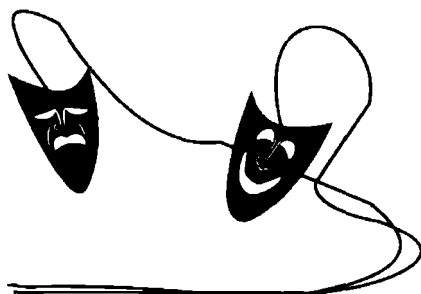


La Multi Ani!



EVENTIMENT

Festivalul Național de Teatru

EDIȚIA A 17-A
3-15 noiembrie 2007

Director artistic și selecționar unic:
Marina CONSTANTINESCU

Adrian MIHALACHE

Goethe, Purcărete și noi

În contextul Festivalului Național de Teatru, Silviu Purcărete a strălucit într-o companie selectă, formată din personalități ca Thomas Ostermeier sau Jan Lauwers. **Faust**-ul său a fost gândit pentru un spațiu cu totul special – halele fostei uzine Simerom – care a pus în valoare abilitatea sa de a manevra mase de actori, utilizând estrade, macarale, vincluri, poduri rulante și benzi transportoare. Constantin Noica spunea, în *Despărțirea de Goethe*, că piesa cere atâtea mijloace, încât ar fi fost potrivită ca scenariu pentru un film hollywoodian. Purcărete a demonstrat că ruinele societății industriale pot fi recuperate ca decor perfect. Nu a căutat să impună o imagine, a preferat să stârnească imaginația. A fost ajutat din plin de scenografia mobilă a lui Helmut Stürmer, făcută din fresce apocaliptice, din planuri semitransparente, din ziduri care se năruie, la toate acestea adăugându-se o splendidă cortină barocă, pentru a ne reaminti că totul e, în fond, numai teatru.

Regizorul a făcut un decupaj clar din textul piesei, pe care l-a montat cu un excelent simț dramatic al ritmului biologic. Primul act pune detaliat în scenă tranzacția prin care Faust își vinde sufletul, apoi arată cum acesta o primește, ca recompensă, pe Margareta, una multiplă, de fapt un „câmp de margarete”, alcătuit din fetițe abia nubile. Al doilea act, pe post de intermezzo, ne pune în mișcare, făcându-ne să trecem dincolo de fundalul scenei, pentru a participa, intruși uimiți și fermecați, la Noaptea Valpurgiei. Aici, mecanismele scenei funcționează fără gripaje, iar mesajul este exprimat fără ambiguitate. Al treilea act, în sfârșit, ne cheamă să ne reaşezăm liniștiți, la locurile noastre, pentru a asista la trista agonie a eroului și la surprinzătoarea lui salvare. Surprinzătoare, pentru că Margareta nu mai intervine în favoarea lui Faust, eternul feminin și-a spus cuvântul prin maternitatea eludată și eşuată și nu mai apare, ca la Goethe, ca soluție redemptorie finală. Sigur, totul e bine când se sfârșește cu bine, dar de ce sfârșește așa? Mefisto a jucat cinstit, de ce e totuși frustrat de victorie? Rămânem îndoiiți, pe gânduri. Faptul că Mefisto e jucat de o femeie complică oarecum deznodământul. Goethe arată cum îngerii sexy și sumar îmbrăcați îi stârnesc lui Mefisto poftă perversă, împiedicându-l să-și recupereze prada, pe Faust. Or, o actriță confruntată cu fetițe angelice nu poate sugera așa ceva. Altfel, interpretarea Ofeliei Popii este absolut remarcabilă. Ea nu joacă în travesti, nici nu mizează pe feminitate, ci interpretează, cu nenumărate contorsiuni corporale și vocale, o ființă care-și transcende sexul,

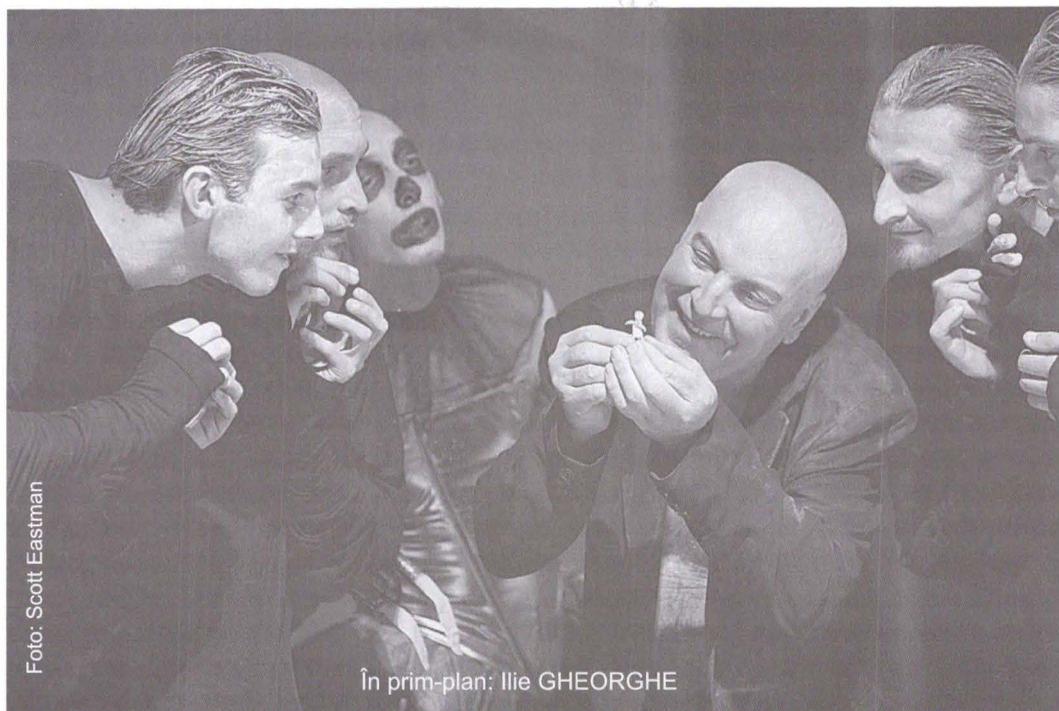


Foto: Scott Eastman

În prim-plan: Ilie GHEORGHE

de fapt, o figură a logicii lipsite de suflet. Cablată cu microfoane, care-i modulează în fel și chip vocea, ea pare un cyborg angajat într-o aventură virtuală. Față de îndrăzneala acestei ipostaze, Faustul lui Ilie Gheorghe pare banal, venit din altă piesă. Actorul pare că ține mult să recite cu acuratețe fragmentele poetice „nemuritoare”, decât să participe la o aventură cu adevărat inovatoare. De altfel, regizorul însuși face din el un personaj cam plat. Dezabuzarea de la început, decepția produsă de cunoașterea teoretică se explică, pe scenă, doar prin imposibilitatea de a vindeca o boală, de a salva o viață, ceea ce este cam reducionista. E bine că toate etapele tranzacției cu Diavolul au fost minuțios prezentate, câinele negru inclusiv, dar rămânem cu senzația că Faust a primit prea puțin în schimbul sufletului său nemuritor: o distracție cu fetițe și o orgie cu vrăjitoare. Pentru spectatorul secolului al XXI-lea, mai interesante sunt alte experiențe pe care Diavolul i le-a înlesnit: explozia bogăției iluzorii de la curtea împăratului, fapt care anunță, surprinzător, eflorescența economiei virtuale, satisfacția de a cunoaște secretele științei – sinteza, în eprubetă, a lui Homunculus –, aducerea Elenei, în ipostază virtuală, din sfera imaginației culturale în zona tangibilului „aici și acum”, iată situații mai semnificative pentru periplul faustic decât cochetăriile cu vrăjitoare. De aceea, actul final, în care eroul își trăiește împlinirea într-un demers politic, prin construcția iluzorie a unei societăți perfecte, își pierde din impact, deoarece pare că vine prea devreme. Până să se ajungă aici, mai trebuia trecut prin alte satisfacții decât simpla destrăbălare. Teatral, partea a treia este impecabil realizată, cu o gradație perfect controlată, culminând cu apariția personajelor fatale: Grija, Nevoia, Lipsa, Datoria și, la sfârșit, Iemurii.

Neglijarea mizei tehnologice a actualității se vede și din prestația lui Andu Dumitrescu, artisanul „noilor medii”. Ce se vede pe ecranele monitoarelor sunt simple strâmbături repetate până la sațietate, iar proiecția imaginii Sibiului, ca loc

Ofelia POPII și Ilie GHEORGHE

Foto: Scott Eastman



posibil al desfășurării acțiunii, este o soluție naivă: într-un oraș de negustori și de meșteșugari, fără vreo universitate, nu-și găsesc locul nici Faust, nici Diavolul. Este adevărat că personajele mute, îmbrăcate în stilul secolului al XVIII-lea, trimit vag la baronul von Brukenthal, dar ar fi greșit să vedem în rafinatul colecționar și francmason un Mefisto de mare clasă.

Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu – Faust de J.W. Goethe. Dramatizarea și regia: Silviu Purcărete. Decoruri și light design: Helmut Stürmer. Costumele: Lia Manțoc. Muzica originală: Vasile Șirli. Orchestrația: Doru Apreotesei. Filmări și montaj video: Andu Dumitrescu.

Cu: Ilie Gheorghe (*Faust*); Ofelia Popii (*Mefisto*); Tania Anastasof, Medeea Dobrotă, Doris Faff, Astrid Hermann, Irina Mihai, Aneea Oprin, Ana Maria Telebuș (*Margareta*)

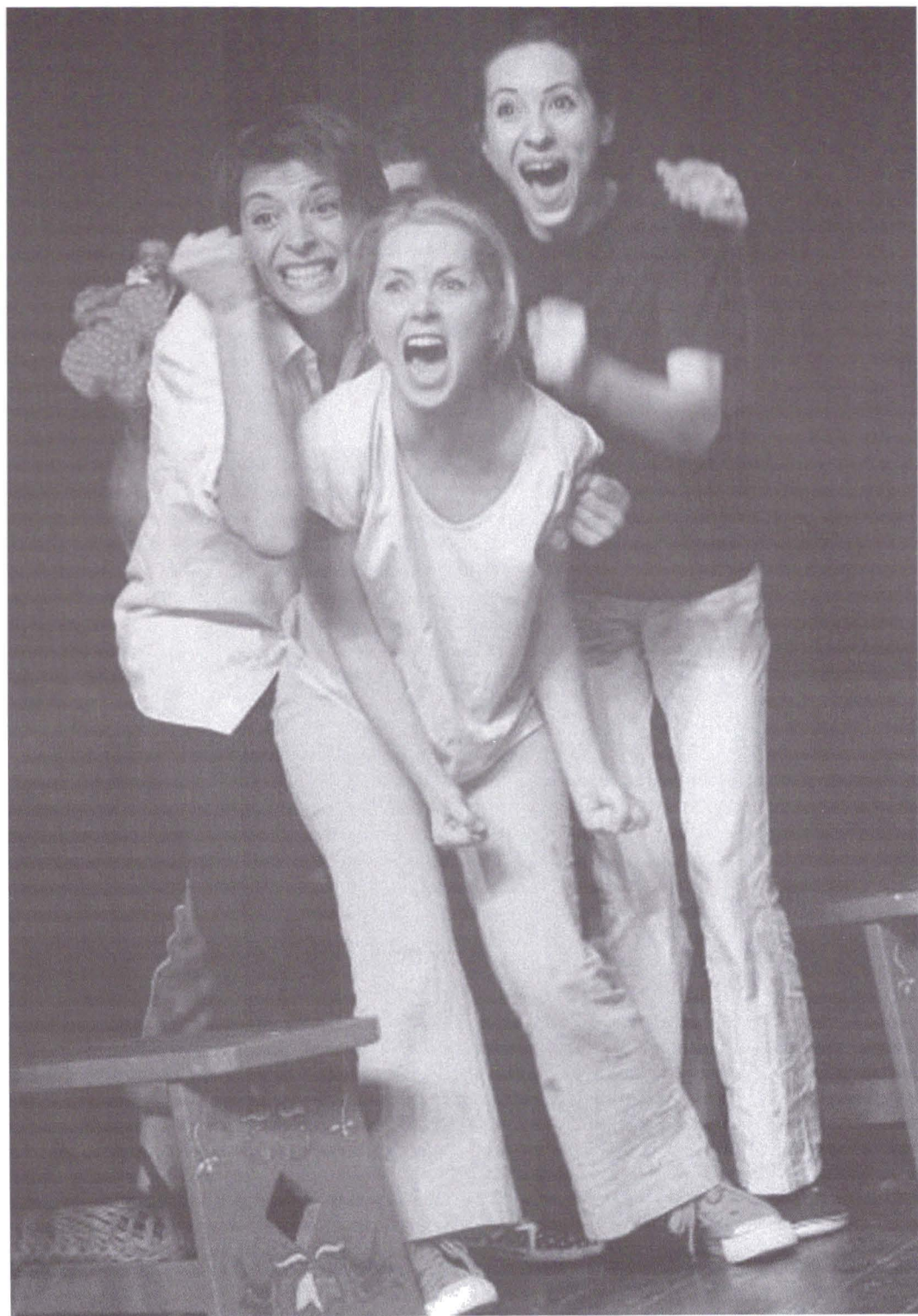
și Johanna Adam, Maria Anușcă, Eموke Boldizsar, Lerida Buchholtzer, Irina Deak, Diana Fufezan, Raluca Iani, Laura Ilea, Diana Văcaru Lazăr, Dana Maria Lăzărescu, Rodica Mărgărit, Gabriela Neagu, Renate Muller Nica, Veronica Popescu, Eleonora Poșircă, Mariana Presecan, Cristina Ragos, Cristina Stoleriu, Dana Taloș, Codruța Vasiu, Emanuela Vețean, Mihai Coman, Florin Coșuleț, Dan Glasu, Tomohiko Kogi, Adrian Matioc, Adrian Neacșu, Cătălin Neghină, Eduard Pătrașcu, Cătălin Pătru, Doru Presecan, Viorel Rață, Vlad Robaș, Bogdan Sărătean, Ciprian Scurtea, Cristian Stanca, Pali Vecsei, Liviu Vlad, Steve Walter și studenții Universității „Lucian Blaga” Sibiu, Secția Actorie.

Imperium Band: Dorin Pitariu (chitară), Călin Filip (bass), Lucian Fabro (percuție), Ciprian Oancea (claviaturi).

O poveste pentru oameni mari

Nu e nevoie să parcurgi pagini de exegeze ca să înțelegi că orice poveste e o construcție narativă cu straturi de mesaj și de înțelegere. Țâncii, cărora le plac atât de mult aceste istorioare pentru că, invariabil, la final, Binele biruiește Răul, văd mai ales dezvoltarea lor epică, în timp ce noi,ăștialaltii, mai trecuți prin viață, „batem” ceva mai departe, înțelegându-le și substraturile. Nu m-aș fi gândit, poate, la asta, dacă n-aș fi văzut, cu mare plăcere – trebuie să zic din start – pe scena de la Piatra Neamț, un spectacol realizat de Alexandru Dabija pornind de la cunoscuta *Punguță cu doi bani* a lui Ion Creangă. Axioma cu nivelurile de adresabilitate se verifică perfect în cazul ei, iar maniera în care echipa de la Teatrul Tineretului a teatralizat-o e dovada cea mai pertinentă. Proiectul pietrean e o creație colectivă. O formulă în vogă prin Occident în urmă cu câteva decenii a devenit în acest caz un dinam creator, care i-a provocat pe cei implicați. În formația de lucru s-a intrat benevol, coechipierii fiind (în ordinea din programul de sală) Nora Covali, Ecaterina Hîțu, Cătălina Eșanu, Irina Ivan, Alina Leonte, Cezar Antal, Daniel Beșleagă, Ionuț Cucoară, Dragoș Ionescu, Tudor Tăbăcaru. Ei au făcut, vreme de câteva săptămâni, un adevărat *brainstorming*, venind fiecare cu câte o idee-două, după inspirația de moment, pentru adaptare. Nevăzută (în varianta finală), Gențiana Ionescu, „secretarul cel literar”, cum e „alintată”, consemna soluțiile propuse, apoi ele se triau, la următoarea repetiție, pentru ca scenariul să aibă o coerență narativă și estetică. Cum mai mulți ochi și mai multe minți sunt mai bune decât doi/una singur/ă, mizanscena, supravegheată atent de Alexandru Dabija, surprinde prin inventivitatea cu care rescrie scenic o poveste clasică. Se pornește, cert, de la suita întâmplărilor istorisite de Ion Creangă, dar aceasta devine pretextul unui metatext spectacular ingenios articulat. Intitulat *OO!* (o ironie la adresa provocării reprezentate de acest plural, care mai dă și astăzi bătaii de cap comercianților atunci când trebuie să afișeze prețul perisabilei mărfi), spectacolul exploatează mai ales subtextul poveștii, cel ușor licențios, mutând accentul de pe cei doi bănuți din *punguță* pe ouăle pe care bietul cocoș ar trebui să le producă și pe rostul lor în lume. Până la aplauze, povestea e spusă integral, doar că pe parcurs i s-a mai adăugat pe ici, pe colo, câte o plombă intertextualistă; care n-o încarcă, nici nu-i alterează spiritul, o face doar mai succulentă, îi sublinează potențialități pe care numai adulții le pot sesiza, arătând că poate fi citită și astfel. Echipa jonglează cu înțelesurile pățaniilor pe care le trăiesc ficțional Moșul/Baba, Cocoșul/Găina, arătându-ne ce trebușoară grozavă a isprăvit marele nostru povestitor.

Să fiu mai explicită: se joacă în scenă, cu spectatorii împrejurul spațiului unde evoluează personajele. Intră câteva actrițe tinere, care plantează, în grămăjoare, multe, multe ouă. Ce vreți, e tema spectacolului și ce mai temă, căci



gândindu-te mai stăruitor, realizezi că oul, nu cel de găină, ci cel conceptualizat, e, dintr-un important punct de vedere, buricul pământului, pentru că din el se naște totul! Unele „oo” sunt adevărate, asta se vede mai târziu, când sunt sparte pe bune, altele sunt din lemn, dar parcă se tot înmulțesc și din ele eclozează firesc, secvență după secvență, o reprezentatie minunată, care-ți arată cât de tonică poate fi arta teatrală. Apoi, în ritm de dans popular moldovenesc (filonul folcloric e conservat în vorbire, muzică, ritm și obiecte etnografice pe post de recuzită), apare un grup de actori ce începe a zice ceva despre o Babă, care se ghidează cu ouă, dacă tot le are, fudulă de productivitatea Nuței ei (*Găina*). *Moșneagul* (interpretat senzațional de Tudor Tăbăcaru, căruia acum accentul moldovenesc i-a servit de minune) tânjește după ouăle Babei, dar nu prea îndrăznește să-i ceară. Face o mică repetiție, se sfătuiește cu *Cocoșul* (Cezar Antal), cu *Naratorul* (Dragoș Ionescu), cu ceilalți din scenă, se mai consultă și cu spectatorii, își face curaj. *Baba* (Cătălina Eșanu) se ține tare, e o capitalistă autentică și folosește pe post de slogan zicala „la nu da, să vezi cum ai!”. Îi dezvăluie, totuși, Moșneagului secretul „afacerii”: „Bate cocoșul!”. Încă în tranziție, sufletist, Moșul nu-l ciomăgește din prima, îl roagă mai întâi să se străduiască și să producă și el ceva; *teambuilding*-ul are loc într-un colț al scenei, cei doi stau la sfat pe două scăunele cu trei picioare, iar Moșul aproape imploră: „Crezi că o să poți?”, știind prea bine că ouatul e împotriva legilor naturii când pe cioc scoți exclusiv „cucurigu!”. Apoi, în căutarea unor rezultate mai rapide, îl altoiește pe cocoș, dar mai cu milă. Restul îl știți: Pintenatul pleacă în lume, găsește punguța, îl înfruntă pe Boier etc. În fiecare dintre aceste momente, Dabija&Co au găsit rezolvări ingenioase pentru îmbogățirea sensurilor inițiale, pentru suplimentarea tâlcurilor, devenind creatori împreună cu Ion Creangă. S-a umblat la subtext, s-a ieșit din text, s-a privit printre rânduri, s-a citat din contemporaneitate, s-a revenit la poveste. Fără să-i fi alterat acesteia esența, ci îmbogățind-o, evidențiindu-i resorturi la care, poate, nu ne-am gândit niciodată. Cocoșul apare mereu însoțit de o vioară, are ceva din Greierele lui La Fontaine, e tăcut și supus, dar capătă curaj pe parcursul călătoriei lui inițiatice prin lume, din care se întoarce victorios, îmbogățit nu numai material, ci și maturizat. *Vizitiul* (Daniel Beșleagă) are o biografie de personaj consistentă: e neamț, dichisit, precis și agasat de *côté*-ul grobian al *Boierului* (Ionuț Cucoară). Falimentat de istețimea și de curajul păsării de curte, Boierul o ia razna și e dus la o casă de sănătate. *Duducile* (Nora Covali, Ecaterina Hîțu, Irina Ivan), remarcă punguța Cocoșului, tânjesc după ea, înțelegând că spița le-ar putea fi serios revitalizată prin aportul de potență naturală a acestuia. Se spun și lucruri mai pe șleau în gașca „golanilor” sau, cum le plăcea celor de la *Junimea* ieșeană să zică, mai „pe ulița mare”, fără ca asta să pară deplasat ori exagerat în contextul teatral amintit.

Nimic în plus, nimic în minus, totul cu precizie și cu știința bunei măsurii, așa a preparat Alexandru Dabija OO!-le la Piatra Neamț. Bucuria ludicului, eficiența estetică a simplității, a lucrului la care s-a trudit cu plăcere au făcut un spectacol de teatru viu, convingător, care te contaminează cu energia lui pozitivă. OO! e un proiect demn de toată lauda, o dovadă că orice poveste le poate transmite ceva important și oamenilor mari. Sau copilului remanent din fiecare adult.

Antoaneta IORDACHE

Fenomenul Masca...

...sau, cu o expresie mai tehnică, „Modulul Masca“ a intrat în pagina Festivalului Național pe urmele unei idei a criticului de teatru Marina Constantinescu. Bună, firește, decizie: chiar dacă, la concurență cu oferta bogată a programului festivalier, nu prea multor cronicari le-a reușit să-i descopere pe *alternativii* de la Teatrul Masca *în acțiune*, la sediu – ori ici-colo prin oraș. Teatrul Masca este – de nu chiar prima – una dintre primele inițiative de constituire a unei trupe cu pretenții profesioniste în afara sistemului instituționalizat. *Masca* funcționează din mai 1990, cu alte cuvinte, are de-acum un capitol plin cu multe învățăminte de transmis, de istorisit, despre acest gen de experiență. Traseul parcurs de Mihai Mălaimare și trupa lui, se presupune a fi fost – în contextul nostru administrativ – o cursă cu obstacole, pentru sportivi de performanță. Un șir de alte încercări (onorabile și ele) au tras cortinele definitiv între timp, după doar câteva sezoane de reprezentații, învinse de lipsa de receptivitate din jur. Anvergura problematicii pe care o aduce *Masca* spre noi este recuperabilă, însă, poate cu mai interesante consecințe profesionale imediat ce am avea în vedere formula de acțiune și de practică – teatrale – proprie trupei. Motive de fond, împreună cu o multitudine de motivații de toată ziua (și care se regăsesc, măsurat – identic, în culisa cu viață teatrală a oricărei scene) au alcătuit elementele provocării la care a găsit un răspuns ieșit din obișnuit Mihai Mălaimare. Cred, de altfel, că acest director-actor a izbutit să-ntoarcă în avantaj prea evidentul dezavantaj al locației teatrului. (Și azi, când *Masca* a încetat să-și primească publicul într-un sediu provizoriu și are, în sfârșit, după ani de peregrinare pe sub reflectoare impropriei prestației, spațiul de cuviință, nu se poate afirma că e la îndemână să străbați Bucureștii până în cartierul unde se află teatrul.) A depăși marginalizarea s-a transformat în a veni în întâmpinarea spectatorilor potențiali. Am în memorie extrem de clar *Alaiul Masca* pe Calea Victoriei, acum un deceniu și mai bine, când, desigur, nimeni nu-și punea problema în termeni comunitari. Au fost – ca actori – pe bulevarde de centru, în piețe, în parcuri. Au inventat spectacole ce pot ocupa, la orice oră, intersecții aglomerate. *Orașul de sub oraș*, proiectul prins și în agenda recentului festival, e una dintre variabilele întâlnirilor surprinzătoare promovate. De data aceasta, în stațiile de metrou, la orele de vârf. Proiectul datează din 2003 și se apropie de 450 de reprezentații. Dar i-am văzut, cu câteva luni

În urmă, la Satu Mare, pe o încrucișare de alei din asfalt, pe o căldură de 40 de grade. Montările se urmează una celeilalte, temele se schimbă, abordarea neconvențională suportă nuanțări, constantele rămân: genul de întâlnire neașteptată și, nu poți să nu observi cu satisfacție, concentrarea în rol a actorilor lui Mălaimare, energia lor „închisă” pe punctul de expresivitate necesar, ori, după caz, debordantă. *Statuile* vivante (ca și celelalte montări *altfel* decât se-așteaptă felurii călători cu metroul) își „spun” povestea, în ocazia notată, unui public de o sută-două de persoane adunate ciorchine, de jur-împrejurul autoinstituției scene. Pentru că lucrurile se fac cu seriozitate, unii se-opresc, deși mai văzuseră fresca. Când prezența teatrului în spațiul comunitar este precedată de momente muzicale, sau de dans, studențești, Mălaimare face gestul de generozitate de a-i prezenta, cu câteva detalii, pe fiecare dintre tinerii colaboratori. Partea pe care n-o vede niciodată trecătorul prin stația de metrou și nici spectatorul de sală constituie miezul formulei de teatru luate în atenție de Festival. În linia fascinației sale (și a studiilor cu un mare maestru al genului: Jacques Lecoq) pentru pantomimă, Mihai Mălaimare și-a instruit trupa (îndelungat), a antrenat-o pentru teatrul de gest, expresie corporală, pantomimă, clownerie, o combinație de expresie fizică și mișcare care cere, pe lângă o foarte bună supraveghere a corporalității și capacitatea de a analiza formele de mișcare. *Măști europene la „Masca”* înregistrează și el, ca proiect cultural, câteva stagioni de desfășurare. Pe lângă spectacolele remarcabile de teatru alternativ aduse dinafară, *Măști europene...* e și un continuu *workshop* specializat, susținut de personalitățile invitate. Chiar în timpul desfășurării festivalului, *Masca* și-a întins programul tot mai aprofundatei ei specializări spre anul următor: Nola Rae, o actriță-mim excepțională (elevă a lui Marcel Marceau), cum și Fay Lecoq, depozitara celebrissimei metode Lecoq vor lucra cu trupa (spectacole de afiș, pe lângă training-ul deja menționat).

Britanica Nola Rae – în selecția festivalului recent cu *Napoleon iese urmărit de iepuri* –, un spectacol integrat Modulului „Masca”, fixează stacheta genului la vizibilă înălțime. Impresionează, neîndoindu-se, modulația tehnicilor la acest mim ce dă impresia că poate transmite cu claritate frazări interioare dintre cele mai profunde ce evoluează sub masca de clovn. Ideea scenariului curge cu logică neoprită de la imperatorul francez spre cazuri istorice mai apropiate de exercițiul vorace al puterii – și desigur, figura reprezentativă pentru *urcarea și decăderea măștilor mari ale vremurilor* e Hitler. Parcă se ascund, însă, în spatele întâmplărilor, oricare dintre ceilalți dictatori a căror ascensiune nu a fost oprită la timp, pe când nu erau decât niște soldați oarecare, în unități de campanie, de-a lungul drumurilor pline de tranșee



Scenă din *Napoleon iese, urmărit de iepuri*
de Nola Rae (London Mime Theatre)



Scenă din *Napoleon iese, urmărit de iepuri* de Nola Rae (London Mime Theatre)

ale lumii, poftind glorie. Accentele grave se comunică, sunt făcute explicate, într-o reprezentare perfect comică, de o imaginație comică exemplară și bine ținută în ritm. Stăpânirea acestui *mix* de tonuri antinomice și de modalități diversificate de expresie, într-un spectacol construit aproape fără suportul tehnicilor de iluminare și sonorizare și uzând de o recuzită minimală, ține de talent, dar și de îndelung efort profesional. Cult, fin, precis spectacol, pe lângă că și hazos. Mihai Mălaimare și-a prezentat în Festival *Actorul*, reluând și actualizând o performanță a sa de cu două decenii în urmă, pe textul poemelor lui Mircea Dinescu. Cu muzicianul Mircea Tiberian alături. Moment de revenire chiar pe scândura scenei pe care jucase, înainte să se distanțeze de sistemul instituționalizat. Vizibil emoționat suplimentar, căci se petrecea deodată cu toate cele legate de spectacol și o incursiune în propria-i memorie, actorul și-a acoperit cu prisosință secvențele. Direct și de o sinceritate a comunicării cu publicul ce ține de felul său de a fi – sau de exersarea acestui tip de dialog – dar și foarte elaborat în pantomimă, Mihai Mălaimare a trecut rampa, a convins, a purtat progresiv sala de la amuzament la râs cu poftă, de la lirism la starea de meditație. Câte ceva despre progresia *Fenomenului Masca* a deconspirat chiar autorul *sui-generis* al experienței în volumul său *Șansa*, lansat cu susținere critică aplicată (Marina Constantinescu, Ludmila Patlanjoglu, Cornel Todea), într-una din zilele Festivalului Național. Volum cu portretul în acuarelă al personalităților spre care s-a îndreptat, pe care le-a întâlnit, le-a cunoscut de-a lungul carierei sale actorul Mihai Mălaimare. Șanse ajunse în real, dar și relatarea celor rămase aproape în zona virtualului. Despre *Masca* abia câteva propoziții, acum. Probabil, îi va consacra o carte atunci când ideea de a fi pus pe traseu un fenomen îi va deveni confortabilă.



Foto: Florin Biolan

Mihai MĂLAIMARE în *Actorul*

Gina ȘERBĂNESCU

Proiecte autohtone și limbaj postcolonial la Centrul Național al Dansului

În cadrul modulului de dans din cadrul Festivalului Național de Teatru din noiembrie 2007, Centrul Național al Dansului din București a propus trei evenimente: **Corporis Memoriae**, coregrafia Valentina de Piante, **Ceea ce am convenit noi a fi hazard**, de Ion Dumitrescu și unul dintre cele mai așteptate momente ale Festivalului Național de Teatru, prezenta **Verei Mantero**, din Portugalia, una dintre cele mai importante personalități ale scenei internaționale a dansului contemporan.

Nu voi insista prea mult asupra spectacolelor românești din această parte a modulului de dans... Nu pentru că ele nu ar merita o atenție sporită, chiar dacă în cazul proiectului lui Ion Dumitrescu ar trebui să privim nu neapărat prin prisma unor parametri estetici, ci din unghiul relevanței pentru arta coregrafică. Spectacolul are elemente care în zona *performance*-ului occidental au devenit de-a dreptul tradiționale și care deja încep să intre în redundanță și la noi. Fără a emite judecăți de valoare, vă prezint o variantă narativă a spectacolului și vă las pe dumneavoastră să îi găsiți relevanța coregrafică. Spre deosebire de alte spectacole de pe la noi care sunt așezate de către creatorii lor sub conceptul de creații coregrafice, **Ceea ce am convenit noi a fi hazard** are o mare virtute: permite încercarea unui demers narativ. Așadar: Câte un spectator intră din 30 în 30 de secunde. Precizare: spectatorii au venit în număr mult mai mare decât la „întâlnirea” cu publicul. După ce am intrat, ni se spune: „Coregraful Ion Dumitrescu vă roagă să vă semnați pe corpul lui și să mergeți apoi în studioul 2”. Ion Dumitrescu se află într-un *black box* cu trei pereți, întins cu fața în jos, complet gol, cu capul acoperit... Cel care intră semnează, se duce apoi în sală, se așază pe un scaun și vede pe un ecran cum intră și semnează ceilalți... Adică, cine semnează este transmis în direct celor din sală. După ce toți spectatorii semnează, Ion Dumitrescu se ridică, se îmbracă, vine în sală, se așază în public și privește spre ecran... Aplauze!!!

Spectacolul Valentinei de Piante are concept, dinamică și se bucură și de interpretări de bună calitate, cum ar fi cea a Cătălinei Gubandru. Ar fi poate necesară o mai mare coerență pentru transmiterea cât mai adecvată a ideii, dar în ansamblu spectacolul este reușit mai ales pentru că se bucură de un limbaj coregrafic original, cel puțin pentru spațiul românesc, și de aceea ar merita o tratare separată.

Acum să ne oprim asupra creației Verei Mantero. Născută în 1966, după cum am spus, este una dintre cele mai importante personalități ale peisajului coregrafic internațional. Artista portugheză a prezentat la București două creații celebre, al căror concept și interpretare îi aparțin: *one mysterious thing said e.e. cummings* (premiera: 1996) și *Perhaps she could dance first and think afterwards* (premiera: 1991, în cadrul festivalului *Europalia*). Primul solo, dedicat lui Josephine Baker, a făcut istorie și datorită interpretărilor și vizibilității teoretice pe care i le-a conturat unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai dansului, André Lepecki. Personajul Verei Mantero este, din această perspectivă, asumarea identității colonialului de culoare într-un trup alb, specific celui care cucerește pe scena istoriei. Găsim în această ființă, în care se sintetizează două entități din lumi ireconciliabile, aspecte care aparțin ambelor lumi, dar care nu par deloc „lipite” sau configurate într-un puzzle forțat. Explicația ar putea fi dată chiar de ceea ce afirmă Vera Mantero: „Nu e prima dată când creez un solo pentru cineva anume, mai creasem înainte o piesă



Foto: Florin Blolan

Scenă din *Ceea ce am convenit noi a fi hazard* de Ion Dumitrecu

pentru Nijinski. Privind aceste creații despre o personalitate anume, spectatorul poate să pună întrebarea: unde se află Vera Mantero, este oare în interiorul acestei personalități, oare dispare ea și încearcă doar să ni se adreseze nouă în această ipostază, unde este ea și unde este cealaltă persoană? Lăsând porțiuni albe pe trupul personajului, este ca și cum aş face vizibilă o parte din mine. O persoană albă care devine neagră reprezintă ceva extrem de puternic și aici poate fi într-adevăr vizibil contextul postcolonial, dar mai sunt multe alte aspecte. De exemplu, discursul rostit în acest solo s-a născut din cantonarea într-o criză a creației, din imposibilitatea de a continua creația. "Cea de-a doua piesă ne oferă motricitate neînscrisă într-o schemă fixă. *Perhaps she could dance first and think afterwards* este o improvizație, spectacolul nu este repetabil. Decorul, muzica și rochia interpretei creează însă cadrul neschimbat de manifestare al improvizației. Decorul creat de André Lepecki are o funcție importantă în configurarea mesajului spectacolului: spațiul în care se desfășoară improvizația este încadrat de patru mulaje de ceară reprezentând fiecare o labă a piciorului, toate atârânănd de plafon și așezate deasupra unor lămpi de gaz aprinse. În Portugalia, lampa de gaz este, ca și în România, un obiect devenit tradițional, aproape muzealizat, iar mulajele de ceară au în Portugalia statutul de obiecte de cult, fiind duse la biserică de cei care se roagă în speranța vindecării. Pe lângă încercarea de a răsturna ordinea logică a discursului coregrafic (gândire-dans), acest moment ne vorbește din nou despre fragilitatea condiției dansatorului, despre polisemia pe care o primește corpul atunci când piciorul dansatorului generează semnificații, în condițiile în care terenul pe care calcă este o nesfârșită limită. Dincolo de limbajul coregrafic care ia naștere în contextul portughez postcolonial și vorbește cât se poate de grăitor despre această stare de fapt, creația Verei Mantero ni se dezvăluie ca o serie de discursuri cu caracter universal, tocmai pentru că sursa din care este extrasă substanța coregrafică e foarte personală. Cele două spectacole sunt în esență demersuri despre problematica dansului, confruntat cu limita dar și cu inepuizabile deschideri.

Privind în ansamblu ceea ce s-a întâmplat la Centrul Național al Dansului în cadrul Festivalului Național de Teatru, putem conchide că am avut parte de diversitate, de la standardele estetice până la aspectele calitative, de la ceea ce încă înseamnă promisiuni în arta coregrafică de la noi, până la confirmări internaționale intrate în istorie.

Natalia STANCU

Figuranții unui univers absurd

În strălucita inaugurare a Teatrului Metropolis, cu cincisprezece premiere anunțate și care, pregătite din timp, se succed într-un ritm alert, ***În rolul victimei*** îmi pare, atât ca opțiune repertorială cât și ca realizare – perla coroanei.

Regizorul Felix Alexa a creat un spectacol puternic, incitant și cuceritor. A citit piesa semnată Vladimir și Oleg Presniakov în profunzimea și bogăția situațiilor ei neobișnuite și contradictorii. A dezvoltat inspirat vâna de satiră grotescă și umor negru. A amplificat, dincolo de suprafețele comice, viziunea dramatică și problematică asupra lumii, o lume pe cât de fragilă pe atât de dominată de inconștiență, instincte oarbe, reflexe consumiste, în care oamenii suferă de alienare și lipsă de orizont. A dezvoltat incitant permanența unor reflexe vitale gregare și a unor prejudecăți și, mai ales, posibilul univers interior, neliniștit și disperat, al acestui alt „om de prisos”, de tip nou, configurat, azi, de tinerii autori ruși: figurant pe scena vieții; un om care nu-și acceptă condiția, dar nici nu o poate depăși, în ciuda originalelor lui strategii personale.

O piesă trăită în Rusia și scrisă pentru Edinburgh

Moscova i-a descoperit singură pe Vladimir și Oleg Presniakov. Receptarea lor în Europa de Est (inclusiv în România, unde li s-a jucat mai întâi *Terorism*, la Teatrul Foarte Mic, în regia Gianinei Cărbunaru) se datorează însă mai ales girului dat de Vest.

Piesele lor cele mai jucate (e drept, traduse remarcabil din limba rusă în limba română, de Mașa Dinescu) le-au parvenit inițial regizorilor noștri, ca și celor de pe alte meridiane, în versiunea engleză. ***În rolul victimei***, pusă în scenă acum la Teatrul Metropolis, a fost scrisă în parte chiar în Marea Britanie, pentru Festivalul de la Edinburgh, cu prilejul stagiilor de „playwriting” ale celor doi, la faimoasa Royal Court din Londra. O „școală” care, după câțiva dramaturgi cu vână, a lansat o mulțime de clone și epigoni ai celor dintâi.

Salvarea prin talent și „rădăcini”

Din fericire, Presniakovii au talent. Ei taie decis, până la os, felia de viață în care palpită nervii și gâlgâie sângele și se pricep să o transforme într-o neliniștitoare metaforă morală. Și, mai ales, în această privință, ei trădează un *background* generos. Mă gândesc la un filon mai dramatic decât cel al unor autori de alte naționalități – când e vorba de condiționări politice și sociale; dar și la un substrat mai patetic – pe filiera sufletului rus. Totodată, cei doi mai au în sprijinul lor o solidă tradiție literară, cu tot ce înseamnă zbatere umană, tragicomedie și fenomenologie a răului – pe linia Dostoievski, Andreev, Bulgakov, Gorki, dar aș zice și Ghelman, Vampilov, Șukșin ori Galin. Vocația autorilor ruși, jucați acum și la noi, e probată de povestea pe care o dezvoltă și în piesa ***În rolul victimei***. În centrul ei se află un tânăr, Valea, care, la sfârșitul unei tentative nereușite de studiu, își câștigă existența jucând (în reconstituirile filmate de o echipă de anchetatori judiciari) rolul victimei. Depănând firul acestei trame, constatăm că paleta personajelor piesei rusești e construită pe un clar paradox. Asistăm la mai multe reconstituiri. Cunoaștem o galerie de nefericiți, de victime înjunghiate, înecate, împușcate – în cafenele, piscine, restaurante. Cunoaștem, mai ales, o galerie jalnică de agresori proveniți,

Dan AȘTILEAN, Dana DOGARU și Marius MANOLE (în fundal)



cu precădere, din medii joase. Se pare că au ucis din gelozie, ură, dar mărturisirile lor trădează mai ales: înconștiența, primitivismul instinctelor primare biciuite de beție, o iresponsabilitate frizând nebunia. Pe de altă parte, mult mai vinovați (în această lume pe dos) par ceilalți. Pe o mare întindere a ei piesa se focalizează asupra celor care își asumă fundamentarea actului de justiție. Iar ei nu par deloc la înălțime. Dimpotrivă, dezvăluie chipuri și mai feroce ale indiferenței și chiar cruzimii; un grobian și vulgar „culege clipa!” (fie că e vorba de o bere în plus, fie de o nouă partidă de sex cu o fată tânără, fie de o masă rafinată). Ambitusul critic, în registru aparent realist, satiric, grotesc, dar mai ales absurd al acestei piese, care insistă pe înconștiența și nebunia lumii – se lărgeste în final. Pe de o parte ni se sugerează o blestemată ciclicitate (și, în fond, permanentă) a manifestării Răului. Pe de alta, frații Presniakov amintesc de prejudecăți și cruzimi care țin de istorie (vezi: ura lituanienilor față de ruși), ori țin de moștenirea lăsată de comuniști (tensiunea din familia lui Valea, imposibila comunicare între părinți și copii). Ei dezvoltă însă către final un alt aspect. Vorbesc despre aportul mass-media și al artei comerciale la întreținerea „orbirii” și a miturilor violenței, sexualității (și, neapărat, homosexualității!). Vă mărturisesc că am citit acest pasaj ca pe o șarjă, nu într-un totu amicală, chiar la adresa unor subproduse la modă, marca „Royal Court și emulii” care face ravagii și la noi.

Unul dintre cele mai bune spectacole ale stagiunii

Pe firul textului, spectacolul creat de Felix Alexa dezvoltă perspectiva realistă și cea satirică, grotescă și absurdă. Scenele din registrul realist se încarcă de concretețe și suculență, pitoresc și, mai ales, de umor scrâșnit și ironie tăioasă. Regizorul se arată cu deosebire preocupat de dimensiunea de profunzime a piesei – dincolo de suprafața situațiilor și comportamentelor. Potențiază prezența și

greutatea lui Valea în economia piesei. Marchează ambiguitatea condiției lui, aprofundându-i universul sufletesc. În acest scop, Felix Alexa dublează cadrul teatralității, să zic așa, „pure” și al scenografiei „clasice”, propus de Diana Ruxandra Ion cu sugestiile unor proiecții și efecte video (autor: Neil Colțofeanu – Fundația Arte Vizuale). Cutia scenei „se căptușește” din când în când cu proiecții. O cameră ascunsă în sufletul lui Valea îi redimensionează chipul, sau ni-l arată rătăcind pe un traseu labirintic, în parte recognoscibil, în parte imaginar-oniric. Personajul de pe scenă se va răsfrânge ca într-un misterios joc de oglinzi în cel plămădit din lumini și umbre. Suntem, astfel, scoși din timpul real și din spațiul concret. Pătrundem în universul interior al protagonistului. Dincolo de reacțiile sale banale, dincolo de aparența insensibilă sau de micile sale răutăți la adresa criminalilor – simțim dimensiunea reflexivă, neliniștea, tensiunea unei căutări. O aprofundare interesantă și îndrăzneată! Și, probabil, inspirată! (Deși, mărturisesc, acest registru, care, e drept, aduce o perspectivă mai generoasă, nu mi se pare întrutotul compatibil nici cu tipul de dramaturgie scris de cei doi autori ruși și nici cu stilul dominant al spectacolului.)

Răzvan Vasilescu, Marius Manole, Dana Dogaru – un trio de zile mari

Virtuțile regizorului se regăsesc și în linia și performanțele actorilor, îndrumați către compoziții care să evite împărțirea categorică a personajelor în pozitive și negative. Lucru adevărat și pentru Valea. Un original capabil să intuiască, în felul său, rădăcinile istorice și sociale ale urii și cinismului, conflictul civilizațiilor, utopia idealurilor planetare. Un ciudat și el – acest tânăr care nu are cum să comunice cu părinții cicălitori dar contrariați, pe bună dreptate, de indolențele și de bizarele teorii și opțiuni ale fiului lor. Un trăsnet și el – atâta vreme cât și-a ales un job (care-l transformă, uneori, în cadavru), crezând că astfel își va exorciza frica de viață, spaima de moarte. Vedetă a tinerei generații, actor de o exemplară disponibilitate și dăruire, Marius Manole îi împrumută lui Valea ființa sa gracilă și subțirimea trăsăturilor chipului său. În jocul lui Marius Manole dezinvoltura ironică cu care își tratează victimele sau părinții – evidențiază „răceala”, distanța pe care Valea și-o ia față de lume, dar și pericolul ca el să devină o „inimă rece”. Afirmatia lui: „Omenirea are multe invenții minunate” sună ca la Cehov, răsfrângând ambiguu, atât idealismul cât și neputința antieroului. Și jocul concentrat, febril, modulat de o inepuizabilă energie, al lui Marius Manole este remarcabil. În plus, cred că pe măsura reprezentărilor, forța lui de interiorizare va deveni mai pregnantă; și actorul prezent în fața noastră va domina pe deplin „concurența” imaginii sale filmate și supradimensionate.

Un rol de referință face aici Răzvan Vasilescu. Dominantele jocului său sunt, dincolo de duritate, intransigență, suficiență, siguranță, grosolănie: lipsa de omenie și cinismul indiferenței. De altfel, ironia sortii, absurdul îl va lovi chiar pe acest om puternic interpretat de Răzvan Vasilescu. Căpitanul anchetator va sfârși otrăvit, nu se știe cum, (și în chip cam expeditiv artistic), după ce va degusta o delicată bucătărie asiatică. Dar acest final dramatic nu se va produce înainte ca personajul să aibă o răsucire de o sută optzeci de grade, aproape neverosimilă. Este vorba de un acces de furie și un patetic rechizitoriu la adresa iresponsabilității celor cu putere de decizie și a stupidității și „tâmpeniei” tinerilor. Iar scena aceasta de revoltă și de isterie e jucată de Răzvan Vasilescu absolut memorabil.

Excelentă e la Metropolis Dana Dogaru. O actriță minunată, pe care o vedem mult mai rar decât ar merita ea și decât am dori noi. Dana Dogaru joacă aici, asemenea tuturor colegilor ei, două partituri, care, însă, sunt foarte diferite. O vedem mai întâi în Mama lui Valea. Dialogul ei cu fiul și cu soțul ei este extrem de

sugestiv. Relevă exasperarea care naște vrajbă și cicălire. Vorbește despre reversul conformismului, despre tristețea sărăciei, dar și a lipsei de comunicare; despre resemnarea în fața absenței oricărui orizont. (Și Tatăl e jucat foarte convingător, cu o bună intuiție a ritmului și a accentelor necesare de către Dan Aștilean.) Dar Dana Dogaru deține aici un rol și mai succulent. Actrița joacă și un alt personaj, prin care frații Presniakov satirizează snobismul kitsch al celor care s-au săturat de vodcă și caviar și caută delicii orientale. „Chelnerița japoneză cu trecut misterios” este jucată de Dana Dogaru cu aplomb, vervă, haz și o subtilă distanță ironică. Actrița este cuceritoare interpretând-o pe robusta femeie rusă travestită, de nevoie, la cererea patronului, într-o femeie din Țara Soarelui Răsare. Iar momentul în care, în ținută de gheșă improvizată, cântă (fals și cu ridicol involuntar) o romanță despre eterna Cio Cio San este cu deosebire succulent (aceasta și datorită inspirației, improvizăției „haioase” a compozitoarei Ada Milea, autoarea partiturii).

Nu trec neobservați nici talentatul actor tânăr care este Vlad Logigan (Verhușkin și Scenaristul), Elias Ferkin (*Zachirov* și *Bucătarul*), Gabi Costin (*Sergentul* și *Ospătarul*), Iulia Colan (care joacă dezinvolt trei personaje), Xing Elena Ling (*Liuda*) și Costel Bojog (*Doljanski*). Ei întregesc și diversifică tabloul acestui infern al inconștienței, în care agresorii par la fel de demni de milă ca și cei pe care i-au ucis; în care asasinate, comise ca în transă, nasc, la ceilalți mai ales, curiozitatea și chiar gustul unor farse penibile. Sau în care o moarte „adevărată” în direct e filmată frenetic cu febrilitate de înalt profesionalism și fără nicio tresărire a mâinii. Sau a sufletului.

Teatrul Metropolis – În rolul victimei de Vladimir și Oleg Presniakov. Traducerea: Mașă Dinescu. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Ilustrație muzicală și concepție video: Felix Alexa. Cântecele japoneze: Ada Milea. Realizare video: Neil Colțofeanu (Fundatia Arte Vizuale). Cu: Marius Manole (*Valea*), Răzvan Vasilescu (*Primul căpitan, Regizorul*), Dana Dogaru (*Mama, Chelnerița japoneză*), Dan Aștilean (*Tatăl, Al doilea căpitan*), Vlad Logigan (*Verhușkin* și *Scenaristul*), Elias Ferkin (*Zachirov* și *Bucătarul*), Gabi Costin (*Sergentul* și *Ospătarul*), Iulia Colan (*Chelnerița, Femeia de serviciu, Manager restaurant*), Xing Elena Ling (*Liuda*) și Costel Bojog (*Doljanski*).

Simona BURTEA

Scurtcircuit al sufletelor celor insulari și infideli

„Dar sirenele au o armă și mai teribilă decât cântecul: tăcerea lor. Deși aceasta nu s-a întâmplat încă, ne putem eventual închipui că, dacă de cântecul lor ar mai scăpa cineva, de muștenia lor cu siguranță nu.” (*Tăcerea sirenelor* de Franz Kafka)

Nu e doar impresia mea: la această ediție a Festivalului Național de Teatru s-a simțit nevoia unei regrupări în jurul valorilor certe. Indiferent că este vorba despre *Modulul spectacole* sau *recitaluri*, abundența de spectacole s-a declanșat pe de o parte din dorința de a prezenta o imagine cât mai cuprinzătoare a ceea ce s-a întâmplat din punct de vedere teatral în ultimul an, iar pe de altă parte, de a include preocupări și tendințe regizorale cât mai diverse. Cert este că indiferent

cât ai încerca să mulțumești „nuntașii” tot se găsește un nemulțumit care să spună că friptura a fost prea grasă...

O surpriză plăcută, în acest maraton, poartă numele Teatrul „Andrei Mureșanu”, invitat în *modulul dans*, cu spectacolul de teatru-coregrafic **Insula**.

În spectacolul *Insula* se tace. Cuplurile se întâlnesc la intersecția gesturilor care au asfaltat relația. Pentru că prin această bifurcare de drumuri ajungi mai ușor la esența spațiului și timpului desemnat.

Coregrafia, semnată de Fatma Mohamed, este inițiată de gesturi exemplare, de mișcări radicale, de pendularea continuă între iubire și ură. Spectacolul are ca punct de pornire rătăcirile lui Ulise în drumul lui spre frumoasa insulă Ithaca. Regizorul Florin Vidamski a construit un spațiu scenic deschis a cărui barieră reprezintă un zid. De această fortăreață se izbesc protagoniștii spectacolului în încercarea lor de a fugi din peștera bântuită, poate de Nimfele Naiade sau poate de monotonia cuplului. În spatele acestui zid se afla albă și rodnică Insula, acea libertate minunată de care ai nevoie atunci când simți că ești prizonierul propriei tale persoane. Rătăcirile celor două cupluri, erotic subliniate de arcurile corpului pe ritmul inconfundabil al melodiei The Sea, creație a compozitorului norvegian Ketil Bjornstad – sunt construite pe linia autostrăzii familiei, traseu care delimitează cele două spații sau mai bine zis cele două familii. Fiecare merge pe banda lui de autostradă, fără a depăși linia. Și totuși, pe unele porțiuni linia este întreruptă, motiv pentru care bărbatul trece pe altă bandă, alegând astfel cealaltă femeie.

Plăcuta simfonie a mișcărilor erotice este răpusă de cea a violenței, de cea a geloziei, căci, atunci când într-un cuplu intervine al treilea „element”, rătăcirea devine tot mai puternică. Singura scăpare stă în sufletele care se vor întrupa în apa de izvor. Aici intervine obiceiul de a îmbăia nimfele cu această apă sau cu cea din fântânile care curg mereu. O astfel de imagine ne oferă Fatma Mohamed într-una dintre scenele senzuale, când femeia înșelată își udă părul, semn că are nevoie de nimfele protectoare, de această peșteră-închisoare-căsătorie care închide în ea curenți de apă vie. Aici intervine bărbatul, cel care usucă părul femeii într-un mod artificial, asemeni dualității pe care o afișează, datorită (sau poate din cauza) iubirii pe care o împarte între cele două femei.

Remarcabil este faptul că spectacolul apropie dansul de poveste și, inevitabil, de teatralitate. Povestea celor două cupluri, interpretate de actori care nu sunt dansatori profesioniști – și, totuși, într-un mod onest față de dans – îi concentrează pe aceștia în corpuri care se deplasează înainte și înapoi. Corpuri-plută peste Insulă. Corpuri în mișcare care împrumută carnea teatrului și osatura gestului de dans, dus până la capăt. Spectacolul e cinic. E o macromișcare concertată, împărțită în micromișcări ale destinului, căci toate declarațiile de dragoste au fost spuse până la ridicarea cortinei.

Dansul frenetic al cuplurilor care își recunosc rătăcirile se oprește la un moment dat când își pierd identitatea, deși oglinzile invadează scena (un punct în plus în creația regizorală) le caută privirile, parcă vrând să le dezvăluie adevărata față. Firul narativ al spectacolului sensibilizează spectatorul, dând impresia reală că regizorul și coregraful au comunicat în perfectă armonie, realizând astfel o creație în care recipientele sunt puse într-o formă din care rezultă un fruct copt de focul cresc: un spectacol nu trădează adevărurile esteticii teatrale.

Dar această poveste n-a fost în calea noastră, ci doar ce aceea a mării pe care actorii Teatrului „Andrei Mureșanu” o vor stăvili până la urmă, cu spume și cu năvăli cu tot. Dacă am spus-o, tăcerea să-mi fie sălaș de-acu-nainte.

Teatrul „Andrei Mureșanu”, Sfântu Gheorghe – Insula. Regia: Florin Vidamski. Coregrafia: Fatma Mohamed. Muzica: Ketil Bjornstad (Norvegia). Cu: Fatma Mohamed, Ioana Costea, Sebastian Marina, Florin Vidamski. Data reprezentației: 4 noiembrie 2007.

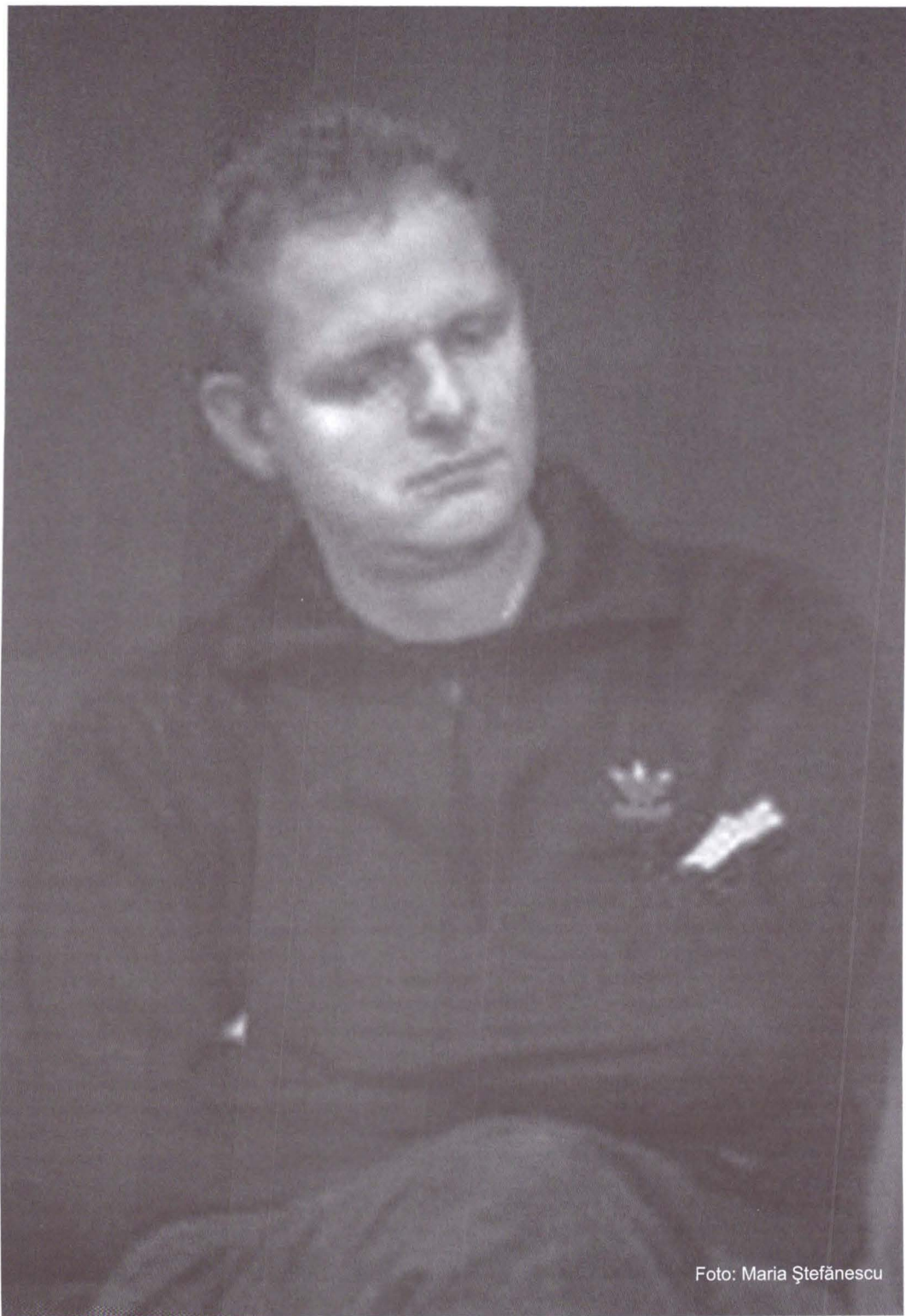


Foto: Maria Ștefănescu

Ionuț SOCIU

OSTERMEIER și sfera concretă a lumii

L-am văzut la o întâlnire cu presa după ce urmărisem *Concert la cerere* (Franz Xaver Kroetz) și înainte de a vedea *Nora* (Ibsen). *Concert la cerere* îmi plăcuse, dar încă nu-mi făcusem o idee prea clară asupra tânărului artist german. Așteptam *Nora* cu o curiozitate foarte mare, cu atât mai mult cu cât întâlnirea cu el fusese o experiență inedită pentru mine.

