică: „Simbolistica și imagistica din lucrările lui Romulus Guga, Dumitru Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Marin Sorescu, Horia Lovinescu nu mai au nimic comun cu simbolistica și imagistica pe care le întâlnim în literatură, ci cu cea teatrală prin excelență. Simbolurile lor nu sunt luate din domeniul asociațiilor poetice, ca la Cehov sau Tennessee Williams, adică *Livada cu vișini*, *Pescărușul*, *Orfeu*, ci din domeniul teatrului, filmului și televiziunii, pe primul loc fiind astfel bufonul, arena circului sau platoul de filmare. Caracterul teatral al acestor lucrări îl găsim și în posibilitățile variate de interpretare, în mutațiile pe care le poate opera viziunea regizorală”. Confruntările internaționale devin o șansă pentru îmbogățirea teatrului autohton. Astfel, Ileana Berlogea analizează pe larg un alt paradox benefic al epocii dictaturii, dar și al teatrului românesc de după '89: contactul cu numeroase trupe străine, cu cele mai bune teatre din lume. Se detașează, în acest sens, patru capitole excelente, sintetice din volum, dedicate turneelor franceze, italiene, germane și engleze care au modificat, de-a lungul timpului, fața teatrului românesc. Calitatea de

martor o ajută să păstreze *amintirea* unor spectacole antologice revoluționare pentru teatrul secolului XX, nu numai în lume, dar și în România: *Bip* de Marcel Marceau, *George Dandin* și *Tartuffe* montate de Roger Planchon, *Rinocerii*, în viziunea lui Jean-Louis Barrault, *Mama* cu Helene Weigel și *Viața lui Galileo Galilei* cu Ernst Busch, *Arlechino*, *slugă la doi stăpâni*, în regia lui Giorgio Strehler, cu Marcello Moretti, *Regele Lear* cu Paul Scofield și *Visul unei nopți de vară* în transpunerea scenică a lui Peter Brook.

Prin panorama acestor turnee sunt puse în lumină filiații de atitudine, punți spirituale, Ileana Berlogea marcând și vocația internațională a regiei românești: „Montările lui Shakespeare, Cehov, Brecht pot fi socotite, în marea lor majoritate, ca spectacole de referință în *mișcarea noastră regizorală*, originalitatea lor fiind verificată și în competițiile internaționale de prestigiu”. Ea caută și descoperă „prezența unui punct de vedere românesc” care a cucerit publicul, a entuziasmat oamenii de teatru și presa din străinătate, stârnind elogi la superlativ, în urma vizionării unor reprezentații semnate de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, Valeriu Moisesescu, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban, Silviu Purcărete.

Spectacolul relației dintre tradiție și modernitate, continuitățile și discontinuitățile din teatrul românesc este urmărit în pagini ample și după Revoluția din decembrie 1989. El este dominat de sentimentul libertății și al dificultăților născute de trecerea la economia de piață, de la structuri centralizate și înghețate la inițiativa personală. Autoarea conchide: „derută și redefinire, redefinire și derută, căutarea unei noi identități a actului scenic, formularea de noi programe, negarea trecutului, dar și încercarea de a nu pierde ceea ce a fost bun și valoros în teatrul românesc – iată ce caracterizează arta scenică românească din ultimii ani”.

Teatrul românesc în secolul XX este o contribuție teatrolologică meritorie. Un document și un instrument de orientare și de

lucru ce invită la exegeze viitoare. O cere bogăția acestui veac, dramatic și solar pentru teatrul românesc, despre care Ileana Berlogea, *spectator îndrăgostit*, ne împărtășește în această carte: „se poate spune că, în general, teatrul românesc nu cunoaște

tranziții bruște și schimbări violente. Curente și influențele se întrepătrund, noul dezvoltându-se întotdeauna firesc din tradiții, înlăturându-se caducitățile fără ostentație sau zgomotoase *batailles d'Hernani* cu răsturnări furtunoase și negații categorice“.