Un tip înalt, îmbrăcat sport și cu o față de copil matur (ceva din privirea lui mă trimite cu gândul la Klaus Kinski): ochi albaștri deschiși, o voce gravă cu mici inflexiuni juvenile.

Thomas Ostermeier e tipul de regizor complet atipic pentru teatrul românesc. În primul rând, viziunea lui artistică este dominată de o componentă sociologică foarte accentuată. Pentru el regizorul e produsul unui context anume, și de aceea nu se sfiește să refuze orice contract în afara Germaniei. („Nu poți să faci la Roma același lucru pe care-l faci la Berlin“). E preocupat de situația actuală a societății germane. Nu montează texte întâmplător, cum nici repertoriul Teatrului Schaubühne (al cărui director este) nu e unul născut din hazard. O simplă privire asupra listei de dramaturgi montați aici e pe deplin lămuritoare : Ibsen, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Gianina Cărbunariu ș.a

O temă recurentă în spectacolele lui este una cu o miză socială foarte delicată: *condiția femeii*. Schaubühne are de-acum o tradiție în domeniu, multe dintre cărțile scrise de Alice Schwartz, celebră feministă germană, fiind lansate și promovate de acest teatru.

Atât *Nora* cât și *Concert la cerere* sunt exemple sugestive pentru obsesia regizorului german față de această problemă.

Ostermeier a șocat critica europeană (pe cei conservatori în primul rând) prin finalul iconoclast al spectacolului ibsenian, varianta lui Ostermeier fiind aceea în care *Nora* îl împușcă pe Helmer, părăsindu-și casa și copii. În ciuda acestui gest eretic, sau tocmai de aceea, „*Nora*“ a avut un succes imens la Istanbul și a generat o serie lungă de divorțuri în țările unde a fost prezentat. Un reprezentant al Ministerului Culturii din Italia i-a cerut regizorului să modifice finalul *modificat*, adică să-l aducă la starea inițială, condiție necesară din punctul acestuia de vedere pentru ca spectacolul să fie prezentat la un festival din Roma. Firește că Ostermeier a refuzat, în schimb, s-a arătat deschis să facă unele modificări în cazul unui turneu în Iran, unde, se știe prea bine, este complet interzis actorilor să se atingă fizic în scenă, dar unde și problemele femeilor sunt mult mai complexe decât în Europa.

Format la o școală de teatru care îmbină tradiția stanislavskiană cu cea brechtiană, influențat mult de Heiner Müller și fiind un admirator al lui Castorf și al strălucitei generații de regizori germani ai anilor '90, Ostermeier se delimitează totuși de aceștia prin crezul său puternic într-un teatru realist, puternic ancorat în social („*Admiram cinismul lui Castorf, dar el nu avea nimic de a face cu viața mea, cu teatrul meu*“).

Ostermeier recunoaște, totuși, că, în ciuda acestui realism și a răcelii pe care un astfel de teatru o solicită (și pe care tot el o apreciază enorm în filmele fraților

Dardenne), cedează uneori în fața „kitschului” din sufletul său, „kitsch” care-l împinge câteodată spre un teatru oniric, mult mai senzual și emoționant (vezi scenele cu cântăreața de operă din *Concert la cerere* și, de asemenea, scena minunată din același spectacol, în care d-ra Rush – multă ironie în acest nume – joacă Solitaire).

În privința lucrului cu actorul, Ostermeier e cât se poate de clar: *nu există o metodă general-valabilă, fiecare actor este diferit și are nevoie de o formă de regie diferită; cel mai important este să pot oferi actorului siguranță și libertate*

Trebuie să recunosc că până să văd spectacolele lui Ostermeier, aveam multe prejudecăți legate de *teatrul angajat* și de abordarea directă a unei teme precum *condiția femeii*. Ostermeier m-a convins însă că un teatru de calitate poate exista fără ca ideologicul să sufocă esteticul și fără ca nimic din stridența gândirii feministe să-și facă loc în scenă. Regizorul german face în primul rând teatru – și încă la ce nivel! – iar actorii cu care lucrează sunt fenomenali (Anne Tismer, interpreta *Norei* și a *d-rei Rush*, e un exemplu strălucit).

Motivațiile pentru care face însă aceste spectacole și efectele lor ulterioare sunt lucruri care transgresează domeniul teatrului și pătrund în sfera concretă a lumii în care trăim.

Adrian MIHALACHE

Actualizarea lui Ibsen

Premiera absolută a piesei **Nora** de Ibsen, a avut loc cam în același timp cu apariția primei ediții a romanului *Anna Karenina*. Nora și Anna duc aceeași luptă (*même combat*) pentru emancipare, sfidând prejudecățile vremii. Nora înfruntă o societate modernă, bazată pe rigorile eticii protestante, Anna, o alta, aflată în curs de modernizare, în care valorile tradiționale, ortodoxe, sunt încă puternice. De aceea, poate, traiectoria Annei se încheie prin sinucidere, în timp ce a Norei se deschide către autorealizare. Tolstoi este mai precaut, pedepsind subminarea familiei, Ibsen este mai radical, aprobând dizolvarea ei. Primul duce mai departe povestea, dincolo de revoltă, către deznodământul tragic, celălalt lasă finalul deschis.

Titlul original al *Norei* nu este *Casa de păpuși*, cum s-a tradus la noi, ci *Casa păpușii*. Diferența este importantă. Prima variantă sugerează o jucărie, a doua, o colivie. Din această colivie, eroina nu se mulțumește să scape, furișându-se, ci pleacă hotărâtă, trântind ușa. În versiunea lui Thomas Ostermeier, de la Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, ea nu se mulțumește cu atât: îl asasinează pe temnicer, lăsând în urmă locul pustii.

Presat să menajeze sensibilitatea publicului, Ibsen a acceptat un compromis, oferind o soluție alternativă: pusă de soț să-și ia rămas-bun de la copii, Nora se înduioșează și rămâne pe loc. Astăzi, cu toate că *happy-end*-ul nu mai este de rigoare, piesa rămâne stânjenitoare. Receptarea ei depinde în mare măsură de cultura specifică mediului în care este reprezentată. La noi, unde nu există cultul

corectitudinii formale, conflictul este greu de înțeles. Nora îl semnează în fals pe tatăl ei, ca girant pentru un împrumut. Ei și? Ce, era s-o trateze cu refuz, doar era taică-său? Și apoi, a dat fata banii înapoi? I-a dat, era cu ratele la zi. Atunci, care-i problema? A făcut rău cuiva? A se slăbi cu mofturile, formele o să ne mănânce capul! Pe de altă parte, societatea românească admite ca soția să fugă de-acasă, doar dacă bărbatul o bate sau își aduce amanta în casă, dar, chiar și atunci, femeia trebuie să plece neapărat cu copiii în brațe. Ca soție, să-ți părăsești soțul, treacă-meargă, dar, ca mamă, să-ți lași copiii? Până aici!

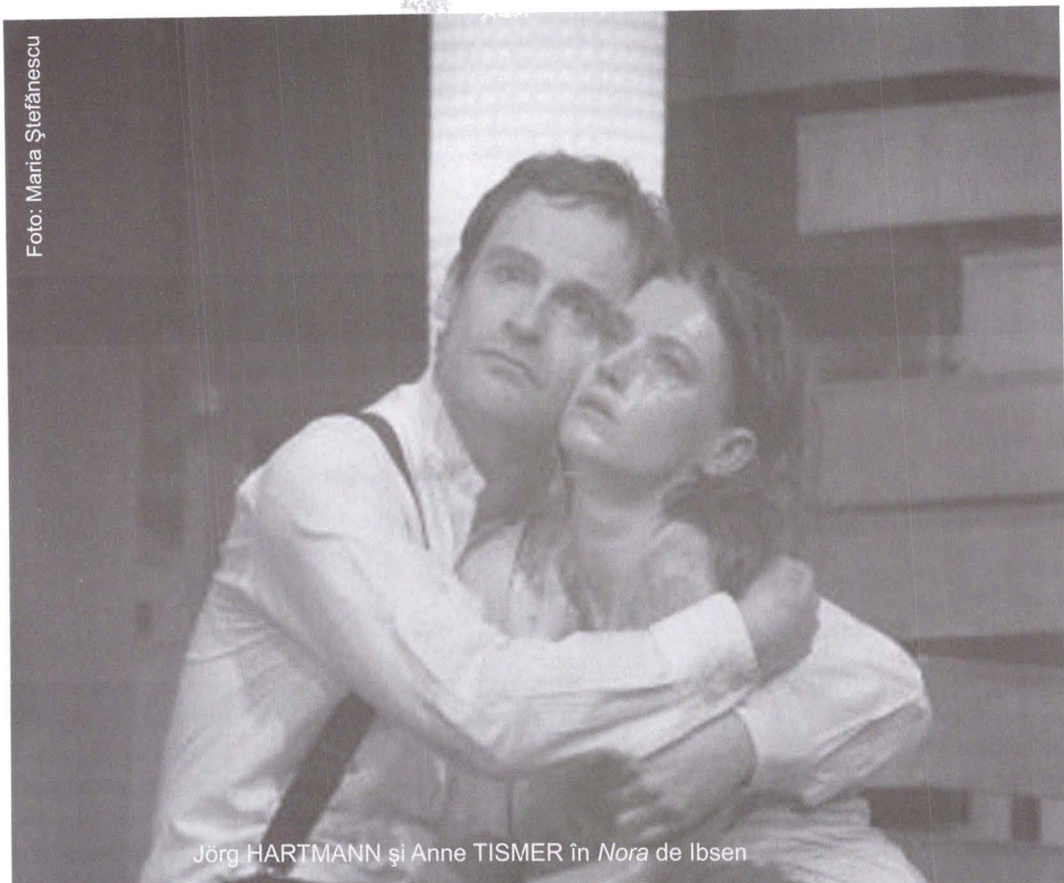
Nu la publicul românesc s-a gândit Thomas Ostermeier când a decis să aducă piesa lui Ibsen la zi, ci la clasa mijlocie occidentală. Decorul lui Jan Pappelbaum face din „casa păpușii” un duplex în stil Bauhaus, dotat cu fotolii desenate de Mies van der Rohe, cu instalație audio *high tech* și cu un acvariu spectaculos, în care soții se mai bălăcesc din când în când. Ansamblul se rotește mereu, ca o sârlează. La început, crezi că învățarea este menită să sublinieze momente-cheie ale acțiunii, dar se pare că s-a avut în vedere doar etalarea decorului, pe față și pe dos. Soțul este un tehnocrat al zilelor noastre, cufundat în laptop și conectat la celular. Ca detaliu amuzant și semnificativ, regizorul o face pe Nora să-l sune la mobil, pentru a-i capta atenția, deși cei doi sunt în aceeași cameră. Helmer este mai mult autoritar decât persuasiv, de aceea n-a reușit ca avocat, dar noua lui carieră de bancher pare a se potrivi mai bine cu rigiditatea lui. Nu are, însă, sânge rece: izbucnește la nervi și se panichează ușor. Jörg Hartmann își construiește personajul ca pe un individ emotiv, labil, cu ieșiri isterice, presărate, din plin, cu efecte comice. Și celelalte personaje, cu excepția *doamnei Linde* (Jenny Schily păstrează rolul în limitele tradiționale), o iau razna cam des. Krogstad, interpretat de Kay Bartholomäus Schulze nu este implacabilul răzbunător, ci un nedreptățit scos din minți, cu mers dezechilibrat și vocea în continuă schimbare. Agresiunea lui asupra Norei, inventată de regizor, seamănă mai mult cu o comedie gen *slapstick* decât cu un viol. Dr. Rank este, în interpretarea proaspătă și dinamică a lui Lars Eidinger, un *playboy* fără noroc, bolnav incurabil de SIDA. Atracția exercitată de Nora asupra lui, abia sugerată de Ibsen, este, aici, clar manifestată, dar interpretul adaogă în mod inteligent, la exhibiția lui sado-maso, nuanțe fine de autoironie. Mai puțin reușit este în scena despărțirii de prietenii săi, în care gagurile sunt cam dezgustătoare și excesiv repetate. Ostermeier a dezvoltat cu haz și inteligență personajul secundar al bonei. Aparițiile lui Agnes Lampkin ca imigrantă africană, încă nefamiliarizată cu mediul occidental, sunt de mare efect, fără să paraziteze, totuși, acțiunea principală. Interpreta principală, Anne Tismer, are un rol foarte greu, deoarece ea trebuie să arate o continuă transformare, rămânând aproape tot timpul în scenă. Fata veselă de la început, bucuroasă că a scăpat de probleme materiale, se lasă antrenată în jocuri războinice cu copiii. Devine angoasată, pe măsură ce amenințarea crește. Pentru scena de maximă tensiune a pregătirii pentru bal, costumul italianesc și tarantela sprintară au fost înlocuite prin ținuta *punk* și muzica *techno*. Ideea lui Ostermeier nu e rea, dar trebuie să menționăm că tarantela nu a fost aleasă de Ibsen la întâmplare. Dansul respectiv presupune o rotire din ce în ce mai accelerată, în ton cu precipitarea acțiunii și este menit să neutralizeze forța malefică a păianjenului otrăvitor (*tarantula* Krogstad). Ce se câștigă în pitorescul actualizării se pierde din bogăția semnificării. Maturizarea Norei – după momentul de criză, când a cochetat cu sinuciderea, și după ce și-a văzut soțul în ipostaza cea mai jalnică și meschină cu putință – este admirabil jucată. Pe parcursul acțiunii, Anne Tismer este mai bună în jocul de scenă decât în redarea textului, ea intonând

Foto: Maria Ștefănescu

În prim-plan: Lars EIDINGER și Anne TISMER în *Nora* de Ibsen

replicile monotone și cu voce mult prea scăzută. În final, abia, vocea devine fermă și expresivă. Tocmai stăpânirea de sine și luciditatea la care ajunge fac neverosimilă și nemotivată împușcarea finală a soțului, cea mai nefericită inovație regizorală din acest spectacol. Dacă tot era să treacă la violențe, mai bine i-ar fi dat românește, cu oalele-n cap. Împușcătura este gratuită și cam stupidă, mai ales că urmează încă o (din fericire, ultimă) rotire a decorului, astfel ca Nora să ne fie înfățișată ghemuită și neajutorată, în fața ușii, fapt care contrazice atât sensul piesei, cât și esența personajului.

Am văzut, în același Festival (inter)Național de Teatru, piesa lui Franz-Xaver Kroetz, **Concert la cerere**, în regia aceluiași Ostermeier, cu aceeași Anna Tismer în rolul unic și principal. Mai văzusem piesa, într-un *coupé* la Teatrul Act, regizat de Gianina Cărbunariu, cu Coca Bloos. Din nou, se vede diferența între orizontul de receptare. La noi, piesa mută este doar grotescă, la ei, este de un tragic sentimentalism. Urmărești, cu răsuflarea tăiată, ritualul sosirii femeii singure, într-un apartament rece, micile gesturi automate care asigură păstrarea riguroasă a regulilor, de ea însăși stabilite. Se șterg petele, se rânduiesc proviziile, se pregătește masa de seară. Trecerea bruscă de la programul comercial la muzica simfonică, însoțită de modificarea eclerajului, anunță că se va întâmpla ceva. Apariția îngerului de pe balcon, care interpretează o arie dintr-o operă de Puccini, constituie momentul

Jörg HARTMANN și Anne TISMER în *Nora* de Ibsen

culminant. Apoi, totul pare a reintra în normal, când, de fapt, totul alunecă vertiginos spre fatidica sinucidere. Prezența unui acvariu – aici, un bol mic și jalnic, față de cel somptuos din decorul *Norei* – face conexiunea dintre cele două spectacole. „Nu cumva aceasta va fi soarta Norei, după ce și-a părăsit familia?”, se întreabă o prietenă, bună cunoașcătoare de teatru și de viață. Sincer, nu cred că e doar soarta rebelilor. Este soarta tuturor celor incapabili de compromis.

Ibsen este puțin jucat astăzi, deoarece formula lui dramatică, de o logică strânsă și severă, pare desuetă. Chiar costumat, machiat și aseasonat, autorul rămâne rebelul neîmblânzit și de necontestat.

Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin – Nora de Henrik Ibsen. Regia: Thomas Ostermeier. Decorul: Jan Pappelbaum. Costumele: Almut Eppinger. Muzica: Lars Eidinger. Lumini: Erich Schneider. Distribuția: Jörg Hartmann (*Torvald Helmer*), Anne Tismer (*Nora*), Lars Eidinger (*Dr. Rank*), Jenny Schily (*Mrs. Linde*), Kay Bartholomäus Schulze (*Krogstad*), Agnes Lampkin (*bona*), Frank Oberhauser (*un funcționar*).

– Concert la cerere de **Franz-Xaver Kroetz. Regia: Thomas Ostermeier. Decorul: Jan Pappelbaum. Costumele: Almut Eppinger. Cu Anne Tismer.**

Adrian MIHALACHE

Spectacolul ca organizare a spațiului-timp

Imaginați-vă ce experiență a trăit, pe vremuri, un amator de artă, admirator al picturilor academice, cu subiect nobil, istoric, în genul lui Delacroix, sau al portretelor rafinate și somptuoase, de aparat, în stilul lui Ingres, afat în fața unui tablou impresionist, neterminat, care înfățișa niște oameni simpli, aflați, la sfârșit de săptămână, în mijlocul naturii! Închipuți-vă, iar, un individ care a asimilat experiența impresionistă, aflat în fața unui tablou abstract! Deruta este totală, iar respingerea, finală. Cam așa m-am simțit la spectacolul trupei „Needcompany” din Belgia, *Camera Isabellei*, în regia lui Jan Lauwers. Regizorul Jan Lauwers a moștenit de la tatăl său o întreagă colecție de artă neagră și egipteană, precum și o serie de curiozități luate din natură și conservate. De regulă, moștenitorii văd în așa ceva o povară de care caută să se descotorosească. Jan Lauwers a preferat să valorifice colecția ca decor expresiv, de fapt ca personaj, în spectacolul cu piesa ***Camera Isabellei***.

Isabella este, ea însăși, un personaj exotic. Copil găsit, fantasmează asupra unei ascendențe ieșite din comun – ca posibilă fiică a unui prinț al deșertului. A fost crescută într-un loc izolat, de un paznic de far și de soția lui care, după cum va afla mai târziu, sunt chiar părinții ei naturali. Motivul pentru care i se ascunde adevărata identitate este unul artificial, greu de înțeles. Mama se sinucide din senin, tatăl pleacă la Paris, unde duce o viață dezordonată, revine la far pentru a se sinucide, la rândul său, nu înainte de a-i lăsa Isabellei drept moștenire o cameră plină de obiecte etnografice, tocmai acelea din colecția Lauwers, pe care le vedem pe scenă. Deși Isabella visa la călătorii în țări exotice, ca urmare a ascendenței fictive, ea își va petrece viața, respectiv cea mai mare parte a secolului al XX-lea, închisă în cameră, cu colecție cu tot. Va colecționa și ea, dar nu artă, ci bărbați. Aceștia îi marchează viața, așa cum evenimentele majore – războiul, armele nucleare, decolonizarea, aselenizarea – marchează istoria. Experiențele eroinei sunt derizorii și, văzute prin ochii săi, de la un moment dat lipsiți de vedere și înlocuiți cu o proteză video *high tech*, tot derizorii apar și cele ale umanității. Viața publică este tot atât de lipsită de semnificații ca și existența privată a eroinei. Istoria artei în secolul al XX-lea pare a fi, din perspectiva piesei, singura interesantă, reperele fiind Joyce, Picasso, Huelsenbeck și, nu în ultimul rând, Morandi care, coincidentă, este chiar numele de familie al eroinei.

Toată lumea e pe scenă tot timpul, inclusiv autorul, care însă nu regizează din mers, cum obișnuia Tadeusz Kantor, ci stă liniștit deoparte, după ce, la început, ne-a explicat ce urmează să vedem și ne-a prezentat trupa. Personajele nu dispar după ce mor, ci continuă să povestească și să dialogheze cu Isabella din *l'au-delà*. Cele două emisfere cerebrale, cea rațională și cea intuitivă, ale Isabellei, ca și zona ei erogenă sunt personificate, ele însele, de către actori.

Într-un interviu acordat lui Pieter T'Jonk, Jan Lauwers afirmă că publicul de azi nu mai știe cum să se apropie de artă și este interesat mai ales de viața artistului. Pe această convingere, după mine, falsă, este construită piesa. Nu tot ceea ce – fiind personal trăit – este resimțit de artist ca autentic, trezește și interesul spectatorului. Reflectam, în timpul spectacolului, la vorbele lui André Malraux: „ce-mi pasă de ceea ce nu contează decât pentru mine?”. Nu găsesc interesante nici fantasmalele Isabellei, nici viața ei sexuală (faptul că i-a reușit primul orgasm la 69 de ani, într-un act (narat, nu arătat!) cu propriul ei nepot, este comic, nu revelator). Derizoriul proiectat asupra secolului, din care am trăit eu însumi a doua jumătate, este bine simbolizat de comentariul aselenizării în camera Isabellei: „Luna nu e făcută ca să ai ce vizita, ci ca să ai la ce lătra”, urmat de lătrături pe mai multe voci.

Hans Peter DAHL, Viviane DE MUYNCK, Taka SHAMOTO

Foto: Sorin Radu



Admit însă că teatrul se poate lipsi de poveste, de conflict, de mesaj, de sens. Ca un tablou abstract care, după cum spunea Maurice Denis nu este decât organizarea unei suprafețe, folosind forme și culori, un spectacol poate să nu însemne nimic altceva decât organizarea unui spațiu și a unei durate prin semne teatrale. Or, contrapunctul scenic, realizat prin angrenarea elementelor vizuale, sonore, corporale este admirabil. Dansatorii sunt de mare clasă. Am admirat mișcarea elegant lunecată a lui Benoit Gob (*Tatăl*), cea acrobatică a lui Julien Faure (*Prințul deșertului*) și vibrațiile mușchiilor la Misha Downey. Scenele de grup au coerență și eficiență. Prezentarea obiectelor, presărată cu voite și amuzante confuzii, înmormântarea mamei, confesiunile dansate și vorbite ale tatălui sunt excelente momente de comunicare, chiar dacă lipsește consistența a ceea ce se comunică. Muzica lui Hans Petter Dahl și Maarten Seghers m-a enervat, mai ales în pasajele cu Brahms distorsionat, dar nu pot să nu-i recunosc ingeniozitatea și adecvarea la spiritul piesei. Viviane de Muynck, interpreta Isabellei, este o mare actriță, care-și controlează perfect fiecare inflexiune și fiecare vibrație corporală. Personalitate puternică, ea reușește, cel puțin câteodată, să o facă pe Isabella vie și atașantă. Am preferat-o, însă, în monologul *Totul e deșertăciune*, scris de ea însăși, în care o interpreta pe Claire Goll.

Jan Lauwers este consecvent cu sine, afirmând, în interviul menționat mai sus, că, în calitate de artist, se preocupă de propriile sale întrebări și probleme și-și crează un spațiu propriu, un refugiu. Subscriu, cu o rezervă importantă: ar trebui ca aceste probleme și întrebări să aibă rezonanță și pentru altcineva, iar spațiul propriu să nu fie doar o asamblare rafinată de semne fără semnificații.

Needcompany, Belgia – Camera Isabellei de Jan Lauwers. Regia și decorul: Jan Lauwers. Muzica: Hans Petter Dahl, Maarten Seghers. Cu: Viviane De Muynck (*Isabella*), Anneke Bonnema (*Anna*), Benoit Gob (*Arthur*), Hans Petter Dahl (*Alexander*), Maarten Seghers (*Franck*), Julien Faure (*Prințul deșertului*), Taka Shamoto (*Sora Joy*), Tijen Lawton (*Sora Bad*), Misha Downey (*Naratorul*).

Erwin JANS*

Răzi și fii dragut, cu necunoscuții!

1. **Camera Isabellei** dezvăluie un secret. Este locul unde se ascunde *amăgirea*. Acea amăgire care a însoțit-o pe Isabella de-a lungul existenței sale, acea amăgire adusă aici printr-o imagine exotică: cea a *Prințului deșertului*, dispărut într-o bună zi într-o expediție. Isabella este fiica sa. Asta este povestea pe care i-au spus-o părinții săi adoptivi, Anna și Arthur. Locuiesc împreună într-un far, pe o insulă. Iar, la fel ca insula, farul poate fi considerat un simbol. Al tranziției. Cea dintre mare și uscat, cea dintre fluid și lichid, cea dintre afară și înlăuntru. Și așa cum farul, construit pe pământ, tânjește după mare, așa și Isabella va tânji mereu după *Prințul deșertului*, după deșert, după Africa.

Astfel începe povestea lui Jan Lauwers despre Isabella cea oarbă. Dar care este minciuna din spatele ei, de unde vine amăgirea? Anna și Arthur nu pot trăi purtând cu ei acest teribil secret și de aceea se cufundă în băutură. Apoi Anna moare, iar Arthur se aruncă în mare. Și chiar dacă Isabella va afla istoria care a măcinat viața părinților ei, istoria adevărată a abandonului fetei nedorite, a vinii și apoi a regăsirii, își va continua fantasma. Îl va căuta toată viața pe tatăl ei din poveste, *Prințul deșertului*, dar niciodată în Africa, ci doar în obiectele antropologice și etnologice, din acea zonă, care îi populează camera ei din Paris.

2. Isabella este deja bătrână și oarbă când trecutul o invadează. Locuiește în acea cameră din Paris, înconjurată de mii de obiecte exotice din Egiptul antic și din Africa, obiecte provenite din jafuri. Aflate pe scenă acum, în camera Isabellei, sunt de fapt, lucruri care i-au aparținut tatălui lui Jan Lauwers și lăsate apoi moștenire acestuia. Imagini ale unor epoci diferite, au fost rupte de contextul lor cultural și aduse în alt spațiu, căpătând astfel un iz exotic.

Viața Isabellei adună în ea aproape întreaga istorie a secolului XX. Ea e martora Primului și celui de-al Doilea Război Mondial, atacului de la Hiroshima, invaziei colonialiste, dezvoltării artei moderne: de la Joyce, Picasso până la Huelsenbeck. Este contemporană aselenizării, epocii rock a lui David Bowie și a personajului întruchipat de el, *Ziggy Stardus*, foametei din Africa, atacurilor partidului de extremă-dreapta Vlaams Blok în Flandra.

Așa cum și iubitul Isabellei, Alexander, este luat prizonier de către japonezi în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Supraviețuitor al atacului cu bomba atomică („*Era ca și cum soarele ar fi făcut exploziei, iar cenușa lui s-ar fi împrăștiat pe pământ*”), după terminarea războiului cade în depresie profundă. „*Îmi plăcea să fiu în preajma Isabellei. Nu mă lăsa să mă mut la ea, dar ne petreceam zilele împreună. Iubea cu adevărat lumea, pe când eu o uram. O uram pentru că nimic nu mai avea sens. Totul, absolut totul mă exaspera, iar Isabella era singura care mă putea face să uit. Pasiunea ei pentru viață avea o frumusețe pură, de nesuportat... Singura armă împotriva dictaturii minciunii.*”

3. *Face à l'extreme* (Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX) este titlul cărții sociologului Tzvetan Todorov, în care vorbește despre lagărele de concentrare din al Doilea Război Mondial. Dar, în același timp, titlul poate vorbi și de realitatea secolului XXI. Căci astăzi, în fiecare zi, ne confruntăm cu fețe ale *extremei*. Extrema se uită la noi cu capul ei de Meduză și ne pietrifică în lipsă de reacție. De aici, indiferența noastră emoțională, apatia politică, izolarea socială.

Paradoxal, suntem fascinați, în același timp, și de viziunile apocaliptice, de semnalele de alarmă pe care ecologiștii le trag și de toate scenariile pe care media ni le prezintă în fiecare zi.

Așa cum spunea sociologul Jean Baudrillard, trăim, însă, în afara realității și a istoriei. Lucrurile adesea trec pe lângă sfârșitul lor. Nu sunt capabile să ajungă la un punct final, cufundându-se într-o criză fără ieșire. Cu alte cuvinte, chiar dacă epoca noastră nu este caracterizată de „sfârșitul istoriei” este, cu siguranță, caracterizată de imposibilitatea de a duce istoria către un sfârșit. Aceasta este apocalipsa minciunii din timpul pe care îl trăim. Și nu putem să nu ne întrebăm: Ce se întâmplă în afara sfârșitului? Ce evenimente pot avea loc dincolo de sfârșit? Baudrillard le numește „fenomene extreme”, referindu-se la termenul latin *ex-terminus* = *dincolo de sfârșit*. Iar caracteristicile acestor *fenomene extreme* sunt *extazul* și *involuția*. Extazul social: masele (mai social decât socialul). Extazul corpului: obezitatea (mai corpolent decât corpolența). Extazul timpului: imediatul (mai prezent decât prezentul). Extazul realului: hiper-realul (mai real decât realul). Extazul sexului: pornografia (mai sexual decât sexul). Extazul violenței: terorismul (mai violent decât violența).

Epoca noastră este o epocă a obscenității: toate structurile se dezvoltă excesiv și absorb totul în expansiunea lor. Fiecare structură penetrează altele, cu acceptul mutual al fiecăreia. Și astfel, e mult de când nu mai putem face distincția reală dintre politic și economic, dintre privat și public, dintre intim și pornografic. Exponentele acestei forme de implozie sunt media și multimedia, iar rezultat al excesului de informație este faptul că am pierdut accesul la evenimentele reale și importante. E calea pe care o urmăm, căci, de exemplu, după publicare în lumea largă a fotografiilor cu torturile prizonierilor irakieni, Donald Rumsfeld, Ministrul Apărării al S.U.A., a fost în stare să declare: „Eu nu citesc, oricum, ziarele”. În spectacolul lui Lauwers, Alexander spunea: „*Când ei ne-au spus că războiul s-a terminat, am știut că nu e adevărat. Era o minciună. Dar cel mai grav lucru este că lumea crede minciuna asta.*”

4. Putem vorbi, oare, și de un *teatru extrem*? Aici? Și dacă da, cum anume? „Mai teatral decât teatrul”, dacă ar fi să folosim conceptul lui Baudrillard. Un teatru care înfruntă capul Meduzei, asumându-și riscul de a fi împietrit de privirea acesteia. Un teatru al intențiilor, al subiectelor politice și sociale explicite. Un teatru cu și despre oamenii dezrădăcinați și despre imigrația ilegală. Un teatru în numele valorilor democrației. Pe scurt, un teatru „angajat”, un teatru care „intervine”, adresându-se direct auditoriului.

5. Când Isabella își spune povestea vieții sale, nu o spune singură. Ci cu toți cei pe care i-a avut alături. Parte dintre ei morți: Arthur și Anna, apoi iubiții ei, Alexander și Frank. Ei povestesc în cuvinte viața Isabellei, dar și prin cântec. Nu este pentru prima dată când, în creațiile sale, Lauwers utilizează muzica *live*, dar niciodată nu a fost folosită ca în *Camera Isabellei*, „deschis” și implicat. Spre deosebire de alte culturi, cultura occidentală este pervertită de tot ceea ce înseamnă piață muzicală și grupuri profesioniste. Însă muzica poate fi abordată și în dimensiunea sa ritualică. Căci ea, față de cuvântul rostit, transmite o formă diferită de energie, ce implică și un alt fel de comunicare cu publicul. Un fel similar celui indus la o celebrare. [...].

Lauwers spunea: „*A cânta împreună este cel mai subtil lucru pe care îl putem face. Este o formă prin care visurile mele pot fi puse în scenă. Și miraculosul apare imediat. Dar am decis ca muzică să fie o prezență inserată în context. Exprimarea noastră prin cântec este, deci, indirectă, dar de fapt ea domină totul. Emoțiile tale sunt născute din ceea ce auzi. Mi-ar plăcea ca toți să cânte în timp ce publicul să*



Foto: Sorin Radu

*zâmbească larg. Eu mă alătur lor, pe scenă, și încerc să privesc lucrurile dintr-o altă perspectivă. Stau aici cu ei, cânt cu ei de-a lungul spectacolului și explic câteva lucruri auditoriului. Cât mai relaxat posibil. Fără solemnitatea pe care o consider un nonsens. Îmi doresc ca teatrul să aibă acea ritualică încărcătură care se induce atunci când oamenii cântă împreună. Când scriu un scenariu, mă gândesc mai mult la felul în care Marques a transformat o poveste populară în romanul *Un veac de singurătate*, decât la complexitatea lui James Joyce în *Veghea* lui Finnegan. Acum, când mă preocupă mai mult comunicarea cu publicul, îl prefer pe Marques, pe când, în trecut, Joyce a fost modelul meu."*

6. „*Privește și nu intervi*” este felul în care Lauwers își descria atitudinea lui din timpul în care crea *Le Voyeur* (1994). „*Cred că voyeurismul, azi, are două aspecte: pe de-o parte înseamnă a te uita la ceea ce fac alții, cu dorința de a participa, adoptând însă o atitudine indiferentă ca formă de a supraviețui, și pe de alta este vorba de cel sexual.*”

Isabella nu este, cu siguranță, un voyeur când vorbește despre sex. Dar, cu cei 74 de iubiti, ea glorifică sexul: „*Sunt convinsă că sexul are virtuți curative. Sau că măcar îți dă o anume energie.*” Când avea șaiszeci și nouă de ani, a început o relație cu un tânăr de șaisprezece ani. În *Camera Isabellei*, Lauwers separă sexul de voyeurism și violență, boală și moarte, vină și perversiune, așa cum îl trata în *The Snakesong Trilogy* și în dialogul Salomeei din *No Comment*. Isabella este la fel ca Mally Bloom din *Ulise* a lui James Joyce (text pe care, de altfel l-a lucrat cu interpreta Isabellei, Viviane De Muynck): ambele femei spun fundamental, „da!”.

7. În 1993, Jan Lauwers spunea: „*În Need to Know, primul spectacol pe care l-am realizat la Needcompany, puteați vedea o femeie plângându-și inima rănită și*

puteați auzi un lamento de Mozart. Mai folosesc aceeași muzică și azi, dar nu veți mai auzi și o femeie plângând. Femeia încearcă să plângă, dar lacrimile se transformă în suspine. Chiar dacă simte o intensă durere, ea nu va mai plânge. Această imagine a femeii care nu poate să verse lacrimi o regăsim în scena de deschidere a spectacolului *Le Voyeur* și în prima parte din *The Snekesong Trilogy*.

Isabella nu poate plânge, de asemenea, dar în cazul ei tristețea nu mai există. Iubiții ei nu-i mai sunt alături, dar nu simte că i-a pierdut. Nu există durere, nu există furie. „*Mi-or fi făcut vreo vrajă maicile de la mănăstire... Să n-am nicicând mari <<trăiri sufletești>>. Să nu-mi dau niciodată pe față emoțiile.*” Lauwers își exprimă filosofia de viață prin intermediul personajelor feminine. În succesiunea de portrete de femei, ce ocupă un loc important în fiecare piesă, se ascund profunde reflecții despre viață. Prin Isabella face, în acest sens, un nou pas, prin intermediul ei se exprimă o nouă atitudine față de viață? „Indiferența” sa este, de fapt, cheia prin care poți să înfrânghi durerea. Lauwers a găsit un termen pentru asta: Budhanton, ca rezultat al combinație între numele lui Buddha și Antoniu. Căci Isabella spune: „*Am învățat ceva de la tata: Buddhanton. Seninătatea lui Buddha și integritatea lui Marc Antoniu, generalul roman care, înfrânt, descurajat și pătruns de frigul glacial al Alpilor, putuse astăzi să-și bea urina ca să se încălzească și mâine să facă dragoste, într-un pat de purpură și de aur, cu cea mai frumoasă femeie din lume. Și nu i-a fost rușine niciodată de faptele lui.*”

Filosofia lui Lauwers iese în afara moralei creștine, cea a vinii și a pedepsei. Pentru el, ea și-a pierdut fundamental legitimitatea odată cu moartea lui Dumnezeu. Și astfel, s-a născut Budhanton: o combinație între o religie în care nu există Dumnezeu și alta pre-creștină.

8. Isabella este oarbă. Participă, însă, la un experiment științific prin care imaginile sunt proiectate direct în creierul pacienților prin intermediul unei camere video. Această experiență, asupra Isabellei, are un efect invers. Îi induce distanțare. Se distanțează de imaginea obiectelor din camera sa, obiecte ale fantasmei în care trăia, pentru că realizează un lucru fundamental. „*Îl vezi pe bărbosul ăsta? Și el s-a născut dintr-o minciună: prințul meu, prințul deșertului. Singurul care va rămâne mereu aici. Ceilalți – Anna, Arthur, Alexander și Frank – au plecat. Pentru totdeauna. Prințul deșertului a supraviețuit. Chiar și fără ajutorul aparatului meu, mai pot încă să-l văd foarte clar: F.E.L.I.X. Asta-nseamnă „fericire” într-o limbă astăzi moartă. Himere și iluzii.*”

Despre asta vorbește, de fapt, Lauwers în toate operele sale: *amăgirea* pe care o aduce imaginația este, de fapt, reflexul minciunii realității. Iar fericirea adevărată nu mai poate fi scrisă decât prin cuvintele unei limbi moarte.

* **Erwin Jans** (1963) a făcut studii de filologie germană și teatru la Universitatea Catolică din Louvain (Belgia). A colaborat ca dramaturg cu mai multe teatre și mai mulți directori de scenă și lucrează în mod curent cu RO Theater din Rotterdam. Între 1993 și 1998, a fost responsabil cu programarea multiculturală pentru Teatrul Regal Flamand din Bruxelles. Predă: istoria teatrului și a dramei la Departamentul de studii culturale al Universității din Louvain; dramaturgie la Erasmus Hogeschool și Universitatea din Anvers. Ca eseist, a publicat numeroase articole despre: teatru, literatură și societatea multiculturală, în reviste de specialitate și în volum, precum și în cotidianul *Financieel Economische Tijd*. A scris monografii despre artiștii Wim Vandekeybus, Franz Marijnen, Arne Sierens și Dora van der Groen.

(Traducerea: *Dana BORS*)

Nicolae PRELIPCEANU

Violență și melancolie la FNT

Ceea ce mă frapase la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara s-a întărit la cel național din toamna aceasta. Într-un cuvânt violența. Verbală și faptică. Relațiile violente între oameni, e drept, în general marginali, dar „orișicâtuși”, vorba ceea. Dacă la Timișoara această impresie s-a conturat din câteva spectacole, la București, la Festivalul Național de Teatru (FNT), ea s-a impus mai ales printr-un anume spectacol, care își propunea să ducă violența la limita absurdului și, mai ales, a suportabilității. Era, așadar, violența cu program. Mă refer la spectacolul lui Andriy Zholdak, cu piesa rusului Viktor Erofeev, *Viața cu un idiot*. Tragedia aceasta modernă, grotescă până la scârnav, debutează cu un fapt absurd: unui rus, pesemne inginer de la o mină, i se impune, drept pedeapsă că întârzie repetat la ședințele de dimineată, să ia de la balamuc un arierat și să-l „crească” timp de un an în garsoniera unde locuiește împreună cu tânăra sa soție, garsonieră primită, firește, de la conducerea minei. Se presupune că, într-un an, cei doi îl vor civiliza cât de cât pe pacientul de la spitalul de irecuperabili, dar, de fapt, se întâmplă invers. Puterea răului este mai mare, o morală rusească pe care noi am simțit-o pe propria-ne piele: nu ne-a decivilizat, e drept în mai mulți ani, ocupația sovietică și a rebeturilor societății românești de până atunci, ajunse în funcții? Ba da. Însă nu de politică e vorba, în principal, în spectacolul Teatrului Național „Radu Stanca”. Ceea ce i-a revoltat pe mulți spectatori – și nu dintre cei de vârstele finale, ci chiar dintre tineri – a fost excesul de sânge, fecale, ură și murdărie, morale și materiale. Ca să nu mai spun că actorii au fost supuși, ei înșiși, de către regizor, unor probe inumane, introduși într-un lac semiînghețat, la Ocna Sibiului, pentru a filma scene care urmau să se proiecteze în spectacolul, plin, de altfel, de scene filmate, sau au fost obligați să se tăvălească goi în zăpadă în același scop etc. etc. Cât despre datul cu capul de pereți, fie și cu protecția mâinii, actrița Cristina Flutur poate spune cum se simte după, ca să nu zic în timp ce. Aveai impresia, după toată această desfășurare de orori demne, pe alocuri, de „Infernul” lui Dante, că urmează o crimă reală, în direct. De altfel, pasul următor pe care-l are de făcut acest regizor cam ăsta este: să-și ucidă actorii în direct, la singura reprezentare cu spectacolul respectiv. De data aceasta a ratat ocazia, dar „asta nu-i cea din urmă cameră”, cum ar spune un personaj din Caragiale. Sau, dacă vrei, o „personajă”. Sigur, mi s-ar putea replica ușor: acesta e teatrul modern, al senzațiilor tari, al vieții înfățișate nemijlocit. Așadar, ne întoarcem la naturalism. Termenul e, desigur, depășit, avem acum alte instrumente la îndemână, îi spunem postmodernism eventual, dar el este reductibil la vechiul și repudiatul cândva naturalism – Zola, „Germinal” etc.

M-am grăbit să dau impresia la început că asta ar fi tot ce am desprins din Festivalul Național de Teatru, o desfășurare altfel impresionantă de stiluri și talente, de idei teatrale, de concepții și spirite. Dacă tot am început cu partea mai „ciudată”, să adaug și că la spectacolul lui Radu Afrim, cu piesa unui autor ceh, Petr Zelenka, al cărei titlu mergea foarte bine și la cea a lui Erofeev, *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele*, am fost uluit să constat, încă înainte de „ridicarea cortinei”, faptul că scenografia, semnată totuși Mihai Păcurar, copia pur și simplu

intrarea scenografică, să-i zicem așa, în celebrul film *Dogville*, al lui Lars von Trier. Cine a văzut filmul nu se poate să nu fi sesizat similitudinea cu acele case desenate, ca și aici, cu strada, desenată și ea, sigur, aici, intervin câteva inovații, cum ar fi sensul giratoriu, unde actorii fac stânga-mprejurul lor de fiecare dată când ajung. Și, în plus, casele rămân în acest stadiu al celor două dimensiuni, pentru că ar fi fost destul de greu, ca-n film, să se treacă la tridimensionalitate. Oricum, un spectacol altfel remarcabil, prin concepție regizorală – dar nu cumva aceasta are ca axă tocmai scenografia? – poate fi compromis prin această copiere care nu prea face altceva decât să demonstreze puținul interes pentru dreptul la proprietate intelectuală, față de proprietatea intelectuală însăși. Or, e și această atitudine tot un fel de violență, care definește lumea modernă. Să ne uităm numai la dezinvoltura cu care se copiază televiziunile una pe alta, având, toate, ca model mărturisit, marile televiziuni occidentale. După care, ca să ne îndepărtăm puțin de teatru și numai de teatru, noi, românii, cu toții, pretindem să fim stimați de celelalte națiuni ca și cum am fi cine știe ce originali. Dar originali suntem noi – de ce să n-o spunem? – tot la sărmăluțe și mămliguță și la dansul *Călușarii*, de altfel foarte dinamic, dar care e cam puțin.

Însă Festivalul a avut momente de mare artă, chiar din prima seară, cu neuitatul *Faust* al lui Goethe–Purcărete, de la Sibiu, o reprezentație grandioasă, cu mijloace actoricești uimitoare și cu mijloace tehnice de asemenea. Ofelia Popii s-a asigurat de un bun nume de mare actriță, cu rolul Mefisto, în care face minuni, iar Ilie Gheorghe își consolidează renumele de mare actor. Bine a făcut Marina Constantinescu, selecționera unică a spectacolelor, că a ales atât de multe de la Sibiu, nu doar pentru că orașul e, convențional, o scurtă vreme, „Capitală Culturală Europeană”, de fapt demicapitală, doar își împarte rolul cu Luxemburgul. Teatrul de aici, într-adevăr, sub conducerea lui Constantin Chiriac și cu Festivalul pe care acesta îl organizează anual, a devenit unul dintre cele mai remarcabile din țară. Tot de la Sibiu a fost și acel splendid spectacol al regizorului Radu-Alexandru Nica, *Balul*, în care, în câteva zeci de minute, o istorie recentă întreagă trece pe sub ochii spectatorului. Trupa este cam aceeași din spectacolul aceluiași regizor cu *Vremea dragostei, vremea morții* (un titlu prost pentru un spectacol excelent). Tot de la Sibiu a venit și excelentul *Pescăruș* al lui Andrei Șerban, care m-a făcut, la a treia viziune, să regret că Festivalul nu l-a inclus cumva și pe *Unchiul Vanea* de la Teatrul Maghiar din Cluj, al aceluiași regizor. Acel spectacol, cu adevărat extraordinar, cel mai bun al stagiunii și nu numai, însă, nu se poate juca decât în sala pentru care a fost conceput, căci, dacă scenele sunt cam egale, sălile diferă teribil una de alta, iar actorii joacă pur și simplu în sală, printre și peste scaunele goale, în schimb, spectatorii încep prin a fi în poziția clasică a actorilor, adică pe scenă, cu fața spre sală.

Nu intenționez în niciun fel să compun, cu aceste rânduri, altceva decât o însemnare, poate prea subiectivă (cine e obiectiv să ridice piatra!), despre cele două săptămâni de teatru frenetic din prima parte a lunii noiembrie. De teatru frenetic, dar și de reflecție, cum au fost întâlnirile dinainte de masă de la Teatrul ACT, unde am putut asculta conferința plină de miez și imaginație a lui Monique Borie despre rolul fantomei în teatru, în fapt, un rezumat al cărții cu aceeași temă, apărută recent. De reflecție și de aducere-aminte, precum matineul Aureliu Manea, pentru mine, care i-am fost o scurtă vreme destul de apropiat, un vârf al emoției și al regretului că acest geniu al teatrului a fost silit să renunțe la arta sa. Tristețea care reieșea din toată acea veselie cu care făcea declarații, recent, din locul său

de exil, teamă-mi-e, definitiv, de la Galda, am fost unul dintre cei care am simțit-o. Poate, însă, mi-am spus, nu e totul pierdut, poate că, deși a renunțat să mai pună în scenă spectacole, Rică al nostru ar putea să mai scrie, el, oricum autorul volumului *Spectacolul imaginar*, care cuprindea tot ce-ar fi putut să fie și niciodată nu va fi, cum spunea Lucian Blaga. Oare nu ar putea fi stimulat ca, acolo, la marginea aceea de lume, să scrie despre teatru și despre viață, așa cum, se pare, o mai face din când în când, am constatat din admirabila carte despre Manea a lui Justin Ceuca, apărută la Casa Cărții de Știință, de la Cluj? Pentru mine, orele cu Aureliu Manea, în prezența altui prieten al acestuia până la ultimul său spectacol, Ion Cocora, au fost unele nu numai de emoție, ci și de amintire a unui fel de a face teatru extrem de modern în 1970, și care ar uimi, cred, și astăzi.

Pe scurt, totuși, FNT a avut anul acesta o ediție excelentă, orice ar spune gurile rele.

Marinela ȚEPUȘ

Derizoriul – nouă viziune regizorală?

După trei spectacole ale Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu (**Faust**, **Viața cu un idiot**, **Pescărușul**) văzute, la rând, în cadrul Festivalului Național de Teatru, realizate de către trei mari regizori (Silviu Purcărete, Andriy Zholdak, Andrei Șerban), toate pulsând în jurul aceleiași teme: *urâtenia și derizoriul vieții umane*, nu pot să nu mă întreb dacă nu cumva aceasta este noua direcție a teatrului românesc? Experimentând, firesc, după 1989, diverse forme, trecând de la teatrul „cu poveste” la teatrul-dans sau la cel de imagine, întorcându-se apoi la poveste, fiindcă „facem proză”, adesea, fără să știm, și ajungându-se la fenomenul underground, regizorii (de toate vârstele) au vrut, mereu, și, uneori, au și izbutit să se alinieze la tendințele universale. Acum se experimentează, pare-se, urâtul. Pe texte clasice sau moderne. Cel mai bun exemplu îl constituie chiar titlurile amintite mai sus. Să le luăm pe rând.

În *Faust*, după Goethe, în viziunea lui Purcărete, avem de-a face cu un personaj bătrân și libidinos care-și vinde sufletul nu pentru a întineri sau pentru a se bucura de avantajele tinereții, nu pentru a deveni creator, concurând, măcar pentru o clipă, cu Divinitatea, Creatorul suprem, ci pentru a-și putea practica pornirile sexuale perverse (va poseda șapte Margarete cu vârste cuprinse între opt și zece ani) și va descoperi, alături de un Mefisto-avorton, nici bărbat, nici femeie pe deplin, lumile și pornirile cele mai de jos. În ceea ce și-a propus, regizorul nu dă greș: mișcă magistral mase de interpreți, îi mișcă, pe la jumătatea reprezentației, și pe spectatori, purtându-i printr-un purgatoriu voit de mucava, în care totul pare înfricoșător și, de fapt, nimic nu ne înspăimântă, cel mult ne deprimă. Pătrundem, mai degrabă, într-un mare cerc decât pe un tărâm al morții. Vedem lumi urâte, și mai urâte, și mai urâte. Vocile îngerilor și apariția celor șapte Margarete, deși inocente, devin grotești în asemenea context. Spectacolul te cuprinde mai ales la nivel visceral. Există și scene cu adevărat emoționante (mai ales finalul), există și momente de o mare profunzime filosofică – sunt meritele incontestabile ale regizorului, acelea de a ști să se joace cu mulțimile, de a stăpâni perfect psihologia. Mai mult decât altădată, creația lui Silviu Purcărete ne lasă însă un gust amar.

În *Viața cu un idiot* de Viktor Erofeev se merge mai departe, abjecția umană fiind disecată aproape cu bisturiul. Este un text modern despre oameni ai acestui veac – lipsiți și oamenii, lipsit și veacul de orice speranță. Spectacolul lui Zholdak are alura unei emisiuni TV realizate în direct. Din acelea în care se filmează totul, fără pudoare, fără sentimente, producând, eventual, *resentimente*. Două încăperi, ca niște cutii mari, sunt așezate de-a dreapta și de-a stânga scenei. Deasupra camerelor-cutii și în centru sunt așezate ecrane enorme, pe care vom vedea, supradimensionat, ceea ce se întâmplă înăuntru, în spațiul dintre cutii și chiar în culise. Și ceea ce se întâmplă acolo este, cu adevărat, înfricoșător. Doi soți nu se mai iubesc. Se înstrăinează. Se detestă. Se resping. Toate se întâmplă într-o bucătărie minusculă și utilată primitiv. Nu au parte de un consilier matrimonial. La ce le-ar folosi? Salvarea ar trebui să le vină de la un bolnav mintal pe care bărbatul îl aduce în casă spre a-l „educa” și cu nădejdea că-i va consolida căsnicia. Bolnavul are o calitate: tace! și un defect: plăcerea lui maximă este să facă pe el și să mânjească totul cu excremente (pe el, masa, scaunele, patul, pereții). Acest proces se poate urmări direct în bucătărie și, supradimensionat, filmat excelent din cele mai diferite unghiuri, pe ecrane... Și totul este foarte realist realizat. Atât de realist, încât îți vine să vomiti. Povestea e înduioșătoare: femeia, din nevoie de candoare și din lipsă de perspectivă, se îndrăgostește de idiot. Rămâne însărcinată, devine fericită și... idioată. Ucide, însă, vlăstarul din ea... De fapt, ucide întreaga speranță a omenirii. Soțul ei se îndrăgostește și el de idiot. Ea e respinsă de amândoi. Și totul o ia razna. Nici Vova-idiotul, nici îngerul nu mai salvează pe nimeni. Violenta personajelor este fără limite. Doar operatorii rămân calmi, detașați față de ceea ce se întâmplă în jur. Niște oameni robotizați ai acestui veac. Calmul lor ne înspăimântă. Este un spectacol agresiv, șocant, devastator. Din nou, sunt silită să spun: în ceea ce și-a propus, regizorul a realizat totul magistral... Dar sunt sigură că toți spectatorii au plecat de la reprezentație măcar deprimați, dacă nu deznădăjduiți.

Pescărușul de Cehov nu merge atât de departe. De astă dată, personajele nu sunt abjecte, ci doar ridicole, superficiale. Niște bieți ratați. Asta știam și de la Cehov. Lipsiți de poezie. Asta aflăm de la Andrei Șerban. Închiși, și ei, definitiv, într-o cutie. Asta știm de la Cehov și ne confirmă Andrei Șerban. Jocul din jurul cutiei nu devine nici salvator și nici nu creează perspective. Plecărilor Arkadinei și ale suitei ei la oraș sunt false și fără rost. Eroii mor ori pe unde s-ar afla, pentru că sunt lipsiți de orizont. Mor lent și fără sens. Între timp, se mai distrează și ne distrează și pe noi, spectatorii. Intră în contact direct cu noi, amintindu-ne că suntem la fel: niște „vii” morți de-a binelea. Din când în când, ne fac să râdem. Din când în când, ne fac să vărsăm o lacrimă. Nu pentru ei. Pentru noi! Pentru că ni se dezvăluie, fără milă, toată nimicnicia vieții. Suntem pierduți din clipa în care ne naștem. Din marea cutie în care ne aflăm nu putem ieși. Decorul asta și exprimă, în fond. Curios este faptul că noi, spectatorii, rămânem mereu înlăuntrul ei, fără vreo șansă de scăpare, în vreme ce personajele cehoviene pot ieși, pot juca în afara pereților săi. Degeaba, însă. Totul este degeaba. Oameni și eroi de poveste sunt lipsiți de perspectivă. Zbaterea lor este caraghioasă...

Niciodată nu am plecat de la teatru atât de amărâtă. Nu pentru că aș fi fost dezamăgită de spectacole, de altfel, realizate impecabil, ci de ceea ce ne spun acestea. De privirea lor sumbră asupra vieții. De absența idealurilor. Dar oare se află chiar atâta urâtenie în noi, cei care am trecut pragul celui de-al XXI-lea veac? Să fie nevoie de un astfel de purgatoriu pentru a ne putea întoarce spre formele clare, calme, ale frumosului, mai puțin spectaculos, dar, cu siguranță, mai optimist... M-au marcat puternic cele trei reprezentații ale teatrului sibian și, sunt sigură, pe toți cei care le-au văzut, dar visez la un spectacol... plictisitor de prea multă frumusețe și speranță.

CONFERINȚE, ÎNTÂLNIRI, LANSĂRI

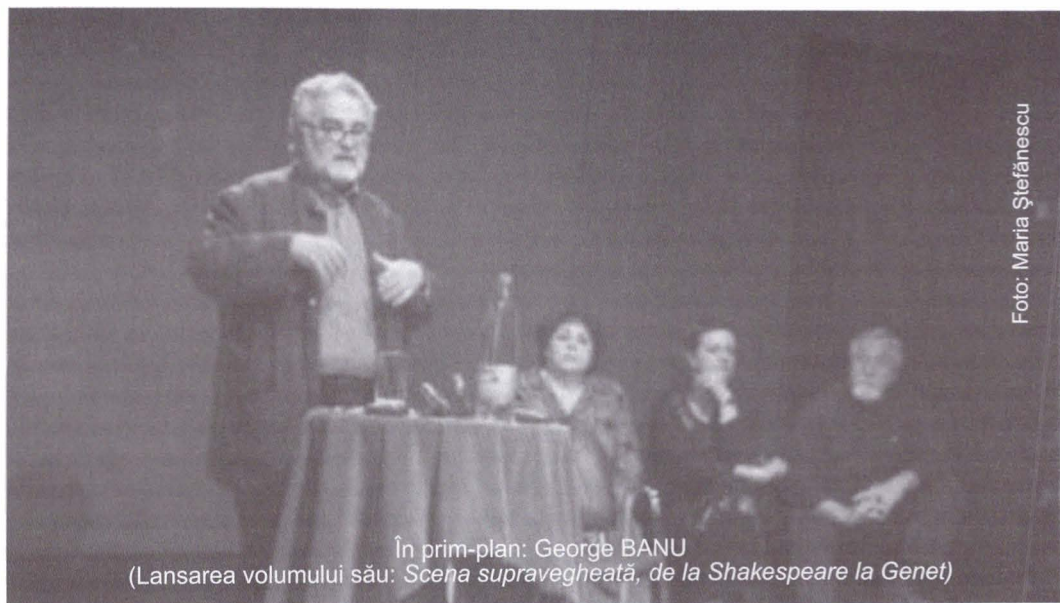


Foto: Maria Ștefănescu

În prim-plan: George BANU
(Lansarea volumului său: *Scena supravegheată*, de la Shakespeare la Genet)



Foto: Maria Ștefănescu

În prim-plan (dreapta): Monique BORIE (Lansarea cărții: *Teatrul și fantomele sale*)



Foto: Maria Ștefănescu

Jan LAUWERS și Viviane DE MUYNCK



Foto: Florin Biolan

Marina CONSTANTINESCU și Josef NADJ



Foto: Maria Ștefănescu

Ziua dedicată regizorului Aureliu Manea
 (în prim-plan: Viorica MANEA, Marina CONSTANTINESCU, Ion COCORA, Mihai MĂNIUȚIU)



Foto: Maria Ștefănescu

*Lansarea cărților: Medeea lui Andrei Șerban de Ana Maria Narti și
 Persistența memoriei de Valeriu Moisescu (Valeriu MOISESCU, Claudiu GOGA, Florica ICHIM,
 Aura CORBEANU, Ana Maria NARTI, Cătălina BUZOIANU)*

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Timișoara

Nicolae PRELIPCEANU

Jurnal de festival la Timișoara
și mult mai departe

Am ajuns la Timișoara într-o zi de toamnă caldă încă, venind de la Sibiu, de la „Maratonul de poezie” și, mai ales, de la greu de uitatul *Faust* în viziunea lui Silviu Purcărete. Mă temeam că o să strâmb din nas la tot ce avea să urmeze, cu ștacheta personală ridicată prea sus de fabuloasa înfățișare pusă în hala uzinei aceleia dezafectate de marele Silviu P., cu o Ofelia Popii și un Ilie Gheorghe de zile mari. N-a fost așa, o capodoperă nu anulează gustul pentru operă, dimpotrivă, poate, mărește apetitul și, cine știe, receptivitatea generală la arta din care aceea face parte. Nici finalul n-a fost mai prejos, dacă nu cumva a fost chiar și mai sus: *Unchiul Vania/Ványa Bácsi*, la Teatrul Maghiar din Cluj, în viziunea uimitoare, poate genială, a lui Andrei Șerban. Ce trupă, ce forță! mi-am spus, încă de la primele douăzeci de minute ale spectacolului. N-am ieșit bine și așa fi vrut să-l revăd. Cei care speră își pot pune pofta-n cui: nu cred că se va putea juca pe altă scenă, în altă sală decât aceea pentru care a fost conceput. Acestea au fost cele două coperte fabuloase pe care le-am pus eu **Festivalului Dramaturgiei Românești Timișoara**, ediția a 13-a, și, credeți-mă, unele spectacole de-acolo stau bine în picioare în această „carte”, al cărei semn este tot fabulosul – dar din alt domeniu – Muzeu al presei de pe teritoriul actual al României, „Sever Bocu”, imaginat și înființat de Petre Stoica la Jimbolia, unde a ales să trăiască și să construiască de vreo zece ani și ceva.

Prima zi: Spectacolul *Visul* de Cătălina Buzoianu, după nuvelele lui Mircea Cărtărescu, la și cu Teatrul Național din Timișoara. Grotesc să vezi femei adulte, unele chiar bătrânele, făcând roluri de fetițe. O artificialitate care dispare în foarte puține momente ale spectacolului, mai ales când apare „alungitul” sau când lirismul mai șterge, mai face să se uite făcătura de până atunci. După, la un restaurant din centru, Maia Morgenstern și A. G. Weinberger, în spectacolul lui Hausvater despre evreu și Biblie și persecutarea evreilor, de-a lungul istoriei. Ea puternică, el un secundant pe măsură. Titlu: „Între Muntele Sinai și Muntele Venus”.

A doua zi: *Bucharest Calling* de Peca Ștefan, în sala Teatrului Maghiar și German. O piesă de substanță, scrisă cinematografic, în secvențe foarte scurte alternând cu unele ceva mai lungi, lămuritoare, fără abuzul de cuvinte la modă, din noua „limbă de lemn”, cu o anumită poezie, cu o propensiune a personajelor spre un viitor care le e încă tulbure. Jucată excelent de Isabela Neamțu, Cosmin Seleși, Laurențiu Bănescu, Katia Pascariu, Daniel Popa, regizată pe măsura piesei de Ana Mărgineanu. Spectacol de Green Hours. În continuare, *No One*, spectacol de Carmen Vioreanu – deducem că regizoarea semnează și textul, sărac și plin de



Elena PUREA TUDORAN și Constantin GĂVAZĂ
în *Kamikaze* de Alina Nelega

vorbele la modă, super, extra, nașpa etc. etc. Multă muzică la modă, dance, rap sau ce-o fi, clipuri, televiziune, filmulețe conformiste. Un actor comic excepțional, Andrei Șerban, un fel de Dorel Vișan tânăr, tărănos, ingenuu de fapt, interpret de nuanțe. Altfel, în final, un gol imens îți rămâne în creier. Unde mai pui că povestea trage bine spre cea dintr-un mai vechi film englez, *Goi pușcă*, acolo familia nu erau mamele și bunicile, ci nevestele, și, firește, nimeni nu pleca în Spania să muncească.

A treia zi: *Elevator* de Gabriel Pintilei, o piesă foarte frumoasă, despre doi adolescenți care ar vrea să cunoască viața, mai întâi amorul fizic, dar dorința le e blocată de liftul dintr-o fabrică părăsită, lift care se blochează și cei doi, nemaifiind scoși de acolo, mor în cele din urmă. Coincidență: fata moare chiar în ziua când ar fi devenit majoră. Actorii cehi care joacă acest spectacol au fost foarte convingători, cu nuanțe: Pavol Smolarik și Pavlina Storkova, de la teatrul Leti din Praga. În schimb, *Sado-Maso Blues Bar* de Maria Manolescu, în regia Gianinei Cărbunariu, e un abuz de limbaj dur, violență, uneori gratuită, dar aceeași căutare a unui rost în viață, și anume bani, bani, cât mai mulți bani, cu orice preț. Un actor excelent: Rolando Matsangos, dar nici cu ceilalți nu mi-e rușine, deși, poate, spre final, la salturile de pe „acoperișul” din scenă, ar fi putut fi mai atenți cu ei înșiși. Între cele două spectacole, un „bonus”, din Secțiunea „Satelit” a Festivalului: concertul Sandei Weigl, în românește, în germană și engleză, cu linii melodice din Maria Tănase pe jazz.

A patra zi: *Ionesco – cinci piese scurte*, excepționalul spectacol de la Odeon, în regia lui Alexandru Dabija, cu actori excepționali: Antoaneta Zaharia, Pavel Bartoș, Ionel Mihăilescu, Oana Ștefănescu, Dorina Lazăr, Mircea Constantinescu și Gelu Nițu, singurul mai străin de spectacol. Ingenioasă găselnița prezentării mașinilor la târg, cu două actrițe și un actor, în patru labe. Directoarea „Odeon”-ului, doamna Dorina Lazăr, mi-a spus de ce nu s-a mai folosit „lăstunul” de la premieră: nu încăpea pe scena de la Huchette și regizorul a găsit această soluție foarte ingenioasă, care a rămas. Deși programat la ora 17.00, spectacolul a fost vedeta reală a serii – ar fi fost vedeta oricărei seri de la acest festival. În sala mai mică, a Teatrului German/Maghiar, am văzut spectacolul cu piesa *Crize sau Încă o poveste de dragoste* de Mihai Ignat, în regia lui m. chris. Nedeea, de la Teatrul Imposibil din Cluj, cu multe artificii, inclusiv un Cupidon care regizează schimbarea mișcărilor în spectacol.

A cincea zi: *Kamikaze* de Alina Nelega, la Teatrul German, cu doi actori care își fac datoria, dar nu mai mult. *Block Bach* s-a amânat două ore, pentru că un interpret, CRBL, întârzia blocat pe șoselele patriei. Spectacolul a meritat așteptarea: Coca Bloos, în teribila femeie-robot, Răzvan Mazilu și Monica Petrică așa cum îi știe deja toată lumea.

Ziua a șasea: *Kebab* de G. Cărbunariu, jucat de o trupă din München, dramă autentică, spre deosebire de violențele din „mady.baby.edu” de la București. Au scos ce era de scos, conform propriei seriozități: Steven Scharf, Edmund Telgenkämper și Tabea Bettin. Seara, *Jocul ielelor* de la Naționalul din București, cu Liviu Lucaci în rolul lui Gelu Ruscanu. La clubul Porto.Arte, *Stă să plouă* de Lia Bugnar, cu cele trei fete, Tania Popa, Maria Buză, Antoaneta Cojocar, extrem de naturale, dar și cu un Marius Manole pe măsură. Maria Buză într-o vervă de zile mari.

A șaptea zi: am ratat *With a little help from my friends* de Maria Manolescu, regia Radu Apostol, cu o trupă de la Naționalul ieșean. N-am pierdut, în schimb,

așa-zisa „Gală a premiilor”, care a constat în prezența pe scenă a doamnei Maria-Adriana Hausvater, director general al Teatrului Național din Timișoara, împreună cu adjunctul său, domnul Ion Rizea, și cu juratul Zoltán Lovás, pentru a da citire listei de premii, pe care juriul, din care mai făceau parte: Theodora Herghelegiu, András Loránt, Elena Martonos Manole, Radu Macrinici, Mihaela Michailov și Victor Scoradeț, tocmai le decisese. Sala, plină 90 % cu *teenageri*, ca să vorbesc și eu ca-n piesele românești de dată recentă, veniți să asculte formația „Vama”. De altfel, cei trei reprezentanți ai unei, totuși, alte lumi, stăteau în fața instrumentelor muzicale și electronice, la care mai intervenea câte un „specialist”. Un murmur de dezamăgire a însoțit apariția celor trei oficiali ai festivalului și anunțul că mai e până la concert, dar adolescenții s-au repleat repez, „făcându-și mâinile și mai ales gurile” pentru ce avea, probabil, să urmeze, cu urale și țipete caracteristice. Cum o reală „gală a premiilor” pretinde și prezența nominalizaților și a premiaților, poate că o conferință de presă a juriului ar fi fost mai nimerită, așa totul rămânând la stadiul unui anunț făcut unei săli destul de puțin interesate să afle ceea ce afla, deși, repet, se distra de minune cu aplauze, urale, țipete, ca la „concert”.

Altfel, Festivalul Dramaturgiei Românești, ediția a 13-a, a revelat texte interesante, dintre care unul de Peca Ștefan, fără abuzul incriminat de un critic literar al cuvintelor mai ieri și încă azi pentru unii tabu, piese în care, dincolo de comportamentul „ca-n viață”, deci cu o tentă de naturalism, se desenează, mai slab în unele cazuri, mai ferm în altele, problematica tinerei generații, rătăcirile ei, senzația lipsei de orizont, căutările unuia potrivit.

Cum spectacolele se desfășurau după-amiaza și seara, prima parte a zilei a fost consacrată prezentării unor dramaturgi americani, unii notorii, ca Arthur Kopit, cu câte o piesă tradusă și publicată impecabil de Editura Brumar: respectiv, *Descoperirea Americii*, apoi Romulus Linney cu *Pe urmele lui Cacciato*, Oren Safdie, cu *Jocuri intime, locuri publice*, Jean-Claude Van Itallie, cu *Lumină*, și Gino Dilorio, cu *Darwin la Down*, toți cinci prezentați de Alexander Hausvater. Au mai fost, e drept, și câteva lansări de cărți de teatru, expediate pentru că venea spectacolul: *Persistența memoriei* de Valeriu Moiescu (în absența cărții, tocmai ieșite de sub tipar, la București), *Punctul orb* de Iannis Mavritsakis, *Am ales teatrul* de Maria Filotti, *Medeea lui Andrei Șerban* de Ana Maria Narti și *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, majoritatea produse ale revistei „Teatrul azi” și ale Fundației Culturale „Camil Petrescu” (citește: Florica Ichim).

Un moment de atracție a fost, desigur, concertul Sandei Weigl, nepoată prin alianță a lui Brecht, care a cântat din repertoriul Mariei Tănase, ori manele, toate pe jazz, alături de alte piese de jazz autentic, cu o formație de virtuozii. Au mai fost și *work-shopi* și spectacole-lectură ale pieselor americanilor, plus piesa Savianei Stănescu, acum americană și ea. A cântat și A. G. Weinberger, nu numai cu Maia Morgenstern, ci și independent, a cântat și Maria Răducanu, am pierdut și rezultatul unui *work-shop*, „Tempo! Tempo!”, pe o idee de Thomas Richhardt, spectacol semnat de Traian Șoimu. Premiul pentru cea mai bună piesă românească reprezentată în festival i-a revenit *Elevator*-ului lui Gabriel Pintilei, cel mai bun spectacol a fost ales *Ionesco* – *cinci piese scurte* de la Odeon, al lui Al. Dabija. Pentru scenografie a fost premiat Andu Dumitrescu pentru creația de la *Sado-Maso Blues Bar*. Cel mai bun actor a fost proclamat actorul Virgil Aioanei din același spectacol, iar cea mai bună actriță Tabea Bettin de la Münchner Kammerspiele, din *Kebab*. *Visul* Cătălinei Buzoianu a luat și el un Premiu special al juriului pentru impact vizual.

Cei care au dorit să-și facă o idee despre teatrul tânăr românesc, fără să intre în fumul de la Green Hours de exemplu, au reușit. Mă număr printre ei, deși am mai văzut piese de asemenea autori, dar nu atât de bine grupate. N-am prea înțeles ce rol au avut *Jocul ielelor*, poate de fundal, și *Ionesco – Cinci piese scurte*, care mi i-a și întrecut pe ceilalți. Dar nu discut opțiunile selecționerului unic, doamna Cristina Modreanu. *Is her option*, ca să vorbesc în semiengleza atât de prezentă și pe scenele Festivalului, ba chiar, mai corectă în finalul meu de festival teatral mai larg, în *Ványa Bácsi*, în gura frumoasei Kézdi Imola, Elena Andreevna în seara aceea. Greu de uitat, și aici, la Andrei Șerban – Bogdán Zsolt, Hatházi András, Pethő Anikő sau Biró József, în Astrov, respectiv Vania, Sonia și Serebriakov. Și, ca să fiu sincer de tot, că aici nu-i cronică de teatru, ultima copertă a fost tot un *Unchiul Vania*, dar văzut la Sibiu, un spectacol de la Malii Teatr, regizat perfect clasic de Lev Dodin, cu actori tot atât de buni ca și cei de la Teatrul Maghiar din Cluj, doar că puși în alt fel de situații, cu aceeași finalitate, la urma urmei.

Ștefan OPREA

Dramaturgia românească are valoare

A treisprezecea ediție a Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara (6–12 octombrie 2007) s-a desfășurat sub semnul a două idei, consemnate clar în elegantul caiet-program. Prima, formulată de Maria-Adriana Hausvater, directorul general al Teatrului Național, anunța intenția programatică a manifestării: „...*Schițăm o imagine a teatrului românesc de astăzi, care ne reprezintă [...] ca grup, ca majoritate*”; a doua, aparținând selecționerului unic Cristina Modreanu, exprima convingerea că dramaturgia românească actuală „*este o valoare, un brand de țară, care a făcut în ultima vreme mai multă reclamă României decât orice campanie bine pusă la punct de firme de publicitate costisitoare*.” Așa cum a fost alcătuit, programul Festivalului a încercat să susțină aceste două idei. La *schițarea imaginii* au contribuit trei Teatre Naționale (Timișoara, București și Iași), teatrele bucureștene Odeon, Mic, Metropolis, Luni de la Green Hours, apoi Teatrul German de Stat din Timișoara și Teatrul Imposibil din Cluj, care au prezentat spectacole semnate de regizori bine cotați, din diferite generații, precum Cătălina Buzoianu, Alexandru Dabija, Claudiu Goga, Radu Apostol, Gianina Cărbunariu, Ana Mărgineanu, Gavril Cadariu ș.a.; iar pentru susținerea ideii că dramaturgia românească actuală are valoare au fost selecționate texte de autori deja cunoscuți și apreciați în țară și străinătate: Mircea Cărtărescu (romanul *Visul*, dramatizat de Cătălina Buzoianu), Peca Ștefan (*Bucharest Calling*), Alina Nelega (*Kamikaze*), Gianina Cărbunariu (*Kebab*), Carmen Vioreanu (*No One*), Lia Bugnar (*Stă să plouă*), Maria Manolescu (*Sado-Maso Blues Bar* și *With a Little Help from my Friends*), Gabriel Pintilei (*Elevator*), Mihai Ignat (*Crize sau încă o poveste de dragoste*). Între aceștia și-au făcut loc – cu oarecare dificultate de adecvare și de consonanță – doi mari antecesori: Eugen Ionescu (*Ionesco – Cinci piese scurte*) și Camil Petrescu (*Jocul ielelor*).

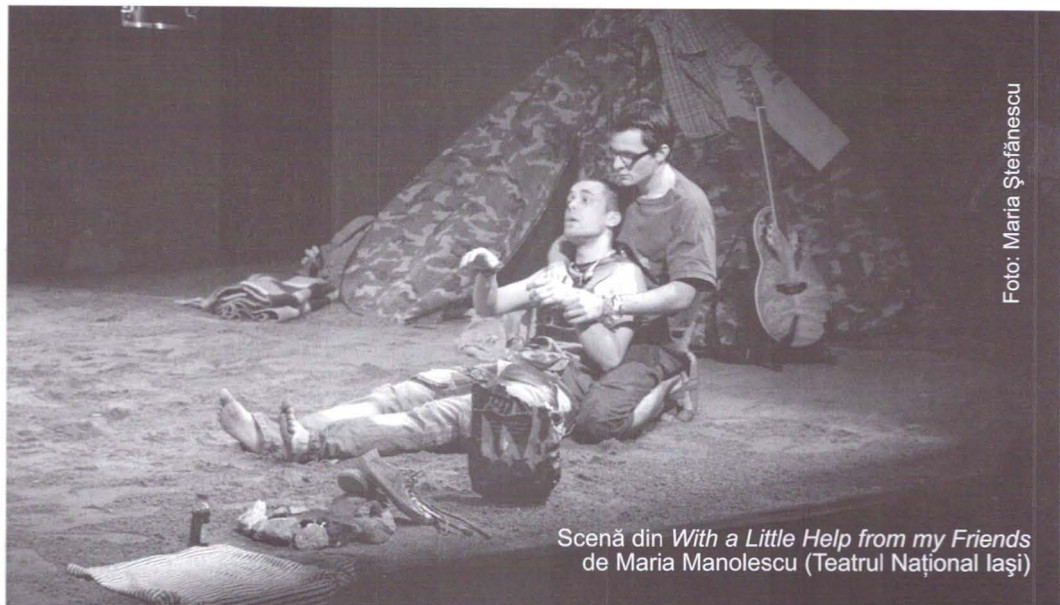


Foto: Maria Ștefănescu

Scenă din *With a Little Help from my Friends* de Maria Manolescu (Teatrul Național Iași)

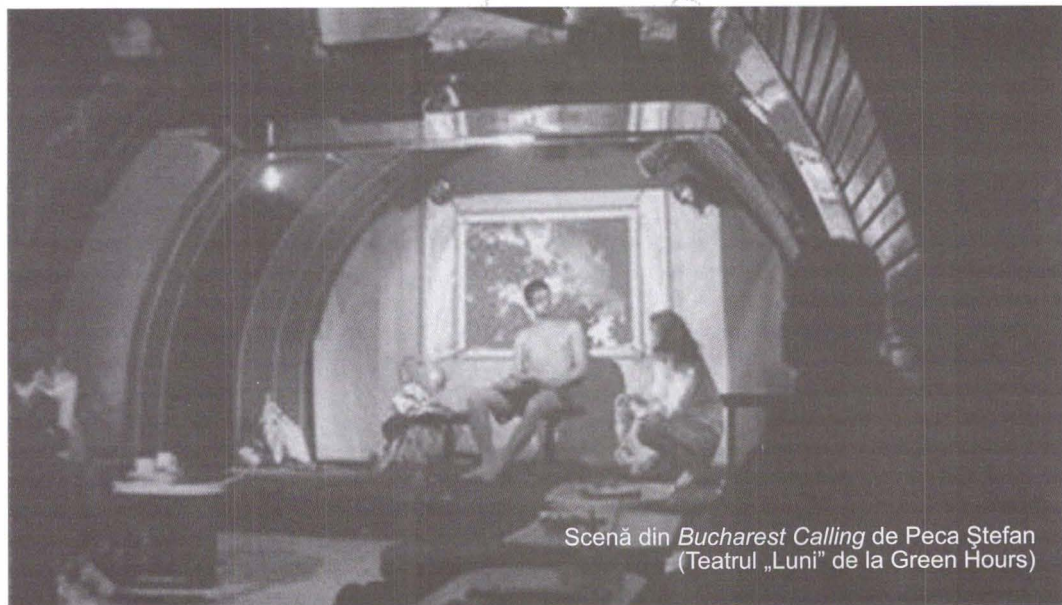
Dintre aceste texte și aceste spectacole (în Secțiunea concurs) două au fost prezentate de teatre străine: *Elevator* de Gabriel Pintilei (Teatrul Leti Praga, regia Jimi Trnka) și *Kebab* de Gianina Cărbunariu (*Müncher Kammerspiele, München*, regia Barbara Weber), ele asigurând (alături de unele activități conexe, la care ne vom referi îndată) dimensiunea internațională a Festivalului.

În paralel cu Secțiunea concurs a funcționat o Secțiune „Satelit” (spectacole în afara selecției), deosebit de atractivă, din programul căreia publicul timișorean și invitații străini au apreciat spectacolului-recital *De la Muntele Sinai la muntele lui Venus*, susținut de actrița Maia Morgenstern și muzicianul A.G. Weinberger (regia Alexander Hausvater), apoi excepționalul concert *A Gipsy Without a Song* al Sandei Weigl (S.U.A.) și alte concerte – al Mariei Răducanu, acompaniată de chitaristul Krister Jonsson (Suedia) și de contrabasistul Chris Dahlogren (S.U.A.), al formației „Vama” (Tudor Chirilă și trupa sa) și al muzicianului A.G. Weinberger.

Revenind la recitalul Maiei Morgenstern – ingenioasă îmbinare de teatru și blues, bazată pe o selecție de texte din literatura română contemporană (și nu numai) pe tema iubirii – reținem declarația actriței: „*Este o confesiune a spaimelor, a nădejdlor, a speranțelor spulberate sau nu, a aspirațiilor mele, a dezamăgirilor și neputințelor mele*”.

S-a vorbit mult la Timișoara despre concertul Sandei Weigl. Mai întâi, despre personalitatea ei: născută în România, unde a trăit până la vârsta de 13 ani, este nepoată de frate a celebrei actrițe germane Helene Weigel (soția lui Bertolt Brecht). Cu o voce puternică (se spune că amintește de vocea unică a Marlenei Dietrich), ea are un repertoriu bogat și divers, în care cântecele românești ocupă un loc important – mai ales cele din repertoriul Mariei Tănase, pe care le interpretează într-un mod foarte personal. Un comentator – Michael Stenger – spunea despre ea că „nu intră în niciun fel de clișeu, e întotdeauna foarte originală”.

Tot în Secțiunea satelit a fost prezentat un deosebit de interesant spectacol – *Block Bach* (Teatrul Odeon, regia Alex. Dabija), în care se întâlnesc sub semnul



Scenă din *Bucharest Calling* de Peca Ștefan
(Teatrul „Luni” de la Green Hours)

consonanței genuri artistice diverse: dansul de cea mai rafinată nuanță al profesioniștilor Monica Petrică și Răzvan Mazilu, cu evoluții corporale „din civilizația de cartier” (cum le numea cineva) și cu demonstrații de actorie (Coca Bloos), totul sub acordurile divine ale muzicii lui Bach.

Ca și la ediția anterioară, Festivalul timișorean a impus cu deosebită seriozitate capitolul Spectacolului-lectură, dominat de data aceasta de cinci dramaturgi americani: Jean-Claude Van Itallie (*Lumină*), Arthur Kopit (*Descoperirea Americii*), Gino Dilorio (*Darwin la Down*), Oren Safdie (*Jocuri intime, jocuri publice*), Romulus Linney (*Pe urmele lui Cacciato*), texte traduse de Monica Mihăescu, Horia Gârbea, Diana Șerban, Petre Bokor, Oana Borș și publicate în cinci plachete elegante de Editura Brumar, cu prefață de Alexander Hausvater și postfețe ale traducătorilor. Sunt, astfel, puse la îndemâna teatrelor românești câteva dintre cele mai semnificative piese recente din dramaturgia americană – contribuție demnă de prețuire, cu atât mai mult cu cât aceste texte se adaugă altor cinci, valorificate la fel în ediția anterioară a Festivalului. Spectacolele-lectură au fost coordonate de Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Sabin Popescu, Mihaela Lichiardopol, Ion-Ardeal Ieremia și interpretate de actori ai teatrului-gazdă. Toate versiunile românești ale acestor texte au fost realizate în cadrul Atelierului European de Traduceri – și acesta foarte prezent în Festival prin câteva manifestări: o dezbatere pe tema „Teatru modern – traducere contemporană”, moderată de Jacques Le Ny, o lansare de carte – *Punctul orb* de Yannis Mavritsakis (traducerea Elena Lazăr, Ed. Omonia), o lansare de DVD – traducerea multilingvă *Homeriada* de Dimitris Dimitriadis, apoi lansarea celor cinci piese americane mai sus menționate, sub genericul „Forum Teatral american contemporan”, cu participarea autorilor (moderator Alexander Hausvater).

Din prezentarea făcută de coordonatorul Jacques Le Ny, aflăm că Atelierul European de Traduceri (creat la Orléans în 1998 și extins în mai multe țări europene, între care și România) este – prin caracterul său policentric și prin

diversitatea programelor de traduceri ale textelor dramatice – o structură unică în domeniul difuzării teatrului contemporan, sprijinită de Comisia pentru Educație și Cultură a Uniunii Europene. În efortul de integrare culturală a României, colaborarea dintre Teatrul Național Timișoara și AET marchează un pas semnificativ în promovarea traducerilor în și din limba română, spre folosul teatrelor și al dramaturgilor.

Acțiunile Atelierului European de Traduceri și Întâlnirile cu dramaturgii americani și cu piesele lor – tipărite, lansate și prezentate în spectacole-lectură – s-au întâlnit fericit cu lansările de carte românească; au fost aduse la cunoștința publicului timișorean și a invitaților străini câteva dintre cărțile noastre de teatru apărute în ultima vreme: *Mnemosina*, *bunica lui Orfeu* de Cătălina Buzoianu, *Am ales teatrul*, volum de memorii al mării actrițe Maria Filotti, *Medeea lui Andrei Șerban* de Ana Maria Narti și *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, toate apărute sub egida Fundației Culturale „Camil Petrescu” și a revistei „Teatrul azi”. Cărțile au fost prezentate de Elisabeta Pop, Nicolae Prelipceanu și Doru Mareș. Suita de manifestări care au conferit Festivalului timișorean caracterul de amplă confruntare cultural-artistică internațională a fost întregită de două workshop-uri: „Atelierul Bertolt Brecht”, susținut de Sanda Weigl și „Women on the Brink”, la care au colaborat Imago Theatre Montréal, Teatrul Național Timișoara și Stellar Quines Theatre Company Edinburgh.

Mihai LUNGEANU

Teatru tradus la Timișoara, pentru jucat în toată țara

Pentru iubitorii de teatru sub forma sa de lectură în primă audiție, **Festivalul Dramaturgiei Românești**, Timișoara (ediția 2007) a devenit un real punct de atracție. După ce anul trecut publicul interesat a avut parte de regalul celor cinci texte aparținând dramaturgiei canadiene de expresie franceză (citite în traduceri și distribuții despre care, în cadrul emisiunilor radiofonice „Thaliafest”, semnatarul acestui articol a dat seama la timpul convenit), iată că acum (6–12 octombrie) cocheta și primitoarea sală de expoziții și evenimente artistice „Calina” (inspirat acest parteneriat al Teatrului Național Timișoara cu un „spațiu de artă contemporană” dedicat ochiului, care, „obosit” de atâta ascultat, s-a putut „odihni” pe culorile și formele semnate de artistul plastic Ilie Boca, intitulate *Secretele palimpsestului*) a devenit deseori neîncăpătoare pentru cei curioși să asculte texte aparținând dramaturgiei contemporane americane (traduse de o echipă dedicată acestei secțiuni a Festivalului: dramaturgul Horia Gârbea, regizorul Petre Bokor, actrița Monica Mihăescu, teatrologul Oana Borș).

Înainte de a rememora, pentru cei care n-au putut savura această toamnă teatrală timișoreană (cu zile calde, seri tandre și dimineți frumoase, cu spectacole, concerte, lansări de carte și discuții pe măsura vremii îmbietoare), voi cuteza să observ prezența permanentă a celui ce poate fi denumit, generic, *consumatorul de*

teatru: spectatori de diferite vârste și orientări estetice(!?), de diferite pregătiri și orizonturi de așteptare, de diferite etnii sau religii, dar cu toții împătimiți de acel fior prin care își acordau atenția, de fiecare dată, la ceea ce vedeau-auzeau-citeau, fiind cu toții pre-dispuși la misterul pe care-l ascundea (voit sau nu) fiecare reprezentație. Existența *lui* certifică atât eforturile organizatorilor (evidente și meritorii), cât și speranțele (declarat public) legate de normalizarea fenomenului festivalier, care anul acesta a devenit competitiv (deci, evident izvorător de patimi și reticențe, suspiciuni și partizanate, dispute și alianțe... toate depășite însă de disponibilitatea juriului de a se implica – și, de ce nu, de a se explica).

Poate că lipsa „competitivității” a dat o relaxare binevenită celor șapte dimineți ale audițiilor, unde „impresia artistică” și-a adăugat ca punct de interes întâlnirile (cu autorii, cu regizorii, cu actorii, cu oaspeții festivalului), declarațiile traduse ad-hoc, discuțiile pertinente și schimburile de cărți de vizită. Toate acestea la un loc au atras mulți studenți timișoreni, informați astfel despre ceea ce dramaturgia americană cât se poate de contemporană propune scenelor lumii (și evident, și scenelor românești). Căci acesta este, cred, scopul real : transformarea *textului* în *spectacol*.

Neîngăduindu-ne exerciții critice sau analize exhaustive, ori opinii aplicate, vom oferi totuși cititorului dornic de informație teatrală câteva repere, prin care el însuși va putea desluși secretele reușitei acestei Secțiuni. În primul rând, inspirata continuare a „încredințării” textelor (aflate, majoritatea, la prima lectură publică) unor importante nume ale regiei românești, care, prin implicare și gir artistic, au înnobilit transferul cuvintelor scrise în vorbe rostite. Fără îndoială, Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Theodora Herghelie, Ștefan Iordănescu, Ion-Ardeal Ieremia, Mihaela Lichiardopol și Sabin Popescu au beneficiat de încrederea și talentul actorilor Naționalului timișorean, fără de care fiorul artistic, de care aminteam la început, ar fi rămas doar un frison de complezență. Nedibuiind cu exactitate cuvintele care să exprime aprecierile cuvenite fiecăruia, vom construi o simplă și subiectivă enumerare a Actorilor care și-au asumat, de fiecare dată, delicata alchimie dintre personalitate, persoană și personaj : Vladimir Jurăscu, Irene Flamann Catalina, Damian Oancea, Titi Buzoianu, Doru Iosif, Paula Maria Frunzetti, Luminița Tulgara, Ana Maria Cojocar, Valentin Ivanciuc, Mirela Puia, Claudia Ieremia, Cristian Szekeres, Benone Viziteu, Alina Reus, Sabina Bijan, Romeo Ioan, Victor Manovici, Alecu Reus, Cătălin Ursu, Ioan Strugari, Mălina Manovici, Eduard Fiuciuc, Iuliana Crăescu, Spiros Koliavassilis.

Titlurile textelor citite la Timișoara vor deveni, poate, bine-cunoscute iubitorului de teatru... sau poate doar autorii traduși vor intra în memoria afectivă a spectatorului român. Oricum, importanța lor reală ne obligă să le cităm, în ordinea obiectivă a dimineților de prezentare.

*

Duminică 7.10: *Lumină* de Jean-Claude van Itallie, în traducerea Monicăi Mihăescu. Autorul american de origine belgiană, profesor de dramaturgie și director artistic, ne oferă o descifrare inedită a relațiilor complexe dintre două impresionante personalități: Voltaire și Frederic cel Mare, aflate în dramatic contrapunct cu existența unui personaj feminin revelator.

Luni 8.10: *Darwin la Down* de Gino Dilorio , traducere de Diana Șerban. Prezența la Timișoara a autorului – dramaturg și scenarist prolific, multipremiat, licențiat în actorie – a oferit celor prezenți posibilitatea de a comenta *live* impresiile determinate de modul de re-citire a avatarurilor familiei atât de celebrului și tot atât de controversatului Charles Darwin.

Marti 9.10: *Jocuri intime, locuri publice* de Oren Safdie, autor de origine canadiană, fiul unui arhitect de renume mondial, ceea ce îl inspiră în construirea unui conflict ingenios bazat pe semnificațiile multiple pe care le descoperim, odată cu personajele, în dezbaterăa unui îndrăzneț proiect urbanistic. Text tradus de Petre Bokor.

Miercuri 10.10: *Pe urmele lui Cacciato* de Romulus Linney (traducere: Oana Borș). De asemenea prezent la toate audițiile, celebrul profesor și dramaturg – membru al Academiei Americane – și-a motivat preocuparea pentru absurditatea războiului, prin acuta contemporaneitate a traumelor, prin justificata dorință de a „evada” din marasmul unei lumi funcționând într-un prezent fără trecut și fără viitor.

Joi 11.10: zi bogată, cuprinzând două lecturi : prima, organizată regizoral de Theodora Herghelegiu în holul teatrului (spațiu înconjurat de oglinzile care au multiplicat imaginea firavă a fidelilor iubitori de teatru-lectură), ne-a oferit imaginea universului interior de-triplat (Ea, eA, EA) al unei feminități de-structurate. Adică textul *Ceva mai mult, ceva mai puțin* de Roman Olesak, tânăr dramaturg slovac, receptiv la problemele și limbajul vremii sale, într-o traducere semnată de Eva Kenderessyova.

În continuare, sala „Calina” și-a întâmpinat oaspeții cu un real eveniment, datorat atât prezenței doamnei Cătălina Buzioanu la pupitrul lecturii, cât și prezenței autorului, nimeni altul decât legendarul Arthur Kopit. Textul său, *Descoperirea Americii* (tradus de Horia Gîrbea), a necesitat o distribuție complexă, și un timp de citire-interpretare care l-a depășit pe cel afectat întâlnirii, ceea ce a dus la înjumătățirea nedorită a audiției. Totul a fost însă compensat prin valoarea ideilor puse în joc (și la propriu, și la figurat), cercetarea autorului asupra istoriei dovedindu-se nu una arheologică, ci vibrant contemporană, moral semnificativă și tentantă spectacologic. Personalitate atrăgătoare, autorul și-a manifestat interesul pentru realitatea românească și prin dezinhibatele, dar plinele de miez, conversații zilnice.

Vineri 12.10: În fine, *Să epilăm spre Vest*, o piesă semnată de Saviana Stănescu (câștigătoare a Premiului „New York Innovative Theatre” pentru cel mai bun text dramatic), care ne propune imaginea unei actualități debusolate, săracă în speranțe dar bogată în relații multietnice, un caleidoscop al conflictelor interioare și/sau politico-economice, prin prisma talentatei scriitoare românce, „epilată” și ea spre Vest la momentul oportun.

Pentru că ne-a stat în intenție doar informarea distinsului cititor despre palierul spectacolelor-lectură oferite anul acesta de Festivalul Dramaturgiei Românești, ne încheiem sumarele observații cu sincera speranță că ceea ce s-a citit (și, evident, ca și anul trecut, s-a și publicat, cu sprijinul Editurii Brumar) la Timișoara, se va răspândi (citi) în toată țara.

Mircea MORARIU

Cluj

„Interferențe“

- Eveniment

Minunat !

Manon Lescaut (1893), *Boema* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904, la vremea premierei un eșec, azi operă nelipsită din repertoriul oricărui Teatru liric care se respectă), *Turandot* (reprezentată postum, în 1926) sunt cele mai des cântate, dar și cele mai frecvent citate titluri din creația compozitorului italian Giacomo Puccini. Numai că la 11 ianuarie 1919, la Teatrul Costanzi, publicul era invitat să asculte un triptic alcătuit din opere într-un act. Era vorba despre *Mantaua*, scrisă pe libretul lui Giuseppe Adami, dar și de *Sora Angelica* și de *Gianni Schicchi*, ambele create pe librete de Giovacchino Forzano. *Mantaua* a fost apreciată, dar a stârnit deopotrivă rezerve, șocând prin atmosfera „proletară” și prin pretinsa aducere pe scenă a lumii „interlope”, *Sora Angelica* a provocat oarecari rumori din pricina deciziei compozitorului de a scrie o operă exclusiv cu roluri feminine, succesul fiindu-i asigurat totuși de muzica suavă, transparentă ce ilustrează jocul naiv al călugărițelor în claustru și, mai cu seamă, de aria personajului principal, interpretat atunci de soprana Della Rizza, succes certificat de ovații și de cele șase chemări la rampă despre care vorbesc ziarele timpului. Marea lovitură a reprezentat-o, însă, opera bufă **Gianni Schicchi** pe care criticii muzicali, îndeobște destul de puțin binevoitori cu creația pucciniană, au calificat-o drept o capodoperă, repede situată alături de mari creații precum *Nunta lui Figaro* de Mozart, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini sau *Falstaff* de Verdi. Se pare că Puccini însuși a avut nevoie de ceva timp pentru a dobândi încredere în subiectele celorlaltor două părți ale trilogiei. Pe la mijlocul anului 1916, el îi anunța libretistului Adami terminarea operei *La Rondine*, de care era foarte mulțumit, detaliul că s-a apucat de orchestrarea operei *Mantaua*, dar și faptul că se află în căutarea altor două acte: „caut, caut, mi se pare că am dat peste ceva, dar nu cred să fie ceea ce îmi trebuie”. (apud George Sbârcea, *Puccini*, Editura Muzicală, București, 1966). Timpul a dovedit că găsisese exact ceea ce trebuia.

Figura personajului principal al operei *Gianni Schicchi* a fost împrumutată de libretistul Giovacchino Forzano din cântul XXX al *Infernului* lui Dante, unde Schicchi e catalogat drept un „prăpădit” ce putea găsi „formule - încât minciunii norma-i dete”. Forzano a aflat că personajul ce ispășește în ladul dantesc păcatul grav al amăgirilor și înșelăciunilor a existat aievea și avusese în Florența veacului al XIII-lea o anumită faimă. Îi aduseseră celebritatea nu doar isprăvile sale, ci și mijloacele prin care ajungea să le pună în practică, mai cu seamă capacitatea lui ieșită din comun de a imita gesturile și vocile semenilor săi, de care, de altminteri, se folosea vârtos. A mai aflat Forzano că la moartea bogatului Buoso Donati, Gianni Schicchi s-a pus în slujba unuia dintre nepoții acestuia. Adică a luat în pat locul mortului, înainte ca florentinii să fi auzit despre decesul lui Buoso, și a chemat un notar căruia i-a dictat un cu totul alt testament decât cel lăsat de defunct.

Slujindu-se de o temă veche, cu o prodigioasă carieră în literatura universală, de la *Farsa Magistrului Pathelin* la *Legatarul universal* ori *Les Contes Drolatiques* sau câteva nuvele ale lui Maupassant, Puccini și libretistul său au creat o operă



Foto: István Biró

de un umor îmbelșugat, având o seamă de personaje înzestrate cu un comic absolut. În opinia lui George Sbârcea am găsi aici mai puțin „râsul homeric”, gratuit, inocent și fără consecință, despre care au scris o seamă de exegeți ai operei, cât mai curând „râsul sarcastic al spiritului, scurt și exploziv, provocat mai ales de caractere, nu de împrejurări, cedând în curând locul accentelor ironice ale gândirii”.

E cum nu se poate mai bizar că opera aceasta bufă, atât de generoasă în efecte comice, extrem de colorată nu doar din perspectiva fabulei propriu-zise, ci și din cea a inserării unor arii și unor coruri de o incontestabilă cantabilitate, figurează atât de rar pe afișele teatrelor lirice din România. Acum o găsim în repertoriul unuia dintre cele mai prestigioase și mai profesioniste teatre dramatice ale țării – e vorba despre Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – acolo unde regizorul Silviu Purcărete o înscenează într-un spectacol de anvergură și aleasă frumusețe, punându-și în valoare, fără niciun fel de limitare, dispoziția creatoare în care imaginația se simte în largul ei, se prezintă permanent în ofensivă, mereu producătoare de bufonerii și născociri care mai de care mai năstrușnice. E de-acum o axiomă că Silviu Purcărete face parte din categoria aceea extrem de rară de regizori pentru care teatrul nu e nicidecum ceva exterior, nu e o simplă profesie. Purcărete are teatrul în el, îl trăiește intens, până la identificare, la modul intim, nicidecum exterior, omul fiind aparent taciturn și timid. Teatrul e forma autentică de exprimare a personalității sale, e însăși personalitatea sa profundă. Iar teatrul prin dramaticitatea sa specifică se manifestă pe deplin și în acest spectacol de operă în a cărei formulă încapă totul – ironii tăioase, caricaturizări grotești, gaguri de mare calibru și de aleasă altitudine intelectuală, intervenții actricești nu doar remarcabile,



Foto: István Biró

picante, ci realmente ieșite din comun, ce potențează o replică sau o arie. Un critic – l-am numit pe Sebastian Vlad Popa – scria într-o carte intitulată *Despărțirea gemenilor* (Editura Unitext, București, 2006) că „spectatorul talentat iese de la spectacolele lui Purcărete... în starea jubilatorie a experienței trăite sub semnul unui prezent încă viu, asemenea celui ce a ascultat muzică”. Or, de data aceasta, spectatorul chiar ascultă muzică într-un spectacol purtând inconfundabila marcă „Silviu Purcărete”, spectacol pe care îl urmărește bucuros, cu sufletul la gură, cu satisfacția de a fi luat parte la un minunat act sărbătoresc.

Regizorul construiește cu o minuție copleșitoare ceea ce aș numi „uvertura nonverbală” a reprezentației. *Buoso Donati* (Biró József) trage să moară, umbra morții, dar și a *personajului* (Molnár Levente) e pe undeva pe aproape și mai apoi va supraveghea totul în neputincioasă tăcere, iar slujitorii lui Esculap, siluetați cu un condei înmuiat într-o cerneală molierescă (Dimény Áron și Galló Ernő) nu mai pot decât să constate decesul. De peste tot, de te miri unde, din diverse cotloane (decorul imaginat de Helmut Stürmer e dominat de o seamă de construcții masive, cenușii, asemenea unor dulapuri ce închid nenumăratele presupuse bogății ale lui Donati) își face apariția liota de rude. Cu toții sunt înveșmântați în haine de mare doliu (rolul creatoarei de costume Lia Manțoc e unul cu totul aparte), femeile, care de care mai caraghioase, poartă un soi de pălării ciudate, imense, bizare. Se aduce mâncare, se cară sticle de vin, în imediata vecinătate a catafalcului se fac pregătiri pentru un ospăț pe cinste. E o invazie de farfurii, vase, oale, tingiri, în farfurii se pun porții substanțiale de mâncare. Copiii rămași nesupravegheați se joacă cu mingea și își află ținta ideală în însăși țeasta răposatului. „Îndoliata adunare” se suspectează și se supraveghează reciproc, e surescitată din pricina dorinței de a

găsi testamentul mortului, dar deopotrivă preocupată să își simuleze cât mai evident durerea. În mijlocul ospățului, *Simone* (Bogdán Zsolt), vărul lui Buoso Donati, începe să se caute prin buzunare, dă să se pregătească pentru citirea unui discurs funebru, izbucnește în lacrimi, leșină, ceilalți îl sufocă cu mimata lor grija extremă. De fapt, unica grijă a fiecăruia e de a-și regăsi numele în testament, garanție a fericirii viitoare. Cel mai preocupat e *Rinuccio* (Pataki Adorján), care doar dacă moștenește averea lui Donati se va putea căsători cu *Lauretta* (Kató Emöke). Agitația aceasta consumată în tăcere e întreruptă brusc. Cu teatralitatea specifică profesiei, pregătind subtila demonstrație de teatru în teatru ce urmează, își face apariția din foaier *dirijorul orchestrei* (G. Incze Katalin), iar din acest moment muzica își intră în drepturi. Alături de cântăreți de operă profesioniști – Sándor Árpád, bun interpret al lui *Gianni Schicchi*, și de Pataki Adorján, deținătorul rolului *Rinuccio*, ambii cu remarcabile voci – reușite numere solistice susțin Kató Emöke, aplaudată la scenă deschisă pentru interpretarea ariei *Laurettei*, dar și pentru duetul Lauretta–Rinuccio, Bogdán Zsolt și, mai cu seamă, Bács Miklós, de apreciat deopotrivă ca actor, dar și în calitate de cântăreț pentru superba bijuterie care e rolul notarului *Amantio di Nicolao*. Trupa Teatrului Maghiar de Stat din Cluj se distinge prin pregătirea muzicală aparte, așa încât corurile sunt veritabile izbânzi. Sigur că se mai întâmplă să se cânte sub ton, să se „șepteze” ori ca orchestra să acopere vocile soliștilor. Pentru mine lucrul acesta contează mai puțin. Importă pantagruelica desfășurare a imaginației regizorale, un moment special fiind acela în care, ca într-un fel de *mise en abyme* de inspirație originar-picturală, Gianni Schicchi își află „oglindea” în Buoso Donati, căruia îi schimbă testamentul, profitând de capacitatea sa de a imita voci, dar și de cecitatea notarului și a martorilor. Contează exemplarea funcționare a ansamblului, minuția la detalii, faptul că fiecare interpret își supraveghează prezența ca și cum ar juca rolul principal, contează adevărate gestul și a mimicii, contează nedezmășita atenție acordată artisticității fiecărui detaliu, contează necondiționata mobilizare a energiilor creatoare ale trupei.

Ultimele secvențe ale spectacolului, de dezlănțuită fericire, atunci când totul „s-a aranjat” și toată lumea e mulțumită, când asistăm la o revărsare de bucurie buimacă, sunt dominate de momentul în care Gianni Schicchi, șmecherul simpatic, se pregătește să-și ispășească condamnarea de a fi trimis în lad, convins fiind că averea lui Buoso Donati nu și-ar fi putut afla o mai bună rostiure decât cea ordonată de el. Și, din nou, teatrul în teatru își ia cuvenita parte, căci Schicchi cântă: „*Pentru această faptă am dat o raită prin lad, din voia bunului nostru tătuc Dante. M-am întors în astă-seară spre a vă înveseli; dacă am izbutit, aplaudați!*” Iar cum spectacolul cu *Gianni Schicchi* arată cât de tânără, de proaspătă și de performantă poate fi o trupă admirabil de omogenă, pentru care *perfectiunea* nu e deloc un cuvânt gratuit, publicul răspunde îndemnului simpaticului șnapan și îi răsplătește pe adevărații creatori cu aplauze nesfârșite, cu un *standing ovation* nicidecum formal, parcă mai adevărat decât niciodată, cu deplină acoperire în minunatul spectacol girat de geniul lui Silviu Purcărete.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Gianni Schicchi, operă în limba italiană de Giacomo Puccini. Orchestrația: Stollár Xénia. Regia: Silviu Purcărete. Conducerea muzicală: G. Incze Katalin. Decor: Helmut Stürmer. Costume: Lia Manțoc. Dramaturgia: Vajna Noémi. Cu: Sándor Árpád, Kató Emöke, Biró József, Vindis Andrea, Bogdán Zsolt, Salat Lehel, Péter Hilda, Vass Laczkó Róbert, Fodor Edina, Pethő Anikó, Bence Mátyoki, Szűcs Ervin, Panek Kati, M. Kántor Melinda, Csutak Réka, Varga Csilla, Balázs Bodolai, Farkas Lóránd, Dimény Áron, Bács Miklós, Buzási András, Fogarasi Alpár, Molnár Levente. Data premierei: 29 octombrie 2007.

Andreea DUMITRU

„Nu-mi amintesc”, spuse Julio Cortázar

La începutul lunii decembrie, Teatro de la Abadía a prezentat în România (pentru prima dată în fața unui public străin) spectacolul **Me acordaré de todos vosotros** (*O să-mi amintesc de voi toți*), o producție recentă (mai 2007), semnată de cunoscuta regizoare spaniolă Ana Vallés.

Prestigiul companiei madrilene, înființată în 1995 de actorul și regizorul José Luis Gómez și cooptată, la scurt timp, în Uniunea Teatrelor Europene, a fost confirmat de reprezentațiile susținute la București (pe scena Teatrului „Bulandra”, inițiator al turneului și gazdă, în virtutea parteneriatului UTE) și la Cluj (în cadrul primei ediții a Festivalului „Interferențe”, organizată de Teatrul Maghiar de Stat).

Desfășurat pe covorul de un roșu intens care acoperă scena, spectacolul irumpe literalmente – coridă onirică, du-te-vino hipnotic de personaje, relații și stări, decupat în secvențe tratate disparat, uneori în cheie parodic-burlescă, alteori nostalgic-pasională, înălțuite prin numere de music-hall (excelent dansate și cântate) ori prin imagini construite ca explicate trimiteri la operele artiștilor de care



regizoarea se simte profund atașată (titlul montării putând fi interpretat și ca o aluzie la magica formulă felliniană „amarcord”).

Ceea ce o pasionează pe Ana Vallés pare a fi, în primul rând, deslușirea acelei stări neclare, de confuzie interioară, care precedă actul artistic, magma în care se amestecă impulsuri, frânturi de biografie personală și influențe estetice eteroclite, mai mult sau mai puțin conștientizate de creator, un peisaj în care totul e posibil, dar care nu poate fi descris decât prin apel la logica asociativă familiară suprarealiștilor.

Jocul de-a teatrul e o metaforă potrivită pentru a vorbi despre ceea ce nu are încă, dar reclamă un corp. Actorii simulează starea de eternă repetiție, în care personajele sunt presimțite, tatonate, și, într-un fel, puse la încercare prin imaginarea unor situații neobișnuite. De aceea, chiar atunci când nu se află în „cadru”, interpreții rămân în proximitatea suprafeței de joc, chibitând în așteptarea „intrării”, rătăcind asemenea unor toreadori fără capă, până ce irezistibila forță, pe care aș numi-o pur și simplu poftă de joc, îi atrage irezistibil în lumina reflectoarelor.

„Personajele” se ivesc din zone de inspirație dintre cele mai neașteptate, iar replicile lor poartă diferite semnături (de la Shakespeare la Handke), fapt care explică, poate, de ce identitatea lor nu poate fi decât cel mult aproximată, în funcție de starea sufltească dominantă sau de recuzita predilect întrebuințată de actori. Cel puțin așa sunt consemnate rolurile în caietul de sală: „Bărbatul calm”, „Cel cu înclinație spre dramatism”, „Actorul în criză”, „Bărbatul care mănca doar morcovi”, „Femeia cu marele tutu” sau „Cea îndrăgostită de Marcello” (alt evident rapel fellinian).

Deși fiecare se bucură de momentul său de glorie, personajul central pare să-i revină lui... Julio Cortázar, numele real al unui foarte talentat actor din trupa Teatrului Abadía. El interpretează savuros rolul celui alt Cortázar, marele scriitor argentinian, defunct, dar (încă!) „nemuritor”, grație romanelor și povestirilor sale (ale căror titluri – cum se întâmplă, cu ironie, chiar pe scenă – prea puțini le mai pot cita). Coincidența de nume este inteligent speculată, cu remarcabile efecte comice, și îi permite regizoarei să abordeze într-un mod ludic complexa relație *memorie–identitate*, tema majoră aflată la baza scenariului său.

„Îmi amintesc” – „nu-mi amintesc” sunt atât de frecvent rostite, încât devin laitmotivele acestei montări, binom generator de tensiune dramatică. În fond, după cum declară actorul în travesti, care citește pedant din bestsellerul neurologului Oliver Sacks, *Omul care își confunda soția cu o pălărie*, nu putem cunoaște pe cineva decât întrebându-ne: „Care e povestea lui, povestea lui adevărată, cea mai adâncă?” Fără o astfel de „narațiune interioară continuă”, nimeni nu ar fi în măsură să vorbească despre „identitatea, sinele său.”

În ciuda crâmpiei de istorie personală pe care le mai poate salva și a informațiilor extrem de sărace pe care i le mai pot furniza cei din jur (cât de just e – pare să se întrebe Ana Vallés – clișeul că nu murim decât în clipa în care-am dispărut complet din amintirea celorlalți?), Julio Cortázar tot nu va reuși să-și recompună identitatea, adevărata poveste. Și totuși, în mod straniu, în loc să fim cuprinși de amărăciune, constatând că uitarea este cea care ne modelează fără cruțare memoria subiectivă (și colectivă), suntem tentați să proiectăm asupra scenei o privire amuzată, plină de tandrețe.