Mircea GHIȚULESCU

Dramaturgi francezi contemporani

Valsul hazardului – un volum de teatru francez contemporan finanțat de Societatea autorilor și compozitorilor dramatici din Franța / SACD, prin departamentul său de difuzare, *Entr'actes*, tipărit la Târgu-Mureș și lansat cu ocazia *Sărbătorii teatrului francez* – este un eveniment ce amenința să treacă neobservat în vânzoleala critică de la noi. Cu toată francofonia noastră, cu toate relațiile privilegiate cu „sora noastră de gintă latină“, dramaturgia franceză a circulat după 1990 mai mult prin traduceri de uz intern destinate unor spectacole. Este adevărat, nici înainte de '90 lucrurile nu stăteau mai bine: traduceri se opreau la Ionesco și Camus, deja clasici.

Citind *Valsul hazardului* (ediție îngrijită de Rodica Gătina și Zeno Fodor), îți vine să spui că nici dramaturgia franceză nu mai e ce a fost în anii '60, când își disputau întâietatea „absurzii“ de talia lui Beckett și Ionesco cu existențialiștii de anvergura lui Camus și Sartre. Epuizată de atâtea contestații, drama franceză se întoarce la textul bine scris, accesibil, ușurel și amuzant. Se întoarce adesea la tradiția „comediei de boulevard“ înțeleasă ca o valoare națională. Se refac chiar cuplurile tradiționale de vodeviliști, asemenea precursorilor Piis și Barré, sau Radet și Desfontaines și altele care s-ar mai putea cita. Astfel, Pierre Savil și Eric Assous și-au unit forțele pentru a scrie comedia boulevardieră (abia disimulată

în satiră politică) *Le Portfeuille* (e vorba de un portofoliu ministerial), tradusă și jucată la noi cu titlul *Vacanță în Guadelupa*. Doi oameni de meserie își dau mâna pentru a scrie o comedioară pe care o putea scrie cel mult unul dintre ei. Ingredientele sunt infailibile: politică și sex. Ministrul *Gueraud* este șantajat de oribilul deputat *Bouladon* pentru o mare escrocherie financiară. Lucrurile sunt împinse (cu oarecare grație) la limita bunului-simț: *Bouladon* nu vrea nimic altceva decât o vacanță de o săptămână în Guadelupa cu nevasta ministrului. Pentru acoperire morală, aventura nu va avea loc dar, mecanismul odată declanșat, se derulează până la epuizare, ca o jucăria cu arc. Un mecanism fix care nu este alimentat de surse colaterale și un final cu răsturnări de situații confecționate: *Bouladon* va ajunge prim-ministru în locul lui *Gueraud*, iar acesta, ministru al justiției. Nu astfel scria Mușatescu pe la 1930 în *Escu*, bunăoară, unde eroul este și nu este ministru de câteva ori în zece minute. Este adevărat, învățase lecția tot de la francezi.

Un vodevil „fabulos“, cu „triumphiuri conjugale“ approximate parcă la infinit – scrie Francis Joffo (*Face à face*). Divorțată, *Nicole* primește vizita lui *Paul* care a invitat-o la teatru, dar apare fostul soț, *Michel*, care locuiește în blocul de vizavi; apoi vine *Gérard*, îndrăgostit fără speranță de fiica acestora, *Sophie*, care locuiește în apartamentul de

deasupra și, în sfârșit, *André*, prietenul lui *Nicole*. *Anne*, amanta fostului soț, vine și ea în căutarea acestuia, dar se întâlnește cu *Maurice*, soțul ei, de care este îndrăgostită tânăra *Sophie*. Joffo se amuză să încâlcească la nesfârșit relațiile, și așa complicate, dintre oameni și creează imaginea unei lumi în care toți sunt „rude” apropiate fără să o știe. Vodevilul cantitativ al lui Francis Joffo este comprimat și înnobilit în *Agenda* „clasicului” Jean Claude Carrière. *Haute couture*, cum spun modistii. Material puțin, dar croială impecabilă, subtilă și eficientă ca o anecdotă bună. O rafinată poveste obișnuită de dragoste. Burlacul *Jean Jacques* tocmai își contabilizează iubitele într-un album special, după o noapte de amor. Apare o fermecătoare *Suzanne* care nu mai vrea, sub diferite pretexte, să plece din casă. Când vrea, totuși, să plece, este prea târziu: *Jean Jacques* deja o iubește. Piesa se încheie cu un frumos paradox: presimțind pericolul coabitării care tocește dragostea, *Jean Jacques* o părăsește pe *Suzanne* pentru a salva dragostea.