Prin șarjele de ironie și tușele suprealiste („domnește subtilitatea neglijării la infinit: *ne mai vedem, te caut eu* – formule perfecte pentru un epitafl”, remarcă, făcând pe mortul, Julio Cortázar), creând emoții de bună calitate și bine dozate

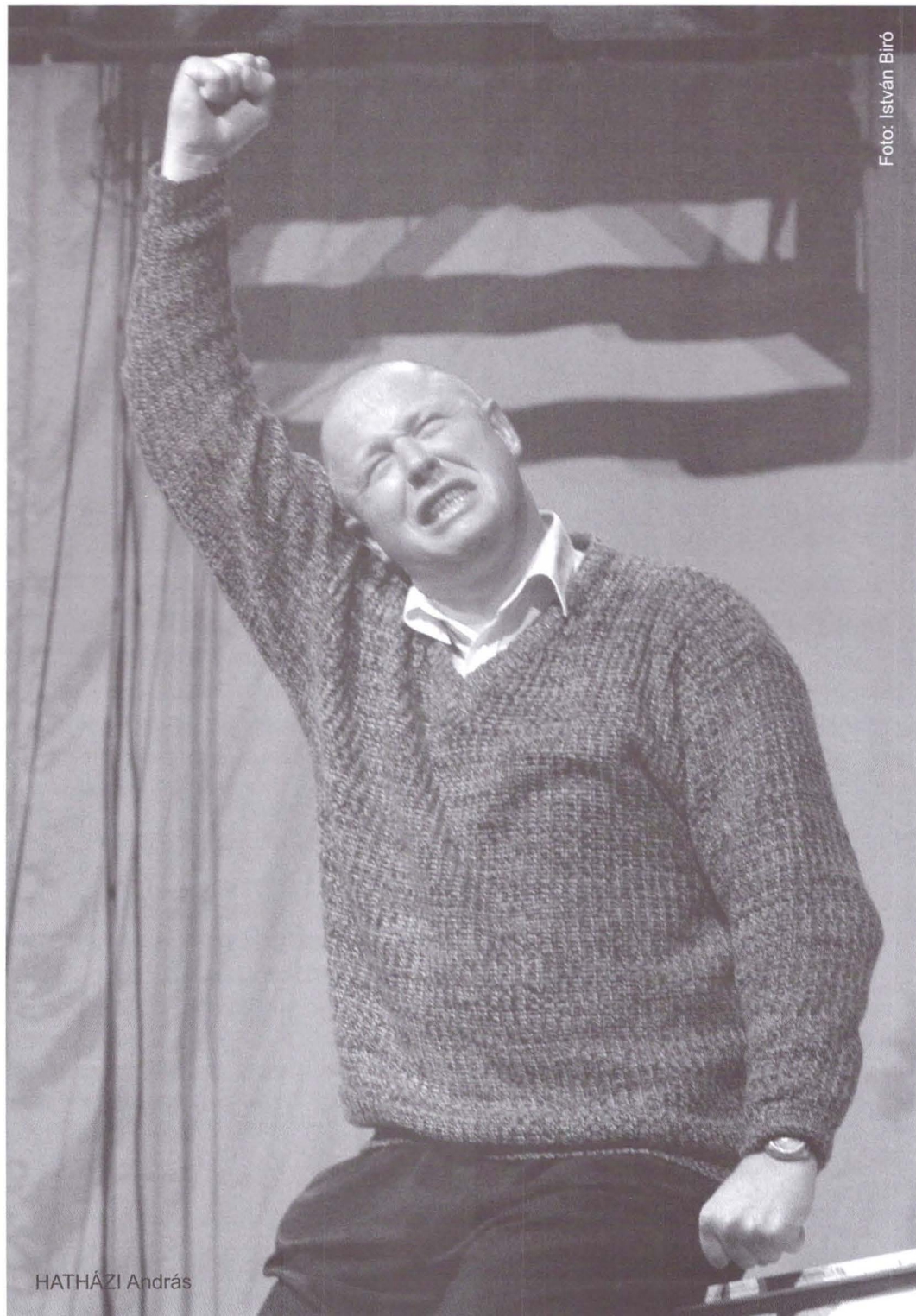
(începe, în forță, cu *La vie en rose* și se încheie cu o tușantă versiune *live* a evergreenului *My funny Valentine*), spectacolul Anei Vallés atinge de multe ori aceea stare de grație despre care autorul *Șotronului* spunea că trebuie să fie „ca o spinare de pisică sub mângâiere, cu scânteii și o arcuire cadentată”. Dar, mai ales, el pune perfect în valoare această trupă perfect antrenată, cu profiluri expresive și apetit ludic molipsitor, pe care publicul a aplaudat-o la București și a ovaționat-o cu o rară căldură la Cluj.

Teatro de la Abadía – O să-mi amintesc de voi toți. **Regia:** Ana Vallés. **Decoruri:** Baltasar Patiño. **Costume:** Ana Vallés și Baltasar Patiño. **Cu:** Julio Cortázar, Mónica García, Carlota Ferrer, David Luque, Lola Manzano, Markos Marin, Maria Miguel, Rafael Rojas, Fernando Soto. **Datele reprezentațiilor:** 30 noiembrie și 2 decembrie (București), 4 decembrie (Cluj).

Ruxandra ANTON

Noroi și diamante

Unchiul Vania în montarea lui Andrei Șerban la Cluj este un eveniment teatral cel puțin din două motive: pune într-o lumină nouă patosul eroilor cehovieni, revigorând de la un capăt la altul piesa printr-o lectură totală, până în cea mai adâncă fibră a oricărui înțeles care este legat de ființa umană, lăsând impresia că lucrurile se petrec acum și aici iar toată această stihie a gândirii o toarnă magistral în forme diferite ca spațiu scenic, nu doar originale ci, în primul rând organice, astfel încât ceea ce la alt regizor ar părea doar șocant și atipic, la Andrei Șerban este miraculos. Ce face ca totul să pară un miracol este lucrarea pe actor; aici, Andrei Șerban cred că este un sculptor de suflete, el face mulaje din ființa fiecărui personaj, astfel încât mișcarea și toată dezvoltarea corporală a trăirilor încep să vină de la sine, dacă actorul intră cu toată ființa în acel mulaj. Ca fundal este un spectacol al liniștii și respirației, am putea spune că respirația este muzica lui, unde doar trei melodii argentinieni își croiesc drumul sonor. Despre dragoste se vorbește mult, se scrie mult, dar se trăiește prea puțin, or, Andrei Șerban a mizat nu doar pe trăire, ci și pe momentele de tăcere care sfășie carnea îndrăgostitului; unul dintre cele mai covârșitoare dintre aceste momente este cel în care candelabrul uriaș coboară cu încetineală deasupra lui Vania așezat pe un scaun lângă samovar, parcă ucis de gânduri negre după încă o respingere a Elenei; dramatismul acestei scene este lucrat din tăcerea lui Vania, coborârea candelabrului și jocul luminilor, gradat difuze până la întuneric. Spectacolul începe ciudat, printr-o inversare a locurilor între actori și spectatori. Niciun decor în sala unde atâtea scaune neocupate îți dau o senzație de gol; doar samovarul pe mijlocul culoarului tronează ca un rege al ceaiului. Marina, servitoarea, așteaptă lângă el sosirea întârziaților: Elena Andreevna și Aleksandr Serebriakov, care de când au venit au întors toate obiceiurile casei pe dos. Vania dormitează într-un scaun, doctorul Astrov așteaptă și el undeva mai în



HATHÁZI András

față, Maria citește în lojă. Te întrebi nedumerit cum se vor descurca ei, așa cu mâinile goale. Și nu trece mult că deja ai în minte o casă boierească cu douăzeci și șase de camere, undeva la țară, și simți chiar apăsarea aceluia hău de camere unde s-au afundat profesorul și frumoasa lui soție. Și toate astea, din jocul și mișcarea actorilor care aleargă cu dezinvoltură și motivat peste scaune, Astrov alunecă pe balustrada din lojă sau merge pe cea exterioară ei, se întinde peste scaune ca într-o canapea, servitoarea își strigă păsările printre scaune, iar pe culoar se dansează ca într-o mare sală de dans. Elena încă nu și-a dezvăluit toate farmecele și nu și-a închis toate porțile sufletului și Vania încă mai speră iar doctorul Astrov încă nu pare prins în capcana ei, doar Sonia în naivitatea ei nu lasă nicio umbră să-i ascundă dragostea ei față de Mihail Astrov. Actorii ne conduc în adâncul scenei, unde se află camera Mariei (o canapea acoperită de o dantelă grea așezată pe un postament ridicat într-un colț al scenei), biroul lui Serebriakov (deasupra camerei Mariei, îmbrăcat în pluș roșu, cu fereastră și balcon), în podul scenei se înțelege că sunt celelalte camere, iar în dreapta se află toată întinderea moșiei, conacul în miniatură pe pământul negru ca smoala peste care ploaia ropotește întruna. Alternanța aceasta a decorului reprezentat la scară diferită și în locuri diferite, lasă o puternică impresie de realism, de imagine filmică și creează o atmosferă misterioasă care te cucerește. Aleksandr își dezgolește neputințele bătrâneții lui, bolile care-l chinuiesc în timp ce Elena strălucește nu doar prin tinerețea și frumusețea ei, cât și prin atitudinea ei fiindcă ea, o femeie atât de dorită, se sacrifică pentru un bărbat pe care l-a iubit cândva, chiar dacă acum nu-l mai iubește. Memorabilă este scena în care Astrov, beat, coboară mai mult alunecând și căzând de pe scara metalică foarte înaltă și merge în curte, unde Vania, la fel de beat, se tăvălește în noroi. Urletele de durere ale lui Vania, din dragoste pentru Elena, alternează cu muțenia lui, atât de firesc și răscolitor încât te-nfioară până-n măduva oaselor. Despre această scenă emblematică sunt multe de spus, dacă e să aleg numai felul gradat în care Vania trece de la starea de ușoară revenire la răceala ploii până la starea de răzvrătire contra destinului său fără noroc – la antipod cu cel al lui Aleksandr pentru care s-a spetit muncind, înșelându-se asupra importanței intelectualității lui, deșteptăciunii lui și scrierilor lui – apoi, trecând de la urlet la tăcere și de la tăcere la starea de epuizare și de abandonare în brațele Soniei. Întâlnim o Sonie, prin Pethő Anikó, puternică în blândețea ei, dar atât de vulnerabilă în dragostea ei pentru Mihail, convingătoare în cele mai mici detalii, de la mers, privire, inflexiunile vocii și până la culoarea și croiala costumului: o rochie comună de un cenușiu șters. Maria reprezentată de Kató Emőke este uimitoare prin rolul de compoziție pe care îl face aproape fără elemente ajutoare, fiindcă rochia ei, deși neagră, e mai elegantă în croială decât cea a Soniei, iar machiajul nu-i aplică niciun rid, vârsta ei înaintată pornind de undeva din interior, o stare anume care-i deformează atât cât trebuie atitudinea și mersul, uneori are un tic al buzei superioare, însă nimic mai mult, și cu toate astea avem în față o persoană în vârstă, încă visătoare. Kézdi Imola, cu mare măiestrie și naturalețe, face partitura Elenei, fără niciun moment de alunecare în altceva: farmecul ei este seducător, de femeie inaccesibilă și ușor vicleană, feminină și tandră, orgolioasă alteori, provocatoare și cu o mare știință de a-și apropia bărbații până la o anumită distanță, astfel încât să-i scoată

din minți. Hatházi András îl joacă pe Vania într-un mod aproape diabolic și nu de puține ori creează momente memorabile, cu toate că personajul e un ins grosier din care răbufnește un romantism desuet, stârnind hazul de multe ori, însă în simplitatea lui necioplită dă dovadă de o delicatețe sufletească și de o capacitate de a îndura, rare. Bogdán Zsolt îl joacă pe Mihail Ilici Astrov într-o manieră care frizează perfecțiunea: farmecul lui nu este declasat de înclinația spre beție, el știe să răsucescă vorbele, are educație, rafinament și mai are ceva care a cucerit-o pe Elena: un anumit mod de a-i spune da și nu în același cuvânt, un anumit mod de a o sfrunta fără să o îndepărteze mai mult decât trebuie. Varga Csilla, jucând-o pe doica Marina, iarăși un rol de compoziție executat perfect!, aduce pe scenă o copie fidelă a femeii sănătoase de la țară, care știe exact care e măsura vorbelor spuse și a celor tăcute în fața stăpânilor, dincolo de privilegiile pe care le are, isteată și cu sufletul bun ca o pâine caldă. Orbán Attila, în rolul lui Teleghin, este ca și Marina, prototipul provincialului, cu toate nuanțele unui asemenea personaj, executate la un nivel actoricesc fără cusur. Ultimele două acte se desfășoară în camera Elenei și în hulubărie, care e și biroul lui Vania, unde-și ține actele contabile. Elena cu greu reușește să-și înfrângă mândria și să-și dezvăluie sentimentele de dragoste pe care le are pentru Mihail și, când aproape că se lasă sedusă de acesta, momentul este întrerupt de intrarea lui Vania care tocmai îi aducea un buchet de flori. Rușinea și teama o determină să grăbească plecarea ei și a lui Alexandr. Abia în clipa despărțirii Elena realizează cât de puternică este dragostea ei pentru Mihail și nu mai ține cont că, din clipă în clipă, pot fi văzuți și se scufundă împreună cu el în noroiul de pe jos, într-o izbucnire dezlănțuită a pasiunii. E atât de specială această scenă, ca o cumplită lecție de viață pentru tot ce înăbușim în noi de atâtea ori când morala sau teama sunt mai presus decât orice sentiment. Toate amănuntele sunt de o precizie și de o intensitate absolut uluitoare: modul în care ceilalți îi văd pe cei doi și ies ca și cum nu i-ar fi văzut, cel în care Aleksandr o îmbracă pe Elena cu pardesiul, mulțumindu-se doar că va merge cu el, plecarea lor sau felul în care Sonia îi dă cheia lui Mihail, iar acesta i-o înapoiază. Iar finalul este în toate nuanțele cenușii ale sufletului omenesc, ca un poem trist unde speranța ultimă este uitarea: personajele rămase flutură batiste plânse, în timp ce Sonia îl îmbărbătează pe Vania (ea care e la fel de bolnavă de dragoste!), și vorbele ei sună ca și cum ar citi versete biblice și cad odată cu ploaia și cu toate iluziile în care au crezut cu atâta speranță și ardoare... Spectacolul se joacă în dublă distribuție în ceea ce privește personajele feminine, dar și cu o inversare a rolului lui Iefim. Este prima dată când plec de la un spectacol cu senzația că ceva mirific s-a întâmplat și am credința că această trupă maghiară de teatru este diamantul teatrului românesc.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Unchiul Vania de A. P. Cehov. Traducerea: Kőrös Fekete Zsuzsánna după cea în limba engleză de Paul Schmidt. Regia: Andrei Șerban. Dramaturgia: Kelemen Kinga. Decor și costume: Carmencita Brojboiu. Cu: Biró József (Aleksandr Serebriakov), Imola Kézdi (Elena Andreevna), Anikó Pethő (Sonia), Kató Emőke (Maria Vasilievna), Hatházi András (Vania), Bogdán Zsolt (Mihail Lvovici Astrov), Orbán Attila (Iliia Ilici Teleghin), Varga Csilla (Marina), Sinkó Ferenc (Iefim). Data reprezentației: 7 decembrie 2007.

Ruxandra ANTON

Cuvinte și praf

În **Vinerea lungă**, impresionantul decor, cu linii ferme asemenea unui desen geometric cu terminații figurative, de o simplitate și sugestie admirabile, plin de forță, constituie el însuși o poveste în alb și negru asemenea unui film mut. Zece cuburi transparente pe care actorii le transformă, mânuindu-le, în diverse obiecte uzuale, o cabină transparentă în mijlocul scenei – biroul lui B, unde mașina de scris mitraliază memoria cuvintelor, ca un *perpetuum mobile* al vorbelor în golul faptelor – chiar și scena arată ca o pagină scrisă, negru pe alb, iar în fundal, stative cu cranii și două haine agățate, înțepenite în ghips, zidite pe trupurile de fum ale celor care au sfârșit arși de vii în crematoriile naziste. Corul compus din șase bărbați și trei femei, care vor fi și personaje, îmbrăcați în costume negre, cămăși albe și pălărie neagră, identice, care-i depersonalizează și în același timp îi unifică, formează un grup inert, statuar, în așteptarea spectatorilor. Grupul se rupe și, prin mișcări corporale deosebit de plastice, toți își amintesc chinurile, îndurările, coșmarul; la un moment dat, fiecare își înfige capul în câte un cub ca într-o celulă a unui lagăr. Vocile lor grave aduc atmosfera sacră a sinagogii prin cântecele corale închinare lui Mesia. Toți au câte o Biblie și citesc versete în timp ce se mișcă într-o agitație aproape funebră, din care înmărmuresc la apariția lui B. Mulți dintre cei morți nu au morminte și ceremonialul așezării pietrelor pe morminte e unul imposibil. B nu poate înțelege ce s-a întâmplat doar din întâmplarea lui, rămâne prizonierul unei culpabilități a supraviețuirii prin sacrificiul învățătorului și orice ieșire din amintire i se pare o profanare, iar slovele scrise sau vorbite despre ce-a fost, singura legătură posibilă cu sine, inexprimabilul făcând parte din viața pe care ar fi putut-o trăi dacă răul nu ar fi fost comis. B nu mai știe să perceapă dragostea, între el și soția lui stau imagini care l-au încarcerat pe viață. Sfâșietoare este scena în care ea se lovește spasmodic de geamurile cabinei, îl privește cu o dulce teamă, disperare și rugă, se întinde pe acoperiș, se zbate, în timp ce el scrie impasibil, de parcă nici nu ar vedea-o. Libertatea are alte întrebuniări pentru B, aflat într-o căutare continuă a ceva ce-ar fi putut fi, într-o continuă așteptare a învățătorului, libertate ce-i elimină orice voință de a trăi și ceea ce ar putea să mai fie, convins că orice încercare de a da ființă fiului său este chiar uciderea lui. Personajul emblematic înfășurat în bandaje este purtat pe brațe și așezat mereu între ei; el este tăria și călăuza lor pentru o viață în care ei nu pot să mai iasă din starea de detenție. În vulnerabilitatea lor, simpla dezvăluire a locului de unde au scăpat cu viață, le așază pe creștet nimbul învingătorului. Ceea ce e impresionant este sentimentul de culpabilitate al victimelor, tocmai fiindcă războiul și răul nemăsurat adus evreilor este un plan rațional al unui maniac paranoic la care ei nu s-au opus cu rațiunea lor. O altă scenă de un dramatism tensionat este cea în care fiecare își alege câte un obiect din grămada de lucruri rămase de pe urma morților; relația fiecărui personaj cu obiectul ales este de o finețe și de o cruzime a dezgolirii sufletului uman, cutremurătoare. Spectacolul în sine este reprezentarea unor stări ale celor care au scăpat, traumatizați și inapți să-și mai continue viața altfel decât sufocați de memoria însângerată a întâmplărilor groaznice prin care au trecut.

Foto: István Biró



Întâmplările care izbucnesc la suprafață (adunarea pentru raport la școala de băieți, întâlnirea dintre tată și fiu, amintirea despre femeia cheală în capot roșu, sacrificiul învățătorului, împărțitul porțiilor, săparea propriei gropi) sunt prezentate disparat și totuși ele lasă o puternică impresie de întreg viu prin modul de redare: acțiune schițată coregrafic pe un fundal de muzică corală sacră și replici spuse ritmat, asemenea unui marș al vorbirii. Toate acestea dau impresia de poem în mișcare. Actorii și-au susținut partiturile vocale, actricești și coregrafice la un nivel desăvârșit, fiecare în parte, fără nicio discrepantă, reușind să transmită publicului acea tensiune a emoției care te scufundă în întregime în trăirile lor. Se poate spune despre acest spectacol că este un spectacol de imagine, de mișcare coregrafică, că este și poematic, dar și dramatic fără nicio îndoială. Modul apocaliptic în care se trage concluzia, conține atâta adevăr cât și ironie, ca un stigmat neînscris în nicio istorie a faptelor: în cabina de sticlă, bărbatul *B* care-și transferă fantasmele coșmarului în litere, lipește pe geamuri nenumărate coli albe peste care va curge doar cerneala odată cu nisipul și praful ce se aștern peste mormintele celor dispăruți. Doar cuvinte și praf avem pentru ei; în lume setea de sânge nu se va opri niciodată.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Vinerea lungă, după romanul *Kadiș pentru copilul nenăscut* de Imre Kertész. Dramaturgia: Visky András. Decorul și costumele: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Regia: Tompa Gábor. Cu: Péter Hilda, Orbán Attila, Bodolai Balázs, Györgyjakab Enikő, Bogdán Zsolt, Molnár Levente, Gallo Ernő, Salat Lehel, Sinkő Ferenc, Kató Emőke (*Corul*), Diméni Áron (*B*), Péter Hilda (*Soția*), Orbán Attila (*Di. Învățător*), Bodolai Balázs (*Băiatul*), Györgyjakab Enik (*Fata*), Bogdán Zsolt (*Directorul*), Molnár Levente (*Sfârșiac*). Data reprezentației: 3 decembrie 2007.

PUCK 2007

Devenit o tradiție, **Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete PUCK** de la Cluj-Napoca, ajuns la cea de a VI-a ediție, reprezintă un bun prilej de a întâlni trupe și artiști, de a evalua starea „națiunii” păpușărești, de a da verdicte, bune sau rele, acceptate sau negate, de a petrece câteva zile printre prieteni într-un oraș plin de evenimente și cu un trafic infernal, cu reparații de străzi și borduri, la fel ca în Capitală.

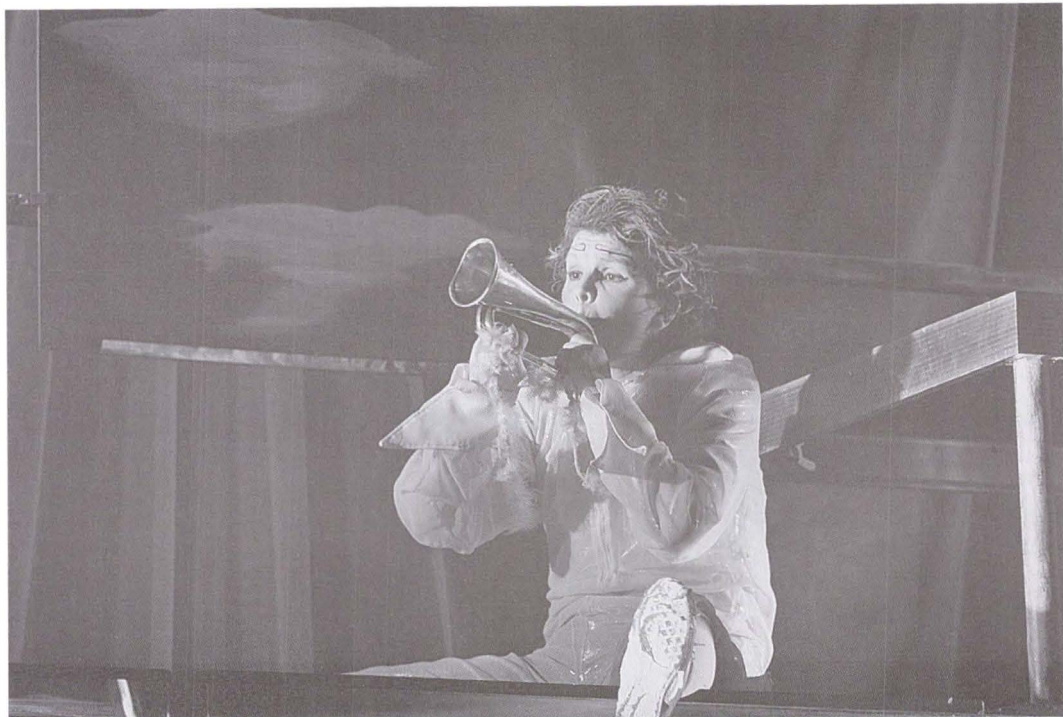
Anul acesta vremea a fost mohorâtă, ploioasă și poate de aceea programul a fost foarte încărcat. Cinci zile, locații diferite (Teatrul Național „Lucian Blaga”, Casa de Cultură a Studenților, Casa Tranzit, Teatrul „Puck”, Casa Centrală a Armatei), 19 spectacole, 7 trupe românești (teatrele din Cluj-Napoca și Târgu Mureș cu ambele secții, română și maghiară), să nu uităm și Institutul de Teatru din Târgu Mureș, 4 trupe străine și un workshop. O agendă bogată, un permanent du-te-vino între spațiile de joc pentru juriul acestei ediții, condus de criticul Ion Parhon alături de scenografa Carmencita Brojboiu, ziaristul Zsehransky István, Laura Pavel de la Facultatea de Teatru și Televiziune și subsemnata. Un juriu mai exigent ca altădată, mai obiectiv și parcă mai puțin darnic. Important este să participi la o competiție, să te vadă lumea și nu să câștigi neapărat un premiu.

Trupe românești.

Anul acesta „campion” a fost Teatrul Țândărică din București, care a deplasat o trupă numeroasă și trei spectacole. Trei titluri din marea literatură, trei stiluri diferite de mânăuire, trei viziuni regizorale inedite. Deschiderea festivalului a revenit spectacolului *Cei trei purceluși*, ce aduce în prim-plan marioneta cu fire lungi și pasarela, jocul *live*. O binevenită reîntoarcere la tradiție, într-o lume în care modernitatea și tehnicile de sunet și lumină sau cea digitală ne asaltează la tot pasul. Nu există spectacol de păpuși care să nu apeleze la video proiector, laser, *black light*. Nu zic că este rău, e de mare efect, atrage, dar în același timp îi și sperie pe copiii de vârstă foarte mică când se folosește în exces și obosește ochiul. *Tom Degețel*, al doilea spectacol prezentat de „țândărici”, este un spectacol amuzant, cu mult umor și care folosește din plin aceste tehnici. Cea de-a treia reprezentare din concurs a bucureștenilor a fost *Candid*. O “lecție” deschisă, plină de culoare și farmec, „predată” într-un fel de esperanto. Cristian Pepino a gândit nuvela lui Voltaire în cheie parodică, gagurile curg unul după altul, iar actorii sunt plini de inventivitate, spontaneitate și mânăuiesc cu o dexteritate remarcabilă păpușile din lemn și care au expresie și par vii. Fiecare interpret, în parte, dă un recital. Juriul a acordat acestui spectacol „Premiul pentru expresivitatea păpușilor și virtuozitatea

Scenă din *Dalu și Tatu*

mânuiirii lor". Un alt teatru care a înscris în concurs trei reprezentații a fost teatrul-gazdă, distins cu un „Premiu pentru varietatea și calitatea repertorială adusă în festival”. Primul spectacol al Secției maghiare a fost *Fâtații și dracii*, pus în scenă de Ildiko Kovács și care ni i-a prezentat pe Vitéz László și Vasilache într-un dialog viu, colorat, plin de umor și care a scos în evidență calitățile interpretative ale lui Gyorgy László, premiat pentru modul exemplar de mănuire. O altă propunere a teatrului „Puck” a fost *Búbocska*, regizat de Varga Ibolya. Ne plângem de ani buni că nu mai avem dramaturgie originală pentru copii și iată că s-a găsit o soluție extrem de inspirată: dramatizarea unui roman, apărut anul trecut, al scriitorului Orbán János Dénes. Este povestea lui Búbocska, care se inițiază în „arta de a fi drac”; el străbate ladul dar și Pământul, se întâlnește cu ființe ale Infernului, cu o vrăjitoare, pentru ca, în final, să devină mâna dreaptă a unui magician. Păpuși interesante, un decor funcțional și o poveste plină de haz. Am mai văzut *Albă ca zăpada* fără cuvinte, pentru că regizorul Decebal Marin și-a propus să exprime prin imagini, gesturi și păpuși bogăția trăirilor, frenezia jocului. Copiii din sală știau povestea și cu glas tare îngâneau imaginile. Piticii au numele notelor muzicale, fiind extrem de expresivi și de simpatici. Mi s-a părut foarte frumos rezolvat planul doi al poveștii, cel din palatul unde maștera interoghează oglinda prin folosirea de umbre, lucru ce a dat o undă de mister întregului spectacol. Teatrul „Ariel” din Târgu Mureș a adus pe scenă un text de o mare poezie semnat de Nina Cassian și intitulat *Ninigra și Aligru*, regizat de Oana Leahu. Este povestea unor pui de tigră care s-au întâlnit în junglă și s-au împrietenit. Este o pledoarie pentru prietenia adevărată care îi face pe cei



doi să treacă peste obstacolele ivite în cale. Păpuși frumoase, un decor adecvat (semnat de Eugenia Tărășescu Jianu), însă spectacolului i-a lipsit tocmai poezia. Secția maghiară a prezentat *Vrăjitorul din Oz* regizat de Demeter Zsuzsa, cu decorurile și păpușile confecționate de Haller József, foarte expresive, inventive și colorate. Cunoscutul basm al lui L. Frank Baum are ritm (o mențiune specială pentru muzica lui Dull János), este tratată într-o cheie modernă, lucru observat și de juriu, care i-a dat o „mențiune pentru restituirea unui text clasic.” Teatrul „Vasilache” din Botoșani a prezentat *O minune într-un lan de soare*, pus în scenă de Ion Sapdaru. Am rămas ușor dezamăgită de spectacol și de povestea neclară de dragoste dintre două sperietori, cu motivații cam trase de păr. Dorința de a fi prea poetici și subtili duce, uneori, la rezultate negative care șterg atuurile ce le-ai putea citi printre rânduri. Despre spectacolul Teatrului de Animație din Bacău, *Stafia familiei Canterville*, ne-am pronunțat la vremea premierei, dar față de sediu a pierdut mult prin programarea la o sală mare, plină-ochi. Actorii au făcut eforturi să se facă auziți, tipând până la epuizare. Cel mai dejamăgitor spectacol a fost *Robin Hood*”, prezentat de Teatrul „Prichindel” din Alba Iulia. Cristian Pepino, cel mai cunoscut și iubit regizor de teatru de animație, autor al unor spectacole remarcabile, preocupat de tot ce este nou în domeniu (a fost primul care a folosit la noi *black light-ul*), inovator, a fost, probabil, într-o pană de inspirație. Trimiterile mult prea contemporane, lipsa păpușilor, asemănarea cu celelalte două versiuni (cea cu studenții și cea de la Tândărică), folosirea unor actori care nu prea aveau datele necesare au făcut ca spectacolul să treacă sub tăcere. Teatrul de Marionete din

Arad a prezentat *Vise colorate*, realizat de Bogdan Drăgulescu. O piesă ce a văzut Avignon-ul, dar care s-a „bâlbâit” tehnic pe scena Teatrului „Puck”. Spectacolul este o înșiruire de numere, fără mare legătură între ele, cu multă beznă, fum, jeturi de lumini, ploii de stele, elemente de circ. Fascinant pentru micuții spectatori a fost să pipăie jetul de laser, să se joace și să nu mai fie atenți la spectacol.

Trupe străine

Am urmărit cu interes o trupă franceză, în afară de concurs, Compania „L'Echo”, care ne-a pus în fața unui text complicat, plin de poezie și subînțelesuri, semnat de Emmanuel Vacca (un apropiat al lui Marcel Marceau), dar și în fața unei actrițe fabuloase, Peggy Mahieu. Cu aspect de vrăbiuță (chiar și avea ceva din Edith Piaf), dar cu o forță interpretativă vulcanică. Peggy Mahieu degajă umor, tandrețe, poezie, este mim, clown, povestitor și, ajutată de o muzică adecvată, *live*, și de un joc de lumini inteligent, spune povestea lui Celestin, fratele lui Cupidon. Înger sau demon adorabil, care ne face să râdem sau să plângem în ritmul multiplei palete expresive, Peggy Mahieu a cucerit publicul după o oră și jumătate de transpunere în pielea a 7-8 personaje diferite. Din Portugalia au venit doi clovni, Pedro Correia și Antonio Oliveira cu spectacolul *Dulu și Tatu*, povestea a doi frați care încropesc un spectacol de teatru-circ, interactive. Puștiul român pe care l-au ales partener din public a fost minunat. Speriat de ce i se putea întâmpla, fericit totodată pentru că el al fost alesul, Ionuț a avut reacții când neașteptate, când previzibile. Pentru modul original de prezentare și pentru inventivitatea lor, cei doi protagoniști au primit, spre totala lor surprindere, o „Mențiune pentru tinerețea fără bătrânețe a clovnului”. Din Ungaria au fost prezente două trupe. Prima, cea a teatrului „Bóbita” din Pecs, a adus la rampă două actrițe, Illés Ilona și Ujvári Janka, și un spectacol fermecător prin simplitate: *Când eram fetiță*, care te duce cu gândul la lumea copilăriei, când poveștile erau la tot pasul, când fericirea bătea la ușă. Spectacolul, deosebit de viu, a primit un „Premiu pentru simplitatea și ingeniozitatea jocului cu păpușa și obiectul animat”. Teatrul de păpuși din Budapesta a prezentat *Jurnalul unui șoricel*, regizat de Lénárt András. Un șoricel scrie un jurnal pentru urmași în care își povestește viața. Pleacă într-o călătorie plină de primejdii, într-o adevărată aventură a cunoașterii, în care va întâlni prietenia și dragostea. Interesant este modul impecabil în care tehnica 3D s-a împletit cu păpușile pe mână mișcate din spatele unui paravan, lucru care i-a adus trupei budapestane o mențiune. Ca și anul trecut, Teatrul Magisch din Olanda a încheiat festivalul într-o manieră impresionantă, cu o premieră mondială: *Cantos Animata*. Creat, regizat și interpretat de Charlotte Puyk-Joolen (ajutată pe scenă de fiica ei și din spatele scenei de soțul ei, Roel), spectacolul este o metaforă vizuală despre ciclurile vieții ca o transformare fără sfârșit a unor elemente fizice și spirituale, în care suntem călăuziți spre o lume a subconștientului. Un spectacol intim, perfect realizat, care provoacă o tensiune magică între păpușar și public. Juriul a acordat un premiu special.

Pe lângă spectacole, un *workshop*, o reprezentare cu studenții Secției maghiare a Institutului de teatru din Târgu Mureș, am rămas cu bucuria întâlnirii cu Silviu Purcărete și Helmut Stürmer la o repetiție la Teatrul Maghiar, cu „visele” teatrale ale Carmencitei, spuse cu timiditate în fața „magului” Purcărete, cu atmosfera destinată de la masa juriului, mereu pus pe glume.

Monica Olivia GRECEA

MAN.In.FEST 3

Această ediție a Festivalului Internațional de Teatru Experimental MAN.In.FEST Cluj (21.10.2007–28.10.2007) a fost cea mai amplă și de succes ediție de până acum. Asta în contextul unui festival aflat în plin avânt.

Titulatura de festival de teatru experimental lasă loc unor genuri de spectacole foarte diferite, având în comun mai degrabă plecarea de la experiment ca premisă de lucru, de unde și structurile fluctuante și teatralitatea subtilă. Prin urmare, au existat în principiu spectacole de teatru-dans și *performance*, așadar destul de puține producții care să poată fi relaționate cu spectacolul „convențional”, cu care publicul de teatru clujean este obișnuit. Reacția sa entuziastă a validat necesitatea, chiar foamea de produse care accentuează/ explorează elemente spectaculare de obicei subsumate textului (cum ar fi mișcarea scenică, spațiul sonor).

Spectacolul *Shu Shu* al companiei Efrat Stempler din Germania investighează tema supravegerii și a claustrării: dansatorii au atașate pe costume camere video în miniatură, care transmit în timp real imaginile înregistrate, proiectate pe cei trei pereți ai construcției în sugestia unui cub în care aceștia evoluează. Relațiilor stabilite între ei – tensionate, cu pulsuni de violență – li se opune alteleori un colaj video, în care o clădire părăsită e populată de prezențele lor statice, lipsite de viață.

Machine a son, produs de compania Drift din Elveția, propune o abordare „sinestezică” a percepției lumii. Decorul este acela al unui laborator, în care trei cercetători studiază proprietățile obiectelor (de exemplu, ce sunet „definește” un castravete.). Pe un ecran se proiectează imaginile – captate în timp real – ale obiectului studiului, în timp ce un gramofon desprinde sunetul distinctiv al acestuia. Doi savanți înregistrează febril aceste date. Joaca se propagă, astfel încât munca științifică este întreruptă de momente de dans și muzică, excelente și extrem de amuzante. Miza ludică este atinsă la final, când un moment de creație colectivă este întrerupt de „defectarea” succesivă a savanților.

Ioan Peter joacă în one-man-show-ul *Hamletule*, propriul său text, o parodie balcanică a personajului ultracelebru. Câteva date esențiale ale biografiei lui sunt adaptate la realitatea contemporană și pestriță, într-o încercare de a critica vulgaritatea și kitsch-ul pe care le cunoaștem atât de bine...

Don Quixote, epopeea Adei Milea, amestecă umorul cu sensibilitatea lirică. Împletitura de songuri cu dialoguri savuroase asigură participarea totală a publicului. O puternică încărcătură emoțională e degajată de relația profundă dintre Don Quixote și adjuvantul său, Sancho Panza, într-o lecție despre valori fundamentale umane.

Compania de dans Motus Danza din Italia își propune să realizeze prin *Confini* un spectacol-avertisment asupra flagelului conflictelor armate. Pe un „ecran” de plastic situat în spatele scenei se proiectează o imagine a unei plăci care denunță arderea unei biblioteci dintr-o zonă atinsă de război sau un gard de sârmă ghimpată, sugestii evidente ale temei. În rest, rolul său este de a indica diverse spații în care dansatorii încearcă să se refugieze, literal, prin secțiuni în „ecran”; intrând în spațiul virtual, apar efectiv în imaginile proiectate. De remarcat este corporalitatea lor expresivă, fragilitatea lor contrastând cu duritatea prezentă în proiectii.

Deja un obișnuit al Festivalului, compania Etxea din Franța revine în festival cu un *performance* la fel de provocator ca și anul trecut, când miza pe receptivitatea publicului: goi, Frederic și Gloria încercau să inițieze comunicarea cu spectatorii prin contact fizic, inițierea unei îmbrățișări căreia i se răspundea de fiecare dată pozitiv. În *Invertigo*, testează din nou limitele implicării spectatorilor: deja în sală când intră publicul, după o tăcere prelungită încep să își piardă echilibrul și să cadă printre scaunele publicului, care – pariu

din nou câștigat – intervine pentru a-i sprijini. Comunicarea vie dintre cei prezenți este exemplară pentru comuniunea cathartică ideală a participanților la un spectacol.

1704 al companiei Bradipoteater (San Marino) este o compoziție în care exagerările și grotescul sunt instrumente de critică a autorității și dictaturii. Cuplul EL/EA pleacă de la o stare paradiziacă (îmbrăcați în alb, îmbrățișați) pentru a descoperi arsenalul de obiecte asociate puterii, prin însușirea cărora devin automat caricaturi. Alfred Jarry și regele Ubu sunt o referință pentru jocul îngroșat și îmbibat de grotesc al celor două personaje, în pandant cu încărcarea progresivă a scenei cu obiecte cazone, semne ale exceselor puterii.

Mnemosine este un spectacol despre memoria subiectivă și mecanismele ei. Înainte ca cei doi performeri să înceapă spectacolul, publicul este integrat și el în structura mnezică: în grupuri de aproximativ 20 de persoane, spectatorii se așază în primele rânduri, sunt rugați să închidă ochii și aud un sunet asemănător unui gong; sunt rugați apoi să pronunțe, după un scurt interval de gândire, la un semnal dat, primul cuvânt sugerat de sunetul respectiv, urmând ca la finalul reprezentației să fie proiectate imagini cu „simfoniile mnezice” spontane create de coprezența spectatorilor.

Slovenia este reprezentată de Fourklor prin *Rusty Trompets*, un spectacol de mișcare dinamică, în care spațiul scenic este folosit în totalitatea lui. Cilindri metalici, o construcție asamblată din bare de metal, o pârghie sunt câteva elemente pe care trupa le folosește pentru testarea limitelor corporalității. Pe scheletul de metal dansatorii se preling ca niște păpuși, barele foarte lungi, greu de controlat, îi obligă să acționeze în echipă, să se susțină, să se joace cu echilibrul și dansul, într-un ritm nebun, pe care îl mențin până la final.

Trupa de dans Dialogue Dance Company din Rusia îndreptățește aprecierea de care se bucură dansul rusesc. Având o minimă structură narativă (un personaj este băntuit de emanații ale psihicului său, respectiv patru dansatori), spectacolul *Trecutul continuu* reușește, prin coregrafia și coloana sonoră aproape hipnotică, să inducă o stare similară transei. Deși trupa este formată din amatori care s-au reprofilat spre dans, expresivitatea lor corporală este impresionantă. Kostroma Drama Theatre, care include o parte dintre dansatorii trupei Dialogue Dance Company, propune în *Vizitatorul de piatră* un amalgam de genuri (inclusiv operă rock) și surse dramatice (mitul faustic fiind una dintre ele), pe muzică de Marilyn Manson și Goran Bregovic, folosind proiecțiile video ca un complement al decorului, pentru a sugera spații în care se petrece acțiunea.

Voltes, suită de solo-uri coregrafice concepute de Catherine Diverres și executate alternativ de două dansatoare, recurge exclusiv la grația corpului feminin. Prezența face inutil orice accesoriu. În *Voltes*, deși coreografiile au fost create pe parcursul a mai mulți ani, există o continuitate dată de atmosferă. Femeile în rochii lungi și coregrafia fluidă transmit stări și sentimente înecate în falduri temporale, ca o durere difuză și permanentă. *Voltes* e o experiență interioară dansată, receptată ca stare.

O nouă ipostază a mitului lui Oedip provine chiar din spațiul său de origine: Compania Dilos Theatre & Dimitra Chatoupi (Grecia) recrează atmosfera solemnă a reprezentațiilor antice prin tobe aferente fiecărui personaj (plus un set profesional suplimentar); nu există diferențiere prin costum (actorii poartă cu toții paltoane negre) sau alte elemente de decor. Muzicalitatea textului (în limba greacă), mișcarea scenică minimală și punctarea momentelor-cheie prin percuție focalizează atenția asupra dimensiunii rituale, transmisă sonor.

Pe final, din nou dans: Compania Vertedance din Cehia prezintă două coregrafii concentrate. *Silentalk* și *Through the bottle neck*, ambele luate și interpretate de cele două dansatoare ale Companiei, reușesc să armonizeze corporalitățile diferite ale acestora; diferențele de înălțime sunt reflectate în diferențele de mișcare scenică, fără ca acest lucru să pară disonant. Coreografiile construiesc un duet care analizează temele comunicării și singurătății într-un mod foarte simplu și sincer: ploaia, simbol al tristeții, este până la urmă confruntată.

Meritul cel mai mare al Festivalului, dincolo de orice analiză valorică, este acela de a aduce în România produse „proaspete” de dincolo, aparținând unor culturi mult mai familiarizate cu experimentul. Deși trăim într-o societate în care termenul de „avangardă” este demodat, permeabilitatea la nou este un semn de sănătate și normalitate artistică.

Sibiu - Capitală Culturală Europeană

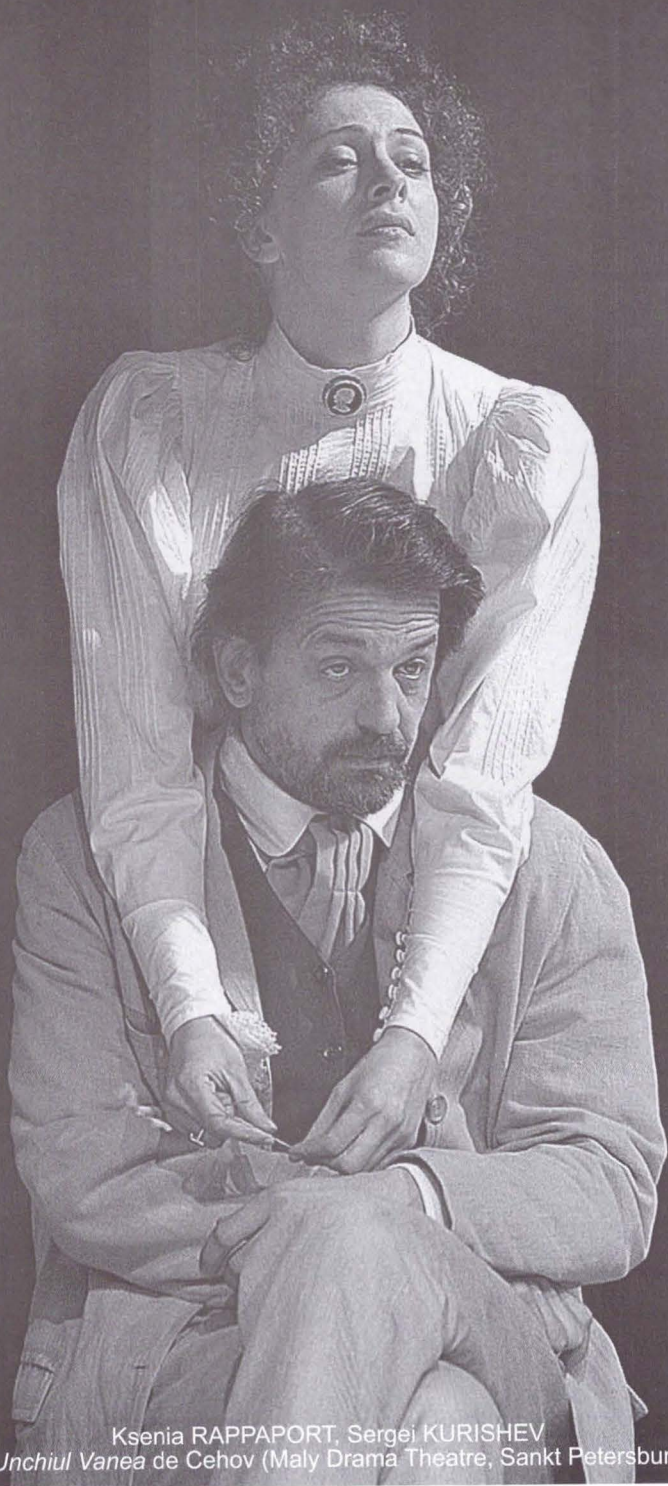
Elena-Maria ȘORBAN

Obsesii personale confirmate în teatru

Don't look back este un eseu de teatru alternativ pe tema Orfeu și Euridice. Autorul proiectului, **Tristan Sharp**, l-a recreat în varii spații europene. Am participat la varianta din Primăria sibiană, realizată cu concursul Teatrului Gong, în cadrul manifestărilor generate în Capitala Culturală Europeană. Un spectacol în care oamenii pornesc câte trei și identificați, într-un parcurs inițiativ... O sală în care te poți crede în casa lui *miss Havisham* din *Marile speranțe*..., o altă sală plină de certificate de stare civilă, în care numele nu sunt decât inutilități birocratice..., o trapă unde sunt închisă, iar deasupra un semen se roagă pentru odihna sufletului meu..., proiecții (cu sepia) în care plutesc pe ape măloase, dusă de barca lui Charon..., un răgaz violonistic (*live*) de aleasă ținută muzicală..., lifturi, scări și coridoare întunecate, până la sala mare, scăldată în lumina a sute de lumânări care taie răsuflarea (la propriu și la figurat). Ieșire la aer, când nu mai sunt coautor și coactor, ci cronicar sau critic, cu puțința de a consemna impresii într-un registru de onoare! De multe ori mă credeam Euridice în Infern, acum am și fost... Și am învățat ca infernul este atunci când privești în urmă, fie din nefericirea actuală la fericirea trecută, fie la trecutul nefericit din fericirea prezentă. Condiția fericirii, chiar în aparenta nefericire, poate fi: „*Don't look back!*” Un spectacol de stări și sugestii, datorat unui ambient excelent pus în slujba ideii propuse, un spectacol de sinteză a elementelor diferitelor arte și, nu în ultimul rând, un spectacol de echipă în care m-am integrat, în calitate de *consumer*!

Macbeth de Shakespeare, tot la Sibiu, cu compania japoneză „**Theatre du sygne**”. Și aici îmi regăsesc, dintre obsesii, convergența a două dintre ele. Niciodată nu am înțeles – pentru că nu am reușit să accept – acea poveste din Extremul Orient, în care nevasta îl încuviința pe bărbat, că porumbelul văzut e negru, iar corbul e alb. Și tânjind să am înțelegere în cuplu, o invidiam chiar pe Lady Macbeth. Cu acest spectacol, am înțeles (dar tot nu am ajuns încă să accept) cum e cu albul și cu negrul între membrii cuplului. Cine altcineva este Lady Macbeth, decât o soție care împlinește aspirațiile negre ale consortului? O orientală care spune, cu ochii închiși, că negrul crimei are strălucirea mării visate de soțul ei? Și atunci cum e cu *yin* și *yang*?... Răspunsul este poate acela că nu există bine și rău numai dacă avem criterii morale și dacă le aplicăm! Un spectacol alert, cu un discurs cursiv la fiecare actor (chiar fără a avea habar de limbă, a fost evident). Un spectacol care, deși cu tăieturi față de textul original, are rotunjimea întregului, asigurat prin manifestarea proporțiilor secțiunii de aur (65 de minute până la înfăptuirea crimei plus 35 de minute pentru declin). Un spectacol în care decorul – mulțime de rufe puse la uscat – slujește ideea implicării, afirmându-mi: rufe spălate în familie se usucă în public! Iar petele de sânge nu pot fi niciodată spălate complet...

Oedip rege de Sofocle în versiunea companiei de teatru **DILOS Drama School Dimitra Chatoupi** din Grecia, în regia, coregrafia și cu corurile de Thod Espiritou – la Cluj, în cadrul Festivalului de Teatru **AntrAct**. Obsesia mea de a vedea o tragedie antică greacă. Obsesia de a simți pe viu, ceea ce l-a impresionat pe George Enescu, atunci când a ales mitul Oedip. Am trăit un spectacol în care declamația în limba greacă a comunicat metalingvistic. În care am regăsit patetismul dintotdeauna al unei rostiri teatrale, care rostire m-a caracterizat de când mă știu. Fiindcă am gustat teatrul din copilărie și credeam că așa e normal să vorbești și să trăiești: cu patos (și câtă durere mi-a adus aceasta din partea celor prozaici)... Și cât de târziu am descoperit că vorbirea declamată patetic nu e „normală”, și nu am reușit să îmi schimb stilul... Ce bine că l-am regăsit acum, în autenticitatea sa! Cu atât mai convingător, cu cât declamația era permanent însoțită de muzică, o muzică vie, percutantă (cum am mai întâlnit numai la Iosif Herța) – aici, generată improvizatoric de percuțiile lui Nikos Toulitos, cu vrednica subintitulare de „oracol percutant despre Oedip”. Da, îmi regăsesc obsesiile în teatru, dar mai ales efectul catartice este, pentru mine, realitate!



Ksenia RAPPAPORT, Sergei KURISHEV
în *Unchiul Vanea* de Cehov (Maly Drama Theatre, Sankt Petersburg)



Vlad IVANOV și Maia MORGENSTERN în *Lysistrata* de Aristofan

Delia VOICU

„Beau-rêve”

Un tramvai numit dorință – sosit de la Moscova – a încheiat Festivalul Teatrelor Europene găzduit în acest an la Sibiu, între lunile septembrie și noiembrie.

Regizorarea Henrietta Ianovskaia a plasat legendara dramă a lui Tennessee Williams într-un spațiu „globalizat”, o periferie populată de imigranți – asiatici, africani, est-europeni. În această lume predestinată existenței marginale descinde, încărcată de bagaje, o tânără grațioasă și pedantă, desprinsă din galeria feminină a anilor '60: *Blanche Dubois*. Ajunsă în casa modestă a surorii sale, *Stella Dubois*, ea își instalează imensul porte-garderobe în care și-a rânduit toalete, accesorii, fotografii, scrisori de dragoste îngălbenite, legate cu fundă și... rochia de mireasă.

Blanche îi mărturisește surorii ei motivele acestei vizite neașteptate: nevoită să achite creditele angajate pentru îngrijirea părinților bolnavi, pierduse casa familiei, o proprietate impunătoare, ce se numea, simbolic, „Beau-rêve”; era deprimată de dispariția lor și de toate loviturile vieții. În ciuda disperării și a suferințelor amortite în alcool, aflată pe panta autodistrugerii, *Blanche* speră totuși în șansa unui alt început. Și, pentru o clipă, acesta se conturează prin apariția lui *Mitch*, pe care îl cucerește cu sensibilitatea și cultura ei și căruia îi împărtășește drama trăită: se căsătorise în adolescență cu un tânăr fermecător, de aceeași vârstă cu ea, de care se îndrăgostise în pofida lipsei de caracter, a tensiunii misterioase mereu prezente între ei și, mai ales, în ciuda nevolniciei lui senzuale. Descoperise curând că bărbatul iubit era homosexual. Sentimentul vinovăției pe care i-l trezise disprețul arătat de *Blanche* îl făcuse să se sinucidă. Tristul debut sentimental o traumatizase, declanșându-i deriva. Se prostituase, căutând cu disperare să scape de umbra fostului ei soț în brațele primului venit. Această parte de adevăr, tănuțită tuturor, e demascată de *Stanley*, cumnatul său, un polonez necioplit și brutal, de care se leagă ambiguu. Acesta o și violează, experiență care o îmbolnăvește definitiv. Odată cu viața lui *Blanche*, se năruie și viața *Stellei*. Chiar în momentul în care copilul lor sosește pe lume, dragostea pentru *Stanley* dispare. Ea devine centrul tragediei, regia insistând asupra acestui unghi. Figurile celor două surori – cândva copile răsfățate ale unei familii fericite și nobile – se descompun treptat, luând chipul dezastrului. Educate pentru un viitor însoțit, ajung să cunoască mizeria vieții, viciul, violența, sărăcia și vulgaritatea.

Jocul actorilor e pătruns de energia realismului autentic. *Stella* (Ekaterina Alexandruchikina) și *Stanley* (Igor Balalaev) sunt uniți de o irezistibilă atracție erotică ce face să dispară marile diferențe sociale dintre ei. Lui *Blanche* (Marina Zubanova) îi revine o partitură complexă, cuprinzând disimulare și disperare, iluzii și deznădejde ce merg până la nebunie. Un final sub spectrul shakespearian al Ofeliei, din care citează dialogul cu florile, o eșuare poetică, anunțată de năluciri cehoviene – ivirea, în grădină, a răposatei sale mame, înveșmântată în alb.

Scenografia – ingenioasă prin decorul constructivist semnat de Serghei Barkhin, cu o organizare spațială largă și o desfășurare a planurilor pe înălțime – este mai puțin reușită în privința costumelor realizate de Svetlana Logofet. Chiar

dacă încearcă să compună plastic *kitsch*-ul suburbiei, ele par aduse direct de pe tarabe, fiind sărace ca sugestie și, mai ales, ascenice. Nici muzica (arii de operă cântate de Nana Mouskouri) nu izbuteste să redea universul interior rafinat al eroinelor. În schimb, un accent de emoție artistică este adăugat de coregrafia lui Eduard Trukhmenev. În dansul delicat, evocator al unui joc naiv din copilărie, cele două surori trăiesc din nou, pentru câteva clipe, nostalgia paradisului numit odată „Beau-rêve”...

Teatrul Noua Generație, din Moscova – Un tramvai numit dorință de Tennessee Williams. Traducerea: Vladich Nedelin. Regia: Henrietta Ianovskaia. Decorul: Serghei Barkhin. Costumele: Svetlana Logofet. Coregrafia: Eduard Trukhmenev. Cu: Ekaterina Alexandruchkina, Igor Balalaev, Vladislav Dologorukov, Dmitry Zhuravlev, Marina Zubanova, Elena Lyadova, Pavel Poymalov, Olga Ponizova Dmitri Suponin, Eduard Trukgmianiou, Kang Kyungdong, Kim Myong Hee, Kim Sun-Kwon, Lee Nam Hee, Lee Sung Hun, Seo Hye Suk, Hong Young Jun. Data reprezentației: 26 noiembrie 2007.

Marina ZUBANOVA



Doina PAPP

Cu profil bine definit

Printre cele mai bine profilate festivaluri de teatru din țară, **Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov** pare preocupat nu atât de ierarhizarea valorică a contribuțiilor în domeniu (deși e competitiv), cât mai, degrabă, de întreținerea unei dezbateri pe această temă extrem de importantă. Selecția spectacolelor vizează, așadar, în subsidiar, problema repertoriului de actualitate, dacă prin *dramaturgie contemporană* înțelegem piese cu subiecte și personaje de acum, oferindu-ne un eșantion reprezentativ al unei stagiuni. Afișul festivalului e completat și cu alte activități, îndeosebi editoriale, precum susținerea tipăririi și a lansării unor volume de dramaturgie, preocupare devenită, aici, o tradiție. Acest teritoriu e acoperit în mod constant, în ultima vreme, de colecțiile de profil ale Fundației Culturale „Camil Petrescu”. Dacă ediția de acum doi ani a Festivalului a lansat pe piață o antologie de texte dramatice din literatura spaniolă, iar cea de acum un an a prefătat (printr-o serie de spectacole-lectură) apariția unui nou volum de dramaturgie a lui Samuel Beckett, anul acesta Andreea Dumitru, coordonatoarea colecției s-a aplecat asupra zonei portugheze, antologând, în culegerea *Teatru contemporan portughez*, nu mai puțin de șapte autori. Unul dintre ei – Carlos J. Pessoa – a fost chiar prezent la Brașov, prin implicarea Ambasadei Portugaliei la București și a Institutului Camões. Participarea sa la colocviul pe tema teatrului contemporan portughez a fost un adevărat eveniment, întregit de spectacolul-lectură cu piesa colegului său de antologie Pedro Eiras, *Scrisoare către Casandra*. În regia lui Claudiu Goga, aceasta din urmă a fost mai mult decât o lectură, nu doar pentru că a beneficiat de un ambient vizual-sonor conceput special în sala Studio a Teatrului „Sică Alexandrescu”, cât, mai ales, pentru că cei doi actori (Maria Gârbovan și Demis Muraru) și-au studiat rolurile în repetiții anterioare, realizând o lectură asumată a acestei piese inspirată de traumele psihologice ale războiului din Irak. În plus, structura ei epistolară s-a potrivit cu spațiul intim al studioului, iar spectacolul a servit ca bază de discuție cu privire la temele din dramaturgia contemporană care, iată, nu ocolesc nici cea mai ferbinte realitate. Confesiunea soldatului către iubita lui și, mai ales, analiza aproape freudiană din răspunsul fetei, care pune sub lupa suspiciunii fiecare cuvânt al acestuia, dau textului un suspans și un ritm interior special, în ciuda aparentei monotonii a schimbului de scrisori. Dincolo de această lectură, întâlnirea cu dramaturgia și teatrul portughez, prin intermediul unui mesager atât de important (Carlos J. Pessoa este nu doar autor dramatic, dar și directorul unei companii independente numită Teatro da Garagem și profesor la Academia de Teatru din Lisabona), a fost deosebit de utilă. Pe lângă informațiile teatrale, au fost invocate asemănările dintre istoriile și culturile celor două țări, Portugalia și România, precum și deosebirile în parcurgerea drumului spre integrarea în Uniunea Europeană, după anii de dictatură (care la portughezi s-au încheiat în 1974, prin răsturnarea lui Salazar.) În ceea ce privește volumul dedicat dramaturgiei lusitane, prefata aplicată a criticului Paulo Eduardo Carvalho conține datele necesare despre autorii antologați (activi între 1991 și 2006) și o analiză în context european a dramaturgiei contemporane din Portugalia, care, potrivit prefăcătorului, e racordată la realitatea dinamică și provocatoare a prezentului „Între aproape clasicele texte ale dramaturgiei portugheze precum Niciodată nimic de la nimeni și Un băiat din Lisabona de Jorge Silva Melo – piese în care irump două moduri deosebite de viață din Lisabona – și propunerile mai recente ale diferitelor generații



Audifiția de A. Galin

de dramaturgi (unii mai tentați de problemele contextului global, alții mereu lansați în căutarea unor mijloace de reprezentare a relațiilor mai familiare publicului portughez, ansamblu textelor reunite în această antologie asigură o surprizătoare demonstrație a felului în care, într-un chip atât de divers și cu felurite consecințe artistice, scrisul pentru teatru din Portugalia a reușit să chestioneze lumea pe care o avem", conchide Paulo Eduardo Carvalho. Antologia a fost realizată cu contribuția catedrei de specialitate de la Institutul de Limbi Străine și a unui grup însemnat de traducători: Simina Popa, Cristina Drăghici, Andreea Davidoiu, Adriana Coman și Ana Maria Mihăilescu, care au asigurat versiunile românești ale textelor dintr-o limbă nu foarte la îndemână.

Tot despre „chestionarea lumii pe care o avem” ar trebui să fie vorba îndeobște și în ceea ce numim dramaturgie contemporană, iar spectacolele din Festival au adus argumente în acest sens. Unele mai puternice, altele mai firave. Cele mai impresionante voci vin, se pare, din spațiul ex-comunist. Autori ca bulgarul Hristo Boicev, macedoneanul Dejan Dukovski, rusul Aleksandr Galin, dar și românii Matei Vișniec sau Ștefan Caraman propun teme fierbinți despre identitate spirituală și destin, așteptare sau iluzie într-o poetică a tragicomicului încă insuficient cercetată. *Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski, în excelenta regie a lui Cristian Juncu, o piesă cu referire la tragedia popoarelor din fosta Iugoslavie, este cel mai grăitor exemplu al modului în care un text de teatru și un spectacol pot să aducă istoria mai aproape, convertind dramele personale în teme de interes general. Spectacolul teatrului brașovean – printre cele două, trei bune ale Festivalului – a fost nu doar tulburător prin adevăr și emoție dar și riguros, evitând capcanele retorismului sau vulgaritatea, acolo unde subiectul o presupunea. La fel, *Colonelul și păsările*, după piesa *Colonelul pasăre* de Hristo Boicev, în regia lui Alexandru Dabija, vorbește în termenii unei farse amare despre „iluzia” integrării europene. În ambele spectacole, trupa brașoveană a



Hamletmachine de Heiner Müller

excelat, impunând prin creații actoricești relevante o galerie de tipuri memorabile. Bianca Zurovski, Viorica Geantă-Chelbea, Codruța Ureche, Mihai Bica, Vlad Jipa, Mircea Andreescu, Marius Cordoș sunt nume care se impun din primul moment.

Cu o carieră strălucită pe scenele din România, piesa *Audiția* de Aleksandr Galin a atras și atenția Teatrului Național din Iași unde regizorul Claudiu Goga și scenograful Ștefan Țaragiu au realizat un spectacol direct și percutant despre deruta și lipsa de orizont din lumea postcomunistă. Tonul e grotesc, femeile, care se prezintă la audiere pentru un loc de muncă în trupa unui impresar japonez, sunt descrise caricatural, la fel ca și soții lor, cei care vor să le recupereze nu înainte de a-și plânge soarta în recitaluri înecate în vodcă și sudălmii. Comicul involuntar ascunde drame profunde, lucru greu de redat și pe care, în spectacolul ieșean îl reușesc mai ales cuplul intelectualilor (Doina Deleanu, Constantin Pușcașu).

Teme politice tratate direct sunt și în piesa lui Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavi mintali*, care a generat la Teatrul Național din București un spectacol, din păcate, fără forța necesară subiectului. Întâlnirea scriitorului Iuri Petrov (Claudiu Bleonț) cu nebunii (?!) din sanatoriul unde e trimis să contribuie la spălarea creierelor nu exprima convingător halucinantă alienare trăită sub comunism. Spectacolul e indecis. Între realism și suprealism, subiectul se diluează, iar personajele își pierd substanța.

Piesă de esență poetică, cu o idee generoasă, *Colonia îngerilor* de Ștefan Caraman imaginează un loc unde supraviețuiesc în libertate bolnavi incurabili împăcați cu soarta. Aici vin să „guste” curiozitățile pe care aceștia le oferă și alți marginali precum cântăreata ratată, bătrânul bogătaș canceros, un cuplu marital anodin sau tineri petrecăreți. Peste toți și toate se întinde umbra morții și un dezarmant sentiment al solidarității în suferință. Textul conține premisa metafizică și teatralitatea unui spectacol posibil, mai ales că meneurii, bătrânul Mihăiță și tânărul Gavril, schimbă

Viorica GEANTĂ-CHELBEA și Bianca ZUROVSKI
în *Colonelul și păsările* de H. Boicev



cu resursele lor ludice drama în comedie. Regizoarea Nona Ciobanu și colaboratorul ei, Iulian Băltătescu, scenograf și autor al unei concepții multimedia ofertante, nu găsesc însă cheia și tonul care să fie potrivite cu atmosfera din această colonie a unor îngeri decăzuți la propriu. Morbidă, plictisitoare și, pe alocuri, ininteligibilă, montarea Teatrului Mic produce mai degrabă stupoare, mai ales că beneficiază de prezența în distribuție a unor vedete ca Mitică Popescu, Alexandru Repan, Cristian Iacob.

Nici spectacolul de la Naționalul clujean, cu piesa lui Patrick Marber, *Don Juan în Soho* (regia Andrei Șerban), nu e de talia numelor care s-au angajat să o aducă pe scenă. Într-o pauză de creație, probabil, ilustrul regizor, privind indecis și pe undeva scârbit destinul contemporan al ilustrului personaj, nu ne-a transmis decât aceste sentimente de discreditare totală. Am regretat pentru șansa ratată a unui actor de talia lui Cornel Răileanu, care părea să fi pus mâna pe un rol mare. În periferia destrăbălată, unde evoluează talentul lui, nu avea nicio șansă. (Și ce rol a făcut în *Pescărușul*!, tot al lui Andrei Șerban.).

O trupă independentă, care se impune tot mai răsunător, Teatru 74 din Târgu Mureș, condusă de Nicu Mihoc, a fost la Brașov cu spectacolul *Geniul crimei*, text de George Walker, regia Theodor Cristian Popescu, scenografia Andu Dumitrescu. Personal, nu am agreat modul excesiv de a face parodie folosit în spectacol. Interpreții se războiesc aici cu clișee din domeniu și nu pun în loc decât un discurs răsuflat spus la sfârșit, pe întuneric, de patronul hotelului (unde se desfășoară acțiunea), cel mai comic în mahmureala lui delirantă – compoziție remarcabilă a lui Theo Marton. După reacția publicului, cred că nu m-am înșelat, fiindcă luarea temelor grave în răspăr a avut efect invers decât cel pe care, cu siguranță, a scontat regizorul.

Mărturisesc că am așteptat cu mare nerăbdare spectacolul Cătălinei Buzoianu, după Mircea Cărtărescu, realizat într-un atelier complex de creație la Teatrul Național

din Timișoara. Dar *Visul* văzut în reprezentația de la Brașov a rămas în afara fiorului nostalgic al evocărilor din proza romancierului, a paradisurilor pierdute, trăite sau imaginate, după care suspinam citindu-i cărțile. Impulsul spre joc și lumi închipuite s-a consumat la suprafață, într-o joacă forțată de-a copilăria, fără rigori spectaculare și coerență a imaginilor. Doar câteva momente, prea puține, au impus seducția unor năluciri cu care marea regizoare conviețuiește atât de bine. De ce n-au urmat-o și cei de pe scenă? Greu de spus și de înțeles.

Foarte harnica larina Demian prin compania sa, în colaborare cu ARcub și Teatrul de Comedie din București, a prezentat o piesă cunoscută a nu mai puțin cunoscutului comediograf și scenarist american Neil Simon, *Biloxi Blues*. Dialoguri inteligente, situații bine găsite, psihologii studiate. Toate au produs efectele scontate, publicul aplaudând satisfăcut această producție modestă despre viața în armata americană, cu reflexele ei cuvenite în plan moral și uman. Prezența pe afiș a lui Tudor Chirilă a fost o atracție în plus, de un succes considerabil bucurându-se și tânărul Bogdan Coteleț, care se impune tot mai sigur prin farmecul său personal.

În fine, afișul Festivalului a căutat să satisfacă și gusturi estetice mai rafinate, invitând *Hamletmachine* al Teatrului Odeon, spectacol după textul scriitorului german Heiner Müller. Regizorul Dragoș Galgoțiu a ales să reprezinte acest eseu filosofic despre nonconformiști, cu clare aluzii la revoluționari, prin intermediul imaginilor în mișcare. Spectacolul este, altfel spus, mai mult opera scenografulor Andrei Both și Doina Levintza, alăturându-se contribuția esențială a coreografului Răzvan Mazilu. Puținele vorbe rostite îi revin lui Marius Stănescu, ce are o impecabilă ținută a inevitabilului simbol. Elegant, distins, calofil *Hamletmachine* e și un exercițiu de virtuozitate plastică, provocator pentru interpreți.

Ce-a lipsit Festivalului în acest an lipsește în general și de pe scenele noastre. Piese mai senine, comedii deștepte, spectacole înălțătoare. Rămâne de cercetat dacă așteptările publicului brașovean, cei care mi-au inspirat observația de mai sus, și care care a umplut seară de seară până la refuz sala de 800 de locuri a Teatrului „Sică Alexandrescu”, poate schimba cu ceva situația. Cum succesul de stimă nu coincide tot timpul cu succesul de public, mă întreb dacă această dihotomică categorisire n-ar trebui luată în calcul chiar de către juriu.

*

Juriul, format din Ludmila Patlanjoglu (Președintele Juriului), Doina Papp, Luana Drăgoescu, Mircea Diaconu, George Ivașcu a acordat următoarele Premii, la ediția XIX a Festivalului de Dramaturgie Contemporană, Brașov:

Premiul pentru scenografie

ANDREI BOTH (decor) și DOINA LEVINTZA (costume), pentru scenografia spectacolului *Hamletmachine* de Heiner Müller, Teatrul Odeon, București

Premiul pentru cea mai bună actriță, ex aequo

BIANCA ZUROVSKI, pentru rolul *Tereza* și VIORICA GEANTĂ-CHELBEA, pentru rolul *Mata-Hari* din spectacolul *Colonelul și păsările* de Hristo Boicev, Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov

Premiul pentru cel mai bun actor

VLAD JIPA, pentru rolurile: *Colonelul*, din spectacolul *Colonelul și păsările* de Hristo Boicev și *Svefo, Mane și Paznicul* din spectacolul *Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski, Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov

Premiul pentru regie

CRISTI JUNCU, pentru regia spectacolului *Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski, Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov

Premiul special al Juriului

RĂZVAN MAZILU, pentru coregrafia spectacolului *Hamletmachine* de Heiner Müller, Teatrul Odeon, București

Marele Premiu

Spectacolul *AUDIȚIA* de Aleksandr Galin, Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași

Oltița CÎNTEC

Câte fețe are comicul?

La Galați, de 19 ani încoace, în fiecare toamnă se râde. Se râde sănătos, catarctic, sub emblema **Festivalului Național de Comedie** (14–21 octombrie, în 2007), pe care Primăria municipiului și Teatrul Dramatic "Fani Tardini" din localitate îl organizează cu perseverență. E unul dintre evenimentele consacrate și așteptate nu numai de urbe, care capătă o animație deosebită în săptămâna reuniunii, ci și de teatrele din țară care au în repertoriu comedii. Oferta e generoasă, întrucât, se știe, comedia e calea cea mai sigură (nu și cea mai simplă!), către sufletul publicului. De aceea, alcătuirea unei selecții și a unui program al festivalului nu e o treabă facilă. Pentru că la Galați trebuie să se râdă... serios. Așa că o echipă mică, dar eficientă, a trudit temeinic la găsirea celor mai tentante spectacole de gen. Selecționerul Natalia Stancu a urmărit o binevenită varietate a formulilor de comic, alcătuind un program pentru toate așteptările și gusturile: de la feeria încurcăturilor pe teme de dragoste din *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare (Teatrul "Maria Filotti" Brăila), la feeria populară cu tentă politică din *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri (Teatrul Național București); de la umorul absurd din *Ionesco – cinci piese scurte* (Teatrul Odeon București) și *Cântăreța cheală* (Teatrul Municipal "Traian Grozăvescu" Lugoj), la umorul cinic, ușor morbid din *Suflete moarte* după Gogol (Teatrul "Mihai Eminescu" Botoșani); de la comicul spumos din *Revizorul* de Gogol (Teatrul de Comedie, București), la cel care ridiculizează ca să îndrepte din *Întâmplări dintr-un oraș cu proști* de Moshe Gherșenzon (Teatrul Tineretului Piatra Neamț) ori la cel frust, de sorginte folclorică din *Sperietoarea* (Teatrul Tandem Piatra Neamț). S-a răs în doze și în stiluri diferite: de la zâmbet abia schițat, la răs cu lacrimi, în cascadă. Dar de fiecare dată, după ce declicul s-a făcut, iar comicul și-a epuizat efectul, simțai în atmosfera sălii de spectacol nevoia de meditație. Căci ce alt rost poate avea râsul dacă nu să relaxeze, firesc, dar și să provoace privitorul, să-l aducă în situația să gândească la ceea ce a văzut și să-și pună întrebări în legătură cu ceea ce a văzut. Altfel, doar "ne râdem" și asta nu mai e suficient!

Teatrul-gazdă a deschis suita reprezentațiilor cu premiera *Improvizația de la Galați*, "satiră teatrală după texte de Jean Giraudoux, Tasnadi István, Molière, Shakespeare, Corneille și Jean Variot", în direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză. Viciul fundamental al spectacolului e unul structural: scenariul croit de V.I. Frunză e un colaj inegal pe momente, prea amestecat ca susținere dramaturgică. Fragmentele alese propun o introspecție teatrală, un soi de privire



Scenă din *Ionesco – cinci piese scurte*
de Eugen Ionesco (Teatrul Odeon)

pe care teatrul o trimite către sine însuși. E o încercare de poetică a regizorului, poetică elaborată apelând la texte din alte epoci, dar și dintr-a noastră, care se coolează foarte bine pe realitățile de acum și de aici, dovedind, destul de fatalist, că mare lucru nu s-a schimbat în domeniu. Raporturile dintre artiști, dintre aceștia și stat/finanțator, dintre creatori și critici, problemele învățământului artistic sunt toate abordate în spectacolul lui V.I. Frunză. Din păcate pentru toată lumea, cu prea multe lungimi (care vin din alcătuirea decupajului textual), cu monotonii, cu inegalități deranjante între diferite secvențe și între actori (Alin Florea și Emilian Oprea au fost cei care-au strălucit).

Într-un top personal, în fruntea listei aş aşeza reprezentația Teatrului Odeon, *Ionesco–cinci piese scurte* de, evident, Eugen Ionesco. Inventiv regizoral (Alexandru Dabija), lucrat cu o minuțiozitate care merge până la accentul din fiecare replică rostită și până la fiecare gest al actorilor, spectacolul e o bijuterie la care, ca privitor, râvnești. Tonalitatea unitară, jocul bine strunit al interpreților, ideea scenografică atât de generoasă în amenajarea spațiului teatral, cele câteva intervenții ale muzicii Adei Milea conferă montării un "ceva" ușor straniu – doar e teatru al absurdului! –, care individualizează propunerea și ți-o livrează fără artificii inutile.

"Chapeau bas!" celor ce au organizat Festivalul Național de Comedie (directorului Vlad Vasiliu, secretarului literar Mona Sandu) care, în ciuda faptului că sala proprie se află în lucrări de restaurare și au jucat într-un spațiu de împrumut (Casa Studenților), i-au răsfățat pe gălățeni și pe invitați cu șapte zile de comedie de cea mai bună calitate.

Mircea GHIȚULESCU

„Teatrul de studio” în versiunea Pitești 2007

Festivalul teatrelor de studio de la Pitești a devenit **Davilastudiointerfest**. Cum ar veni: Festivalul Internațional de Teatru Al. Davila. E o idee bună, mai ales că Al. Davila a scris și a pus în scenă la Cotroceni mici piese de studio, între care și debutul său cu „bluetta” *Le Cotillon*. O scurtă recapitulare a celor mai importante momente ale Festivalului ne duce cu gândul la **Năpasta** de I.L. Caragiale de la Teatrul „Anton Pann” din Râmnicu Vâlcea. Spectacolul lui Adran Roman părea un film rulat pe repede, partea psihologică a dramei care trebuia lucrată cu încetinitorul fiind omisă. Laurențiu Stratan, distribuit în rolul învățătorului *Gheorghe*, era numai bun pentru Rică Venturiano, așa cum interpretul lui Ion (Radu Constantin), chiar dacă juca în *Regele petrece* de Hugo rolul lui Quasimodo era mai bun în Tipătescu. Mai plauzibil părea Doru Zamfirescu în *Dragomir*. Adrian Roman a pus în scenă un rezumat din *Năpasta* și nu o sinteză a piesei.

Un frumos succes de public va obține totdeauna Niculae Urs cu celebrul monolog cehovian *Despre efectul dăunător al tutunului*, prezentat sub titlul **Momâia** (Teatrul „Toma Caragiu”, Ploiești) pentru că așa îl numea soția conferențiarului, urâtă în mod abuziv. Bonom, șiret, inteligent comunicativ, Niculae Urs știe să scoată umor din piatră seacă fără să facă eforturi vizibile.

Într-un decor urmuzian alcătuit din obiecte ciudate, cu marionete create din țevi de scurgere ori din sticle de plastic, soții Hilovski din Piatra Neamț joacă scene din **Teatrul descompus** de Matei Vișniec într-un decupaj nu tocmai inspirat, nu tocmai accesibil, nu tocmai pe gustul nostru. Dar spectacolul merge bine datorită Mariei Hilovski, o actriță de un tip special în registrul grotesc în care se desfășoară scenetele lui Matei Vișniec.

O mostră de civism contemporan aduce Teatrul Valah din Giurgiu cu piesa lui Mircea M. Ionescu **Fata care dă cu pumnul (Dona Quijota)**. Pornind de la un fapt divers dintre cele ce țin pagina întâi a ziarelor și emisiunilor TV (violul multiplu al unei orfane provocat de un grup de politicieni beți și puși pe distracție), autorul scrie un pamflet împotriva violenței și inculturii lumii contemporane în care singura șansă este boxul și gloria. *Fata* lui Mircea M. Ionescu jucată prea crâncen de Giulia Ionescu va deveni campioană mondială la box, răzbunând astfel toate umilințele îndurate.

Monoloagele vaginului, spuse cu energie de Diana Ghibernea îndrumată regizoral de Mona Gavrilaş, nu pot scăpa de monotonia specifică insolentei prelungită peste limita suportabilă. Autoarea romanului cu același titlu a înlocuit nu odată pagina de literatură cu lecția de anatomie pentru fetele nubile. Pare o nobilă inițiativă: a scoate sexul feminin din zona inhibițiilor scriind un imn dedicat acestuia. Dar de ce să scoată sexul feminin din zona secretelor unde era foarte bine plasat, iată o întrebare la care nimeni nu poate să răspundă. Mai în glumă, mai în serios, i-am spus și lui Sebastian Tudor, directorul teatrului, și lui Marius Zarafescu, selecționerul Festivalului, că a lipsit o dramatizare după *Povestea p...* de Ion Creangă pentru a oferi un tablou complet asupra problemei...

La Brașov, Dan Tudor a montat o prelucrare personală a schiței **Domnul Goe** de I.L. Caragiale într-un spectacol caracterizat prin ritm și trucuri comice. Foarte bine a funcționat un triplu personaj feminin alcătuit din Mam'mare, Mamitica și Tanti Mița, personaje interpretate de Carmen Moruz, Mirela Borș și Oana Hui. Dan



Scenă din *Domnu' Goe* după I.L. Caragiale
(Teatrul „Sică Alexandrescu”, Braşov)

Tudor a procedat exact ca în cazul ***Sânziana și Pepelea*** de la Teatrul Național din București: textul clasic a devenit o plastilină moale din care Dan Tudor confectionează tot felul de jucării nostime. Un joc ingenios de situații comic cu sau fără muzică. Aici inventează un personaj, controlorul de bilete îmbrăcat ca un dorobanț, prevăzut cu trompetă ca în tablourile lui Nicolae Grigorescu, rol interpretat cu aplomb de Gheorghe Custură.

Mama E după *Domnișoara din Tucna* de Mario Vargas Llosa (Teatrul „Alexandru Davila” din Pitești se petrece într-un decor creat de Cristina Ciucu, ce devine obiect estetic în sine. Bogdan Cioabă are dificultăți în înscenarea acestui text narativ (cum se putea altfel?) despre fata care a preferat să rămână singură toată viața după trădarea lui Joachin. O imagine a vârstei demolatoare și o istorie tipic latină despre iubirea imposibilă. Amintirile domnișoarei bătrâne interpretată de Ileana Zărnescu se actualizează intermitent în memoria personajului, dar într-un mod atât de ingenios, încât îți dai seama imediat (chiar dacă actorii sunt tineri – Mirela Dinu Popescu, Gabriel Gheorghe) că sunt fantome care bântuie memoria bătrânei domnișoare.

Foarte bine exprimate au fost dialogurile din ***Eden*** de Eugen O' Brian, dintre soții *Breda* (Serenela Mureșan) și *Billy* (Nicu Mihoc). Serenela Mureșan ne-a dat impresia mai mult ca oricând că este în stare să fie o mare actriță care știe oricând ce se poate face cu mimica, rămânând frumoasă și tragică până la capăt. Ea trăiește surpriza trecerii de la iubirea pentru un soț care o neglijează, la adulterul cel mai aberant în modul dramatic cel mai firesc cu putință. Nicolae Mihoc este și el performant în rolul Soțului care se îmbată cumplit înainte de a o cuceri pe Imelda, marea lui obsesie amoroasă. Plină de răutăcioase aluzii irlandeze la adresa englezilor, *Eden* pare o copie bună după un vodevil francez.

Într-un amical colocviu din finalul Festivalului, încercând să ne apropiem de profilul *spectacolului de studio* (cred că termenul a îmbătrânit puțin, poate că *teatru de cameră* ar fi mai potrivit) nu este numai al spațiilor restrânse, ci și al textelor scurte și intense cu două, trei personaje. Se poate obține foarte mult la nivelul performanței artistice cu acest tip de texte. Ne-au dovedit asta Serenela Mureșan și Nicu Mihoc de la Târgu Mureș, dar și Costina Ciuciulică și Mihai Marinescu în **Provocarea** de Doru Moțoc, un text liric și filosofic, fragil și pozitiv în mesaje. Ideea că omul nu are aripi să zboare, dar o poate face cu ajutorul ideilor, este cât se poate de bine formulată. Fără a minimaliza valoarea unor spectacole, cred că spectacolul de studio nu este unul al decorului ca în *Mama E* de Mario Vargas Llosa de la Pitești sau **Soare pentru doi** de Pierre Sauvil de la Teatrul de Comedie din București. Dacă în spectacolul lui Bogdan Cioabă de la Pitești decorul era mai important decât spectacolul, la Teatrul de Comedie lucrurile stăteau, totuși, invers.

Bistrița

Dramaturgie românească la înălțime

Pe fondul **Festivalului Național de Teatru** (versiunea Marina Constantinescu) amenințat de gigantism, s-au desfășurat, în luna noiembrie alte trei-patru festivaluri (Pitești, Galați, Brașov) dar cel mai *înexplicabil* este **Festivalul Național de Teatru de la Bistrita** (18–23 noiembrie, 2007), organizat de Centrul municipal de cultură condus de Dorel Cosma. „Inexplicabil” pentru că Bistrița este singurul oraș din România fără un teatru profesionist care organizează un festival teatral de o asemenea anvergură. Dar șeful culturii din Bistrița, scriitorul Dorel Cosma iubește sincer teatrul, ca și primarul orașului, Vasile Moldovan, amfitrion atent și participant inimos la câteva spectacole. Cu asemenea resurse Bistrița poate visa la un teatru profesionist permanent. Combinat cu expoziții și lansări de carte după o rețetă ce aparține dramaturgului Cornel Udrea, festivalul, aflat în plină maturizare (s-a consumat a treia ediție), s-a desfășurat cu sala plină, fie că erau spectacole în matinee, fie seara.

Evenimentul a debutat frenetic cu *Gaițele* de Al. Kirilescu de la Teatrul de Nord din Satu Mare, în regia lui Adrian Mihalache. Publicul a aplaudat minute în șir o mare comedie românească interbelică, fără să regrete o clipă că nu a vizionat *Monoloagele vaginului* sau *Fuck you Europa*. Andrei Mihalache a preferat, în interesul publicului, să compună o comedie muzicală, apelând la compozitorul Dumitru Lupu, celebru pentru cântecul *Gara noastră mică*. Cu toate acestea, *Gaițele* nu au devenit libret de operetă. Nu este o compoziție muzicală cu texte vorbite, ci un text vorbit, colorat cu momente muzicale, cu arii și coruri. În care excelează cele trei actrițe distribuite în *Aneta* (Rosa Demeter), *Lena* (Carmen Frățilă) și *Zoia* (Adina Vaida, cu o privire inocentă care ne amintește de Giulietta Masina din filmele lui Fellini). Important este că Andrei Mihalache reușește să plaseze spectacolul într-o lume care trăiește emoțional prin sunete intense, ridicări de ton și imprecatii. Un personaj remarcabil creează și Daniela Grad în rolul dificil al muribundeii *Margareta*, o marionetă fără voință proprie. Un tandem comic reușit este creat de Vasile Blaga (*Ianache*) și Cristian Dan (*Georges*), dar cea mai spontană (pe tipul femeii germane de tip nazist) rămâne Anca Șimilar în Fräulain. Din păcate, Alina Negru caricaturizează până la exasperare (exasperarea este deopotrivă a actriței și a spectatorului) în rolul Colette. Directorul de scenă știe să

țină echilibrul între melodramă și farsa tragică, cele două stări pe care le combină atât de omogen Kirilțescu într-o, iată, neuitată capodoperă a literaturii române. Trupa de la Satu Mare este solidară și devotată ceea ce l-a ajutat, probabil, pe Andrei Mihalache să îi conducă spre succesul de public.

Viorel Baltag, în *Iona*, s-a arătat un maestru al dialogului cu un personaj imaginar. El „centrează și tot el înscrie”, cum se spune în sport, într-un binevenit recital cu *Iona* de Marin Sorescu de la Teatrul Bacovia din Bacău în care pune un pigment oltenesc cum nu se poate mai potrivit pentru frumoasa monodramă pe care a scris-o (și a vorbit-o) Marin Sorescu

Am fost bucuros, în calitate de comentator constant și optimist al pieselor sale, să asist la două spectacole cu texte de Cornel Udrea. Deși se grăbea să prindă trenul, Viorica Geantă Chelbea, fondatoarea trupei „Valiza cu teatru” din Brașov a prezentat un text energic și contestatar, intitulat *Plecă, așa, fără o vorbă?* în care două femei sunt închise în aceeași cameră, fiecare fiind plătită s-o asasineze pe cealaltă. Citim aici ca și în *România dragă, Elveția mea* a aceluiași autor, protestul împotriva cinismului planetar și a rechinismului de tip mafiot. Viorica Geantă Chelbea creează un interesant tip de cloșard feminin, viguros, cu ieșiri de o nesfârșită bunătate. Este acompaniată ireproșabil de Cristina Voicu, apariție furioasă desprinsă parcă din *Bonny și Clyde*. Daniela Butușină de la Teatrul „Alexandru Davila” din Pitești a interpretat unul dintre cele mai dramatice monologuri scrise de Cornel Udrea: *Gară pentru noi* (cu trimitere, firește la celebrul film *Gară pentru doi* al lui Nikita Mikhalkov) în care nu doar condiția mizerabilă a femeii, ci eșecul condiției umane în general este luat în discuție. Daniela Butușină are o melancolie structurală care face ca toate elanurile personajului să fie mici eșecuri, iar relația cu spectatorii, pe care actrița o solicită mai tot timpul, să aibă ceva din dramatismul unui apel disperat. Teatrul Național din Târgu Mureș a prezentat *Cel ce primește palme* de Leonid Andreev în regia lui Kincses Elemer. Este unul dintre acele texte interbelice din lumea avangardei (care era și lumea cercului) cu un clown trist și patetic în descendența lui Charlie Chaplin. *Cel* (numele misteriosului personaj), părăsește lumea de succes, în care trăiește, în urma unei decepții conjugale, pentru a intra în universul neconvențional al cercului. Va fi în arena cercului *Cel ce primește palme*, un rol de mare succes. Textul rămâne patetic până la capăt. *Cel* a părăsit lumea obișnuită, dar își otrăvește iubita (Consuella, dresoarea de cai) și se sinucide din acest motiv. Nu putem însă uita că Kincses Elemer, autorul acestui spectacol modest, este cel mai interesant interpret al lui Cehov în România. În *Pescărușul* (Teatrul Național din Târgu Mureș), realizat acum doi ani, toată lumea se îneca în balta *noului teatru*. Îl vedeam cu interes pe Cornel Popescu în rolul *contelui Mancini*, pe Aurel Ștefănescu în *Briquet*, directorul cercului, dar Serenela Mureșan este din nou o revelație. În *Eden* (un alt spectacol la o trupă particulară, unde a jucat alături de Nicu Mihoc) era o femeie trădată silită să trădeze. Efectul era copleșitor. Aici, este femeia pe care nu o iubește nimeni, nici măcar fiarele pe care le dreseză și este disperată.

Cine se mai ocupă în ziua de astăzi de Vasile Alecsandri? Petre Ciubotaru de la Teatrul Național din Iași, bineînțeles. Discipol al lui Miluță Gheorghiu, marele interpret al Chiriței și urmaș al lui Matei Millo, Petre Ciubotaru a schimbat rând pe rând costumele Chiriței cu al lui Clevețici apoi cu al lui Sandu Năpoilă și al Paraponisului, jucând pe un scenariu compus de Ovidiu Lazăr. El realizează un triplu spectacol omagial: pentru Vasile Alecsandri, pentru Miluță Gheorghiu și pentru sine însuși. Actorul a excelat în travestiul din *Chirița în voiaj* cu care debutează spectacolul, încheind cu o emoționantă apariție în *Barbu Lăutarul* care moare odată cu celebra sa cobză pe care actorul o depune în cufărul de călătorii al lui Alecsandri, reprodus cu fidelitate după originalul de la Mircești. Cu acest final, Ovidiu Lazăr ne vorbește despre legătura indestructibilă dintre autor și personajele sale.

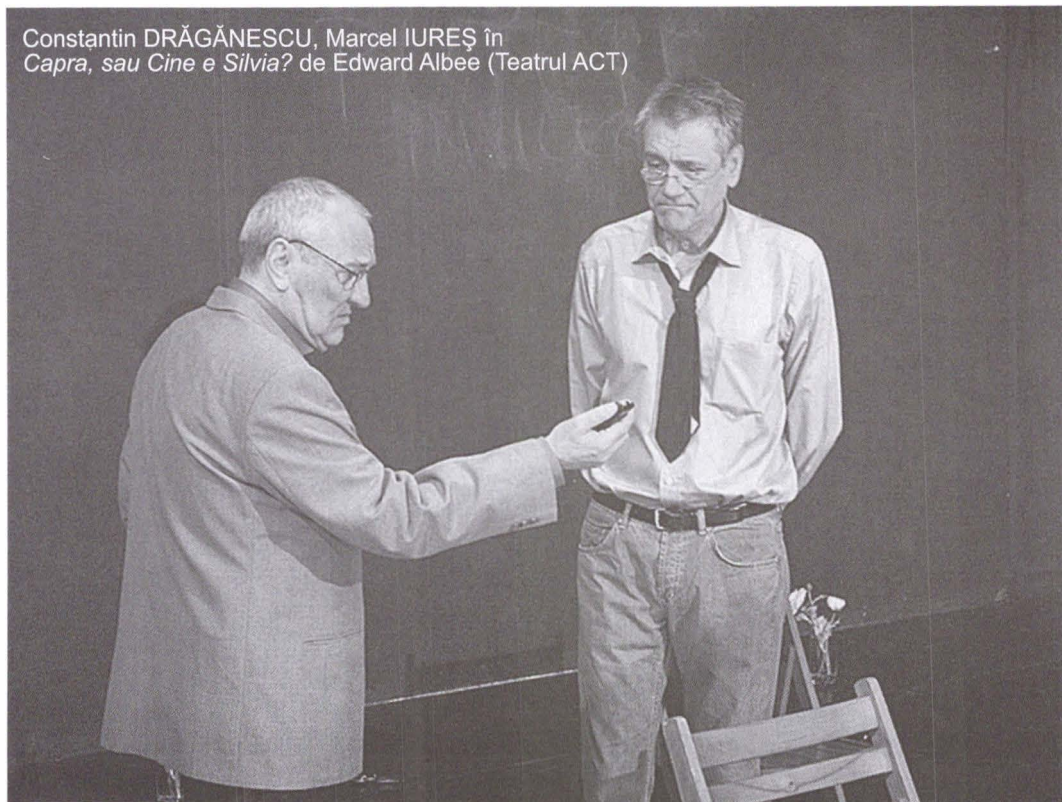
Florian-Rareș TILEAGĂ

Alba Iulia și poveștile ei

Nu-i prima oară când scriu despre Alba Iulia, orașul meu natal, așa că iar îmi vine să spun tot felul de lucruri picante de pe acolo. Uneori mai zic ceva și despre istoria&cultura orașului, că așa-i frumos. Dar acum, oricum aş întoarce-o, tot la povești ajung. Și asta pentru că acolo s-a desfășurat **Festivalul de Teatru „Povești pentru copii și oameni mari”**, ajuns, în 2007, la a doua lui ediție (3–7 octombrie).

Ca multe alte orașe de la noi, Alba Iulia n-a avut niciodată teatru dramatic, ca instituție. Nevoia de spectacol a oamenilor se consuma rar sau prin tot felul de prilejuri, trase de păr ca să aducă, cât de cât, a spectacol. Așa că-i greu de crezut că acolo se întâmplă un festival de teatru. De o ținută atât de familiară, să nu uităm, pentru că cine a dat o tură prin Festival știe aerul proaspăt al acestei sărbători închinată, pur și simplu, tuturor. Adică atât copiilor, cât și „oamenilor mari”.

Constantin DRĂGĂNESCU, Marcel IUREȘ în
Capra, sau Cine e Silvia? de Edward Albee (Teatrul ACT)



George MIHĂIȚĂ și Ștefan BĂNICĂ Jr.
în *Revizorul de Gogol* (Teatrul de Comedie)



Sună frumos, dar culisele au fost, ca oriunde, o muncă în toată regula. Și nimic n-ar fi fost fără inițiativa Alinei Moldovan (directorul artistic al Festivalului), fără eforturile de echipă ale Teatrului de Păpuși „Prichindel” din Alba Iulia (Ioana Vieru, director) și, mai ales, fără sprijinul exemplar (și normal, până la urmă, nu?) al Consiliului Județean. Laolaltă, au produs cea mai așteptată sărbătoare de cultură din județ, care-ți dă sentimentul că ești luat în seamă, că provincia în care credeai că ești înfundat a fost, de fapt, un loc pe care dintotdeauna se putea conta, la capitolul cultură. Ceea ce te și scoate un pic din țâțâni, fiindcă îți dai seama cât de târziu s-a făcut ceva în acest sens.

Cam acesta era contextul în care „și-au făcut loc” cele două ediții ale Festivalului și, odată cu ele, acest concept oficial al poveștii de teatru, de fapt, al *atractivității și simplității punerii unei povești în teatru*. El a fost păstrat, cât s-a putut, prin programul (mai consistent decât în 2006) de spectacole românești și străine (!), ateliere, conferințe, lansări de carte, expoziții de fotografie și afișe, ceremonii, concerte. În total, vreo cincizeci de manifestări, petrecute în treisprezece spații diferite, adunate în cinci zile de teatru pentru copii și adulți. Să vedem.

Povești pentru copii

Ele erau dimineța, la teatru. Acolo, starea de copilărie era peste tot, acolo te molipseai de hărmălaia de voci subțirele. Ca și de reacțiile copiilor, cele mai curate din câte poți vedea la un public, gata să răsplătească prin liniște sau să sancționeze prin foială. În fine, iată poveștile care meritau văzute, pentru care merita să îți pasul cu puhoiul micuților.

Motanul încălțat (Teatrul pentru Copii și Tineret, Constanța, regia: Cristian Pepino) – un moment de teatru în care povestea a fost aproape neglijată în favoarea spunerii de poveste. La tot pasul era riscul ca animațiile videoproiectate și împletirile de joc actoricesc cu joc de păpuși-compuse să „obtureze”, prin vizualitate, narativitatea oricum simplă a situațiilor. Spectacolul a fost ferit de acest exces vizual, povestea ajungând întreagă la copii, cu o precizie a expresiei plastice, demnă de autoarea scenografiei, Cristina Pepino.

A fost apoi o adaptare după proza lui Michael Ende, *Buxifan* (Teatrul pentru Copii și Tineret „Colibri”, Craiova, regia: Valentin Dobrescu). Nu putea să nu-ți placă pentru strădania lui de a arăta câtă nevoie de basm are lumea asta năpădită de răutate. O strădanie exprimată peștiș, dar cam aritmic, din păcate, deși țesătura vizuală – cromatică plastică de contraste, ecleraj variat, contrapuncte sonore, proiecții video, interactivitate – cerea în mod evident un *tempo* rapid. Oricum, a fost un spectacol citeț, narativ, copiii fiind cuceriți de atâta fantezie, exact cum trebuie la teatru.

Hänsel și Gretel (Teatrul de păpuși Baia Mare, regia: Traian Săvinescu), un alt spectacol pe un text clasic, a fost și el pe muchia între a-i fascina și plictisi pe copii; regia și-a asumat un risc nebun construindu-l pe structură de teatru liric, cu arii, duete, intermezzo-uri orchestrale (muzica de Engelbert Humperdinck). Ce copil are răbdare să asculte replici cântate, din care nu pricepe mai nimic, darămite o poveste? Noroc cu liniile melodice romantice, greoaie, ample, patetice; noroc cu decorurile, costumele, măștile hiperbolice; noroc cu fumul, flăcările, jocurile de lumini, efectele sonore – noroc cu toată truda vizual-auditivă, care a părut interesantă în ochii copilașilor. Că altfel, praf se făcea spectacolul. Oricum, bilă neagră atât pentru dispropoția deranjantă între marionetele minuscule și mânuitorii lor, cât mai ales pentru intervențiile naratorului, care (din prea mult zel artistic, pare-se) au întrerupt de câteva ori fluenta poveștii.

Merita să vezi și *Vise colorate* (coproducție Teatrul Prichindel din Alba Iulia și Teatrul de Marionete Arad, regia: Bogdan Drăgulescu). Fără să aibă un *story* „canonic”, spectacolul s-a impus ca un caleidoscop de secvențe, fiecare ca deformare onirică a realului. Așa, ca-n vise, unde totul e posibil, fantezia fiind aici la ea acasă. Unde mai pui că însăși fixarea pe acest motiv ofertant al „noptii” i-a permis regizorului să înece scena în beznă, ascunzând „sforile” și lăsând la vedere doar siluetele fosforescente ale actorilor și recuzitei. Ceea ce a fost o mișcare de maturitate regizorală, ca și toate momentele imprevizibile de divertisment (pantomimă, dans, step, canto), care au alcătuit un varieteu oniric plin de ritm, joc, umor, cum rar vezi. Ca să nu mai zic de scenele cu laser și fum, aici folosite cu rost și măsură, care te cufundau în senzația de bine pe care o ai când visezi frumos. Un spectacol profesionist, fascinat, năucitor pentru copii și oameni mari.

Mai puțin savant a fost *Ninigra și Aligru* de Nina Cassian (Teatrul pentru Copii și Tineret „Ariel”, Târgu Mureș, regia: Oana Leahu), un spectacol cu păpuși, cu elemente de estradă, decor luxuriant de junglă, despre puterea prieteniei între doi tigrișori. A fost o desfacere echilibrată a poveștii, în versuri scurte, cu farmec naiv, de feerie, însă cu un final artificios.

A mai fost *Macbeth* (Teatrul Regional de Păpuși Grodno, Belarus, regia: Oleg Zhiugzhda), adaptare după Shakespeare cu actori și marionete. De reținut virtuozitatea mânuirii marionetelor și comportamentul scenic al actorilor, maeștri în dicție&mimică tip *kammerspiel*. Au creat un gen de fantastic intensiv, care nu te obosea cu nimic exuberant. Ambianța sinistă a conflictului tragic se ridica din zona subliminală a decorului gotic, a recuzitei și costumelor stranii, cu niște arătări de personaje rupte parcă din cinema-ul expresionist.

Cât despre spectacolele *Fii și tu clovn!* cu clovnul Doru Rancea, s-o spună copiii. Au fost acolo zi de zi, prinși în vârtoarea de provocări pe care acest energic născător de veselie, o stârnea prin te miri ce *gag*-uri, cântece și scamatorii. Din ele n-au lipsit ingredientele specifice oricărui *performance* spumos de clovnerie: interactivitatea, autoironia, dinamismul; aluziile mature, comice, adresate părinților din tribună etc. Au fost momente care te învingeau prin veselia lor.

Povești pentru oameni mari

Că tot vorbeam de „arătări”, *Revizorul* (Teatrul de Comedie, regia: Horațiu Mălăele) a fost la fix. Dar vorbim de Gogol, de satiră, deci de un *horror comic* ce a împânzit scena cu caricaturi rusești. Cu decor zero, cu costume, machiaje cadaverice, *Revizorul* a folosit grotescul ca hiperbolă, făcând din personajul-colectiv al târgului rusesc un fel de semiființă de la capătul lumii. Dar dincolo de plastica superbă, vloga umorului caricatural s-a cam pierdut în scene leneșe, redundante, dezechilibrate actricește, fiind mult sub ritmul și turația comicului din *Măscăriciul*, de pildă, de la „Bulandra”, regizat tot de Mălăele (și jucat, la Alba Iulia, o lună mai târziu). Publicul a fost totuși încântat, fiind un spectacol plin ochi de vedete.

La *Oleanna* (Teatrul ACT, Asociația PERSONA și ArCuB, regia: Andreea Vulpe) a fost altfel. Pornind de la o temă actuală cât încape – abuzul de putere în universitate, cum reiese dintr-o cruntă dispută între un profesor și studenta lui, pe motiv de agresiune sexuală –, spectacolul a fost exact ca textul (autor David Mamet). Adică un vârtej intim de atacuri și confesiuni, cu răsuciri de sens la fiecare replică, cu depozedări și devorări reciproce, care au făcut din spectacol un labirint de o cerebralitate aproape dezumanizantă. Astfel, percepția îți era inflamată, spectacolul venind ca o dialectică a provocării prin cuvânt și privire, pe care actorii (Adrian Titieni, Emilia Bebu) au exploatat-o cu multă migală.

Tot cu sufletul la gură te ținea și *Capra, sau Cine e Sylvia?* (Teatrul ACT&ArCuB, regia: Alexandru Dabija), de Edward Albee. Însă aici încrucișarea de replici țâșnea din cu totul altceva: drama unei soții înșelate de bărbat cu... o capră. Pe scurt, cât absurd poate îndura familia de azi? De aici, șiroaie de lupte verbale, de justificări ca-n conflictele de negare absolută din tragedii, cu răsturnări de tabuuri, toate la un nivel de furie, sinceritate și umor „indecent”, de-ți țiuiau urechile. Meritul a fost al regizorului Alexandru Dabija, excelent dirijor de actorie din cea mai rafinată (Marcel Iureș, Emilia Dobrin etc.), care a știut să epuizeze subiectul prin dibuirea tuturor variantelor de comedie neagră, ale unui text superb scris.

Au fost și momente care au surprins pe toată lumea cu neobișnuitul lor, precum *Ionescu – cinci piese scurte* (Teatrul Odeon, regia: Alexandru Dabija). Adică cinci scheciuri marca Eugen Ionescu, intitulate așa de banal, că nu te



Scenă din *Buxifan*, adaptare după Michael Ende
(Teatrul pentru Copii și Tineret „Colibri”, Craiova)

așteptai să vină cu cele mai neverosimile situații. Unele scenete alcătuiau cap-coadă o lume deformată, cu devieri de la firesc. Altele te păcăleau, desfășurându-se realist până la capăt, când, brusc, veneau cu câte o zvâcnire de absurd.

Între altele, a fost și spectacolul *În umbră* (Theatre de l'Oprimé, Paris, regia: Rui Frati), din păcate, o tentativă redundantă, monotonă de a dezvolta, brechtian (text cântat&orchestrație), tema opresiunii politice. Au fost apoi câteva cadouri pentru albaiulieni, precum spectacolele de *music-hall*, operă și dans clasic ale Teatrului de Operetă „Ion Dacian” (*Broadway–București, Bal, Invitație la vals*), după care a urmat *Visul unei nopți de vară* (regia: Beatrice Rancea). Ca prim spectacol de teatru dramatic, produs de trupa Teatrului „Prichindel” Alba Iulia, în colaborare cu alte teatre din țară, *Visul...* a fost, ca prin minune, o comedie de succes. Un succes demn de tot respectul, căruia e normal să i se ierte fisurile de regie&actorie.

Au mai fost și alte evenimente care, fără să fie teatru, au fost cât se poate de mult spectacol. Între ele, concerte camerale; spectacole-lectură (*Cămășile*, pe motive rurale în context actual, de Ioana Ieronim; *Life Project*, de Alina Frâncu și Alexandra Felseghi, scris în Tabăra de Dramaturgie a Cotidianului, 2007) și conferințe, ca *Scrieți realitatea*, susținută de Michaela Michailov între liceeni, care au fost receptivi și preocupați de noua provocare a scrierii de teatru cotidian. Sau chiar Ceremonialul Gărzii Celor trei Fortificații, inclus în programul Festivalului pentru exotismul lui istoric.

N-au lipsit discuțiile la un pahar din „PUB 13”, *meeting-point*-ul Festivalului, unde totuși n-ar fi fost rău ca fiecare noapte să înceapă cu câte un spectacol de teatru alternativ, cum a fost la prima ediție. Nu de alta, dar de obicei așa ceva dezinhibă și colorează un festival de teatru.

În orice caz, de departe cel mai tare eveniment al Festivalului a fost *Poveste pentru prieteni*, din Sala Unirii, concert susținut de Marius Mihalache (țambal), Crina Matei (voce) și Ovidiu Lipan Țândărică (tobe). Veterani într-ale sintezei de motive lăutărești, folk, jazz, clasic, cei trei au dat un spectacol de zile mari, liric și puternic până la delir. Țambalul lui Mihalache și vocea Crinei, împletite în spumosul stil al muzicantului de bairam, au făcut ca festivalul să rămână. Pur și simplu.

Și-am încălecat pe-o roată...

Și v-am spus... Mda... Ideea e că Festivalul „Povești pentru copii și oameni mari”, așa tinerel și mărunț cum e, și-a fixat deja o orientare care ar putea, peste câțiva ani, să răstoarne carul mare. Sigur că nu-i vorba de transformarea orașului Alba Iulia într-un centru cultural al Ardealului. Ne-o dorim cu toții, deși nu-i posibil, o știm prea bine.

Mă refeream la altceva. Acest Festival este, nu-i așa, un manifest blând, dar tenace de contestare a teatrului care vorbește despre sine și de sprijinire a teatrului care vorbește despre Cetate. Deci mută accentul de pe autoreferențialitate, distanțare, reprezentare (de pe ambiția de a fi autor de dragul exercițiilor stilistice), pe narativitate, apropiere, comunicare (de dragul publicului, căruia i-a fost mereu străină orice ambiție de autor). Ar fi vorba, până la urmă, de *sugerarea unei soluții umaniste* în teatrul contemporan, care să rezolve problema înstrăinării de spectacol a publicului. Sigur, sugestia nu e nouă, dar avem puțini regizori-povestitori, care să fie sau căutători de scenarii narrative, sau autori de scenarii narrative, sau chiar autori de narativitate în spectacole bazate pe texte care n-au nimic narativ.

Și toate astea, dincolo de faptul că miza sărbătorii – de a „potoli” și disciplina suferințele celor prezenți prin povești spuse profesionist, de spectacole unul și unul – a fost atinsă în ambele ediții. Rămâne, așadar, concluzia aceasta: Festivalul și-a făcut datoria, în limitele lui. Orice stângăcie de organizare sau selecție a spectacolelor trebuie pusă pe seama fazei de creștere, festivalul fiind încă într-un soi de „perioadă de grație”, când e omenește să i se ierte neajunsurile și e musai să i se încurajeze reușitele.

Plus că un motiv de a continua e garanția că publicul va veni și la anul. În număr mai mare, să sperăm... Alba Iulia e o bucată de provincie unde judecata publicului e neîmbăcsită de pretențiile estetice, care usucă de emoție orice receptare. Au dovedit-o, venind la teatru, nu doar locuitorii din Alba Iulia, ci și cei din orașele apropiate, ca Sebeș, Aiud, Blaj, ceea ce face ca festivalul să rămână un „bun” al județului. Fără exagerări. E chiar frumos să vezi cum toți acei spectatori formează un public cult fără să fie elitist în exigența lui, un public mai sănătos la minte și la suflet, gata de teatru, tolerant, nerăbdător, cum multe teatre caută. În felul ăsta, Alba Iulia e una dintre cetățile bune care-și merită teatrul. Atâta cât o fi el.

Angela TURCULEȚ

Pe urmele „tineretii fără bătrânețe”... gânduri postfest

Când te apropii de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț ești uimit de modul în care noul și tradiția se întâlnesc în acest spațiu: firesc, fără conflicte, completându-se într-un mod generos. Întâlnirea trecutului cu prezentul nu este doar o impresie sau o coincidență impusă de condiții geografice! Ea este o atitudine care apare în felul de a fi al oamenilor. Anul acesta, ea s-a împlinit generos și în modul în care a fost gândit Festivalul de Teatru, aflat la cea de-a 22-a ediție, desfășurat între 21–31 octombrie: alături de secțiunea „Regal teatral”, dedicată unor spectacole impuse deja în atenția publicului, a apărut, sub semnul unei întâlniri necesare și creatoare, o secțiune-concurs „Pledez pentru tine(ri)”. A fost o propunere adresată tinerilor artiști, proiectelor și inițiativelor inedite.

Într-o lume a ciocnirilor violente, în care parcă nimeni nu își mai găsește locul, fiecare în goană tiranică de a impune orgolioase și individualiste imagini sau crezuri, **Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț** a obligat la o revizuire activă și matură, arătând că a merge înainte nu înseamnă cu necesitate sau a uita trecutul sau a ignora prezentul, ci a le armoniza, a le pune față în față. Și în minte mi-au venit și am înțeles cuvintele basmului sub semnul căruia s-a desfășurat, cuvinte care sunt, de altfel, și emblema Teatrului: „Tinerete fără bătrânețe”

Secțiunea „Pledez pentru tine(ri)” s-a născut din inițiativa directorului teatrului, Liviu Timuș, fiind o invitație adresată universităților de teatru din toată țara, cât și tinerilor artiști, cu vârsta de până la treizeci și cinci de ani. Proiectul a cuprins două părți, una adresată regizorilor, alți actorilor, fie studenți, fie profesioniști. În concurs au intrat cincisprezece piese, oferind o paletă largă a zonelor de interes ale tinerilor. Surpriza acestor experiențe teatrale a apărut atât la nivelul textelor, cât și la acela al mijloacelor scenice abordate.

Am remarcat atât un interes pentru textul clasic, cât și pentru cel de avangardă sau contemporan. Au fost prezente pe scenă opere clasice, prelucrate însă în sensul sensibilității moderne, actualizarea luând forme diverse. Pe de o parte, am reținut tehnica decupajului funcționând în sensul unei acutizări a situațiilor precum în spectacolul **Lear=C+R+G**, după W. Shakespeare, prezentat de Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely”. Așa cum arată și titlul, reprezentația s-a construit exclusiv pe o tematică a paternității, urmărind relațiile crude și înșelătoare dintre oameni prin intermediul motivului tatălui și al celor trei fiice. Pe de altă parte, montarea *Hamlet. Totus mundus facit histrionem* după W. Shakespeare, regia prof. Bács Miklos, Universitatea Babeș-Bolyai, care a propus o viziune regizorală cu pronunțate inserții ale violentului și grotescului, susținută de o scenografie interesantă, bazată pe o utilizare a obiectelor care devin pe scenă, care se transformă în raport cu situația sau prin interacțiune cu personajul, dezvăluind o bogăție de sensuri: dulap, firida unui zid sau mormânt în același timp.



Scenă din *Inimi cicatrizate* de Max Blecher
(Teatrul Național Constanța)

O altă direcție a interesului tinerilor artiști este susținută de alegerea unor texte inedite, de avangardă sau contemporane, adevărate provocări pentru spațiul scenic, prezente uneori în forma unor inspirate dramatizări precum: *O zi desăvârșită pentru peștii banană*, după Salinger, regia Iris Spiridon și Alexandru Lustig, Teatrul „Maria Filotti”, Brăila; *Inimi cicatrizate*, după Max Blecher, regia Radu Afrim, Teatrul Național din Constanța; *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, regia Gina Lazăr, Universitatea Hyperion, sau *Noaptea arabă* de Roland Schimmelpfennig, regia Theo Herghelegiu, Teatrul Foarte Mic, București.

Textele spectacolelor prezentate în concurs au apărut ca un itinerar în realitatea contemporană. Reprezentațiile avertizează prezentând o lume care resimte acut înstrăinarea, degringolada și confuzia de valori. Fiindcă doar adevărul te poate elibera spun aceste piese și personajele lor... Dar care mai este acest adevăr? Sub puterea unui impuls necesar, ne întoarcem la imaginea obsesivului strigăt al lui Munch sau la avertismentul „somnul rațiunii naște monștri”. Este o lume cu ritm halucinant din care nu mai poți reține decât obiecte și imagini, niciodată ființe, sentimente sau gânduri, o lume a uniformizării care așază demențial obiectul și ființa la același nivel, omul devenind produs. Tocmai de aceea, nebunia a luat formele agresive ale convulsiilor și rupturilor psihice. Violența a devenit obișnuită, provocată sau ignorată, o formă extremă și paradoxală de comunicare cu sine și cu ceilalți.

Toate aceste teme și întrebări au făcut obiectul majorității reprezentațiilor din concurs, de reținut fiind și: *Trilogie belgrădeană* de Biliana Srbljanovic, regia Mihai Brătilă și Mircea Gheorghiu, UNATC; *Dragoste în patru tablouri* de Lukas Baerfuss, regia Theo Herghelegiu; *Zig și More* de Marine Auriol, regia Alexandru Boureanu; sau spectacolul *Fotografii explicite* de Mark Ravenhill, regia Miruna Dinu.

Spectacolele au propus o problematică a alterărilor, a fisurilor la care este supusă ființa umană. Mai mult, ele au adoptat problematizarea, interogând marile valori... viața, moartea, dragostea, teme „bătrâne”, dar cu reflexe actuale care trebuie chestionate de fiecare generație ca să-și păstreze vitalitatea. De altfel, ultimul, nu întâmplător, a fost răsplătit prin mai multe premii, cum ar fi cel pentru regie-debut, pentru scenografie (Andrei Dinu), Premiul pentru cel mai bun actor (Alex Fifea) sau pentru cea mai bună actriță (Sabina Posea), categoria studenți. Tot acest univers apare aici bine figurat scenografic în decor, construit parcă pentru a expune ființa umană, lumina neutră și rece de neon conturând imaginile sugestive ale unei lumi a singurătății și a spaimelor.