Inepuizabila aventură a cuplului trece în dramă psihologică la Veronique Olmi. *Punct final* (*Point à la ligne*) este radiografia unei mari iubiri devenită nevroză. *Lili*, femeie la 50 de ani, nu știi cât de îndrăgostită e încă de soțul ei *Marco*, dar, hotărâtă să recupereze sentimentele de demult, îl macină cu reproșuri, interogatorii și crize de nervi pe fond etilic. Este, nu atât o dramă a iubirii defuncte, cât a inteligenței acute a femeii care intuiește totul greșind tocmai prin exces de logică. Véronique Olmi stăpânește psihologia personajului feminin și atacă autoritar detaliile reacțiilor acesteia. Vehemența revendicării unei iubiri apuse transformă drama în monodramă. *Marco* rămâne un interlocutor pasiv. Îndepărtând micile lui replici piesa n-ar pierde mare lucru și s-ar transforma într-un monolog nevrotic al lui *Lili*.

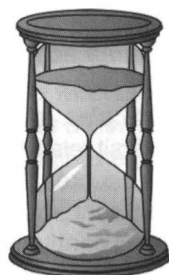
Ne aflăm deja în zona grea a dramaturgiei franceze. *Rever peut-être* de Jean Claude Grumberg (ca și *Amorphe d'Ottenmburg*, pusă în scenă de Cristian Ioan la Naționalul

din Târgu-Mureș), este un teatru al cărturarului care înțelege să așeze o punte de comunicare între cultură și creație. Dacă în *Amorphe...* citatele culturale se intersectează (Shakespeare, Jarry, Calderon de la Barca și, poate, Evgheni Svart), *Rever peut-être* este o parafrază pirandelliană după *Hamlet*, în genul lui D.R. Popescu din *Buful roșie*. Este procesul actorului care visează că este judecat pentru că îl joacă pe *Hamlet* care îl ucide pe *Polonius*. Sau, mai exact, coșmarul unui asemenea proces. Frontierele dintre *Hamlet*, realitatea actorului și onirismul său se intersectează într-o construcție enigmatică și sofisticată.

Și Victor Haim iubește misterul. În *Chair amour* (jucată, de asemenea la Târgu-Mureș) se situează într-o zonă semiterifiantă, temperată prin psihism. *Valsul hazardului* (drama care împrumută și titlul volumului) nu este străină de căutările lui Victor Haim în teritorii bizare, din afara realității uzuale. Ne aflăm, împreună cu *Femeia* care a murit într-un accident de automobil, într-un purgatoriu din care, prin inteligență, ar putea ajunge în Rai, acumulând minimum o sută de puncte la un concurs despre semnificația propriei existențe.

În sfârșit, *Emisiunea de televiziune* a unui alt senior al dramaturgiei franceze, Michel Vinaver, pare cea mai sofisticată interpretare a actualității franceze și, literar vorbind, cea mai neconformistă: reconstituirea unei crime la televiziune pe fondul exasperării provocate de șomaj.

Ne mirăm că lipsește din *Valsul hazardului* Yasmina Réza, cea mai jucată autoare a momentului dar, mai ales, Matei Vișniec, una dintre cele mai originale voci ale dramaturgiei franceze actuale. Am resimțit și lipsa unor casete cu minime date bio-bibliografice ale autorilor antologați de mare folos în cazul unor autori care nu au intrat încă în dicționare, asemenea lui Carrière, Grumberg, Haim sau Vinaver. Prefața confidențială a lui Radu Beligan suplinește doar parțial această absență.