Din păcate, uneori, soluțiile scenice alese eșuează, conducându-l pe spectator fie în zona senzaționalului, lăsându-l pradă uimirii fără a reuși să-i zguduie conștiința, fie în fața unor imagini ale realității lipsite de semnificație. Reținem în acest sens reprezentatii precum *Dragoste în patru tablouri* de Lukas Baerfuss, regia Theo Hergehelegiu, în care spectatorul este acaparat de independente demonstrații de forță și inventivitate ale unor actori, cu o relativă funcționalitate în cadrul montării, culminând în final cu prezența surprinzătoare, pe scenă, a unui cal în carne și oase. Este un dorit simbol al inorogului care se pierde însă în uimirea generală și în absența legăturilor organice ale acestei apariții cu restul montării. Și spectacolul *O stație* de Peca Ștefan, regia Carmen Lidia Vidu, spectacol multimedia, suferă de monotonie a mijloacelor teatrale. Jocul scenic, construit pe o repetabilitate a gesturilor, își pierde puterea de a comunica, obosind.

La nivelul mijloacelor scenice utilizate, spectacolele au reținut atenția printr-o diversitate stilistică, prin apelul la modalități scenice care să avertizeze, puternice, dure, forțând uneori puterea de receptare a spectatorului. Tinerii regizori sau actori au apelat la urât, grotesc, la realismul brutal sau la stilizarea extremă, încercând a transmite imagini și idei care să scoată spectatorul din starea de inerție cotidiană și să-l oblige la întrebări, asupra sa, asupra lumii, asupra artei și a rolului ei.

Aici și-au găsit locul atât mari spectacole de sală, cât și spectacole la gradene, de la cel de pantomimă (*Contraste*, cu Richard Bovnoczki și Dana Cavaleru, compania „Passepartout D.P.”), la stand-up comedy (*Improvizați*, regia Cătălin Neamțu), la cel de tipul comediei dell'arte (*Un alt fel de a spune teatru*, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași) sau la one man show (*Netotu* după Isaac Bashevis Singer și Jean-Claude Carrière, regia Cristian Juncu, cu Marius Damian). Această deschidere a convins că teatrul este un fenomen viu, lucru fundamental, dincolo de inerentele eșecuri sau de discutabila performanță artistică a unor reprezentatii.

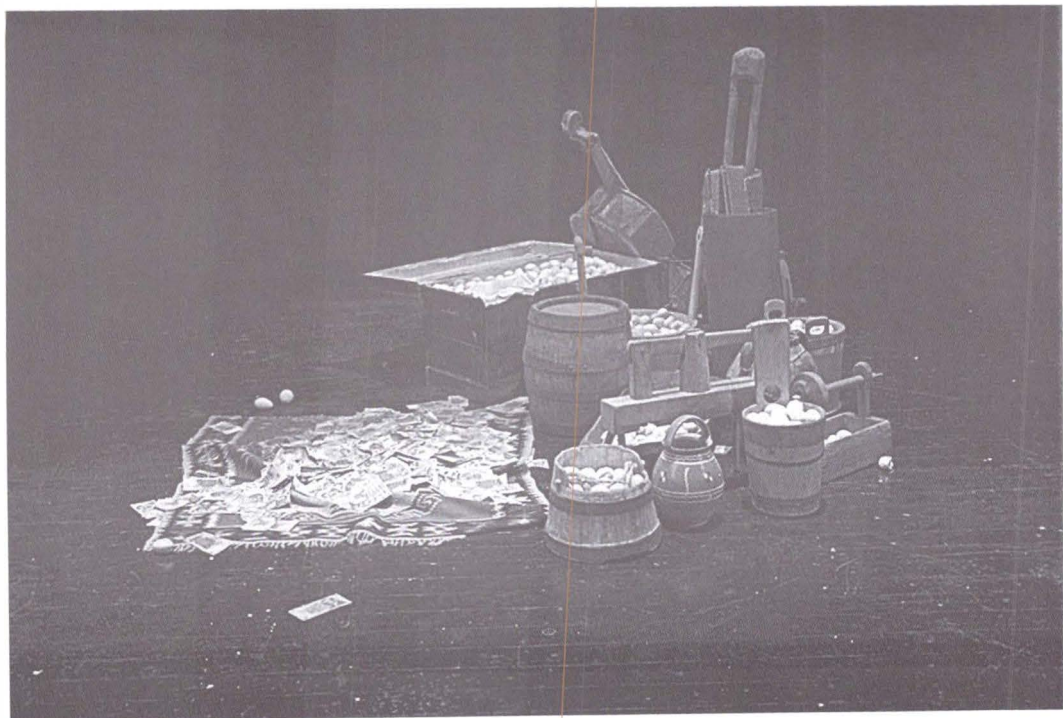
Trecând astfel în revistă spectacolele din concurs, putem spune că au răspuns provocării lansate de Festival, dar și așteptărilor juriului, prin diversitatea zonelor teatrale atinse, prin gravitatea tematicii, dar și prin febrilitatea căutărilor de laborator care se simțea dincolo de fiecare reprezentatie în sine. Și premiile acordate au răsplătit în mod onest reușitele: în afara spectacolului *Fotografii explicite*, menționat mai sus, s-au acordat Premiul pentru cel mai bun spectacol reprezentatiilor *Trilogie belgrădeană*, categoria studenți, și *Inimi cicatrizate*, secțiunea profesioniști, Premiul pentru cel mai bun actor lui Mihai Smărăndache sau pentru cea mai bună actriță – Lana Moscaliuc, în rolurile *Eva* și *Quintonce*, din spectacolul *Inimi cicatrizate*, regia Radu Afrim. În timp ce Miruna Dinu a primit Premiul pentru regie, debut; la categoria profesioniști, acesta nu s-a acordat.

Cronica unui spectacol-capcană

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a deschis festivalul de anul acesta cu un spectacol provocator: este vorba despre reprezentația **OO!**, creație colectivă, după povestea *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, în regia lui Alexandru Dabija. Este un spectacol pe care însuși caietul-program îl prezenta într-un mod inedit, ca fiind o istorie cu „fime, oameni și oo, vîi și di lemn.“

Așteptând cuminte și nu prea în scaunul meu de spectator, curiozitatea și neîncrederea și-au disputat pe rând întâietatea! Știam că orice text poate deveni teatru, poate căpăta un caracter dramatic, dar, nu știu de ce, chiar la o poveste a lui Creangă nu m-aș fi așteptat! Toate inerțiile de gândire, toate argumentele serios și tradițional intelectuale și-au spus cuvântul, ca și toate amintirile copilăriei! Dar a început spectacolul! Într-adevăr, nu era ceva serios, dar nu în sensul la care mă așteptam! Era plin de ritm, o glumă care lua însă treptat forma satirei, te buimăcea prin mișcarea coregrafică, te provoca prin ruptura constantă a poveștii și te obliga, punându-te să te întrebi permanent, să cauți cu senzația că ai scăpat ceva important!

Spectacolul trupei din Piatra Neamț este departe de a fi un spectacol pentru copii, iar acel „după“ care apare pe afiș trebuie luat în serios! Este primul semn al disponibilității și libertății pe care atât regizorul cât și actorii și le-au asumat față de litera textului. Stilizat la maximum, jocul actorilor propune, prin îngroșarea situațiilor sau sensurilor unor cuvinte, o satiră a societății contemporane, dar și a naturii umane în general. Reprezentația atrage atenția asupra mobilității morale care



domină și cele mai bine intenționate spirite în raport cu interesul, cu banul. Vorba aceea: banul e ochiul dracului!

Spectacolul este construit pe mai multe niveluri, având o partitură care folosește ca pretext povestea, fără a o abandona însă. La un prim nivel, sunt păstrate personajele tradiționale precum baba, moșul, cocoșul, boierul, interpretate cu inventivitate de actorii Cătălina Ieșanu, Tudor Tăbăcaru, Cezar Antal sau Ionuț Cucoară. Apar figurate și unele teme cunoscute precum călătoria cocoșului sau avariția și răutatea babei. Dar povestea este mereu întreruptă prin inserarea unor comentarii sau prin crearea unor situații acut generatoare de satiră, relativ independente de textul de bază. Are loc o confruntare a fiecărei acțiuni cu propria sa reflecție. Prin intermediul unui povestitor, susținut cu o plastică deosebită a gestului de actorul Dragoș Ionescu, sunt puse în discuție valori majore ale umanității, cum ar fi dragostea, prietenia, credința.

Provocarea intră ca un ingredient programatic în constituirea reprezentației. Episoadele nu se înlănțuie conform logicii obișnuite, ci conform unei constante tendințe de a satiriza o lume definită de gestul constant al acaparării. Interpretarea mizează pe un schimb extrem de dinamic al tonalităților, apărând când malițiosul, când grotescul, când comicul sau sentimentalul. Sunt figurate permanent noi relații între personaje, noi semnificații. Senzația este de construcție prismatică, printr-o continuă transformare în jocul actorilor, situațiile căpătând mereu noi și neașteptate sensuri. Ludicul sau ironia ocupă un loc foarte important în structura acestui spectacol, regizorul utilizând în crearea limbajului scenic atât muzica cât și dansul, cuvântul sau gestul. Multe situații își găsesc o rezolvare scenică prin dans sau muzică. Un exemplu ar fi secvența întoarcerii cocoșului aducând moșului o avere neașteptată. Mișcările vioaie, puternic ritmate, de dans popular, folosite pentru a aduce fiecare obiect pe scenă, de cele mai multe ori încărcat cu ouă, sugerează subtil, cu ironie, că bucuria și fericirea omului nu au neapărat un motiv înalt. Satisfacerea lăcomiei, a unei obsesii a cantității generează o mulțumire mai mare decât ar trebui! Are loc o demistificare treptată a omului, a nobleței acestuia: moșul, inițial o victimă a răutății și avariției duse până la absurd a babei, devine el însuși un agresor în momentul în care capătă mijloace și putere.

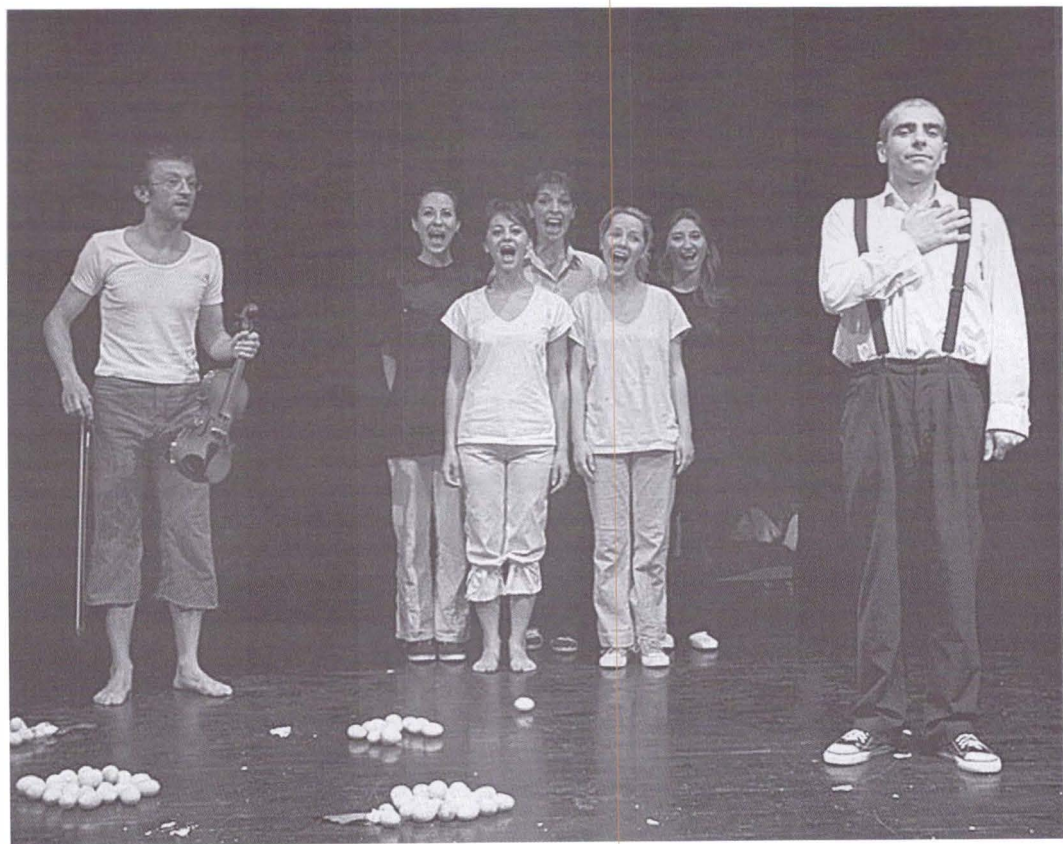
Copleșitoare și enervant de obsedantă este imaginea scenei plină de ouă, mai multe și mai multe, părând suficiente pentru toți, și dovedindu-se mereu insuficiente, concretizare a unei avidități dezumanizante care îi cuprinde pe toți, îi alterează și generează grotești comportamente. Spectacolul se deschide printr-un joc aproape ritualic de aducere a acestora de către femei. Sunt așezate parcă în forma cuibului din care se vor naște ulterior evenimentele și sensurile grave. Vor invada scena și, prin prezența lor constantă și copleșitoare, vor construi spațiul de joc și relațiile între personaje.

De altfel, scenografic, spectacolul reține prin simplitate sugestivă, jocul actorilor dezvoltându-se fie pe scena goală, fie pe aceea încărcată de simbolicele ouă. Remarcabilă în susținerea spectacolului este permanenta îmbinare a amănuntului etnografic, specific gospodăriei tradiționale românești, caracterizând obiectele utilizate – scăunele, ciubere etc – cu detaliul actual, prezent în costumele simple, în care pantalonul și tricoul ocupă locul de frunte... Parcă asistăm la o poveste, de dincolo de timp și de vremuri, a omului devorat de ban, în care evoluția uneltelor nu pare a fi fost susținută de o evoluție a moravurilor! Sugestivă în acest sens este utilizarea de către regizor a obiectului vechi cu nume nou, o continuitate care pare să polemizeze cu ideea de „progres moral” și să eternizeze o imagine nu tocmai

flatantă pentru om concretizată în imaginea din final: un moș în sfârșit fericit printre ouă numeroase și bani pe care îi privește și îi numără, nici el mai generos acum decât fusese inițial baba! Amuzante în copilărie, situațiile devin acum generatoare de sensuri grave, amintindu-ne încă odată ceea ce ar trebui să cunoaștem foarte bine, dar uităm cel mai adesea: că în artă, ca și în viață, în spatele oricărei comedii se ascunde o tragedie. Depinde de unde privești și cât de mult și de multe vrei să vezi!

Este un spectacol incitant care-ți bruschează orizontul de așteptări prin rezolvările scenice oferite și care te obligă să fii un spectator activ. Este în același timp îndrăzneț, un experiment al inteligenței artistice mizând pe un efect disonant: te acaparează prin ritm și concretizările scenice ingenioase, dar se refuză cunoașterii imediate, definitive, intrigându-te! Rămâne permanent o zonă a obscurității care te intrigă și care, recunosc, m-a obsedat câțva timp după!

Mi-a plăcut că nu m-a lăsat o clipă în pace, nu m-a lăsat să amorțesc în fotoliul meu de spectator. Până la capăt Mi-a pretins, până la capăt, să fiu vie, mereu atentă și activă! Dacă doriți să mergeți la o piesă de divertisment sau la o piesă de emoție și sentiment, nu vă recomand spectacolul OO!. Dacă însă doriți să vedeți un spectacol care lucrează agresiv asupra imaginilor scenice tradiționale, propunând un soi de joc subversiv, pe față, o polemică atât cu teatrul tradițional, cât și cu societatea, susținut cu inventivitate, cu energie și entuziasm de către o echipă excelentă de tineri actori, mergeți să vedeți acest spectacol!



Din laboratorul unui spectacol

În vara acestui an, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț s-a împlinit un proiect, așteptat cu entuziasm de actorii de aici: mai mult de o lună de zile, aceștia au avut ocazia să lucreze cu regizorul Alexandru Dabija, experiență artistică finalizată prin spectacolul **OO!**, creație colectivă, după un text de Ion Creangă. Această colaborare, deși o întâlnire fericită, nu stă sub semnul întâmplării, al accidentului, prezența regizorului în acest teatru fiind constantă. Seria spectacolelor sale începe în 1976 cu *Răfuiala* de Philip Massinger, continuă apoi cu *O noapte furtunoasă* de I.L.Caragiale, *Jucăria de vorbe*, după *Cartea cu jucării* de Tudor Arghezi, *Cutuma* de Amadou Kone, *Mult zgomot pentru nimic* de W.Shakespeare și *Orfanul Zhao* de Ji Junxiang.

Pus sub semnul căutării, al descoperirii potențialului creator în jocul actorului, proiectul din această vară s-a împlinit în etape. Adoptarea formulei de *work in progress* a presupus multă muncă în echipă, o participare și o implicare a tuturor actorilor din distribuție. În plus, modul de lucru a cerut disponibilitate creatoare, pusă sub semnul improvizației și al libertății în munca asupra fiecărei replici. Din această stare de creativitate continuă, în fiecare zi s-a născut o bucată din partitura spectacolului. Nu s-a lucrat pe un text prestabilit, ci a fost creat unul, dinamic, pornit din povestea lui Creangă și susținut de energiile unor tineri actori. Munca a fost ca un drum inițiativ: a surprins, a fost înțeles și a prilejuit o întâlnire peste timp cu un text care părea cel puțin surprinzător pentru spațiul scenic.

Echipa de lucru a inclus și participarea asistenței, toți cei prezenți șlefuiind, reflectând și construind pornind de la fiecare replică. Organizați în grupuri de câte doi, actorii aveau de lucrat diverse teme, improvizând și creând situații nu în mod obligatoriu legate de poveste. Fiecare zi era nu numai o nouă etapă în descoperirea potențialului artistic la nivel interpretativ, ci și în realizarea unui nou fragment de text, pornind de la cele mai bune replici create de actori în situații imaginate, notate de secretarul literar Gențiana Ionescu. Un teatru de atelier care s-a împlinit ulterior printr-o distribuție și prin unitatea unui spectacol!

De subliniat că linia de lucru impusă a fost aceea a unei actualizări pornind de la ceea ce este general uman în textul lui Creangă, prin apelul la mijloace scenice moderne și la posibilități interpretative diverse. S-a lucrat cu caricatura, cu grotescul sau cu nuanța cuvântului, totul bazându-se pe un joc al stilizării accentuate a gestului sau pe descoperirea capacității cuvintelor de a semnifica, în funcție de context, realități ale vieții contemporane.

Privind înapoi cu... bucurie

„Alexandru Dabija este jucăuș până la Dumnezeu. Plin de energie. Intuitiv. Cu o viteză năucitoare de reacție și de procesare a informațiilor. Este incisiv. Neastâmpărat. Și vigilent, pe deasupra. Exploatează la maximum simbolurile. O face subtil sau fățiș. Este predispus la realizarea a multiple și repetate conexiuni. Valorifică contextele. Le modifică, dacă-i nevoie. Cere profesionalism, asumare și (inter)acțiune. Nu suportă stereotipurile (indiferent de natura lor).

Dispune de o bază solidă de povestiri haioase. De întâmplări din acelea, din viață, care împărtășite fiind, coalescează grupul și înlesnesc interacțiunea.

Are ochii mari, vioi și expresivi. Întocmai cum e el.” (Gențiana Ionescu, secretar literar, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț)

„Noi așteptăm de foarte multă vreme să lucrăm cu domnul Dabija și s-a întâmplat să vină în vară. În spectacolul nostru, povestea nu mai e poveste, nu mai e basm, nu are nimic clasic, nu e decât un pretext. De exemplu, eu interpretez rolul cocoșului, dar cocoșul nu e cocoș, găina nu e găină, dar poate fi...totul rămâne la latitudinea spectatorilor și nu cred că deranjează. E o convenție care se înțelege de la început. E frumos, e antrenant, e subtil, e ironic, are de toate, e foarte scurt și bine făcut, dacă

mai e și bine jucat este perfect. Cine a lucrat cu domnul Dabija știe că nu se pierde niciun moment. Chiar când nu ai nimic de făcut, nu poți să nu fii acolo, nu ai cum să nu participi! Are atâta tact și are o personalitate atât de frumoasă și puternică încât nu ai cum să nu-ți dorești să lucrezi cu dânsul!" (Cezar Antal, actor, Teatru Tineretului, Piatra Neamț)

„Spectacolul acesta a însemnat foarte mult pentru mine. A fost o mare bucurie. Rolul pe care îl interpretez este al povestitorului, având funcția unui comentator al faptelor. Domnul Dabija este un bun strateg care a știut foarte bine să treacă peste dificultăți, cu atât mai mult în cazul unei piese de genul acesta care se construiește, în care nu se vine direct cu un text. La început, ai impresia că lucrurile sunt tulburi, că totul se construiește pe umerii și păreriile fiecăruia, dar, e clar, rezultatul e de mult gândit și el știe foarte bine să te ducă acolo unde vrea. Este minunat că asta nu anulează nici un moment libertatea actorului" (Dragoș Ionescu, actor, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț)

„La prima întâlnire nu prea înțelegeam ce vrea de la noi. Vorbea despre un spectacol în care să fie inserții din povestea clasică cu comentarii teatrale contemporane. Mi s-a părut o provocare, fiindcă a fost o muncă de echipă în care este nevoie de aceeași energie din partea tuturor pentru a susține tot spectacolul. E un lucru foarte important să fii susținut și să-i susții pe ceilalți. Are un farmec excepțional, toți eram fascinați de el și de poveștile lui, de felul în care le spunea... dar și de cinismul lui: ne pune la punct în situații care erau foarte dureroase pentru noi, dar o făcea cu atâta sinceritate și adevăr încât nu aveai cum să te superi!" (Nora Covali, actriță, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț)

Bacău

Andreea CĂPITĂNESCU:

„Ne propunem să promovăm tinerii coregrafi români într-un context internațional”

Andreea Căpitănescu a absolvit Liceul de Coregrafie „Floria Capsali” (1999) și UNATC „I.L.Caragiale” – Facultatea de Teatru, secția Creație Coregrafică (2004), clasa conf.univ.dr. Raluca Ianegic. În 2006, a absolvit masterul „Regia Spectacolului Contemporan” și a primit bursa de participare „danceWEB”, pe durata festivalului „ImPulsTanz” (12 iulie–16 august) Viena. În 2006–2007 Andreea Căpitănescu a participat în calitate de dansator în proiectul european „Migrant Body”, organizat de Fundația Proiect DCM. Din 2003, conduce ateliere de dans contemporan în cadrul unor programe și ateliere de dans organizate de Pro-Helvetia, UNESCO, Centrul Național al Dansului București.

Creații coregrafice:

2006 – Da, sigur...mai vedem (scurt-metraj de dans 4', TVR Cultural–Kinetika 2, realizator Bogdana Pascal)

2006 – „interior exterior”, solo realizat în urma rezidenței artistice din cadrul programului ArtistNe(s)t

2005 – REW (scurt-metraj de dans 4', TVR Cultural – Kinetika, realizator Bogdana Pascal),

În Tăcere (2005, „eXplore dance festival“, Teatrul Odeon, Teatrul Nottara; 2006 Centrul Național al Dansului București), Alternative (2005, ArCuB – „Săptămâna muzicii contemporane“),

2004 – ROUTin (Teatrul Nottara, Studioul Casandra, București)

În 2004 a primit „Premiul pentru cea mai bună coregrafie“ – Gala Absolvenților UNATC „I.L.Caragiale“, pentru spectacolul ROUTin. Andreea Căpitănescu este Director Artistic și membru cofondator al asociației culturale ArtLink. În anul 2007, Andreea Căpitănescu este Director Artistic al „eXplore dance festival“ – Festival Internațional de Dans Contemporan pentru Tineri Coregrafi, ediția a II-a.

Gina Șerbănescu: *Cum s-a născut Festivalul „eXplore“, acum doi ani?*

Andreea Căpitănescu: În 2004, tocmai absolvise facultatea și căutam un spațiu în care să îmi prezint lucrarea de diplomă, respectiv un teatru, pentru că nu exista Centrul Național al Dansului și, de fiecare dată când îți doreai să prezinti o lucrare, trebuia să bați pe la ușile teatrelor. Atunci, împreună cu colega mea Cătălina Gubandru, cu sprijinul doamnei Raluca Ianegic, am mers la Teatrul Nottara și am solicitat spațiu, aflând că în acea perioadă aveau un proiect în care prezentau și lucrări din afara repertoriului teatrului, respectiv spectacole de muzică, dans, literatură. Având un spectacol cu cinci interpreți, trebuia să gasesc și o finanțare pentru onorarii... Am aplicat atunci la Programul Cultural Elvețian – *ProHelvetia* și am solicitat banii necesari pentru onorariile artiștilor. În același an, în decembrie, am prezentat piesa la „Nottara“, iar după spectacol, Gabriela Tudor, director la *ProHelvetia*, mi-a făcut cunoștință cu Miki Braniște, care tocmai se întorsese de la Lyon, după un master de management cultural și lucrase pentru Bienala de dans de la Lyon ca stagiar. Miki era hotărâtă să rămână în România, să fie coordonator de proiecte, nu neapărat numai în dans, dar îi plăcuse ce făcuse la Lyon în bienală. Apropo de necesitatea unui spațiu pentru a prezenta lucrările, din discuțiile noastre s-a născut ideea Festivalului Internațional *eXplore dance*, care să vină în întâmpinarea tinerilor coregrafi ce căutau o modalitate de a se face vizibili în România și în străinătate. Mulți dintre ei erau invitați deja în străinătate la festivaluri, dar în România erau foarte puțin cunoscuți sau deloc. Astfel, împreună cu Oana Ioniță, care se ocupa la momentul respectiv de PR, am fondat *Asociația Artlink* într-un timp foarte scurt, presate fiind și de un motiv foarte practic – trebuia să fim persoană juridică pentru a organiza festivalul, pentru a putea încheia toate contractele necesare, cu Teatrul Odeon și artiștii invitați. Eram foarte motivate și entuziasme, mai ales că în România nu exista un eveniment similar...

G.Ș.: *Știm că tema de acum doi ani a fost „feminitatea“...*

A.C.: Nu am ales ca temă feminitatea ca atare, ci ne-am propus să realizăm un focus special asupra tinerelor coregrafe din România, pentru că la momentul respectiv, dacă întrebai pe cineva despre dansul contemporan din țara noastră, menționau numai coregrafi. Există de-acum o generație matură compusă în mare parte din bărbați, dar împreună cu Miki am observat că o generație tânără (între 20 și 30 ani), alcătuită în majoritate din fete, deși necunoscută publicului și chiar comunității dansului, începuse să se formeze, lucrând în mod constant, și ne-am gândit astfel să creăm cadrul necesar pentru a le oferi o mai mare vizibilitate.

G.Ș.: *Cine a rămas în peisajul nostru coregrafic dintre tinerele care s-au afirmat atunci?*



A.C.: Majoritatea au rămas: Cătălina Gubandru, Alexandra Pirici, Mădălina Dan, Iuliana Stoianescu, subsemnata, deși am cam ieșit din peisaj...

G.Ș.: *Eu cred că ai reintrat în peisaj prin proiectul „Migrant Body”, cel puțin ca interpretă... Pe de altă parte, alegând să mergi pe linia manageriatului cultural, se impun și sacrificii...*

A.C.: Da, e drept, anul trecut însă, pentru că nu s-a ținut, am avut proiecte personale și rezidențe, de exemplu la Bacău (ArtistNe(s)t), danceWEB Viena și Migrant Body...

G.Ș.: *Hai să evaluăm ce s-a întâmplat anul acesta la eXplore. Tema a fost identitatea și spectacolele au fost foarte diverse. Se observă că în genere, în festivaluri, se caută o linie conceptuală unică. La nivel conceptual, „eXplore dance festival” a fost unitar, pentru că toate spectacolele tratau identitatea. La nivel de limbaj coregrafic, spectacolele au fost foarte diferite.*

A.C.: Ceea ce ne-am dorit într-adevăr a fost ca spectacolele să aibă în comun tema aleasă. Diversitatea spectacolelor a fost și ea un obiectiv important, în încercarea de a oferi publicului o paletă cât mai largă de opțiuni estetice și de identitate artistică.

G.Ș.: *Ar trebui să facem o diferențiere. Care au fost spectacole aplicante, care au fost spectacole invitate?*

A.C.: Invitați în festival au fost Miguel Gutierrez, Keren Levi și Ugo Dehaes, Cosmin Manolescu și Kassen K. Deși Kassen K a aplicat, a avut până la urmă statut de invitat, pentru că această companie este deja cunoscută în Franța.

G.Ș.: *Câte aplicații au fost?*

A.C.: În jur de 70, din foarte multe țări, am avut aplicații inclusiv din India. Numărul mare de aplicații s-a datorat faptului că am trimis apelul la candidaturi pe cât mai multe canale de promovare, prin centrele culturale străine și partenerii noștri din rețele internaționale...

G.Ș.: *Dacă aș fi un tânăr artist și aș fi conștient de talentul meu, cum probabil este (și sper să fie!) Matija Ferlin, pe care l-ați avut în Festival cu piesa „Sad Sam”, aș aplica într-un loc care să însemne realmente ceva pentru cariera mea. Probabil că cei care au aplicat s-au informat despre voi și au considerat că prezența în festivalul organizat de voi contează pentru următorul pas în cariera lor.*

A.C.: Important mi se pare să joci, să îți prezinți spectacolul, să fii pe scenă. Faptul că am cunoscut personal înainte de festival unii dintre artiștii invitați a fost foarte important, iar la finele festivalului mi-am dat seama ce relații diferite se creează cu artiștii pe care îi inviți cunoscându-i personal dinainte și artiștii pe care îi selectezi fără să îi cunoști personal. Mai ales datorită timpului foarte scurt pe care aceștia îl petrec în cele din urmă în București, 2–3 zile... Cu siguranță au fost interesați să vină în România pentru că nu știau mai nimic despre dansul contemporan de aici. Faptul că au aflat de un festival de dans contemporan din București a fost o noutate și au venit, bineînțeles, ca să-și prezinte creația, dar și din dorința de a cunoaște comunitatea dansului de aici.

G.Ș.: *Totuși, insist că a existat ceva și din statutul Asociației „Artlink” care i-a stimulat pe artiști să vină. Voi sunteți acum parteneri la Balkan Dance Platform, care am putut vedea ce amploare a luat anul acesta, așa că aveți totuși o vizibilitate internațională care i-a stimulat pe unii artiști.*

A.C.: Da, este adevărat că în doi ani de la înființarea „ArtLink” am reușit să avem parteneri străini, să intrăm în rețele internaționale de dans contemporan, iar din 2008 vom începe proiecte europene multianuale cu o parte dintre ei. Este un semn bun, care ne bucură mult, pe de altă parte este și o responsabilitate foarte mare care vine foarte repede...

G.Ș.: *Eu am tot auzit vorbindu-se despre o criză a dansului românesc...Dar, totuși, anul acesta am avut evenimente, festivaluri (mă gândesc numai la „Sibiu Dans 2007”, „Restart” și apoi „eXplore”). Nu vorbesc acum despre valoarea lor. Dar se întâmplă tot timpul evenimente în dans la noi, fie că e vorba de workshopuri, dezbateri sau spectacole. Eu zic că intrăm într-o normalitate și chiar dacă unele spectacole sunt slabe, nu trebuie să ne alarmăm...Este adevărat că asociația „Artlink” dorește să transforme festivalul „Explore” într-un eveniment anual?*

A.C.: Da, dorim acest lucru, sperăm să găsim și resursele financiare necesare... De exemplu, pentru festivalul din 2007, organizarea a început în octombrie 2006. Cu exact un an înainte, am început să pregătim dosarele de aplicații, cererile de finanțare, etc. Din punct de vedere organizatoric și financiar e foarte dificil, pentru că nu avem încă îndeajuns de multe structuri care să sprijine un festival internațional de dans.

G.Ș.: *Eu cred că, dacă voi îl faceți și în 2008 și vă iese, probabil va deveni important și pentru instituții să vă ajute, la un moment dat, voi puteți impune ritmul...*

A.C.: Ne-am gândit că un festival anual se bucură de o vizibilitate constantă, iar prin organizarea „eXplore dance festival”, coregrafii români vor deveni mai interesați să producă lucrări pe care să le prezinte în cadrul internațional al festivalului, iar partenerii noștri și sponsorii vor fi interesați de o colaborare ce se bucură de succes în rândul publicului și de vizibilitate.

G.Ș.: *Câți români au aplicat?*

A.C.: Din România am primit în jur de 8 aplicații...

G.Ș.: *În raport cu interesul internațional, mi se pare puțin...*

A.C.: Da, dar pe de altă parte nici numărul coregrafilor din România și al producțiilor de dans nu este foarte mare, ca în alte țări unde concurența este mult mai acerbă, unde pentru a-ți prezenta un spectacol trebuie să aplici peste tot. La noi încă, de bine de rău, dacă ai o piesă și lumea te vede interesat și motivat, reușești până la urmă să o prezinți, dacă e și o piesă bună, bineînțeles...

G.Ș.: *Ce experiență trebuie să aibă aplicanții la festival?*

A.C.: Spre deosebire de 2005, anul acesta am cerut ca aplicanții să fie coregrafi cu cel puțin trei ani de experiență, pe de o parte pentru că între timp Centrul Național al Dansului, prin concursurile de proiecte, a preluat o parte din responsabilitatea sprijinirii afirmării tinerilor coregrafi români, pe de altă parte pentru că ne-am dorit să ridicăm nivelul spectacolelor prezentate. Ne propunem să promovăm tinerii coregrafi români într-un context internațional, să oferim publicului spectacole diverse, creații originale.

G.Ș.: *Din punctul tău de vedere, ca director artistic al Festivalului, ce a fost bine și ce a fost rău? Ce te-a mulțumit și ce aspecte nu au funcționat și constituie o lecție pentru viitor?*

A.C.: Cel mai mult m-a bucurat faptul că în toate serile Festivalului sălile de spectacol au fost pline, ceea ce e un semn bun și reprezintă motivația cea mai mare pentru a merge mai departe. Apoi, a fost important faptul că am reușit să aducem spectacole foarte bune la București, că am putut organiza un *workshop* și o masă rotundă care s-au bucurat de participare consistentă... La finele Festivalului am realizat că există diferențe destul de mari între spectacolele tinerilor coregrafi români și spectacolele invitate. Am încercat să promovăm tinerii coregrafi români alături de coregrafi deja consacrați, fapt ce poate dezavantaja ușor tinerii coregrafi selectați... Pentru noi a fost o lecție, iar pe viitor vom face o diferență mai clară pentru public și critici între artiștii invitați și artiștii selectați. La finele fiecărei ediții, analizăm poziția noastră față de comunitatea dansului și public, realizăm un raport intern foarte important pentru ediția următoare.

G.Ș.: *Care ar fi dorința ta cea mai importantă în momentul actual?*

A.C.: Să dorm (râde)...

G.Ș.: *Ai fost cam nomadă anul acesta cu proiectul „Migrant Body”, ai avea nevoie de odihnă... Și după ce te trezești?*

A.C.: Să o iau de la capăt... Eu am o dorință, dar cred că ea nu se poate realiza mai devreme de 10 ani: să avem mai multe școli de dans, să avem cel puțin încă o universitate unde să poată fi studiată arta coregrafică, să avem cel puțin 20 de dansatori foarte buni și să avem în continuare public numeros... Și mi-aș mai dori să avem atâtea spectacole bune pe care să le putem prezenta publicului, încât să ne fie foarte greu să alegem...

OLANDEZII LA ODEON

Henk SCHOLTEN*Teatrul olandez văzut de aproape*

Henk Scholten, directorul Institutului Olandez de Teatru din Amsterdam, după ce a studiat mai întâi istoria și apoi teatrul la Universitatea de Nord din Groningen, Henk Scholten, critic de teatru și dramaturg, s-a stabilit în nord, lucrând ca director artistic și economic în cadrul mai multor companii teatrale.

În 1987 s-a mutat în sud, unde a devenit directorul Teatrului Zuidland din Terneuzen. Între anii 1992–1998, a fost director al următoarelor organizații: Fonds voor de Podiumkunsten; PodiumKunstWerk; Fonds voor Amateurkunst.

În 1998 a fost director al City Theatre din Utrecht (Stadsschouwburg Utrecht). Aici a devenit cunoscut pentru așa-numitul model Utrecht, o structură de colaborare care implica atât companiile de teatru cât și sălile de spectacol din oraș. A organizat festivaluri internaționale cu teatre din Europa Centrală și de Est (Paradisul pierdut și Paradisul regăsit) și a fost fondatorul programului internațional „Vrede van Utrecht”, dedicat relației dintre artă și conflictul social.

În ultimii douăzeci de ani, Henk Scholten a fost membru al Consiliului Național de Artă și al Consiliilor de Artă din Groningen, Haga și Utrecht. Henk Scholten este directorul Institutului Olandez de Teatru, Amsterdam, din ianuarie 2007.

Acum aproape 40 de ani, în 1969, s-a petrecut ceva care a influențat în mare măsură istoria contemporană și starea actuală a teatrului olandez. Este vorba despre „Tomato Action”.

La Amsterdam Stadsschonnburg, cel mai important teatru din țară, studenții la actorie, tinerii actori și dramaturgi au aruncat cu roșii în actorii de pe scenă. Doreau ca teatrul să capete un caracter politic mai pronunțat. Vroiau ca actorii să fie mai responsabili. Vroiau o legătură între teatru și societatea în continuă transformare. Vă spun acestea pentru că schimbările asupra contextului și structurii teatrului olandez care au urmat după „Tomato Action” au dus în alte direcții evenimentele de astăzi și îi conferă teatrului olandez un loc, aparte și unic în comunitatea teatrului internațional. Vă voi spune mai multe despre acest loc, dar permiteți-mi mai întâi să spun câteva cuvinte despre mine și despre Institutul Olandez de Teatru.

Am fost prezentat corect drept directorul Institutul Olandez de Teatru, dar ocup această funcție doar de la începutul lui 2007. Timp de 30 de ani am lucrat în sistemul teatral ca actor, dramaturg, regizor, critic. Această experiență în domeniul teatral mă ajută să duc la bun sfârșit misiunea Institutului de Teatru: să susțină teatrul olandez și comunitățile de dansatori; să fie un centru de cercetare a



trecutului, prezentului și viitorului teatrului olandez din perspectivă națională și internațională. Asta înseamnă că organizăm expoziții, publicăm cărți, note informative, reviste și încurajăm dezbateri despre artiști sau între artiști și politicieni și, nu în ultimul rând, suntem co-organizatori pentru programe de schimb de experiență ca această „Săptămâna Olandeză” la Teatrul Odeon.

Dar să ne întoarcem la 1969, la „Tomato Action”. În acea vreme, scena teatrului olandez era formată din numai 8 companii în orașele mari și în regiuni. Mari sau mijlocii, acestea prezentau piese din repertoriul internațional și uneori olandez, dar fără a avea un stil propriu sau o tradiție proprie. Această lipsă a unei tradiții puternice în anii și secolele de dinainte a fost unul dintre motivele pentru care, după „Tomato”, situația s-a putut schimba atât de rapid și de radical.

La sfârșitul anilor '70, la 10 ani după „Tomato”, două dintre cele opt mari companii, au dispărut. Dar mult mai important, cel puțin 20 de companii noi, mai mici dar independente au fost fondate. Unele erau puternic orientate politic. O a doua categorie de companii lucra strâns cu comunitatea – ca teatrul pentru copii al faimosului Werkteater – care avea reprezentații în închisori, spitale sau în propriul cort de circ cu care mergea în turneu prin toată țara.

A treia categorie de grupuri și regizori artistici era probabil și cea mai importantă. Ei au schimbat într-adevăr felul în care se făcea teatru și în care se juca. Nu este ușor de explicat cum, dar deși lucrau în diferite forme și direcții, ceea ce aveau în comun era faptul că vroiau ca teatrul să fie transparent și sincer.

Această nouă generație a respins principiul lui Stanislavski despre iluzie. Actorul, în opinia lor, încă mai interpretează un rol, dar în același timp arată clar că face acest lucru și de ce îl face în acest fel.

Acest nou mod de a juca presupunea o comunicare directă cu publicul, ceea ce se putea realiza doar în săli de dimensiuni mai reduse. Așa că în anii '70 și '80 s-a înregistrat o renaștere și o creștere rapidă a așa numitelor „cutii negre”, teatre mici unde actorii și spectatorii aveau practic un spațiu comun. În același timp, teatrul de stradă și apoi teatrul cu o locație specifică a devenit foarte popular. Aceasta în mare parte datorită nenumăratelor posibilități pe care le ofereau pentru comunicarea adevărată cu audiența.

Din păcate, nu este vreme acum să intru în detaliile istoriei ultimelor decenii, așa că, în câteva cuvinte, o să trec în revistă situația de față. Trebuie făcute totuși câteva observații.

Primul lucru care trebuie menționat este că anii șaptezeci și optzeci au dat naștere *mimei*, o variantă specific olandeză a unei mișcări teatrale conceptuale și nu narrative. Până acum, mima a fost o sursă de reînnoire, nu numai în cadrul acestei discipline, ci și pentru teatru în general. *Viefalt*, spectacolul pe care îl puteți vedea la Teatrul Odeon, este un bun exemplu în acest sens.

De asemenea, este foarte important faptul că noile tendințe au fost preluate de către academiile de teatru. Cursurile clasice de teatru și dans încă mai există, bineînțeles, dar cele mai multe școli se concentrează asupra teatrului contemporan și mimei, și asupra dansului modern. Rezultatul este că teatrul devine un flux constant de noi generații de artiști în căutarea noului și mai puțin a tradiției.

În special în anii nouăzeci, acest lucru a creat probleme. Pe de o parte, companiilor cu un repertoriu mai larg le lipseau regizorii și actorii noi și au început să piardă legătura cu publicul larg. Pe de altă parte, generația mai tânără a devenit oarecum dezorientată. Generația la putere era formată din „aruncătorii” de roșii, adică cei care au reînnoit teatrul. Astfel că cei tineri nu mai aveau predecesori pe care să îi distrugă și, fără să își „omoare” predecesorii, nu le era ușor să preia controlul.

O ultimă remarcă se referă la situația societății olandeze. În timpul anilor optzeci, și mai ales în timpul anilor nouăzeci, totul părea să fie foarte liniștit. Nu existau prea multe conflicte sociale sau probleme politice și, ca rezultat, teatrul și-a pierdut caracterul imperios. Acest lucru s-a schimbat în ultimii ani în urma a două întâmplări tragice. Prima a fost asasinarea lui Tim Forthyn, un politician populist de extremă dreapta care devenise foarte cunoscut printre straturile sociale inferioare olandeze. Cea de-a doua întâmplare a fost asasinarea lui Theo van Gogh, regizor de film și de teatru, de către un tânăr extremist musulman.

Așadar, unde ne aflăm acum, după aproape 40 de ani de la „Tomato Action” și după cinci ani de la prima crimă politică din Olanda din ultimii 300 de ani?

Teatrul politic s-a întors, cu un număr în creștere de dramaturgi care scriu despre problemele politice și sociale.

Regizorii artistici din generația „After-Tomato”, precum Johan Simons, Ivo van Hove și Theu Boermans se află la conducerea marilor companii. Au avut succes în transpunerea stilului transparent olandez de joc pe marea scenă, lucru care, în opinia mea, este principalul motiv pentru succesul lor internațional.

Diversitatea este încă principala calitate a teatrului olandez. În fiecare stagiune, Institutul Olandez de Teatru strânge informații despre peste o mie de producții noi în domeniul teatrului dramatic, teatrului muzical, dans și mimă, teatrului de tineret, teatrului cu o locație specifică și multe fuziuni între aceste categorii.

Nu știu ce va aduce viitorul. Ceea ce văd este că generația tânără, artiștii cu vârste între 25 și 30 de ani, consideră diversitatea ca pe ceva deja existent. Nu încep cu principii, ci profită de oportunități. Lucrează deopotrivă pentru scena mare și pentru cea mică, pentru copii și pentru adulți, fac teatru de repertoriu, lucrează și cu dramaturgi și își dezvoltă propriul stil.

Oamenii mai în vârstă, cei ca mine, se întreabă: care este motivul pentru care ei fac teatru?

Răspunsul lor: motivul nostru este teatrul însuși și nu ne grăbim să descoperim ce înseamnă acest lucru.

Teatrul ca surpriză.

Și poate că acesta este cel mai bun lucru pe care teatrul olandez poate să îl ofere.

Vă mulțumesc foarte mult pentru atenție.

Vă mulțumesc foarte mult pentru această oportunitate.

Jakop AHLBOM:

„Am încercat să găsim o logică a iluziei”

„Vielfalt” este un spectacol care îmbină mișcarea cu muzica, acrobațiile, dansul, iluzionismul, farsa și elementele de decor, toate acestea prin intermediul fanteziei și a ludicului. Piesa prezentată la Teatrul Odeon în cadrul „Săptămânii Culturii Olandeze” este cel de-al patrulea spectacol al lui Jakop Ahlbom, o poveste de dragoste înfățișată printr-o serie de imagini cinematografice proiectate într-o lume a iluziei ce capătă sens.

Deși regia poartă semnătura lui Jeroen van den Berg, cel care a avut ideea acestui spectacol este Jakop Ahlbom, actorul principal al piesei:

Jakop Ahlbom: În alte țări nu există același sistem pe care îl avem în Olanda. Eu am o idee, vreau să pun în scenă o piesă, însă vreau să și joc în ea. Atunci am nevoie de cineva care să privescă din exterior. Avem pentru asta un termen numit *final direction*. Regizorul nu este cel care creează, ci este cel care așază lucrurile. Eu știu ceea ce vreau să fac, am ingredientele, sau am o temă, după care caut pe cineva care să mă ajute. La această piesă m-a ajutat Jeroen van den Berg. El a văzut ceea ce am făcut; a privit din exterior în calitate de dramaturg și de regizor. La sfârșit, a fost cel care a pus cap la cap toate imaginile, toate scenele. Apoi am făcut o selecție a celor mai bune secvențe care ar duce mai departe povestea. Chiar dacă nu există o logică a ei, am încercat să găsim o logică a iluziei, care să te facă să înțelegi povestea. Mi-a plăcut ideea realității visului, a logicii visului. M-am gândit că, făcând asta, voi putea spune mai multe despre realitate.

Monica Tarău: *De cât timp aveți nevoie pentru a pune în scenă o astfel de piesă?*

J.A.: Aceasta a durat foarte mult. Nu știu dacă a fost necesar să se întâmple așa. Ne-a luat o lună să lucrăm la părțile de iluzionism, pentru că am vrut să avem elemente de magie foarte bune. Apoi am repetat timp de trei luni pentru a integra aceste elemente într-o poveste, pentru a le combina în povestea pe care o gândisem. Apoi am ales doar o jumătate din elementele de iluzionism pe care le pregătisem.

M.T.: *Vă considerați magician?*

J.A.: Da, e un hobby. Fac asta de opt ani. Îmi place magia. Cel care joacă rolul magicianului este un foarte bun prieten al meu. El începuse deja să învețe să facă scamatorii, așa că l-am învățat și altele pentru piesa aceasta, iar el le-a exersat.

M.T.: *Ne puteți explica unul dintre trucurile dumneavoastră, pe care le-am putea face acasă?*

J.A.: Nu, nu pot. Unul dintre lucrurile minunate ale magiei este acela că trăiește datorită secretului. Oricine îl poate afla dacă dorește, dar cei care iau în serios magia vor păstra secretul. Și asta e minunat. De asta vă puteți bucura de magie. Dacă i-ați afla secretul, nu v-ați mai bucura.

M.T.: *Ce fel de actori pot juca într-o astfel de piesă?*

J.A.: Unii dintre ei sunt dansatori, dar nu este neapărat necesar, atâta vreme cât au o pregătire fizică. Lucrez și cu dansatori, care au un antrenament fizic foarte

bun, dar dacă nu pot să și joace, eu nu pot face nimic. Pentru acest spectacol este nevoie de mult mai mult, trebuie să și joci un anumit rol. Deci este nevoie de o dublă pregătire.

M.T.: *Am văzut că la începutul spectacolului, unul dintre personaje vine din rândul publicului.*

J.A.: La început ne-am gândit să facem o scamatorie în care să folosim pe cineva din public; să-l facem să dispară, apoi să se întoarcă, iar eu să îi iau locul, dar era prea complicat, așa că am renunțat. Motivul pentru care introducem astfel de momente este acela de a aduce publicul mai aproape de poveste. Atunci când cobor de pe scenă, sunt unul dintre spectatori; prin intermediul meu, ei pășesc în poveste. Este tot un truc prin care le captezi atenția. Asta înseamnă că totul li s-ar putea întâmpla și lor.

M.T.: *Câți actori fac parte din trupă?*

J.A.: Acum încerc să formez o trupă. Am patru actori cu care lucrez constant și vreau să continuăm împreună. Îmi doresc să lucrez cu mai mulți oameni, dar îmi place ca o parte dintre ei să fie aceeași. Îmi place să construiesc împreună cu cei cu care interacționez bine.

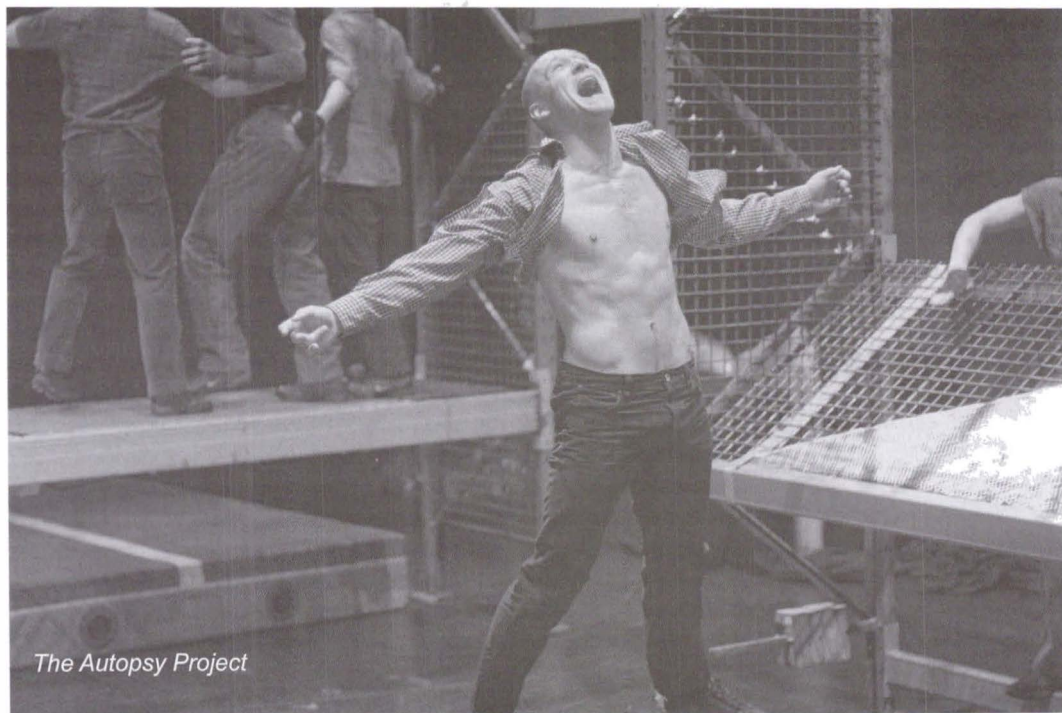
A consemnat **Monica TARĂU**

André GINGRAS:

„Eu văd dansul ca pe un vis”

În cadrul Săptămânii Culturii Olandeze de la Teatrul Odeon, a fost prezentat și spectacolul *The Autopsy Project* de André Gingras. Modelată după structura unei autopsii, noua creație a coregrafului care trăiește acum în Olanda încearcă să arate publicului cât de seducătoare poate fi cunoașterea pură, puterea și tehnologia, într-o societate dominată de ideea progresului științific. Coregraful André Gingras s-a născut în Canada și a studiat la Toronto, Montréal și New York. După ce a studiat în Canada teatrul, literatura engleză și dansul contemporan, a primit Premiul Consiliului Canadian pentru Artă, ceea ce i-a permis continuarea studiilor de dans la New York. În 1999, André Gingras a început să facă coregrafie în Olanda. Prima sa creație, producția Korzo-CYP 17, a fost premiată în anul 2000 la Festivalul de Dans CaDance, același spectacol primind în 2001 Encouragement Prize, distincție acordată de Fondul de Artă din Amsterdam. Au urmat participări la renumite festivaluri precum Rencontres Chorégraphiques de Seine-Saint Denis (Bagnole), RomaEuropa Festival, Munich Dance 2002 și Bienala de la Veneția 2003. După numeroase turnee și invitații la festivaluri și teatre din Europa, India, Australia și America de Nord, André Gingras a venit la București cu noua sa creație, producția Korzo-*The Autopsy Project*, spectacol care a avut premiera pe 1 noiembrie 2007 la Festivalul de Dans Olandez din Haga, în Olanda. Înaintea reprezentației de pe scena Teatrului Odeon, André Gingras ne-a acordat un scurt interviu.

André Gingras: Am locuit la New York timp de cinci ani. Am început să lucrez acolo cu tineri coregrafi, după care am intrat într-o companie unde am lucrat cu un coregraf foarte cunoscut, pe nume Doris Humphrey, și am dansat sub îndrumarea lui peste tot în lume. Apoi, am venit în Europa și am început să lucrez cu Robert Wilson. Am făcut parte din echipa lui și am călătorit împreună cu ea. Acest lucru mi-a influențat poate cel mai mult cariera, m-a influențat pe mine ca artist. Am lucrat



cu el timp de zece ani. Acum relația noastră s-a schimbat, s-a transformat. Eu nu mai dansează atât de mult, ci fac coregrafie.

Monica Tarău: *Sesizezi diferențe mari între Statele Unite și Europa în domeniul dansului?*

A.G.: Da, cred că Europa este mult mai avansată, mai sofisticată în ceea ce privește arta spectacolului. În arta vizuală însă, cred că America a făcut o serie de pași foarte interesanți în avans. A apărut acolo o relație substanțială între postmodernism, media, cultură și civilizație... În ceea ce privește arta spectacolului, în Europa se merge mult pe experiment, formele de artă se întrepătrund, se distrug barierele. În domeniul dansului, Europa a evoluat foarte repede în ultimii douăzeci de ani.

M.T.: *Ești dansator și coregraf, cum îmbini latura tehnică cu cea de dansator?*

A.G.: Trebuie să spun că nu am mai dansat în ultimul an și jumătate. Cred că este mai bine așa. Încerc să transmit acum ceea ce am învățat ca dansator. Aceasta este – să spunem – aventura mea.

M.T.: *Cum vezi dansul, ca pe o formă de a visa ori ca pe un mod de a percepe realitatea?*

A.G.: Îți voi da un răspuns, dar cei care privesc din exterior o pot face din multe puncte de vedere. Eu văd dansul ca pe un fel de vis, sau ca document asociat lui, însă mărturisesc faptul că sunt foarte influențat de realitate, de viața noastră cotidiană, de polemica noastră zilnică, de ceea ce trăim acum. Cred în arta contemporană cu numeroase fațete. Dansul trebuie să aibă legătură cu contemporaneitatea. Trebuie să aibă legătură cu societatea în care trăim. De aceea,

temele abordate de mine sunt de obicei în strânsă legătură cu ceea ce noi experimentăm acum ca societate.

M.T.: *Știu că ai studiat teatrul și literatura engleză. Te ajută ele în ceea ce faci acum?*

A.G.: Bineînțeles. Teatrul este o artă a spectacolului. Cred că este cea mai „sălbatică” formă de artă, pentru că se bazează pe timp și pe spațiu. Este o formă de artă foarte delicată. Ceea ce cunosc eu în acest domeniu, modul meu de a înțelege teatrul m-a ajutat să creez spectacole de dans. În ceea ce privește literatura engleză, pot spune că sunt un cititor înrăit. Citesc foarte mult, așa că de cele mai multe ori, spectacolele mele au ca punct de plecare texte literare sau filosofice.

M.T.: *Publicul este și el implicat în spectacolele tale?*

A.G.: Nu ne place ideea publicului pasiv, însă nici nu trecem în extrema cealaltă, a participării intense a publicului. Dar creăm foarte des spectacole în care distrugem bariera dintre public și dansator. De exemplu, într-un spectacol, unul dintre dansatori pornește din rândul publicului. Avem și spectacole în care publicul se află pe scenă. Cei care ne văd pot experimenta. Intră, sunt puși pe scaun și în timpul reprezentației sunt mutați de către dansatori. În *The Autopsy Project*, spectacolul pe care îl prezentăm aici, există o distanță între dansatori și public. Cei care ne văd se simt mai confortabil, stau în întuneric în cea mai mare parte a reprezentației. Este o experiență total diferită.