CALENDAR TEATRAL

MAI

3 mai – 110 ani de la nașterea lui **Mihail Afanasievici Bulgakov** (m. 10 martie 1940), autor de piese de teatru (*Zilele Turbinilor*, *Fuga*, *Cabala bigoților*), de romane cu implicații dramatice (*Garda albă*) și parodice (*Romanul teatral*). *Maestrul și Margareta*, care reia tema faustică, a fost dramatizat și jucat cu uriaș succes la Teatrul Mic din București (1980), în regia Cătălinei Buzoianu, cu Ștefan Iordache și Valeria Seciu în rolurile principale.

– se împlinesc 7 ani de la trecerea în neființă a marelui actor român de teatru și film **George Constantin** și 68 de la naștere. De neuitat în *Voinițki*, *Lopahin*, *Pietro Gralla*, *Karamazov*, *Iona*, *Regele Lear*, *Petru Rareș* etc. Apreciat de critică pentru inegalabila calitate „de a încorpora idei filosofice”, „de a plasticiza universuri fabuloase”, „de a abstractiza un destin”, „de a fi istoria gânditoare asupra ei înseși”, pentru a fi fost pe scenă pasionat și cerebral totodată, pentru expresivitatea mișcării, dar și a imobilității, și – lucru rar menționat când e vorba de creația scenică – pentru neobișnuita forță a privirii sale.

5 mai – 150 de ani de la nașterea lui **Ermene Novelli** (m. 29 ianuarie 1919), cel mai mare actor italian al epocii sale și probabil unul dintre cei mai importanți ai lumii. Adulat în toată Italia în roluri comice, recunoașterea ca actor tragic (în *Hamlet*, *Othello*, *Constructorul Solness*, *Rața sălbatică*, *Strigoii*) o obține în străinătate. „Casa Goldoni”, ambițios proiectată de el pe tipicul „Comediei Franceze”, eșuează după câțiva ani de existență. O parte din critică – în special Silvio d'Amico – i-a reproșat familiaritatea cu publicul și abandonul total al formalismului în recitare. Succesul maxim îl obține când dramaticul și comicul se îmbină, ca în *Shylock*, al cărui text a fost adaptat de Novelli însuși. 68 de ani de viață și aproape 60 de teatru.

6 mai – 40 de ani de la moartea lui **Lucian Blaga** (n. 9 mai 1895), poet, eseist, memorialist, dramaturg și filosof român de marcă. Teatrul său are un

George CONSTANTIN
în *Iona* de Marin Sorescu



pronunțat caracter expresionist: *Zamolxe – mister păgân*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu*; *Daria* – dramă psihologică de familie, cu reverberații freudiene. Dintre piesele pe tema jertfei creatorului de frumos, *Meșterul Manole* este cea mai izbutită din literatura română, prin adâncimea sensurilor mitului și sporirea importanței date personajului feminin.