M.T.: *Presupun că și călătorești foarte mult. Te influențează asta în ceea ce faci?*

A.G.: Nu cred că se întâmplă asta în mod conștient. Nu merg în Japonia și spun: acum totul trebuie să aibă legătură cu această țară. Dar călătoresc mult și îmi place această experiență, de a lua contact cu alte culturi, de a vedea alte moduri de lucru, de a vedea reacția unui alt tip de public. Chiar și atunci când călătoresc de plăcere, încerc să iau contact cât mai mult cu acea cultură, cu acea limbă, cu oamenii de acolo și cu modul lor de viață. Încerc să observ diferențele și asemănările dintre mine și ei. Mi se întâmplă foarte des să văd asemănări. Cu cât călătoresc mai mult, cu atât îmi dau mai bine seama că, în linii mari, suntem cu toții la fel.

M.T.: *Abordezi multe forme de dans...*

A.G.: În principiu, abordez fiecare spectacol într-un mod diferit. Mulți coregrafi creează prin intermediul unui limbaj de bază, care este propriul lor limbaj. Și spectacolele mele îmbracă forme postmoderne, însă noi încercăm să creăm un limbaj pentru fiecare parte coregrafică, un limbaj mai mult sau mai puțin unic pentru acea bucată coregrafică. Așa că ne creăm un fel de specificitate a mișcării. De exemplu, am vrut ca *The Autopsy Project* să conțină ideea de putere, de putere în relație cu corpul uman. Așa că am căutat limbajul corporal potrivit pentru asta. Și atunci ne-am gândit la acea tehnică folosită în videoclipurile de pe MTV sau în filmele cu James Bond, în care se aleargă pe străzi, se sare de pe clădiri, se cațără pe pereți. Ne-am antrenat serios pentru asta timp de două luni și am transformat această tehnică într-un fel de limbaj al spectacolului nostru. Experiența aceasta presupune o forță imensă din partea dansatorilor. Au învățat să cadă și cum să sară de la o înălțime de trei metri. Este un limbaj foarte spectaculos.

M.T.: *Cu cine ai lucrat la acest spectacol?*

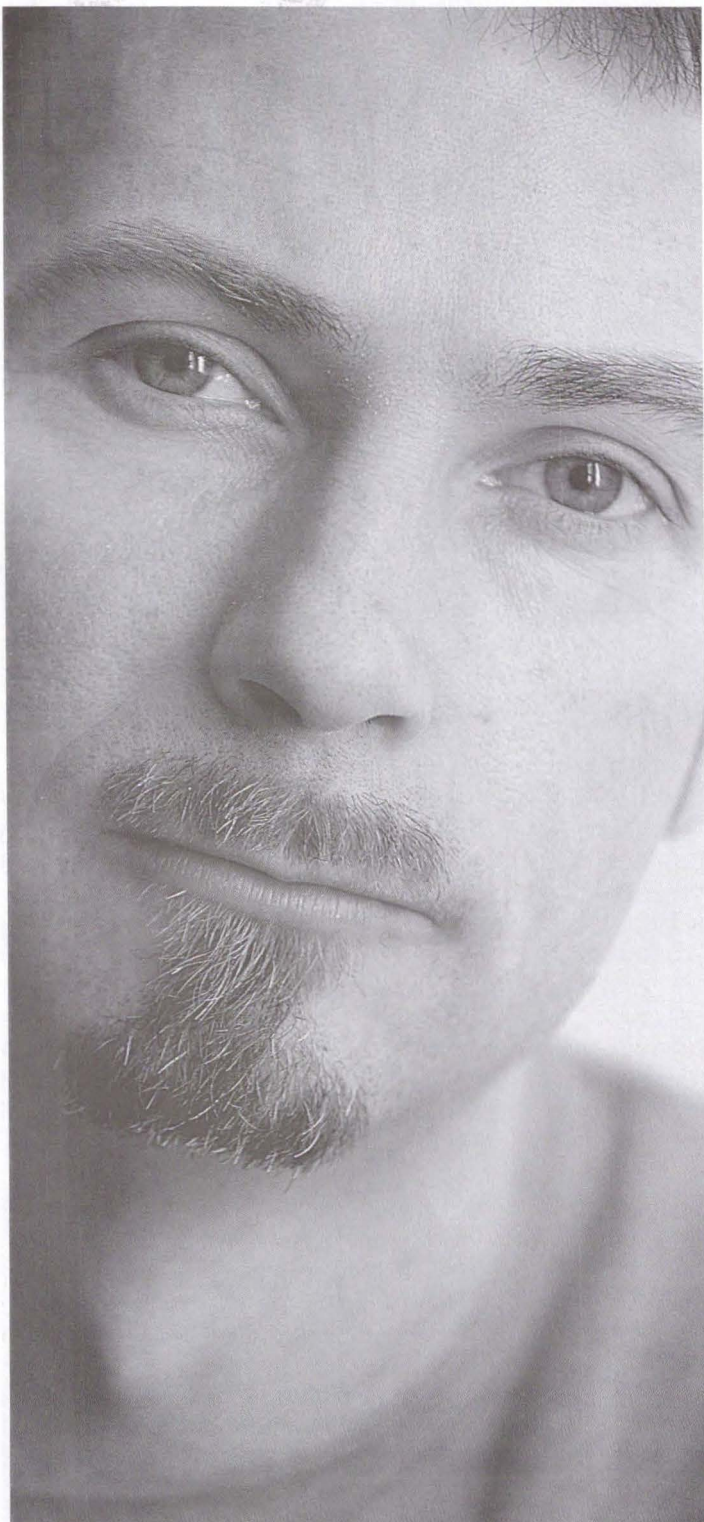
A.G.: Am lucrat cu o femeie-dramaturg minunată, o americană pe nume Sue Jane Stocker. Ea a creat un dialog între nevoile dramatice ale spectacolului și semnificația lor. Nu-mi place ca totul să se poată citi cu ușurință, cred că trebuie

să alegem ceea ce dorim să spunem. Am descoperit un artist vizual fantastic pe nume Girt van der Velden, care a conceput structurile industriale pe care le folosim. Avem un tânăr compozitor englez pe nume Joseph Hide. Este unul dintre cei mai buni compozitori din Anglia la momentul acesta. Folosește un limbaj foarte puternic, dar și foarte subtil, foarte ciudat.

M.T.: *De ce locuiești în Olanda? Te-a interesat amestecul de culturi de acolo?*

A.G.: Acesta este cu siguranță un aspect interesant al țării. Cred că multiculturalismul este prezent acolo în special în Amsterdam. În alte părți ale țării este altfel. Cred că este un loc foarte potrivit de a face artă. Este o țară deschisă, cei de acolo își doresc lucruri noi. Au fost în general foarte deschiși cu mine, m-au ajutat să-mi creez un loc în care să pot lucra. Ce își poate dori mai mult un artist?

A consemnat
Monica TARĂU



TEATRU PORTUGHEZ ÎN ROMÂNIA

În 2005, Fundația Culturală „Camil Petrescu” lansa seria „Dramaturgi de azi”, coordonată de Ioana Anghel și Andreea Dumitru, publicând volumul „Teatru spaniol contemporan”. Al cincilea titlu al colecției, apărut în această toamnă, continuă prospectarea scenei iberice actuale cu o selecție de șapte piese dintr-o dramaturgie complet necunoscută nouă până acum: cea lusitană. Volumul este prefătat de criticul de teatru portughez Paulo Eduardo Carvalho și prezintă autori din trei generații distincte: de la influenții Jorge Silva Melo și Luísa Costa Gomes la numele afirmate după Revoluția din 25 aprilie 1974 (Abel Neves, Carlos J. Pessoa) și autorii noului val (José Maria Vieira Mendes, José Luis Peixoto și Pedro Eiras).

Editată cu sprijinul AFCN, UNITER, al Festivalului de Dramaturgie Contemporană de la Brașov și al Centrului de Limbă Portugheză / Institutului Camões, antologia a fost lansată printr-o serie de evenimente organizate la Brașov și București, în prezența dramaturgului, regizorului și profesorului Carlos J. Pessoa, invitat cu sprijinul Ambasadei Portugaliei în România și al Institutului Camões.

Pe 19 noiembrie, Carlos J. Pessoa a asistat, în cadrul Festivalului de Dramaturgie Contemporană de la Brașov, la o lectură a piesei *Scrisoare către Casandra* de Pedro Eiras (traducerea: Ana Maria Mihăilescu; regia: Claudiu Goga; cu: Maria Gârbovan și Demis Muraru). Ideea s-a dovedit inspirată, întrucât, cucerit de reprezentație, Carlos J. Pessoa și-a anunțat ulterior intenția de a monta pe scena companiei sale lisaboneze, Teatro da Garagem, o piesă a tânărului său compatriot Pedro Eiras.

O zi mai târziu, la București, lansarea antologiei a avut loc mai întâi la U.N.A.T.C. „I.L.Caragiale”, unde Carlos J. Pessoa s-a întâlnit cu studenții și profesorii Facultății de Teatru. S-a discutat despre mișcarea teatrală independentă din Portugalia și au fost proiectate fragmente din textele sale, scrise și puse în scenă la Teatrul Garaj. S-au făcut, de asemenea, promisiuni de colaborare între Școala Superioară de Teatru și Film din Lisabona și UNATC, prin programe academice și schimburi de studenți.

Seara, Clubul Green Hours 22 Jazz-Café a găzduit o altă lansare a antologiei, la care a fost prezent și Ambasadorul Portugaliei în România, Excelența sa Alexandre Vassalo. Lansarea a prefătat premiera spectacolului ***Acid (despre emigrație și poate chiar mai mult...)*** de Carlos J. Pessoa, o producție a Fundației Culturale „Camil Petrescu”, realizată în parteneriat cu Teatrul LUNI de la Green Hours. Un moment conceput și pentru a semna creatorilor de teatru și publicului din România o dramaturgie valoroasă, extrem de bine ancorată în realitate. Piesa lui Carlos J. Pessoa, scrisă în 2005 și inspirată de povești ale emigranților de pretutindeni, a fost tradusă de Simina Popa și montată de Cristian Dumitru, cu o distribuție foarte tânără: Dana Voicu, Ada Simionică, Gabi Călinescu, Mihai Calotă, Bogdan Dumitrescu, Axel Moustache, Ion Bechet. Montarea ei a fost, fără îndoială,

un experiment riscant: *Acid*... nu mai fusese reprezentată pe o altă scenă decât cea a lui Teatro da Garagem și într-o altă regie decât cea a autorului, astfel încât modificările în structura dramatică, impuse mai ales de spațiul de la Green Hours, s-au dovedit necesare (și ele nu au fost neglijabile). Carlos J. Pessoa s-a declarat însă încântat de versiunea românească a textului său și de jocul actorilor, mai mult, i-a propus Danei Voicu să colaboreze la un spectacol pe care compania sa îl va realiza la începutul următoarei stagiuni.

Pe 21 noiembrie, Centrul de Limbă Portugheză, reprezentând Institutul Camões în cadrul Universității București, a găzduit și el o lansare a antologiei și o întâlnire a lui Carlos J. Pessoa cu profesorii și studenții Facultății de Limbi Străine. S-a vorbit aici mai ales despre dificultatea de a descoperi și forma tineri pasionați de traducerea pieselor de teatru, cu care se confruntă o editură specializată în încercarea de a face cunoscută o dramaturgie „periferică”, așa cum sunt încă, din păcate, și cea portugheză, și cea română. Și pentru că am menționat din nou sprijinul Institutului Camões, trebuie să mulțumim aici în mod special reprezentantei acesteia, Patricia Ferreira, fără de care procesul de selecție al textelor și de „recrutare” a traducătorilor ar fi fost nesatisfăcător. (A.D.)

Zina I-a: Lansare și Lectură

Carlos J. PESSOA, Simina POPA și Andreea DUMITRU



Carlos J. PESSOA:

"Să trăiești și să lucrezi în Portugalia, în România sau altundeva înseamnă avantajul unei libertăți diferite."

Crenguța Manea: *Sunteți actor, regizor, dramaturg și, de asemenea, profesor la Școala Superioară de Teatru și Film din Lisabona, unde conduceți Departamentul de Teatru. Sunt aproape douăzeci de ani de când ați înființat o companie independentă, Teatro da Garagem. De ce ați simțit nevoia să creați un spațiu diferit de cel instituționalizat, oficial?*

Carlos J. Pessoa: Când am început eu să lucrez, nu exista în Portugalia tradiția unei scriituri dramatice contemporane care să exprime relația noastră cu realitatea cotidiană. Exista, mai ales, o tradiție a teatrului de repertoriu european, în vreme ce eu resimțeam ca pe o urgență dorința mea de a construi un altfel de teatru, de a scrie texte în care să pun în discuție situațiile pe care le trăiam zi de zi. Acesta a fost începutul proiectului meu teatral.

C.M.: *A fost o presiune personală, subiectivă, cea de a reflecta în scriitura dramatică problemele oamenilor pe care-i întâlneți pe stradă, poate chiar pe străzile Lisabonei.*

C.P.: Da, da! Fac un teatru care se referă la impresiile mele subiective despre viața în Lisabona, în Portugalia, dar și în Europa, în lume. Eu cred că generația mea este cea care a început să se situeze în acest context european. Nu suntem ca generația dinaintea noastră, care se confruntase cu problemele fascismului, cu dictatura lui Salazar; pentru ei, răul se afla în exterior, în societate, la guvernare, pe când, pentru generația mea, adevăratul dușman se ascunde, de fapt, în interior, înăuntrul fiecăruia dintre noi. De fapt, cred că este vorba despre o problemă generalizată, a lumii contemporane, în care individul este pus sub semnul întrebării, pentru că există în mod real o criză a valorilor, una religioasă, o criză social-politică.

C.M.: *Pe care le resimțim profund și aici, în România.*

C.P.: Categoric. Dar, în egală măsură, este vorba despre un sentiment al dispersării, care trebuie depășit, în opinia mea – în ciuda tuturor motivelor reale care-l generează. Nu putem trăi permanent în angoasă, avem nevoie de orizontul speranței. Teatrul pe care încercăm să-l facem la Teatro da Garagem pledează pentru o astfel de soluție; numele lui indică, de altfel, un spațiu aproape subteran, ca un fel de groță, de catacombă, asemenea celor în care se reuniau primii creștini – un loc al rezistenței, dar și un punct de plecare.

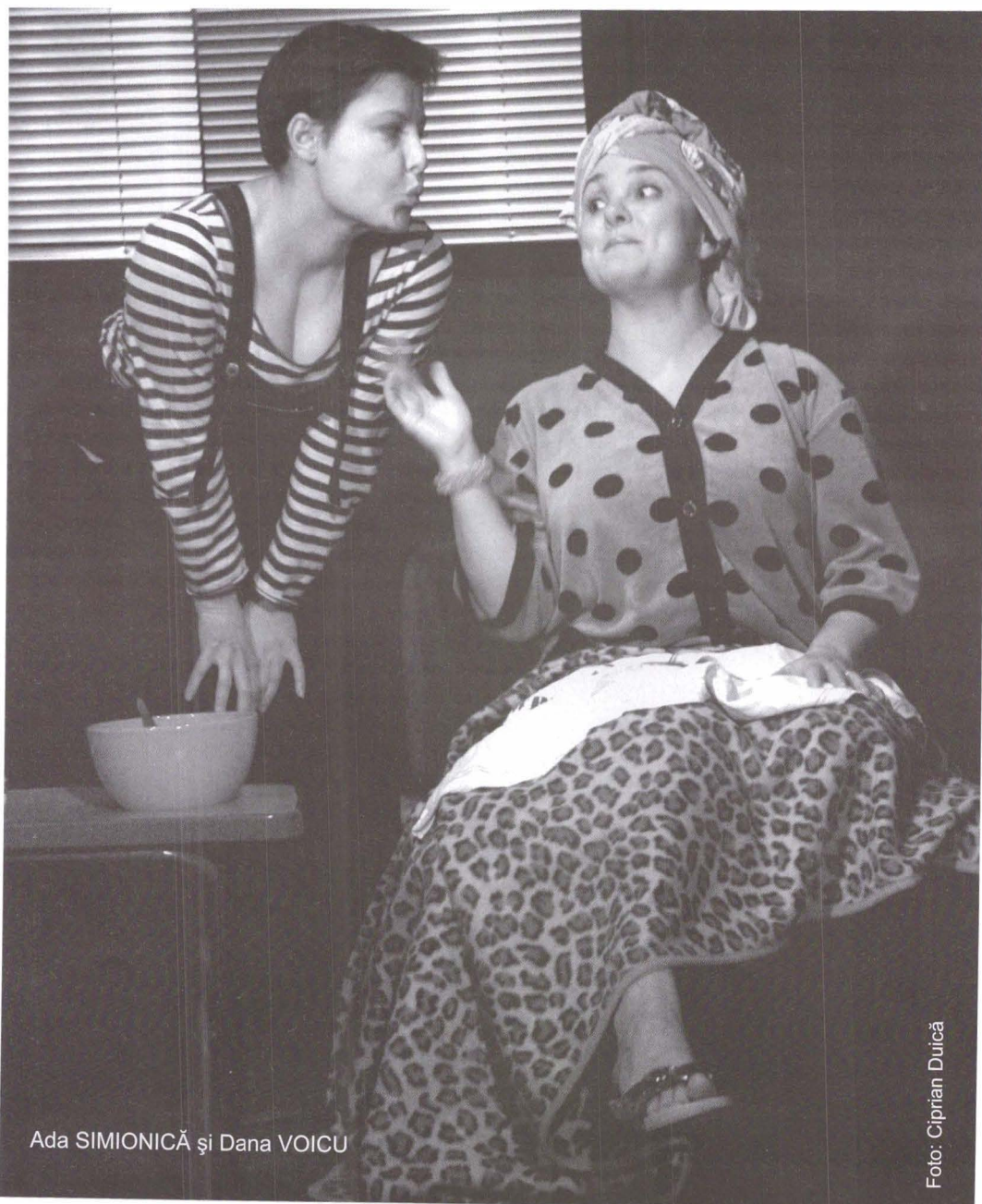
C.M.: *Este Teatro da Garagem și un loc în care sunt imaginate călătorii către spații inaccesibile, dar dorite?*

C.P.: Sigur că da! Suntem toți descendenți ai lui Ulise, nu-i așa?!

C.M.: *Citind în volum piesa dumneavoastră – tradusă, publicată și montată în România – am recunoscut în personajul Sirenei relația cu mitul lui Ulise; titlul unei*

Ziua a II-a:

*Spectacol ACID (regia: Cristian Dumitru) și
întâlnire cu studenții UNATC*



Ada SIMIONICĂ și Dana VOICU



Foto: Ciprian Duică

Mihai CALOTĂ și Ion BECHET

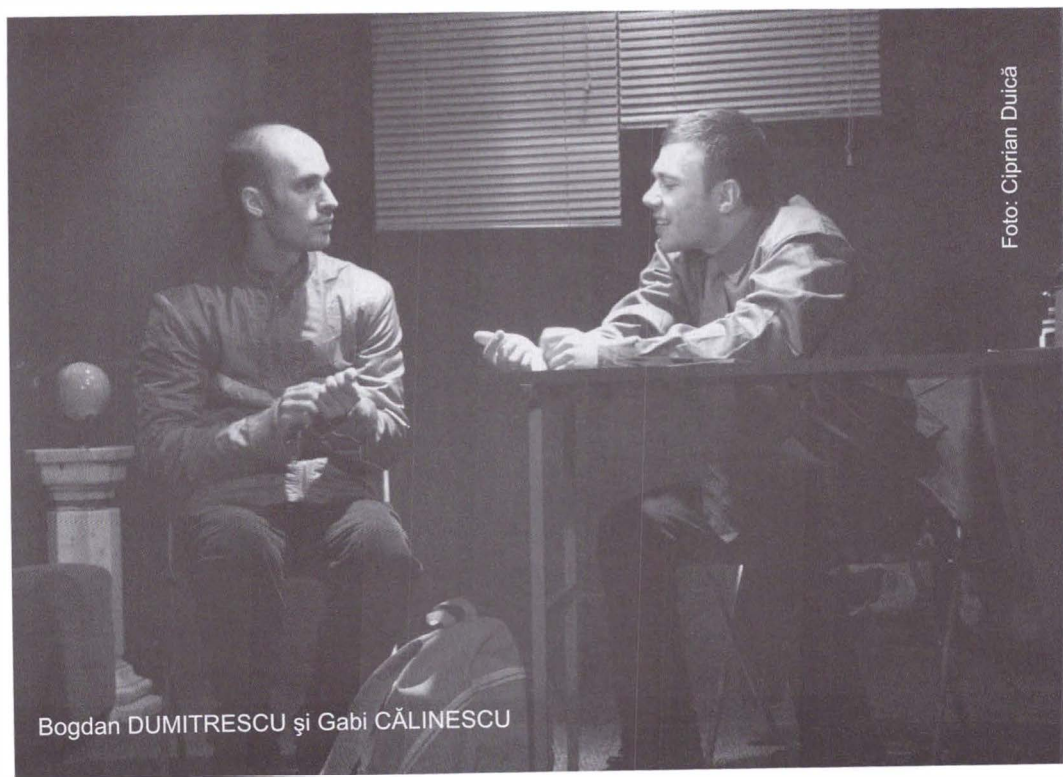


Foto: Ciprian Duică

Bogdan DUMITRESCU și Gabi CĂLINESCU



Carlos J. PESSOA la UNATC

alte piese, A Cidade de Fausto, evocă un alt mit esențial pentru cultura europeană; în seria celor cinci texte dramatice intitulată Pentateuco apare raportarea explicită la Biblie. Cum comentați interesul dumneavoastră pentru cotidian și prezența acestor repere mitice și simbolice?

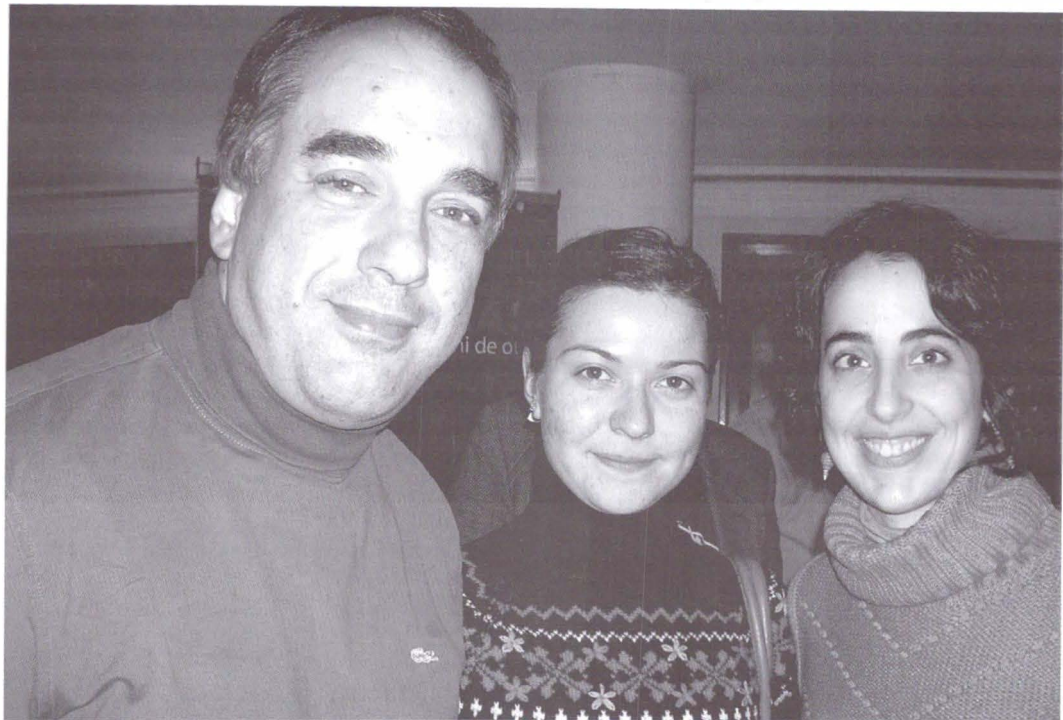
C.P.: Rădăcinile mele culturale sunt cele pe care tocmai le-ați numit, sunt rădăcinile greco-latine și creștine, poate și altele care mă influențează la un nivel subconștient. Ele sunt referințele ce stau la baza scriiturii mele, a teatrului pe care vreau să-l fac, iar munca mea devine un lucru extrem de subiectiv pe care aproape nu-l pot descrie și care e, în același timp, dionisiac și apolinic. De altfel, cred că există chiar un pericol al dorinței de originalitate cu orice preț care bântuie creația contemporană și nu aș vrea să mă las ispitit de el; consider că există foarte multe lucruri și informații prețioase depozitate în tradiție, în trecut. De exemplu, pentru mine este foarte importantă abordarea unei dimensiuni spirituale în creația mea, problematica legată de prezența lui Dumnezeu în viața omului contemporan. Îmi place mult opera unui pictor american contemporan, Mark Rothko – Capela Rothko din Houston, un spațiu al ecumenismului creștin, în care tablourile negre sunt ca niște ferestre. E o metaforă care mă ajută să înțeleg timpurile noastre. Trebuie să creăm astfel de capele cu ferestre mari prin care să putem dialoga chiar dacă aparținem unor culturi diferite, unor convingeri religioase sau sensibilități diferite. Eu cred că aparținem unei lumi globale, care este una a marilor ferestre; „fereastra” computerului și ferestrele lui Ratcow... Trebuie să învățăm să trăim cu acest concept, cu această idee-cheie, ideea de fereastră care impune deschiderea și dialogul. Eu nu sunt doar portughez, sunt un cetățean al lumii care, în aceste

Zina a III-a:

Lansare la Centrul de Limbă Portugheză

În imagine:

oazelele noastre, Carlos J. Penso, Simina Popa și Patricia Ferreira



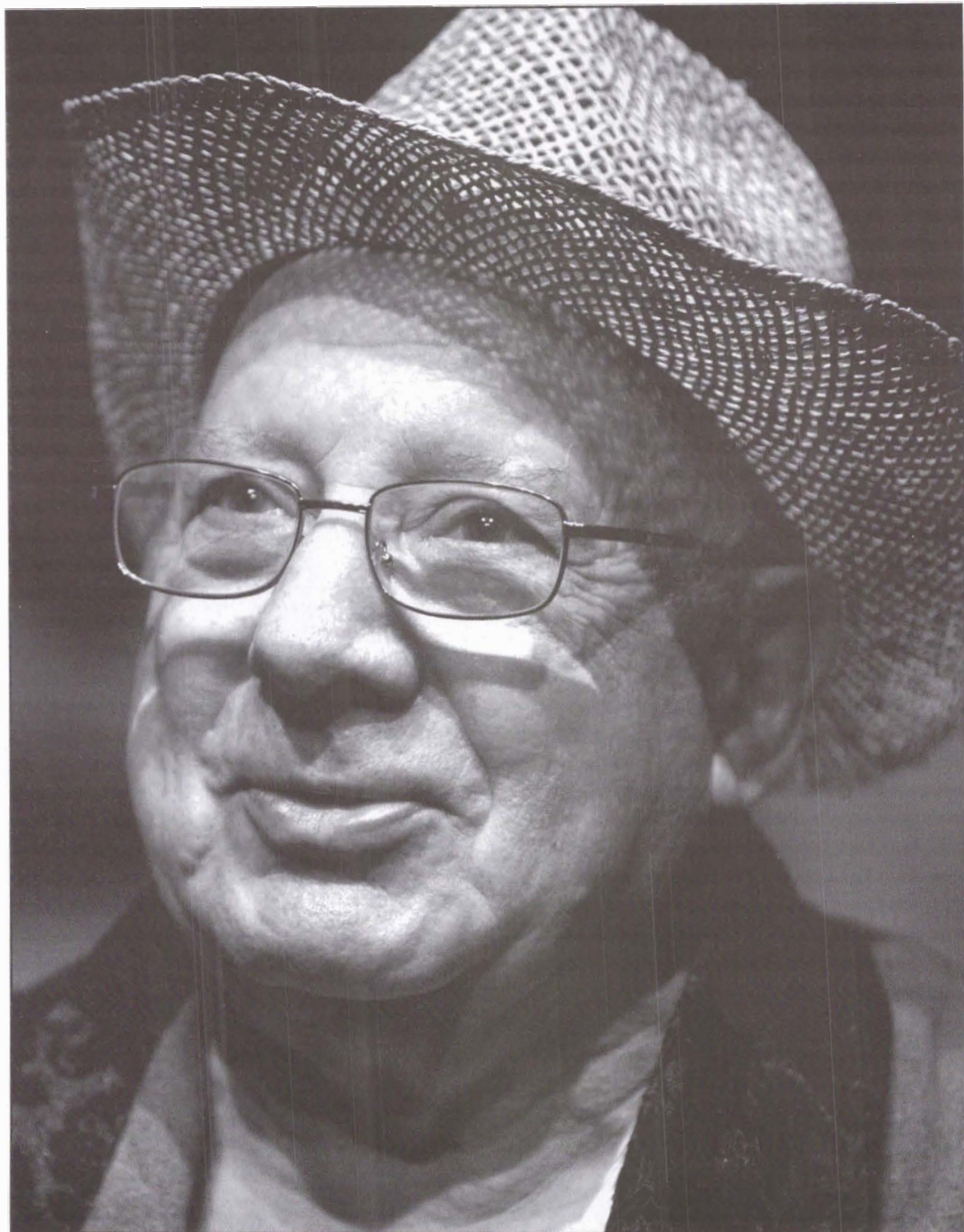
vremuri, nu mai are doar câteva centre – Paris, New York, Lisabona, Londra –, și fac teatru în acest context al globalizării, aparținând unei zone culturale periferice, ex-centrice, Portugalia. Dar pentru mine, acest lucru este un avantaj, să trăiești și să lucrezi în Portugalia, în România, în Finlanda: avantajul unei libertăți diferite.

C.M.: Discursul despre cultura contemporană nu mai poate accentua perifericul, ci raportul dinamic dintre centru și margini/frontiere, care îmbogățește orice creație. De altfel, și Portugalia și România au tradiția romanică a frontierelor!

C.P.: Da, da! Încerc să explic resorturile intime ale muncii mele, contextul în care scriu eu, or, teatrul este un mijloc privilegiat în acest proces de căutare a identității pe care-l traversează lumea contemporană în ansamblul ei. Teatrul, prin natura lui evanescentă, efemeră, devine foarte important astăzi. Într-o epocă *hi-tech*, în care informația este comunicată rapid, el propune prezența autentică a *celuilalt*, oportunitatea de a te simți împreună cu *celălalt*. Este lucrul care îmi place cel mai mult în teatru.

A consemnat: *Crenguța MANEA*

*La Mulți Ani, domnule Matei Alexandru,
la 80 de ani!*



(Îl puteți vedea acum în spectacolul Teatrului Național București, *Sâmbătă, duminică, luni...* de Eduardo de Filippo)

Teatrul LUNI de la Green Hours: 10 ani de underground

Teatrul LUNI de la Green Hours, unul dintre cele mai active motoare ale mișcării teatrale independente din România, și-a aniversat, pe 1 decembrie 2007, primul deceniu de existență în orașul elvețian Basel, ca invitat al Festivalului Culturescapes. Kaserne Theater a găzduit cinci dintre producțiile realizate în undergroundul clubului Green Hours din Calea Victoriei 120: *Fir'mituri* și *Aici nu se simte* de Lia Bugnar, *Bucharest Calling, New York [Fuckin' City]* și *Sunshine Play* de Peca Ștefan, ultimele trei fiind jucate în versiunea engleză, dar beneficiind, ca și celelalte, de supratitrare în limba germană.

Culturescapes este un festival anual care își dedică fiecare ediție unui alt spațiu cultural esteuropean. În 2007, la Basel s-a vorbit despre teatrul românesc contemporan, reprezentat de spectacolele și artiștii Teatrului LUNI, datorită sprijinului oferit în organizarea acestei ediții de Institutul Cultural Român.

În timp ce, de peste un an și jumătate, situația sediului său din București rămâne – așa cum o descrie managerul Voicu Rădescu – „*sub asediu*” („în pericol de a fi alungați nelegal – imoral – abuziv din spațiul în care, timp de 13 ani, s-a născut și a fost, apoi, consacrat *fenomenul independent GREEN*”), Teatrul LUNI continuă să producă spectacole noi și să-și prezinte cele mai bune titluri în țară și peste hotare. Numai în această toamnă, a fost selecționat la festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, la Festivalul Euro Face din Iași, dar și la Düsseldorf, în cadrul manifestării „Povești pentru noul secol” („Geschichten für das neue Jahrhundert”), cu spectacolul *Bucharest Calling*, într-un turneu susținut financiar de Fundația Robert Bosch și de Institutul Cultural Român din Berlin.

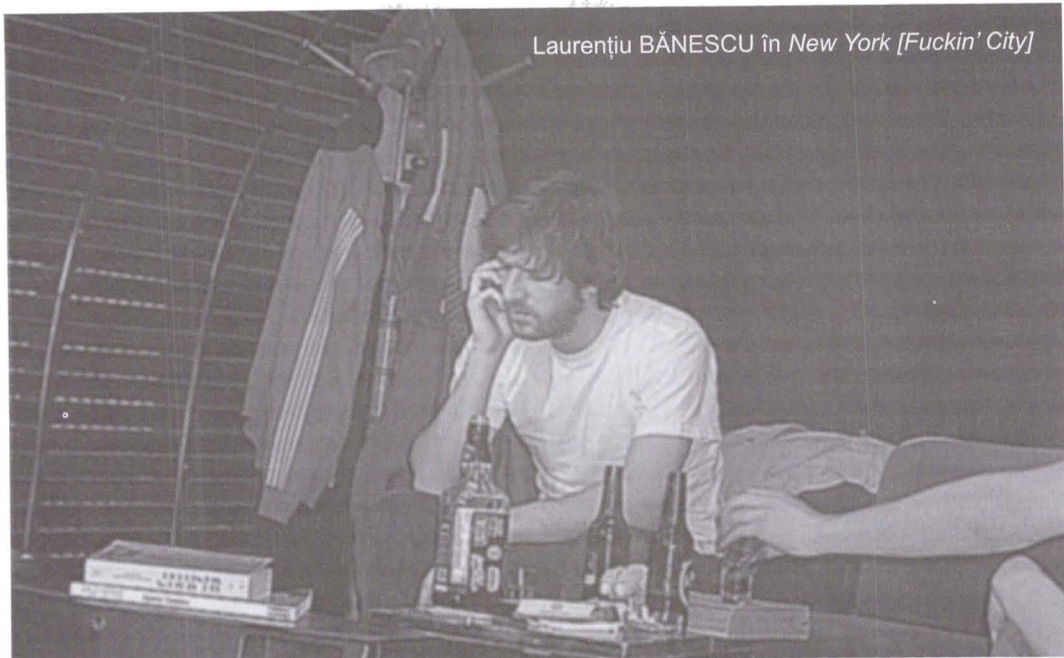
Între 1–17 noiembrie 2007, anticipând aniversarea celor 10 ani de existență, Voicu Rădescu a plănuț un Festival Național [øff] al Teatrului LUNI de la Green Hours*. Conceput și ca o „reacție la lipsa de reacție a organizatorilor Festivalului Național de Teatru față de fenomenul Teatrul LUNI, pentru prima dată după șapte ani și în cel mai dificil an al existenței sale”, fNT Ø LUNI a făcut loc unui număr de 21 de spectacole și 5 evenimente muzicale.

În secțiunea teatrală au fost incluse **producții proprii** precum: *Aici nu se simte* de Lia Bugnar (regia: Alexandru Dabija) și *Oase pentru Otto* de Lia Bugnar – spectacole premiate cu PROJECT-FRİNGE Award la ESB Dublin Fringe Festival, în 2004; *Fir'mituri* de Lia Bugnar (regia: Dorina Chiriac); *The Sunshine Play* de Peca Ștefan (regia: Ana Mărgineanu) – piesă câștigătoare a LONDON FRİNGE REPORT AWARDS 2006 – BEST PLAY – Relationship Drama, care i-a adus lui Cosmin Seleși Premiul pentru cel mai bun actor la Rainbow Festival din Sankt Petersburg; *New York [Fuckin' City]*, scris și regizat de Peca Ștefan; *Bucharest Calling* de Peca Ștefan (regia: Ana Mărgineanu); *Stă să plouă* (piesă și regie de Lia Bugnar).

Spectacole găzduite sau coproduse: *Sectorul S* (scris și regizat de Emanuel Pârnu), Premiul pentru Debut la Festivalul Comediei Românești din 2006; *Tăiat!* de Lyle Victor Albert (regia: Alexandru Jitea); *Șapte zile din viața lui Simon Labrosse (dacă viața lui interesează pe cineva)* de Carole Frechette, un spectacol de Dan Tudor; *Talk-show* după Ștefan Caraman (regia: Liliana Câmpeanu); *Flori, filme, fete sau băieți* de Mimi Brănescu (regia: Radu Popescu).

Spectacole invitate: *Kamikaze* (text și regie de Alina Nelega), producție a Teatrului ARIEL din Târgu Mureș; *Crize* de Mihai Ignat (regia: Traian Șoimu);

Laurențiu BĂNESCU în New York [Fuckin' City]



Miroase a pradă de Michele Lowe (regia: Alexandru Boureanu), o producție PLAY café-teatru (Craiova).

Secțiunea ATELIER – Foarte Tineri: Și noi, și ea de Emanuel Pârvu și *Prin mine...* (regia: Alexandru Ion).

fNT Ø LUNI a mai inclus în programul său și o repetiție deschisă cu spectacolul *Acid* (despre emigrație și poate chiar mai mult...) de Carlos J. Pessoa (regia: Cristian Dumitru), produs de Fundația Culturală "Camil Petrescu" în parteneriat cu Teatrul LUNI.

*La aniversare, un comunicat de presă ne-a reamintit că primul festival organizat de Clubul Green Hours 22 jazz-café a avut loc în 1999 (pe 23 și 24 august) și s-a numit Gala (Maraton) a Teatrului LUNI. În noiembrie 2000, Teatrul ACT i s-a asociat pentru Festivalul Independent – OFF, la care au participat încă alte șase structuri alternative independente din București: Studioul de Artă Contemporană Toaca, Centrul Internațional pentru Arta Contemporană (CIAC), Fundația Contemporania, Teatrul Inexistent, Compania Of-Of, Compania CALEIDOSCOPI. 14 spectacole au fost jucate atunci pe scenele de la ACT și Green Hours. Independent – OFF a lansat totodată patru studenți regizori, Dragoș Mocanu, Radu Apostol, Sorin Militaru și Alexandru Berceanu, care au avut ocazia să-și prezinte montările într-o secțiune a debutanților.

Ediția a doua a acestui Festival Independent (FIT), organizată în noiembrie 2001, din nou, împreună cu Teatrul ACT, dar având, în premieră, ca „partener special”, Teatrul UNDERGROUND (Ariel) din Târgu Mureș, a fost intitulată UNDERGREENACT, tocmai pentru a sublinia existența unei adevărate platforme a mișcării alternative. Cea de-a treia ediție a rămas, din păcate, și ultima din istoria festivalieră a Teatrului LUNI, până când, în 2007, Voicu Rădescu a avut idea să strângă iar rândurile independenților din țară într-o manifestare care să dubleze măcar, dacă nu chiar să concureze oferta Festivalului Național de Teatru. (Andreea DUMITRU)

MEMORIA NOASTRĂ

Liliana ALEXANDRESCU

În căutarea teatrului pierdut
Reflecții pe marginea unui album

Într-o seară din noiembrie 2007, aflându-mă la București în fosta locuință părintească, m-am apucat să caut într-un scrin poze vechi sau scrisori de altădată. În fundul unei cutii de carton, sub maldărul de hârtii, am descoperit deodată un obiect dreptunghiular: un mic album destul de consistent, de formatul unei cărți poștale ilustrate, legat cu un elastic. Pe una dintre coperte era imprimat numele studioului care-l executase: Cosmo Phot. Atunci când

l-am deschis, am descoperit în interior, atașate una de alta cap la cap și deschizându-se ca o armonică, cele 72 de fotografii ale unui întreg spectacol: *Suferințele tânărului Werther*, desfășurat într-un film imobil alb/negru. Premiera avusese loc pe 21 octombrie 1938! Și acum albumul, supraviețuind familiei mele,

Reprezentatia Nr. 39

TEATRUL NAȚIONAL**PREMIERĂ****VINERI 21 OCTOMVRIE 1938**

SUFERINȚELE
TÂNĂRULUI
WERTHER

Dramă în 3 acte (9 tablouri) după GOETHE
 de d-nele MARIETTA SADOVA și LUCIA DEMETRIUS

bravând războiul, cutremurele și răsturnările istoriei, palpita, viu și nevătămat, în mâinile mele.

Etalat pe primele două ilustrate, afișul Teatrului National anunța spectacolul ca o „dramă în trei acte (9 tablouri) după Goethe” de d-nele Marietta Sadova și Lucia Demetrius. Protagonistii erau doi tineri actori, ale căror nume aveau să devină ilustre în teatrul românesc din următoarele decenii: Elvira Godeanu (*Lotte*) și Emil Botta (*Werther*). Direcția de scenă era în mâinile unui regizor care se afirmase din ce în ce în anii '30: Ion Șahighian. Dansurile din cursul piesei erau și ele asumate de o coregrafă profesionistă: Elena Penescu-Liciu „de la Opera Română”.

De la prima ochire, acest *Werther* se arată a fi un spectacol alcătuit cu deosebită grijă, pe măsura unuia dintre cele mai celebre texte ale literaturii universale (un text care la apariția lui, în anul 1744, se dovedise a fi purtătorul unui „Zeitgeist”). Un amănunt pitoresc din afiș ne aduce în față publicul bucureștean de atunci: „Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.” Elegantele, deci, ca să-și poată expune pălăria nouă, după ultima modă de la Paris sau Berlin, trebuiau să-și cumpere locuri în lojă. Așa va fi fost și la reprezentațiile cu *Werther*. În *Jurnalul* ei, Jeni Acterian nota: „*Vineri 21 octombrie 1938... Seara, premiera lui Werther. Atmosferă de premieră: femei bine îmbrăcate, trac, emoție.*” Despre interpretarea piesei, această „ființă greu de mulțumit” adăuga: „Emil era cam strangulat la început, și-a revenit apoi, dar totuși se vedea că joacă în tensiune. În tot cazul, spectacolul a fost un succes și Emil e ceea ce se numește «dansat». Evident – ca să fii obiectiv – E. mai are mult de muncit ca să se poată numi un actor mare. Are talent, are un fizic perfect, are inteligență și are mai mult decât toate astea: e un om care știe ce-i chinul. Dar, pentru ca din toate astea să iasă un actor de geniu,



trebuie să aibă și tehnică.”¹ O săptămână mai târziu, joi, 27 octombrie, se duce să-l mai vadă odată pe Emil în Werther: „A fost mult mai bun, probabil că și tracul își spusese cuvântul la premieră.”² Iar duminica imediat următoare, trece din nou, după-masă, pe la teatru și constată că „se juca Werther cu casa închisă...”³

Despre ceilalți creatori ai spectacolului, martora noastră oculară nu ne spune din păcate nimic. Răsfoind însă cronicile teatrale ale lui Camil Petrescu din perioada 1928–1937, îi găsim în repetate rânduri menționați, totdeauna pozitiv. La Elvira Godeanu remarcă de timpuriu înțelegerea rolurilor și simțul comicului, ea reprezintă cu siguranță – scrie el în 1931 – „una dintre cele mai bune achiziții ale Naționalului din ultimii ani”.⁴ Frumusețea ei fiind dublată de inteligență și subtilitate, joacă mai totdeauna „cu o rară bogăție de nuanțe și cu mult antren”, observă el în 1935.⁵ Putem să ne-o închipuim ca pe o Lotte grațioasă, spirituală și fără dulcegărie, ținând piept cu bravură exaltărilor pătimase ale partenerului ei Botta / Werther.

Pe Ion Șahighian (1897 – 1965), personalitate cu multiple competențe, actor, regizor, de teatru și de film, Camil Petrescu îl pomenește nominal sau prin referire la creațiile lui scenice, prețuindu-i solida profesionalitate și ținuta artistică. Discipol și, timp de mulți ani, asistent al lui Paul Gusty (deosebit de admirat de Camil), Șahighian debutase ca regizor la Teatrul Național în stagiunea 1929–1930 cu un spectacol (*Satele lui Potemkin*) salutat de cronicar ca „un moment remarcabil în zăpăceala mistico-naturalistă” a vremii.⁶ La sfârșitul aceluiași an 1929, Camil îl aclamă din nou pe Șahighian pentru punerea în scenă a piesei *Epave* de G. Hayword la Studio Teatrul Național: „D-l Șahighian dovedește frumoase însușiri de regizor. Începutul semi-cinematografic și perspectiva de zăpadă și gheață a finalului au fost frumoase realizări.”⁷ În 1937, cu privire la două prestații actricești,



Camil relevă o altă calitate a regizorului în lucrul cu actorii, pe care-i îndrumă dar, când e cazul, le permite inițiativa: „D-I Șahighian merită cele mai mari elogii pentru libertatea lăsată acestor doi interpreți și pentru înțelegerea arătată.”⁸ Într-o piesă care face parte din marele repertoriu: *Poveste de iarnă* de Shakespeare, Șahighian se pricepe totuși să-și „strunească” ansamblul, așa încât calitatea operei să se impună publicului românesc. Și trecând în revistă anul teatral 1937, Camil notează despre același spectacol: „*Poveste de iarnă* a continuat tradiția Naționalului de a da în fiecare an o nouă piesă de Shakespeare, ceea ce a dus la rezultatul că prima noastră scenă ocupă al treilea loc în lume în această privință.”⁹

În aceeași categorie a marelui repertoriu avea să se înscrie și piesa *Suferințele tânărului Werther* (Die Leiden des jungen Werthers) în 1938. Micul roman al lui Goethe, apărut în 1744, unul dintre cele mai reprezentative produse ale curentului „Sturm und Drang” („Furtună și Avânt”), exprima atât de bine anume năzuințe, dezechilibre și neîmpliniri ale epocii, încât avusese imediat un imens succes. Dragostea fatală a eroului principal, Werther, care neputând-o avea pe Lotte se împușcă, deziluziile sociale, dezacordul dintre ideal și realitate, aspirația spre absolut, au cucerit masiv interesul și adeviziunea marelui public, cu consecințe uneori nefaste: în Germania s-a declanșat o adevărată epidemie de sinucideri, după modelul wertherian. Popularitatea povestirii lui Goethe a mai avut însă și o consecință de alt ordin: tentația de a o transporta pe scenă și de a-i exploata potențialul dramatic. În domeniul teatrului muzical au apărut astfel versiuni uneori extravagante, care căutau soluții mai „optimiste” pentru drama celor doi îndrăgostiți. În 1804, de exemplu, la Scala din Milano s-a reprezentat o operă: *Werther e Carlota* (de Cesare Puccita), ai cărei eroi, după ce-l omorau pe Albert, soțul Lottei, fugeau



în America! Iar în 1862, la Roma, a fost aplaudat un *Werther* (semnat de Raffaele Gentili) care în cele din urmă se căsătorește cu Lotte, rămasă văduvă de tânără. Abia în 1887, compozitorul francez Jules Massenet propune o partitură demnă de textul goetheean: drama lirică în 4 acte *Werther* (reprezentată pentru prima oară la Weimar în 1892).

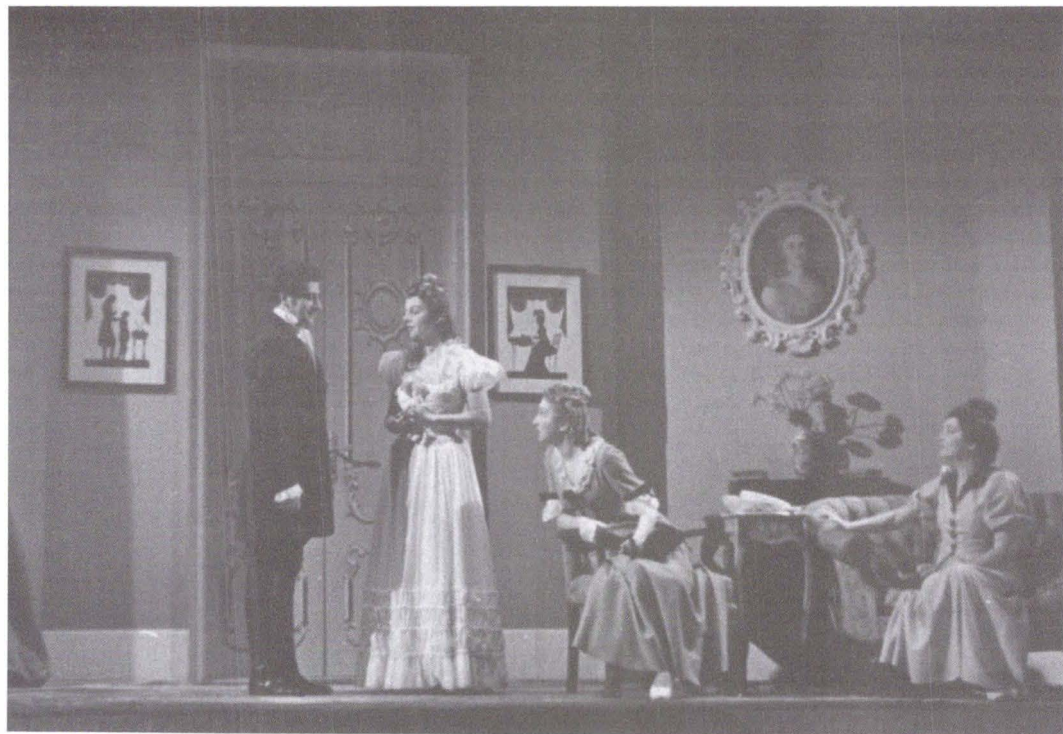
Pentru spectacolul bucureștean din octombrie 1938, proza lui Goethe a fost prelucrată pentru scenă de două femei: o actriță de prestigiu, Marietta Sadova („de o bogată intelectualitate și mari posibilități fizice”, după cum o caracterizează Camil¹⁰ și o scriitoare, Lucia Demetrius. Dacă urmărim serialul pozelor din micul album pomenit mai sus, dramaturgia celor două autoare pare a respecta versiunea inițială, și încercând să redea cu fidelitate atmosfera și tensiunea textului original. De altfel, în acei ani, pătrunderea tot mai acuzată a literaturii și culturii germane în România nici nu le-ar fi permis să procedeze altfel. În orice caz, povestea de dragoste a celor doi protagoniști, Lotte și Werther, nouă ipostază a cuplului Romeo și Julieta, a cucerit publicul și a asigurat succesul spectacolului. Poate însă că și contextul istoric imediat, acea toamnă ambiguă din 1938, grea de evenimente în pregătire, de angoase secrete și de false iluzii, să fi oferit o rezonanță în plus profunde melancolii și sentimentului de eșec din piesă. Mă întorc încă odată la *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit* și, răsfoindu-l, citesc însemnarea din 26 septembrie: „Se vorbește prea mult de război în jurul meu. Începe să prindă realitate.”¹¹ Iar în ziua de joi 29 septembrie, în aceeași zi în care avea loc la München întâlnirea dintre Hitler și Chamberlain și consfințirea invaziei Cehoslovaciei de către nemți, Jeni Acterian scrie în jurnal: „S-au făcut exerciții de apărare pasivă. Idioți. Să faci «repetiții» pentru război, de parcă moartea ar fi un spectacol de teatru.”¹²



După ce a vegetat o jumătate de secol într-o cutie cu poze de familie, albumul de fotografii descris la început își reia dreptul la o viață publică: el se află acum în arhiva noului **Centru de Documentare Teatrală „Camil Petrescu”**. Aviz tuturor posesorilor întâmplători de documente teatrale, mari sau mărunte, pierdute, rătăcite, regăsite...

Note

1. Jeni Acterian, *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit. 1932–1949*. Text și note biografice de Arșavir Acterian. Ediție îngrijită, traducere, note bibliografice și postfață de Doina Uricariu. Editura Humanitas, București, 1991, p. 241 („Memorii, Jurnale”).
2. *Ibidem*, p. 243.
3. *Ibidem*.
4. Camil Petrescu, *Însemnări teatrale. Vol. II (1928–1937)*. Ediție îngrijită, note și prefață: Florica Ichim. Fundația Culturală „Camil Petrescu” și revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2005, p. 172 (seria „Eseuri, Cronici, Însemnări teatrale”).
5. *Ibid.*, p. 277.
6. *Ibid.*, p. 74.
7. *Ibid.*, p. 83.
8. *Ibid.*, p. 296.
9. *Ibid.*, p. 309.
10. *Ibid.*, p. 82.
11. *Op. cit.*, p. 233.
12. *Ibid.*, p. 234.



P. S.: Obiect al reflecțiilor de mai sus, albumul a devenit pentru mine și pretextul unui „joc de-a teatrul”, în încercarea de a recupera ceva din viața imediată a oricărui act dramatic consumat în trecut. Un mic exercițiu de intertextualitate ne-ar reda poate, printr-un șoc salutar, iluzia ficțiunii teatrale în acțiune, sugerând o altă perspectivă ludică, oricând posibilă. De pildă, *Werther* și Lotte în piesa lui Camil Petrescu *Suflete tari*:

Werther: Are în gesturi acea instabilitate și neliniște a aparatelor de mare precizie, cărora niciun moment nu le stau fixe indicatoarele...

Lotte: Are ceva din rigiditatea și artificialul tulpinii de crin, poate chiar din fragilitatea trestiei...

Werther: Cu o amărăciune de dincolo de lume...

Lotte: Cu o mândrie de floare albă...

Werther: E în vocea lui ceva cald, de draperie roșie și grea, brodată în aur...

Lotte: I-au devenit ochii albaștri...

Werther: Cu durități de platină în suflet...

Lotte: Parcă în vârful picioarelor...

Werther: Azvârle restul propozițiunii cum sunt azvârlite sfărâmături și copaci în aer, la explozie...

Lotte: Ca o alarmă a mândriei ei mortificate...

Werther: Lovit în frunte, încremenit. Parcă i s-ar fi luat o scară de sub picioare...

Lotte: Se crispează ca o frunză bolnavă...

Werther: Mecanismul dinăuntru a fost atins...

Lotte: Rămâne nemișcată, cu tot sufletul deasupra unei prăpăstii...

Werther: Plutind, desprins de el însuși. De pe altă lume, mângâie revolverul...

Amsterdam, 12 decembrie 2007



SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

O poveste din alte vremuri

Una dintre poveștile lui Oscar Wilde face obiectul spectacolului pe care Carmen Lidia Vidu îl propune la Sala Atelier a Teatrului Național din București, în compania actorilor Marius Manole, Carmen Ungureanu și Eduard Adam. Perechea este nevorbitoare, într-o pantomimă însoțită de, sau pe fondul unor, proiecții foarte interesante de lumini și muzică, în schimb vorbește, pentru toți, Marius Manole, *topless*, așa cum l-am văzut în atâtea alte dăți, unul dintre ultimele fiind *În rolul victimei* de la Teatrul Metropolis. În fapt, Marius Manole nu face altceva decât să declame expresiv textul poveștii, un basm de trezit adulții din alte vremuri, al cărui răsunet nu știu cât ar mai putea bate și răzbate astăzi. De ce o fi trebuind să fie el cu bustul gol, iarăși rămâne, pentru mine, o enigmă. Sigur, există explicații sofisticate ale necesității nudității fără semnificație sexuală, aici, însă, este, poate, o polemică implicită față de un text atât de „îmbrăcat” în veșmintele epocii, deși, totuși, mult mai „nud” decât altele, contemporane micii capodopere a lui Oscar Wilde.

Moartea și dragostea, iată o pereche devenită aproape clasică, în timpul cât a trecut de la crearea acestei povești. Sacrificiul privighetorii care-și dă viața, de fapt sângele, pentru a colora în roșu un trandafir alb, și asta doar pentru a-l face iubit pe un student (Eduard Adam în spectacolul Naționalului bucureștean) de către o fată năzuroasă (în spectacol, Carmen Ungureanu), duce, pe cărări ocolite stilistic, într-o zonă de frumusețe absolută, dintre acelea care ar putea fi numite, fără teamă de a da greș, inactuale, perimate. Totuși, Carmen Lidia Vidu reușește imposibilul, și anume faptul de a face povestea aceasta să „treacă” pentru spectatorul de azi, mai deprins cu o realitate dură decât cu opere de transfigurare extremă. „Modernizarea” spectacolului, printr-un *light-design* de mare frumusețe și simplitate în același timp, care închipuie imagini ale realității și ale visului pe decorul special lucrat pentru a i se potrivi, de către Dan Titza, precum și prin muzica semnată Logan Fisher și Yann Le Blay, sau prin multimedia lui Ioan Cocan, transformă povestea și o actualizează, o face, cu alte cuvinte, să demonstreze că esența omenescului, a sentimentelor umane, rămâne aceeași, în ciuda unui limbaj frust și a unei comportări pe (aceeași) măsură, cu care esența umană, sensibilitatea se maschează atât de bine astăzi, încât ajung în cele din urmă chiar să dispară.