- 14 mai** – 130 de ani de la nașterea lui **Caton Theodorian** (m. 8 ianuarie 1939). Dramaturg și prozator, membru fondator și primul președinte al Societății Autorilor Dramatici Români. A scris mai multe piese de teatru, dar numai comedia *Bujoreștii* (1916) s-a bucurat de oarecare succes în epocă.
- 17 mai** – 110 ani de la nașterea lui **Emil Isac** (m. 25 martie 1954), poet simbolist, gazetar și dramaturg. Poemul dramatic de factură simbolistă *Maica cea tânără*, „dramoletă neo-romantică într-un act”, este considerată de I.L. Caragiale „o strălucită promisiune”.
- 21 mai** – se împlinesc 40 de ani de la premiera spectacolului ***Cum vă place*** de Shakespeare (regia Liviu Ciulei) la Teatrul „L.S. Bulandra”, cu Clody Bertola în rolul *Rosalindei*. Viu controversat la vremea lui, spectacolul constituie un moment de referință pentru dezvoltarea teatrului românesc.
- 25 mai** – 320 de ani de la moartea lui **Calderón de la Barca** (n. 1600), unul dintre cei mai mari dramaturgi ai lumii, autor de comedii și *autos sacramentales*. Dintre cele aproximativ 120 de comedii, de amintit *Prințul constant*, *Viața e vis*, *Alcadele din Zalameea*. Poet exclusiv catolic, chiar și în teatrul profan, el reliefează piedicile pe care sufletul le întâlnește în aspirațiile lui cele mai nobile. Stilul său este baroc, supraîncărcat cu elemente decorative (deși mai sobru în episoade decât Lope de Vega), și cu o pronunțată tendință spre hiperbolizare în cântarea sentimentelor cavalierești. Unii critici îi reproșează lirismul manierist, care însă era al epocii.
- 28 mai** – 30 de ani de la moartea lui **Jean Vilar** (n. 25 martie 1912), actor și regizor francez. În 1947 fondează Festivalul de la Avignon. Ca director al Teatrului Național Popular (1951–1963), Vilar formează o trupă excelentă, din care făcea parte și celebrul actor de film Gérard Philipe. Astfel, T.N.P. devine o instituție de mare influență în viața culturală națională, încât i se conferă în 1959 un statut egal cu al Comediei Franceze. În ultimii ani de viață, Vilar montează spectacole de teatru și operă prin toată Europa. De neuitat rămân spectacolele din repertoriul clasic francez (*Dom Juan* de Molière, *Cidul* de Corneille) și contemporan (Bertolt Brecht, Sean O’Casey).

IUNIE

- 2 iunie** – 185 de ani de la nașterea lui **C.A. Rosetti** (m. 8 aprilie 1885), un stâlp al începuturilor teatrului românesc: actor amator, traducător și cronicar dramatic, Director general al Teatrelor și Teatrului Național din București (1859–1860).

3 iunie – în urmă cu 40 de ani a încetat din viață **Alice Voinescu** (n. 10 februarie 1885), estetician și filosof, eminentă profesoară de istoria teatrului universal.



I se datorează prima monografie românească dedicată lui Montaigne și volumul *Aspecte din teatrul contemporan* în care analizează câteva probleme majore ale teatrului interbelic. *Jurnalul* ei, publicat abia în 1999, conține – pe lângă date despre existența acestei extraordinare femei – informații prețioase despre viața culturală a epocii. În 1946 îi apare *Eschil* – model de abordare, înțelegere și interpretare prin modernizare a operei dramaturgului antic.

6 iunie – 130 de ani de la nașterea lui **Nicolae Iorga** (ucis în 27 noiembrie 1940), mare istoric, important om politic, memorialist, gazetar și dramaturg. Debutul îl constituie o lucrare despre *Năpasta* lui Caragiale; a scris peste 50 de piese, dintre care semnalăm: *Un domn pribeag*, *Doamna lui Ieremia*, *Frumoasa fără trup*, *Doamna Avezeanu*, *Constantin Brâncoveanu*, *Fratele păgân*, *Cantemir Bătrânul*; a făcut traduceri pentru și a scris despre teatru.

– 55 de ani de la moartea dramaturgului german **Gerhart Hauptmann** (n. 15 noiembrie 1862). Se remarcă printr-un studiu amănunțit al mediului rural tradițional, dublat de o predilecție pentru analiza psihologică a personajelor tarate, marcate de ereditate sau libidou. Cele mai cunoscute piese ale sale sunt *Țesătorii*, *Clopotul scufundat*, *Căruțașul Henschel*, *Blana de biber*. Premiul Nobel (1912).

9 iunie – 110 ani de la **primul turneu teatral internațional românesc**. Succes – de critică, nu și de public – cu *Hamlet* la Viena, cu Grigore Manolescu în rolul titular, Aristizza Romanescu (*Ofelia*) și Iancu Petrescu (*Actorul*) – de la a cărei naștere se împlinesc 150 de ani – și *Romeo și Julieta*. Trupeii românești i s-a propus continuarea turneului la Berlin, Paris și Londra, dar a fost nevoită să refuze din motive pecuniare.

21 iunie – 75 de ani de la nașterea scenografei **Adriana Leonescu**. Cea mai mare parte a activității sale este legată de Teatrul Mic. Colaborări în câteva țări europene. Semnează scenografia multor piese clasice și moderne. Remarcată de critica de specialitate pentru rezolvările personalizate și înalta cultură teatrală.

Daria DIMIU

Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”



Aristizza ROMANESCU
în rolul *Ofelia* din **Hamlet** de Shakespeare



MIHAELA TONITZA IORDACHE • ELIZA PETRĂCHESCU

MIHAELA TONITZA IORDACHE

Un personaj tainic

ELIZA PETRĂCHESCU



GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

După:

La vorbă cu Vlad MUGUR

Ursit scenei: Mihai POPESCU

El, vizionarul Aureliu MANEA

Revista *TEATRUL AZI* anunță apariția volumului supliment

Un personaj tainic: Eliza PETRĂCHESCU de Mihaela TONITZA-IORDACHE

Comenzile se pot efectua la telefoanele:

666 34 52; 092 45 59 54; 093 34 50 32; 092 45 41 98

Coperta I: **Valeria SECUI**

în *Spirit*

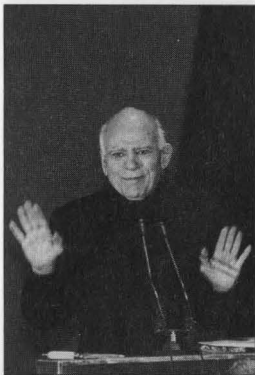
Foto: Florin Bîlcan



Coperta II: **Livia CIULEI**

Premiul de excelență

Foto: Florin Bîlcan



Coperta III: **George BANU și Ion CARAMÎTRU**

Foto: Florin Bîlcan



Coperta IV: **Reșizance SORANA CORDOABĂ STANCA**



SUMAR

- 1 Gala Premiilor UNITER
- 5 Memoria teatrului: Tony Gheorghiu
- 16 40 de ani de teatru: Promoția 1961
- 23 Interviu: Helmuth Stürmer
- 27 Caravana criticilor la Timișoara și Brăila
- 49 Uși deschise la U.A.T.C.
- 53 Teatrul Național din Iași
- 64 Interviu Yuri Kordonsky
- 68 Spectacole
- 116 Cartea de teatru
- 120 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală

nr. 5-6-7/2001

B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2-4

Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:

Cristina DUMITRESCU

Doina MODOLA

Marina CONSTANTINESCU

Constantin PARASCHIVESCU

Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ

Delia VOICU

Irina IONESCU

Ioana ICHIM ANGHEL

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

Coresi



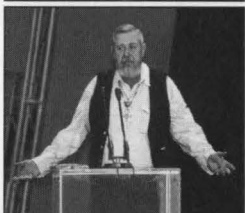
- 1 Ștefan Iordache,
„Cel mai bun actor“
al stagiunii
1999–2000, felicitat
de Emilia Popescu

Foto: Florin Biolan



- 2 Oana Pellea,
„Cea mai bună
actriță“ a stagiunii
1999–2000

Foto: Florin Biolan

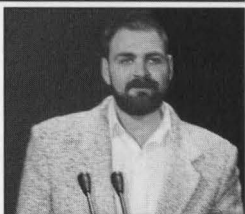


- 3 Alexandru Tocilescu
(Premiul pentru „cel
mai bun spectacol“ al
stagiunii 1999–2000)

Foto: Florin Biolan



- 4/5 **Premiul Criticii:** Mihai Iancu,
Theodora Herghelegiu,
Antoaneta Zaharia, George
Ivașcu, Marius Stănescu,
Claudiu Goga, Bógdan Zsolt,
Bianca Zurovski, Diana
Ruxandra Ion, Alina Moldovan
și Cristina Modreanu



- 6 Marius Chivu
(Premiul pentru debut)

Foto: Florin Biolan



- 7 Anca Bradu
(Premiul pentru regie)
felicitată de
Ambasadorul Marii Britanii,
Richard Ralph

Foto: Florin Biolan



- 8 Alice Georgescu
(Premiul pentru critică
teatrală)

Albumul color al revistei TEATRUL_{azi}

ISBN 1220-1676