Am acordat, poate, prea multe semne seminudității lui Marius Manole și deloc talentului său de a rosti și învia textul lui Oscar Wilde, într-o variantă destul de veche românească, traducerea fiind făcută de o prozatoare din cenaclul „Sburătorul” al lui Eugen Lovinescu, despre care astăzi nu se mai vorbește deloc, nici în lumea literară, nici în vreo altfel de lume. Am numit-o pe Ticu Archip. Ironia sortii face ca traducerea sa să treacă în teatru cu succes, după ce propriile sale

TN TEATRUL
NATIONAL
BUCUREȘTISTAGIUNEA 2007 - 2008
SALA ATELIER

un spectacol de teatru multimedia

**PRIVIGHETOAREA
ȘI TRANDAFIRUL**

de Oscar Wilde

**Marius Manole
Carmen Ungureanu
Eduard Adam**

Decorul

Dan Titza

Muzica

Logan Fisher**Yann Le Blay**

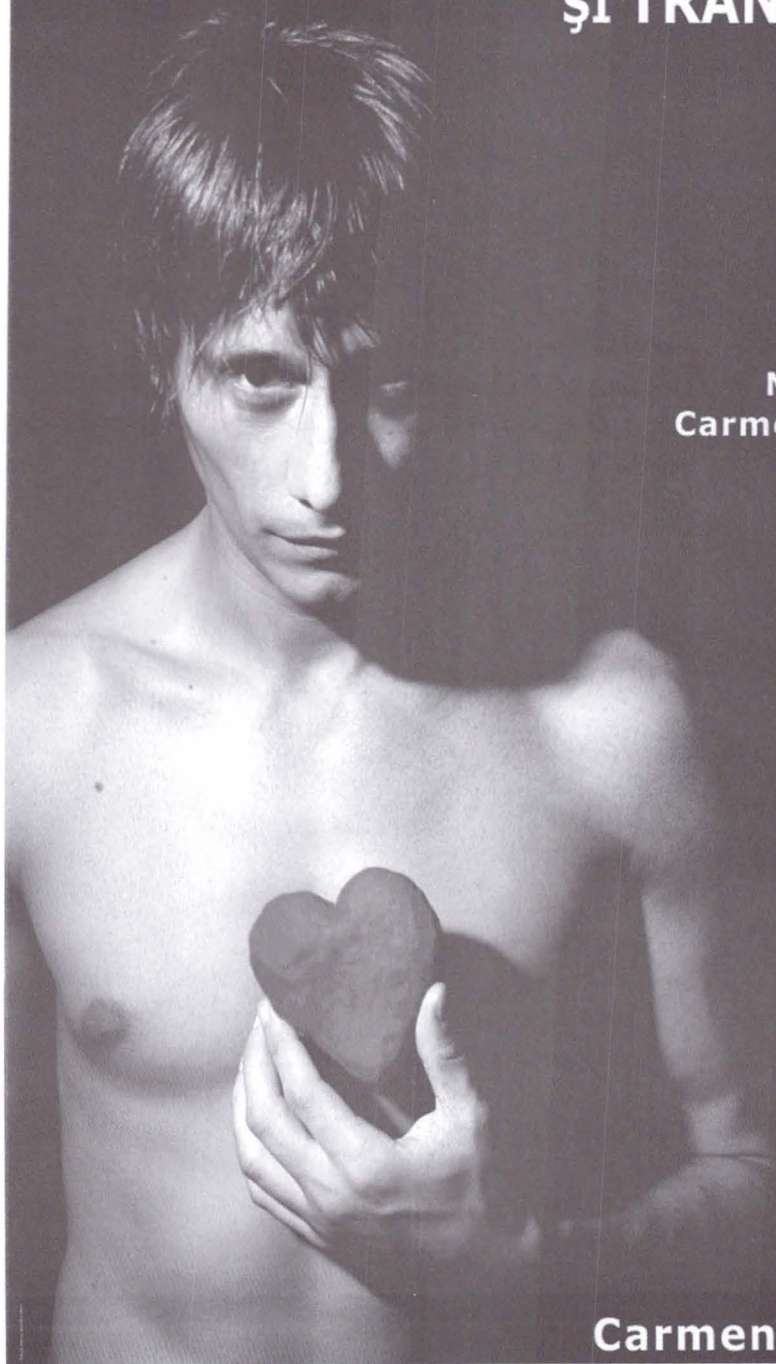
Multimedia

Ioan Cocan

Coregrafia

Eduard Gabia

Regia

Carmen Lidia Vidu

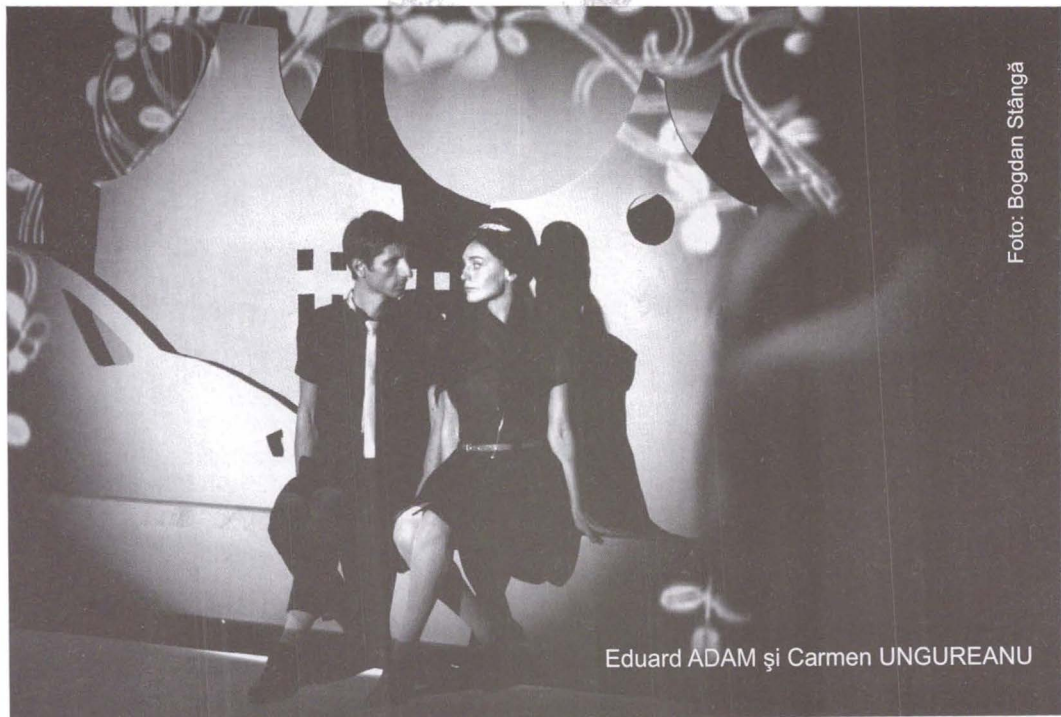


Foto: Bogdan Stângă

Eduard ADAM și Carmen UNGUREANU

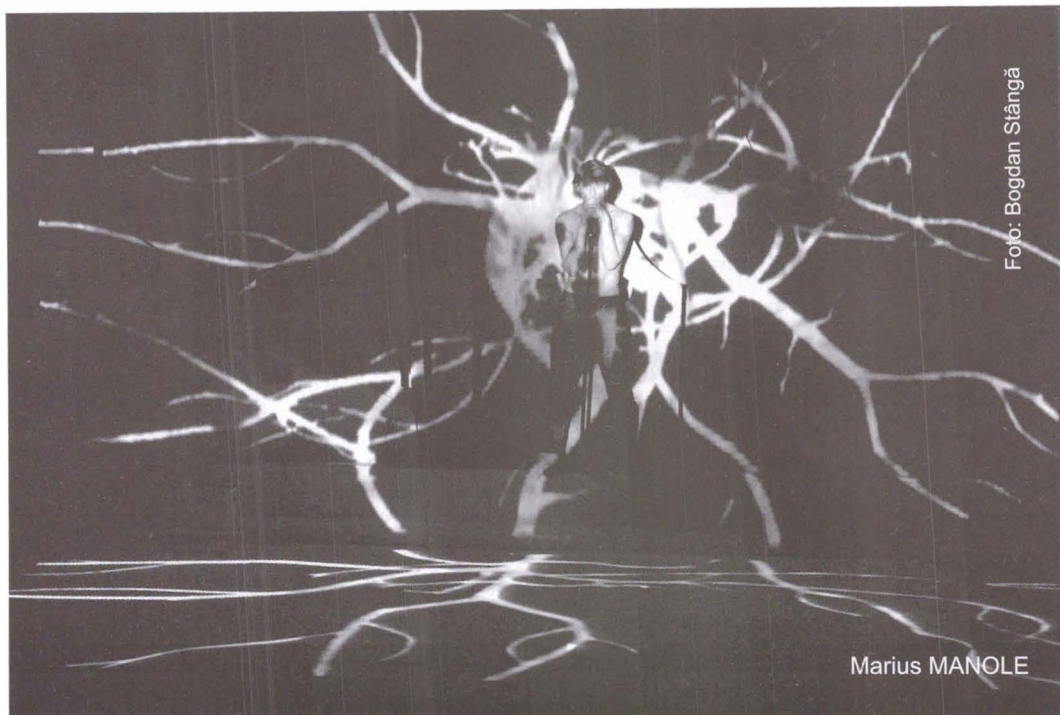


Foto: Bogdan Stângă

Marius MANOLE

piese, „Inelul, Luminița, Gură de leu nu i-au câștigat reputația dramatică”, așa cum scrie G. Călinescu în *Istoria sa*.

Spectacolul de la Sala Atelier a Teatrului Național din București este o mică bijuterie fără fisuri, așa cum este și povestea aceasta, mai mult poetică decât dramatică în sensul strict. Finalul ei, cu trandafirul și deci sângele și viața bieteii privighetori refuzate, căci fata își găsisese între timp „ceva” mai de soi decât un biet student, provocându-l pe acesta să-și dea seama că știința face mai mult decât dragostea unei ființe capricioase, pare a trimite la vremurile noastre, când lucrurile se rezolvă mult mai simplu, fără atâtea, cum s-ar spune azi, „fițe”. Dar rămâne baletul stilizat, în care excelează actorii Carmen Ungureanu, mai ales, și Eduard Adam, totuși, rămân desenele enigmatice și semnificative, care apar și dispar, rămâne muzica și toată această atmosferă de mister și poezie de dincolo de orice vremuri, deci eterne.

Teatrul Național București – Privighetoarea și trandafirul de Oscar Wilde. Traducerea: Ticu Arhip. Regia: Carmen Lidia Vidu. Decorul: Dan Titza. Muzica: Logan Fisher, Yann Le Blay. Multimedia: Ioan Cocan. Coregrafia: Eduard Gabia. Cu: Marius Manole (*Povestitorul*), Carmen Ungureanu (*Fata*), Eduard Adam (*Studentul*).

„Colonia îngerilor”

Enervant acest titlu de piesă, cum enervante sunt și aripile confecționate în ultimul timp și pentru alte spectacole, pentru a sugera calitatea de... înger a personajului/personajelor în cazul nostru. Se cam face uz din nou, după o nu prea lungă tăcere, de cuvântul înger. L-a scos din adormire, cândva, Nichita Stănescu: era un gest de frondă să scrii și să încerci să tipărești într-un regim ateu acest cuvânt. Nichita Stănescu a făcut-o, cenzorii au închis ochii și alții și alții l-au imitat. Vocabula s-a cam devalorizat între timp, tocmai prin insistență utilizare. Pe de altă parte, înțelegi apariția ei într-o lume care numai de îngeri nu se sinchisește, ca să nu zic că le dă cu flit, așa cum dă cu flit tuturor celor sfinte.

M-am acomodat greu cu recuzita spectacolului Nonei Ciobanu după piesa lui Ștefan Caraman, mai precis cu aripile pe care sunt siliți să le poarte actorii. Mă întreb dacă la început și la sfârșit sau în alte câteva momente ale spectacolului n-ar fi fost de ajuns. Povestea, oricum, este una despre moarte. Un patron nebun sau original inventează un macabru restaurant, în care servesc numai bolnavi incurabili în așteptarea morții. Aici ei mai rămân integrați în lumea viilor o vreme, până când le bate ceasul. E un loc situat sub pământ: clienții plini de bani, în căutare de senzații noi și tari, coboară în restaurant. Underground, am spune astăzi, o și spune regizoarea întoarsă din Mexic și plecată iar acolo. Dar mai există, în spectacol și under-underground, spațiul și mai de jos, unde trăiește patronul și unde își duce prăzile feminine când se ivește ocazia. De acolo le dă el de mâncare muribunzilor chelneri sau, cum democratic li se spune azi, „ospătari”, de acolo iese spre a se amesteca, din când în când, în lumea lor, de acolo fuge în cele din urmă cu logodnica unuia dintre clienți care, în schimb, devine patron al locului (sau, dacă vreți, „locației”, deși nu știm dacă locul e închiriat sau nu).



Alexandru REPAN și Cristian IACOB

Acesta fiind enunțul e oarecum clar ce se poate întâmpla, un amor, două amoruri, o moarte, două morți. Sunt, de asemenea, clare și posibilitățile de personaje: cel mai muribund, cei mai puțin muribunzi, cei sănătoși. Spațiul închis pentru totdeauna nu oferă prea multe speranțe, ca să nu spun că niciuna, personajelor introduse în el. E, oarecum, un *Salon nr. 6* altfel, sau, chiar, un *Munte magic* răsturnat, ajuns sub pământ. Dar muntele morții crește atât în jos, cât și în sus, spre cer; atât spre infern, cât și spre paradis e drumul, în aparență, deschis. Aici, pe această treaptă de pe care se mai poate, încă, decola (în sus, firește), se confruntă două lumi, cea a viilor încă neatinși de aripa morții și a morților deja avertizați asupra pasului următor, iminent. Așa se face că serviciul nu e unul canonic, chelnerii le trântesc în nas cele mai mari obrăznicii clienților, sau chiar bucatele mizerabile care li se servesc, dar aceștia sunt mulțumiți: de asta vin ei aici, pentru senzațiile tari pe care muribunzii le pot oferi.

Spectacolul decolează greu. Te poți deprinde cu artificii enunțului abia după ce trece ceva timp, când și textul însuși decolează. Autoare a regiei și co-autoare a scenografiei, Nona Ciobanu a conceput o lume în trei trepte. Comunicarea între ele se face numai din când în când. A treia, cea mai de jos, e cea mai inaccesibilă. Fata (Liliana Pană) care apare brusc, tulburând apele, și care ar avea o șansă de salvare (i se și oferă până la urmă), se alege cu dragostea celor doi îngeri principali, Mihai și Gavrilă, primul interpretat de Alexandru Repan, cel de-al doilea de Cristian Iacob. Reprezentanți ai unei umanități umile și umilite de moartea iminentă, aceștia doi își permit, totuși, să viseze la dragostea ei și, atunci când ea încearcă să (le) scape, promițându-i-se de către bogatul bătrân interpretat de Mitică Popescu banii pentru operația la Paris, fără a-și fi plănuit crima, ei o suprimă. Adică

o ucid, ucigându-și în același moment și visul de evadare în dragoste, care înseamnă viață. În general, rolurile sunt asumate corect de toți actorii, fie că fac parte din zona îngerilor muți, fie din cea a celor care cuvântă. Simona Mihăescu (*Ana*, logodnica puțin cam isterică) și Liliana Pană (*cântăreața* cu vino-ncoa) întruchipează feminitatea promițătoare de viață, fiind însă în situații diferite, cea dintâi nu „înger”, cea de-a doua tinde să fie, dar are o posibilitate de salvare, anulată de amorul celor doi colegi de suferință. Cam convențional Radu Zetu în rolul Patron.

Spectacolul de la Teatrul Mic are pe alocuri o poezie aparte, nu chiar aceea, destul de convențională, presupusă de însăși abordarea subiectului moarte. Privit global, el emoționează și îndeamnă la meditație un public nu întotdeauna deprins cu asemenea îndeletniciri.

Teatrul Mic – Colonia îngerilor de Ștefan Caraman. Regia: Nona Ciobanu. Scenografie, light design, multimedia: Iulian Bălătescu. Mișcare scenică: Florin Fieroiu. Ilustrație muzicală, scenografie: Nona Ciobanu. Cu: Alexandru Repan (*Mihăiță*), Cristian Iacob (*Gavrilă*), Mitică Popescu (*Bătrânul*), Liliana Pană (*Fata*), Radu Zetu (*Patron*), Simona Mihăescu (*Ana*), Petre Moraru (*Vili*), Mihaela Rădescu (*Rafael*), Florentina Țilea (*Tânăra 1, Uriel*), Valentina Popa (*Tânăra 2, Selatiil*), Cristian Popa (*Tânărul 1, Gudiil*), Aurelian Călin (*Tânărul 2, Client*), Nicolae Praidă (*Client*), Wladimir Pesantez (*Varahil*).

„Triumful talentului”

Îmi voi reproșa mult timp faptul că nu am văzut la timp, adică la premieră, spectacolul lui Bocsárdi László cu *Don Juan* de Molière. Poate altul ar fi fost răspunsul meu atunci când sunt întrebat care cred că este cel mai bun spectacol al anului; deși nu renunț la ideea că *Unchiul Vanea/ Ványa Bácsi* al lui Andrei Șerban, de la Cluj, este acela. Dar dacă aș fi răspuns acum, după ce m-a făcut fericit câteva ore *Don Juan*, poate că aș fi spus, parafrazăndu-l pe Nichita Stănescu, cel mai bun spectacol sunt două și, dacă stăm să ne gândim mai bine, poate chiar patru. (El spunea „cel mai bun poet român sunt zece”.) Căci, dacă stăm să ne gândim mai bine, *Ványa Bácsi* stă alături de *Don Juan*, dar și de *Faust* al lui Silviu Purcărete, dar, poate, și alături de *Istoria comică a doctorului Faust* al lui Victor Ioan Frunză, pe care, de asemenea, l-am văzut cam târziu.

Cele două ore și jumătate cât a durat spectacolul lui Bocsárdi nu am încetat să mă încânt de frumusețea și claritatea acestei alcătuirii fragile și, din păcate, trecătoare, ca atâtea și atâtea alte frumuseți de pe scenele lumii. De claritatea ei, de echilibrul emanat de fiecare scenă, de fiecare personaj lucrat impecabil de actorii de la Ploiești, cei care creau lichidul amniotic (scuzați prețiozitatea metaforei, pe care însă mi-o asum) pentru cuplul de neuitat Marius Stănescu–Pálffy Tibor, adică *Don Juan Tenorio–Sganarelle*. Se poate, așadar – mi-am spus, împreună cu vecinul de scaun Doru Mareș – face teatru modern, pentru fani: postmodern, chiar cu texte clasice impecabil traduse (în cazul nostru de Alice Georgescu) și mai ales cu imaginație și talent mult peste medie rostite. Căci teatrul rămâne, finalmente, rostire, oricâte bâlbâieli ar trece drept așa ceva în zilele noastre, ba chiar încântându-ne vreo seară.

Marius STĂNESCU și PÁLFFY Tibor



O construcție simplă la prima vedere, complexă la a doua și a treia, ca să nu mai vorbesc de următoarele, de un crem deschis, cu geometria unor uși abia sesizabile, la vedere, îți fixează atenția încă din prima clipă, după ce ți s-a dat voie să intri în sală. Căci asemenea altor dăți, spectatorul este ținut la ușă, aici, până când se instalează statuia Comandorului, probabil. Rareori am văzut un decor (autor: Bartha József) care să-ți creeze încă de la primul contact vizual cu el senzația aceea de intrare în ceva care ți se va dezvălui și pe care-l aștepti cu sufletul la gură. (Asta, desigur, dacă ai suflet, că de gură nu duce mai nimeni lipsă pe-aici pe la noi.) Ceea ce urmează este o construcție mai subtilă, urmărită pas cu pas și cuvânt cu cuvânt și gest cu gest și mișcare cu mișcare (mișcarea scenică: Fatma Mohamed), cu aparițiile cele mai stilizate și cele mai realiste în același timp, ceea ce nu este, cum s-ar zice, tocmai „de colea”. O construcție virtuală într-una material-imaterială cum e decorul cel simplu.

Celebra statuie a *Comandorului* este în această reprezentare un actor (Alin Teglaș) învăluit complet, care asistă cu spatele la multiplele scene de seducție și prefăcătorie ale lui Don Juan, precum și la încercările, eșuate, de moralizare a sa de către Sganarelle, un personaj de o umanitate izbitoare, opus uman-inumanului său stăpân. (Căci acesta mi s-a părut „motorul” spectacolului: conflictul înăbușit între morală lui Sganarelle și amoralitatea integrală a stăpânului său.) Și după ce dă câteva semne de viață, înspăimântându-l mediu pe seducătorul infatigabil, se retrage pentru a-și face apariția în final, când, printr-o îmbrățișare, îl trimite pe acesta acolo unde îi este locul. De notat că vestimentația Comandorului (costume: Judit Dobre-Kóthay) este identică aceleia a lui Don Juan, astfel încât îmbrățișarea pare una între doi gemeni, cu atât mai mult cu cât regia a cultivat și asemănarea lor fizică. Întins pe catafalcul care prelungise tot restul spectacolului soclul statuii, spre public, Don Juan apare într-o splendidă și sugestivă proiecție pe peretele de fundal, îndepărtându-se printr-o vie semisălbatică sau printre niște arbuști scunzi, spre o zare care în cele din urmă îl va înghiți. Faptul că Sganarelle, moralistul și nemulțumitul din atâtea scene ale spectacolului, deschide o ușă chiar în peretele-ecran pentru a trece dincolo, apărând apoi, într-o ultimă încercare, disperată și sortită eșecului, de a-l ajunge și a-l reține pe stăpânul său, cu toate ticăloșiile sale, mărește poezia acestui final neașteptat dar absolut în logica spirituală a ceea ce s-a întâmplat înainte. El, care a fost un fel de oglindă, de ecran al lui Don Juan, își pierde, prin dispariția stăpânului său, rațiunea de a fi, tocmai acea continuă nemulțumire față de comportarea dincolo de morală a acestuia.

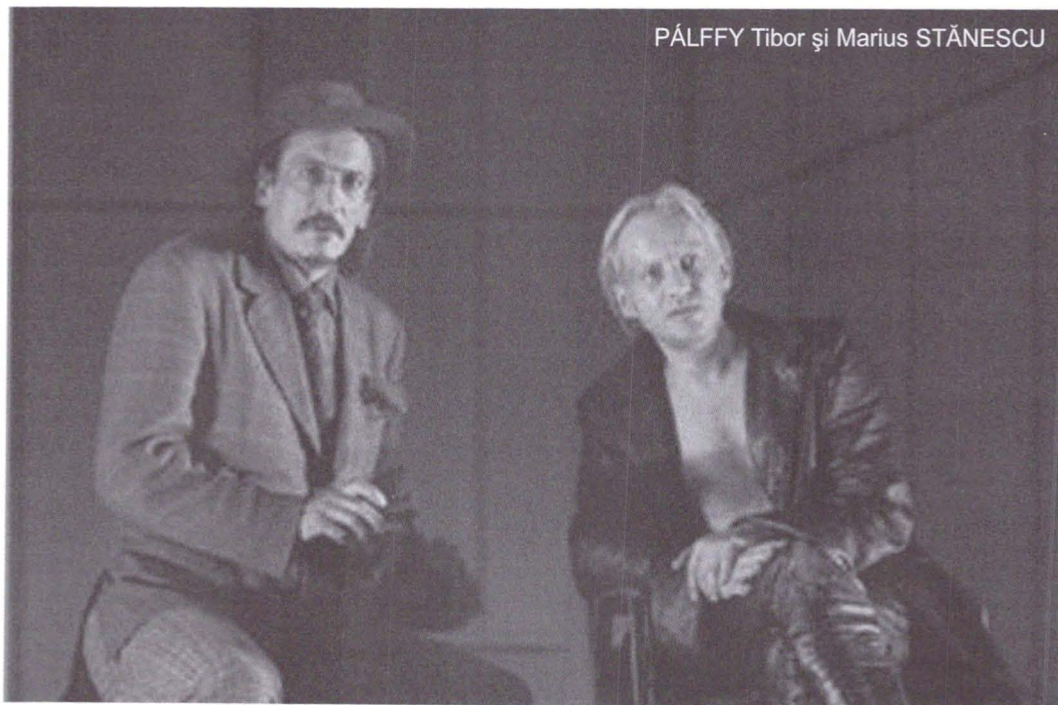
Spectacolul Teatrului din Ploiești a avut loc pe scena Odeonului, acolo unde nu demult am văzut o premieră cu un alt *Don Juan*, o piesă modernă, de Leonid Juhovițki, intitulată *Ultima femeie a senorului Juan*, regizată de Vladimir Granov și avându-i ca protagoniști pe Florin Zamfirescu, într-un Don Juan bătrân și hăituit atât de frații Elvirei, cât și de soția sa însăși, dar mai ales de trecutul său, obosit de toate și dezabuzat. Roluri interesante au mai avut Irina Mazanitis (*Elvira*), Mugur Arvunescu (*Don Carlos*), Katia Pascariu (*Conchita*), Mircea Constantinescu (*Hangiul*), Ionel Mihăilescu (*Executorul*). Ar mai lipsi – observa în pauza spectacolului ploieșteano-bucureștean-sfântugheorghean Mugur Arvunescu – *Don Juan sau pasiunea pentru geometrie* a lui Max Frisch și am avea o trilogie. Dar dacă punem la socoteală și *Don Juan în Soho* de Patrick Marber, care urmează, în condițiile vitrege ale vremurilor noastre, toată povestea personajelor molierești, jucată de actorii Naționalului clujean plus câțiva sibieni, tot „naționali” și ei, sub bagheta lui Andrei Șerban, atunci trilogia s-ar transforma în tetralogie. Ca să nu mai spun că

pasiunea pentru geometrie din cealaltă piesă subzistă, în mod subtil, în această construcție regizorală și actoricească. Care rămâne pilonul combinației, fie că e vorba de o trilogie, fie de o tetralogie, fie chiar mai mult. Spectacolul lui Bocsárdi László este, în fond, unul în care teatrul triumfă și asupra experimentelor și asupra lipsei de suflet a multor întruchipări pe scene, e spectacolul cel mai uman și mai artistic pe care l-am văzut, de la *Ványa Bácsi* încoace și poate și de până atunci. Calități pe care aș fi nedrept dacă nu aș recunoaște că i le dau apariția de mare candoare comică precum aceea a Adei Simionică sau tot candoarea, în altă gamă, a personajului întruchipat de Nicolae Urs (tatăl ipochimenului central), sau apariția comică irezistibilă a lui Ilie Gâlea și, pe spații mai reduse, fiecare dintre actorii din acest spectacol.

Cu alte cuvinte, cel mai bun spectacol al anului 2007 sunt mai multe. Dintre ele nu poate lipsi, decât dacă răspunsul este dat cu rea-voință, *Don Juan*-ul lui Bocsárdi László, Marius Stănescu, Pálffy Tibor et comp.

Teatrul Municipal „Toma Caragiu” – Don Juan de Molière. Regia: Bocsárdi László. Decoruri: Bartha József. Costume: Judit Dobre-Kóthay. Muzica originală: Könczei Árpád. Cu: Marius Stănescu (*Don Juan*); Pálffy Tibor (*Sganarelle*); Adrian Ancuța (*Guzman*); Mihai Calotă (*Don Carlos*); Dragoș Câmpan (*Don Alonso*); Nicolae Urs (*Don Luis*); Ioan Coman (*Un cerșetor*); Tudor Smoleanu (*Pierrot*); Ilie Gâlea (*Dimanche*); Oxana Moravec (*Elvira*); Ada Simionică (*Charlotte*); Elena Popa (*Mathurine*); Alin Teglaș (*Spectrul*); 6 femei: Roxana Ivanciu, Lorena Ciubotaru, Florica Dinicu, Cristina Moldoveanu, Otilia Pătrașcu, Izabela Iacupovici. Data premierei: 28 septembrie 2007.





PÁLFFY Tibor și Marius STĂNESCU

Constantin PARASCHIVESCU

Un viciu la modă

Într-un spațiu intens luminat, de o strălucire aproape feerică, cu zeci de surse electrice din tavan (ca un covor de sori), trei uși abia vizibile de o parte și de alta, una în fundal, care se deschide la sfârșit, un postament cu o alcătuire înălțată pe o latură, acoperită de o mantie cafenie – „locașul pompos al Comandorului”, cum zice cineva (decor Bartha József) –, șase femei în negru privesc cum un bărbat apasă puternic pieptul unui ins întins pe jos, în încercarea energică de a-l resuscita. Într-un colț, Sganarelle explică, în tot acest timp, unui interlocutor curios cum a ajuns aici cu stăpânul său Don Juan, care a părăsit-o pe Dona Elvira, soția sa, pentru altă femeie ce l-a atras. Insul resuscitat se ridică și e chiar Don Juan! În final, statuia, care se presupune că era sub învelitoare și-i speriasse pe Don Juan și pe Sganarelle prin câteva mișcări neprevăzute, se însuflețește și se ivește aieva ca un Don Juan identic, la fel înveșmântat și blond, se îmbrățișează cu cel de până acum și-l întinde, între două fumuri de țigară, pe postamentul de unde abia s-a ridicat. E numit în spectacol Spectrul și tot acest episod straniu se petrece în prezența aceluiași șase femei, acum gravide, cu burțile mari, într-o dezlănțuire paroxistică de contorsiuni. Sganarelle, martor la toate, îi așază stăpânului său mâinile pe piept și iese după Spectru, pe ușa din fund, după ce a avut grijă să lase pe un scaun reportofonul cu înregistrarea crezului lui Don Juan privind ipocrizia: „Ipocrizia este un viciu la modă, iar toate viciile la modă trec drept virtuți”. Fundalul

se transformă într-un mare ecran, pe care se profilează un lan imens, pe unde își face drum silueta cunoscută a lui Don Juan, iar după el, cu câteva ezitări, aceea a lui Sganarelle, spre un capăt de orizont întrezărit în depărtare. Dar în tot acest timp, eroul poveștii e și pe soclul din mijlocul scenei. Nu fulgere năprasnice, nu flăcări de infern, nici lamentația revoltată a lui Sganarelle, „Cine-mi plătește simbria?”.

Între aceste două originale repere, coperte simbolice, se derulează aproape fără modificări acțiunea piesei **Don Juan**, într-o cursivitate de ritm și relații care valorifică cu efect complexitatea personajelor și ideile. Și o colaborare optimă a regizorului Bocsárdi László cu semnatara traducerii și adaptării, Alice Georgescu, probată de la montarea pirandelliană de la Nottara, *Nu se știe cum*. Cu același protagonist ca și aici, Marius Stănescu de la Odeon. Căruia îi creează o exemplară relație complementară cu surprinzătorul interpret al lui Sganarelle, Pálffy Tibor de la Teatrul din Sfântu Gheorghe (un excelent Estragon, acolo, în *Așteptându-l pe Godot*). Ei nu se pot defini decât împreună, așa cum și în piesă – observă unii exegeți – nu pot trăi despărțiți, deși se contrazic și se situează pe poziții total diferite, dar „fiecare are ceva ce-i este de trebuință celuilalt” (*Istoria Teatrului Universal*, vol. II, Editura Didactică și Pedagogică, 1982, pag. 67). Unul care acționează în virtutea propriilor pofte și dorințe, frumușel, inteligent, ironic, pe care parcă nu-l poți condamna, altul care e părtaș la tot ce întreprinde primul, dar nu-i împărtășește conduita și motivațiile, exprimându-și dezacordul, dezaprobarea, pe punctul de a-l părăsi, dar rămânând totuși legat de el, ca în alternanța de dispreț și admirație a repetatei expresii, rostite pe tonuri diferite: „Ce om!”. Într-adevăr, *Don Juan* al lui Marius Stănescu nu e seducătorul cinic sau doar libertinul, actele sale nu se raportează numai la femeile seduse și abandonate, ci au în vedere societatea în general, de ale cărei reguli și rigori se desprinde conștient și teatrul. Surprinzătorul *Sganarelle* al lui Pálffy Tibor nu e doar valetul, simbriașul lui Don Juan – de aceea nici nu-și deplânge simbria la sfârșit –, ci mai degrabă un asociat în aventura existențială, cu multe rezerve, mari nedumeriri, frecvente perplexități, dar inseparabil de personajul îndrăzneț, cu inițiativă. Felul cum reacționează continuu la replicile lui Don Juan în dialogurile cu ceilalți, cum se prelinge pe lângă pereți atent și neputincios, cum privește cu ochi mari și rostește cu glas apăsător propriile critici la adresa protagonistului, fac din jocul lui o adevărată conștiință a eroului principal, lucidă, trează, ascuțită, de care acesta nu se poate lipsi, dar o tachinează întotdeauna. Figura subțiratică de cuceritor a lui Marius Stănescu contrastează cu aceea de bărbat hârșit a lui Pálffy Tibor, într-un tandem spectaculos de efect artistic.

Mai notez izbutitele apariții, furibunde prima dată, cucernice dar gata de a eșua erotic a doua oară, a Oxanei Moravec în *Dona Elvira*, jocul savuros din scena seducției, de la neîncredere naivă la înfoiata amăgire de sine, al Adei Simionică în *Charlotte*, balansul între fermitate și ezitare în a-și revendica împrumutul neachitat al lui Ilie Gâdea (negustorul *Dimanche*), într-o scenă antologică de tămâiere a însușirilor, surprinzătoare pentru el însuși, de către Don Juan. Adaug contribuțiile de real efect ale lui Niculae Urs în *Don Luis*, Tudor Smoleanu (când nu se agită în exces) în *Pierrot*, Elena Popa în *Mathurine*, Mihai Calotă în *Don Carlos*, Ioan Coman în *Un cerșetor*. Toți aceștia sunt ploieșteni și se integrează într-o evoluție coerentă cu cei doi invitați în rolurile principale, stimulativă și de bun augur pentru colectiv. În spațiul scenic există o permanentă reciprocitate de reacții între interpreți, fiecare apariție produce un reflex sugestiv, jocul e însoțit de o excepțională replică sonoră,

la pian, ironică, sarcastică, dramatică, grandioasă, a muzicii originale a lui Könczei Árpád.

Cu un an înainte de *Don Juan*, în 1664, Molière scrisese *Tartuffe*. O demascare a fățarniciei ipocrite. Nu e interesant că în piesa următoare atacă chiar ipocrizia fățarnică la modă, prin cuvintele lui Don Juan, generalizată, deci, la nivelul întregii societăți cu rang fals de virtute, pe care aici Sganarelle ține s-o imortalizeze la un reportofon lăsat pe un scaun, în urmă, pentru cine o găsi cândva și se va întreba, poate, de ce?

Evident, teatrul european, scris pe afiș.

Tatonări și revelație

Cu trei spectacole, ediția a III-a a generosului program **Comedia ține la TINERI**, inițiat de directorul Teatrului de Comedie George Mihăiță, s-a desfășurat la sfârșitul anului 2007 în două etape: prima, între 1–8 noiembrie, cu prezentarea spectacolelor *Emigranții* de Slawomir Mrożek și *Zoo story* de Edward Albee; a doua pe 1 decembrie cu premiera pe țară a piesei *Bella și cavalerul fără nume* de Oliver Emanuel. Doi dramaturgi consacrați, cu binecunoscute lucrări și un nume nou, de tânăr autor englez, după câte am înțeles.

Pentru consacrați, au optat doi tineri regizori: Zolán Zakarias (clasa conf. univ. dr. Ludmila Székely-Anton), absolvent din anul 2006, și Silvia Dumitriu (clasa prof. univ. dr. Tudor Mărcu), absolvent din anul 2005. Opțiuni ce se pot aprecia pentru orientare către problematica dramatică de un anumit specific și complexitate. Contraste de comportament, confruntări de opinii și atitudini, reflectarea unor incompatibilități cu lumea ostilă din afară. În tangență cu teatrul absurdului, cu corectivul că e mai degrabă critic și polemic, în registru tragic-grotesc. Salutându-le opțiunea, consemnăm efortul de conturare a unui stadiu optim de confruntare între perechea de personaje din fiecare piesă, cu stăruință de date diferențiate. Astfel, în *Emigranții*, Alexandru Unguru (A.A.), în rolul intelectualului, joacă pronunțat superioritatea, glacial, cu ifos, iritat și agasat de intervențiile celuiilalt, Florin Lăzărescu (X.X.), salahorul abrutizat de condiția vitregă în care trebuia să-și câștige existența aici, cu motivate izbucniri de revoltă. Dar, de la un timp, liniile diferențiate astfel supără prin aplatizare, unul se rătoiește, altul pendulează între ieșiri isterice și se pierde polemică de fond. Cu lumea, unde ei, emigranții, sunt de fapt „doi captivi surpați sufletește” (V. Silvestru). Pentru *Zoo story*, Silvia Dumitriu a distribuit doi profesioniști, Adrian Anghel în rolul vagabondului *Jerry* și Sorin Dinculescu în rolul americanului bogat *Peter*. Diferențieri și aici, dar mai pronunțate, complexe, cu înclinare spre deslușiri raționale la cel înstărit, nonconformism accentuat și reprimat, într-o compoziție de reală încărcătură dramatică, la celălalt. Confruntare în doi, dar nu și reflex al confruntării cu lumea, sugerată atât de clar de autor în cuvintele: „Societatea în care trăim are valori artificiale”.

Vladimir Anton a ales textul unui autor tânăr cu problematică specific tinerească, pe care l-a tradus, adaptat și pus în scenă, intitulat, cu rezonanță de basm, *Bella și cavalerul fără nume*. Cavalerul e, firește, mai întâi proiecția visurilor de adolescență ale Bellei, sora lui Donnie, pe care el o numește „prințesă” în povestirea pe care o scrie. Sunt singuri, părinții lor au murit și afecțiunea pentru surioară devine exclusivistă. Curând, și maladivă, când în viața ei apare un cavaler aievea, „înalt, atrăgător”, cum îl descrie el, de care ea se îndrăgostește. Scene,

confruntări, reproșuri. Cavalerul cu nume, Philipe, se înfățișează acasă, Donnie îl întâmpină cu revolverul, apoi îl admite silit, cu resentimente abia reținute. Firul ca de basm al poveștii de îndrăgostiți se profilează pe o suspiciune tragică ce îl dezvăluie în final pe Donnie ca autor efectiv (macabru) al suprimării părinților. Textul are o suită fragmentară de episoade ilustrative și confesiuni, într-un crescendo care se conturează din alternanțe, nu din acțiune. Personajele se interpretează, se comentează. Poate prea fragmentat, dar cu franchețe și o undă de poezie chiar. Spectacolul e plăcut, curat, pus în valoare ca sens și gradatie, cu o autentică revelație: Ioana Anastasia Anton în rolul Bellei; micuță, slăbuță, drăguță, cu ochii vii și scilpitori ca cerul sufletului neprihănit, frăgezime și forță. Bun venit în basmul scenei, Ioana!... Cavalerul e Tudor Aaron Istodor, ales pentru descrierea pomenită (înalt, atrăgător), dar și scurta experiență în teatru, corect, sigur, cam rece însă și egal cu sine. Lucian Iftimie e Donnie, rol complex pe care-l rezolvă cu aplicație în unele ipostaze, iar în altele îl expediază abrupt și cu vorba rostogolită neclar între dinți.

La Focșani, pe mătură

Cineva are următoarea replică într-o piesă: „Și pe urmă, mă sculam și plecam, vorba aia, la Focșani, pe mătură”... De ce pe mătură? Aluzie, probabil, la miraculosul vehicul cu care zbura o bătrânică vrăjitoare prin basme. Dar de ce la Focșani? Pentru că era un reper de neastâmpăr și nestatornicie în *vorba aia* „azi aici, mâne-n Focșani”. Nutresc, recunosc, nostalgia de a fi câteodată „mâne-n Focșani” pentru a mă tot minuna de darul pe care pe care l-a făcut acum vreo sută de ani concetățenilor săi maiorul Gheorghe Pastia, construindu-le al doilea cel mai frumos teatru din România, după Iași, și dacă realitatea nu-mi oferă prilejul, aș zbura într-acolo și pe iluzia unei măture de basm. Ei, iată că am fost la Focșani să disting ceva din jocul acesta înșelător dintre iluzie și realitate, unde cineva rostește și replica de mai sus...

În piesa *Câteva palme false* de Paul Everac, prezentată aici în premieră în regia lui Ioan Albu. Cine este Ioan Albu? Fost cascador la filme românești și străine, coordonator și profesor de mișcare scenică, regizor secund și principal la câteva producții cinematografice. Absolvent al facultății de regie Film-TV a Universității „Hyperion”. Nu ne surprinde de ce a ținut dânsul să monteze acest text al domnului Everac dacă ținem seama că eroul piesei este un fost cascador, acum pensionar. Și nu sunt nici cine știe ce probleme de montare, fiind vorba de două personaje într-o acțiune concentrată la un act. El și Ea, în camera lui, „compusă cam ciudat”, zice autorul. Dar efectiv ciudată este întrevederea celor doi, ca robi ai confuziei care i-a făcut cândva să se îndrăgostească de imaginea celuilalt, sub altă identitate. Ea de curajul, îndrăzneala și eroismul unui actor, ale cărui acte temerare erau înfăptuite de cascador, El de prospețimea, rumeneala obrazilor și genele negre ale unei actrițe, care erau de fapt efectele măiestriei unei cosmeticiene. Un cascador și o cosmeticiană care s-au iubit, deci, „prin delegație”, fără să se cunoască de-adevărat, fără să și-o poată spune. Un fel de exercițiu pirandellian al autorului, de abilitate dramaturgică, premiat la un concurs în anul 1968, reprezentat la Teatrul Național București, în 1969, cu Carmen Stănescu și Colea Răutu (într-un triptic intitulat *Cine ești tu?*), tradus în India, montat în Anglia și Polonia, etc. Un joc



Sorin RUSU și Paula GROSU

teatral, ca și alte piese scurte ale domnului Everac, fără nimic propagandistic. Joc subtil, de alternanțe și echivocuri.

N-am auzit replica în chestiune în spectacolul de la Focșani. Și nici n-am întrebat de ea. Domnul Albu – figură simpatică, mustață cu două aripi vâjnoase în jos, gata să bată aerul „pe oală” cum se spune –, a regizat cu energie și vădită mândrie de cascador împrejurarea dramatică, dându-i și interpretului Sorin Rusu ceva din semnalmente – mustață asemănătoare și vigoare impulsivă. Spațiul e dominat de un ecran, pe care eroul își proiectează demonstrativ spectaculoasele cascadorii, să le privească nostalgic și s-o impresioneze acum pe ea. Cam agitat și nervos. Numai că Ea, Paula Grosu, atentă și concentrată, privește, ascultă și deduce mai bine lăuntric adevărul. Jocul Subtil al echivocului nu se încheagă, însă.

La sfârșitul reprezentației, domnul Paul Everac a apărut pe scenă, la venerabila vârstă de 83 de ani, și a citit câteva poeme proprii dintr-o cărticică recentă, intitulată *Ce rămâne dintr-un întreg*, Editura Semne, București, 2007. Lamentații „apostazice”, le numește dânsul. Marcate de iminența sfârșitului. „Se conturează, e normal, și-a mea rundă: / Dintr-un întreg o să rămân, cel mult, o undă...” (Deconectare). Și nostalgice regrete: „Am pierdut ca un fraier, / cea mai mare parte din aer / și parfumurile ce-mi veneau la nară / și partea mea de tăcere stelară” (Strip-tease).

Teatrul Municipal Focșani – Câteva palme false de Paul Everac. Regia artistică: Ioan Albu. Cu: Paula Grosu (Ea), Sorin Rusu (El). Premiera: 19 octombrie 2007.

Mircea MORARIU

Mecanismul violenței cotidiene

Nu doar valurile succesive, ce dau substanță noii dramaturgii ruse, sunt surprinzătoare prin valoarea și capacitatea de a reprezenta premisele unor spectacole cu reală miză estetică și ideatică. Sunt deja numeroase și textele ce au atras atenția asupra literaturii dramatice scrise în zona Balcanilor, o parte dintre ele ajungând pe piața teatrală românească. După ce el însuși a montat asemenea partituri, ca, de pildă, *Spionul balcanic* la Teatrul Mic, regizorul Claudiu Goga, în calitate de director al Teatrului „Sică Alexandrescu” din Brașov, pare că intenționează să plaseze în bună măsură stagiunea în curs sub semnul acestei literaturi născute într-una dintre cele mai dramatice și mai tensionate părți ale Europei. Dacă începutul a fost făcut cu spectacolul *Colonelul și păsările*, înscenat la apreciable cote de profesionalitate de Alexandru Dabija, pasul următor e marcat de ***Butoiul cu pulbere***, montare consistentă, serioasă, echilibrată, atentă dar și generată din atenția acordată detaliului cotidian, inteligent scăldată într-un abur poetic întunecat, prin care Cristian Juncu valorifică piesa omonimă a macedoneanului Dejan Dukovski. O piesă selectată și tradusă de Aleksandra Goreska în cadrul proiectului de traduceri *dramAcum*.

Sintagma „butoi cu pulbere” face parte din ceea ce s-ar putea numi marca de înregistrare istorică a Balcanilor. Nenumăratele conflicte, stările de beligeranță

Mircea ANDREESCU și Mihai BICA



Foto: Cosmin Ardeleanu

Foto: Cosmin Ardeleanu



Marius CORDOȘ și Vlad JIPA

parcă perpetue, fiecare dintre ele funcționând drept uvertură pentru o alta, doar pentru moment în stare latentă, dar care se va declanșa negreșit, conflicte a căror zgură parcă sufocă, în egală măsură, istoria și prezentul nu puteau să nu-și lase amprenta asupra felului de a fi al oamenilor. Așa încât, „butoiul de pulbere” marchează și definește istoria nu doar la nivel macro. Oamenii, capacitățile lor de conviețuire sunt virusate. În zadar, în momente de reală ori inventată sărbătoare, ridică ei paharul „pentru lucruri bune și frumoase”. E ceva din butoiul acesta cu pulbere care a modificat fiecare individ, „marginalitatea” colectivă a marcat individul care și în vreme de pace se dovedește înstrăinat de sine și de semenii lui, e constrâns să devină o paieată jalnică și să viermuiască gol de propria sa existență. Omul e transformat într-o roțiță a unui mecanism implacabil al cărui rost pare a fi acela de a perpetua violența. Iar îndată după ce roțița își va fi îndeplinit misiunea, mecanismul acționează astfel încât o altă roțiță o va distruge, o va scoate din funcțiune, o va zvârli la fiare vechi.

Piesa lui Dejan Dukovski e construită dintr-o succesiune de (dacă am numărat bine) zece secvențe, cărora regizorul Cristian Juncu le mai adaugă un epilog, poate nu neapărat util. În fiecare asemenea unitate de acțiune relația dintre personaje e aceea dintre agresat și agresor. Iar în secvența imediat următoare, agresorul din scena precedentă devine victima violenței altui personaj. E vorba despre oameni marginali, despre ființe obscure care știu că zac într-un unghi mort unde putrezesc de vii, loc din care vor să scape. Își deghizează frica și lașitatea în violență, se simt bine când își terorizează semenii într-un compartiment de tren ori într-un autobuz, adică în ceea ce se cheamă a fi „situații normale”, dar și în închisoare, când îi umilesc, când îi văd tremurând de frică, când își afirmă o imaginară autoritate a forței, spulberată câteva momente mai încolo. Butoiul cu pulbere e mereu și îndată reîncărcat, rezervele de violență clocotindă par inepuizabile.



Foto: Cosmin Ardeleanu

Relu SIRIȚEANU, Mihai BICA și Demis MURARU

În decorul unic creat de Cosmin Ardeleanu, dominat de toposul cârciumii ieftine, cu mese și scaune de lemn, „înfrumusețată” cu stuf pentru „culoare locală”, regizorul Cristian Juncu asigură încă din primele momente ale spectacolului tensiunea necesară. Găsește pentru relatarea scenică a întâmplărilor, evident anormale, un ton de normalitate. Nu cade pradă didacticismelor. Nu recurge la demonstrații. Nu ia în mână un imaginar creion roșu, nu îngroașă semnificații. Îi lasă spectatorului plasat în imediata vecinătate a faptelor (spectacolul se joacă cu public pe scenă) misiunea de a comenta, interpreta, judeca. Regizorul „se mulțumește” doar să găsească soluțiile eficiente prin care să aducă în scenă starea de nevroză a personajelor. Personaje care sunt jucate de actori din generații diferite, unii distribuiți în mai multe roluri, cărora le revine misiunea de a le releva marginalilor, pe care îi interpretează, individualitatea, dar și dominantă comună. Nu e tocmai ușor ca în câteva minute să faci astfel încât o apariție să semnifice un tip ori o biografie. Dar Mircea Andreescu, Mihai Bica, Vlad Jipa, Marius Cordoș, Marius Cisar, Relu Sirițeanu, Dan Săndulescu, Gabriel Costea, Demis Muraru, Iulia Popescu, Codruța Ureche, Constanța Comănoiu, Maria Gârbovan reușesc acest lucru, evoluează ca o trupă omogenă. Semn clar că la ora actuală Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov dispune nu doar de actori, ci chiar de o trupă. Ceea ce nu e deloc puțin lucru. Iar dacă lucrurile stau astfel, meritele directorului Claudiu Goga nu sunt nicidecum de nebăgat în seamă.

Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov – Butoiul cu pulbere de Dejan Dukovski. Traducerea: Aleksandra Goreska. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Cu: Mircea Andreescu, Mihai Bica, Vlad Jipa, Marius Cordoș, Marius Cisar, Relu Sirițeanu, Dan Săndulescu, Gabriel Costea, Demis Muraru, Iulia Popescu, Codruța Ureche, Constanța Comănoiu, Maria Gârbovan. Data premierei: 14 octombrie 2007.

Nunta însângerată

Scrisă în anul 1927, piesa **Domnișoara Nastasia** i-a adus lui George Mihail Zamfirescu adevărata notorietate. În opinia lui Ov. S. Crohmălniceanu (cf. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1975), „piesa atrage de la început atenția prin unghiul inedit din care înțelegea să prezinte lumea mahalalei românești pe scenă”. Același exeget apreciază că „după *Dezertorul* lui Mihail Sorbul, [*Domnișoara Nastasia*] era a doua temerară încercare de a substitui opticii comice a lui Caragiale o alta, tragică. Ca în *Azilul de noapte*, autorul ține să arate că *la fund* se zbate o umanitate care cunoaște toată gama pasiunilor devorante, aspirațiile înfrânte și marile suferințe innobilatoare”. La vremea premierei absolute, piesa a luat cam pe nepregătite lumea literară (cf. Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000), astfel încât „nume ilustre se hotărau cu greu să acorde *note de trecere* la care pretindeau că aveau dreptul”. Bunăoară, pentru Eugen Lovinescu cea mai realizată era „pictura de mediu”, marele critic crezând că tema mahalalei ar putea fi „un tezaur ignorat al seriosului, al pateticului, al poeziei, chiar”, în vreme ce Camil Petrescu recunoștea „nervul teatral al textului”. Ceva mai târziu, Tudor Vianu introducea piesa într-o ilustră și generoasă paradigmă literar-teatrală, plasând-o alături de *Cadavrul viu* al lui Tolstoi, de *Dezertorul* lui Mihail Sorbul și, firește, alături de *Azilul de noapte* gorkian. Alți exegeți au asemănat protagonistul piesei cu Anca din *Năpasta*.

Citită astăzi, din perspectiva receptorului infinit mai grăbit de la începutul secolului al XXI-lea, piesa lui G. M. Zamfirescu poate părea nițeluș cam lungă și (probabil) marcată de un aer telenovelistic *avant la lettre*. Regizor tânăr, absolvent din anul 2000, cu câteva realizări scenice importante în palmares, Szabó K. István, aflat la prima sa întâlnire cu o piesă din literatura dramatică interbelică românească, a citit *Domnișoara Nastasia* din perspectiva asemănărilor sale evidente cu câteva piese de referință ale lui Federico García Lorca, precum *Nunta însângerată* ori *Yerma*. Pentru spectacolul de la Teatrul „G. A. Petculescu” din Reșița a alcătuit un conspect scenic ce reduce substanțial dimensiunile textului, *salto*-urile sale fiind astfel gândite încât să nu anuleze și ceea ce exprimă *de facto* partitura. O seamă dintre fapte ori replici sunt sugerate ori de-a dreptul înlocuite prin inspirate inserții scenografice – aici directorul de scenă aflându-și un prețios aliat în persoana coregrafului Lőrincz József, care a realizat mai mult decât mișcarea scenică a spectacolului, dar și în cea a actorului-dansator Florin Ibrași (*Ionel*). Szabó K. István a fost, de asemenea, ajutat de muzica de scenă percutantă și inspirată, analogă discursului scenic, creată de Horváth Károly.

Regizorul s-a gândit să speculeze, nici mai mult, nici mai puțin decât caracterul oarecum eclectic al textului. Eclectismul totuși nederanjant al montării rezultă din amestecul dintre caracterul preponderent realist al textului și accentele sale expresioniste (deși, interesant, Szabó K. István modifică oarecum ponderea celor doi termeni, mai cu seamă în prima parte a spectacolului), dar și din amplificarea grotescului unor personaje. Nu întotdeauna însă (auto)controlul regizoral asupra jocului actoricesc e suficient de riguros și așa se face, cred, că interpretele rolurilor

Paraschiva (Ana-Maria Cizler) și *Niculina* (Adina Panait) cam sar calul. Tot la fel cum sar calul costumele lor, pretins felliniene (creator: Florica Zamfira). În alte cazuri, costumele se caracterizează prin adecvare și simț al măsurii. Tonul exact îl găsește, după părerea mea, Iustina Prisăcaru, foarte bună interpretă a *Vecinei*. În desenarea clară și, în același timp, pitorească a umanității pestrițe din Mahalaua Veseliei contribuții utile, în unele cazuri chiar mai mult decât atât, au Eugen Pădureanu (interpret al Orbului, care își face vizibil personajul, în pofida faptului că acesta nu rostește nici măcar un singur cuvânt), Iulian Simionică (*Băiatul*), Cristian Brătioiu (*Omul necăjit*), Sorin Fruntelată (*Cerșetorul*), Nicolae Pârvulescu (*Haimanaua*) și Nicolae Drăgan. Cu toții ne întâmpină, în fața cortinei lăsate, înainte de începerea spectacolului. Unii somnolează, alții mănâncă, cu toții sunt după, ori în așteptarea unui nou chef. Care se poate oricând lăsa cu o tragedie. Casa lui Ion Sorcovă (cu siguranță și în dulcele stil clasic jucat de Zeno Balint) e asemenea unui canton mizer sau, mai curând, unui vagon. Aici locuiește Nastasia, excepția de la regula locului, dornică să agațe vagonul vieții sale la orice locomotivă ce ar putea-o scoate din Mahalaua Veseliei și duce în Popa Nan. Actriță bună, apreciată pentru câteva dintre creațiile sale anterioare, Marica Herman identifică mijloacele prin care să-și facă personajul credibil. O vedem la început visătoare, bovarică. În prima secvență, e asemenea eroinei flaubertiene care se visează cântând la pian. Nastasia se vrea îmbrăcată precum o domnișoară din lumea pe care ea o crede bună. E în căutarea soluției salvatoare. Iar cum Luca e o astfel de soluție, acceptată de Nastasia nu atât pentru că l-ar iubi ca bărbat, ci pentru că ar putea fi locomotiva visată, regizorul îi cere interpretului acestuia, Antonio Dinu, să facă un personaj mai curând adolescentin, feciorelnic. Pe de altă parte, în acest chip, Szabó K. István pregătește astfel modul în care va rezolva dificultățile inerente pe care le implică folosirea copiilor în spectacolele de teatru. Luca Lacrimă, interpretat de Miodrag Radovan, e la granița dintre aievea și părelnic. Reapariția din final a lui Luca, în cheie metaforică, atunci când răzbunarea Nastasiei se va fi săvârșit, chiar dacă va fi cu prețul propriei vieți, e justificată atât de o seamă de detalii din text, dar și de stilistica montării căreia îi conferă rotunjime. După moartea lui Luca, vedem o altfel de Nastasia. Mai întâi, ea apare cu două valize, dornică să plece cu orice chip. La auzul numelui lui Vulpașin, se decide să se răzbune. Se pregătește pentru asta. În ființa și pe chipul ei au loc transformări pe care Marica Herman le marchează cu har. Doritul rol Vulpașin i-a fost încredințat lui Florin Ruicu care, mai cu seamă în partea a doua a spectacolului, ajunge să ofere o întrupare credibilă a personajului, după un început ceva mai ezitant.

Deși îmi scapă, în continuare, rațiunile în virtutea cărora directorul de scenă a cerut ca pe afiș cuvântul *domnișoara* să apară între paranteze, nu încap în deoială că spectacolul pe care l-a montat la Teatrul „G.A. Petculescu” din Reșița e unul valid artistic. E ceea ce, până la urmă, contează cu adevărat.

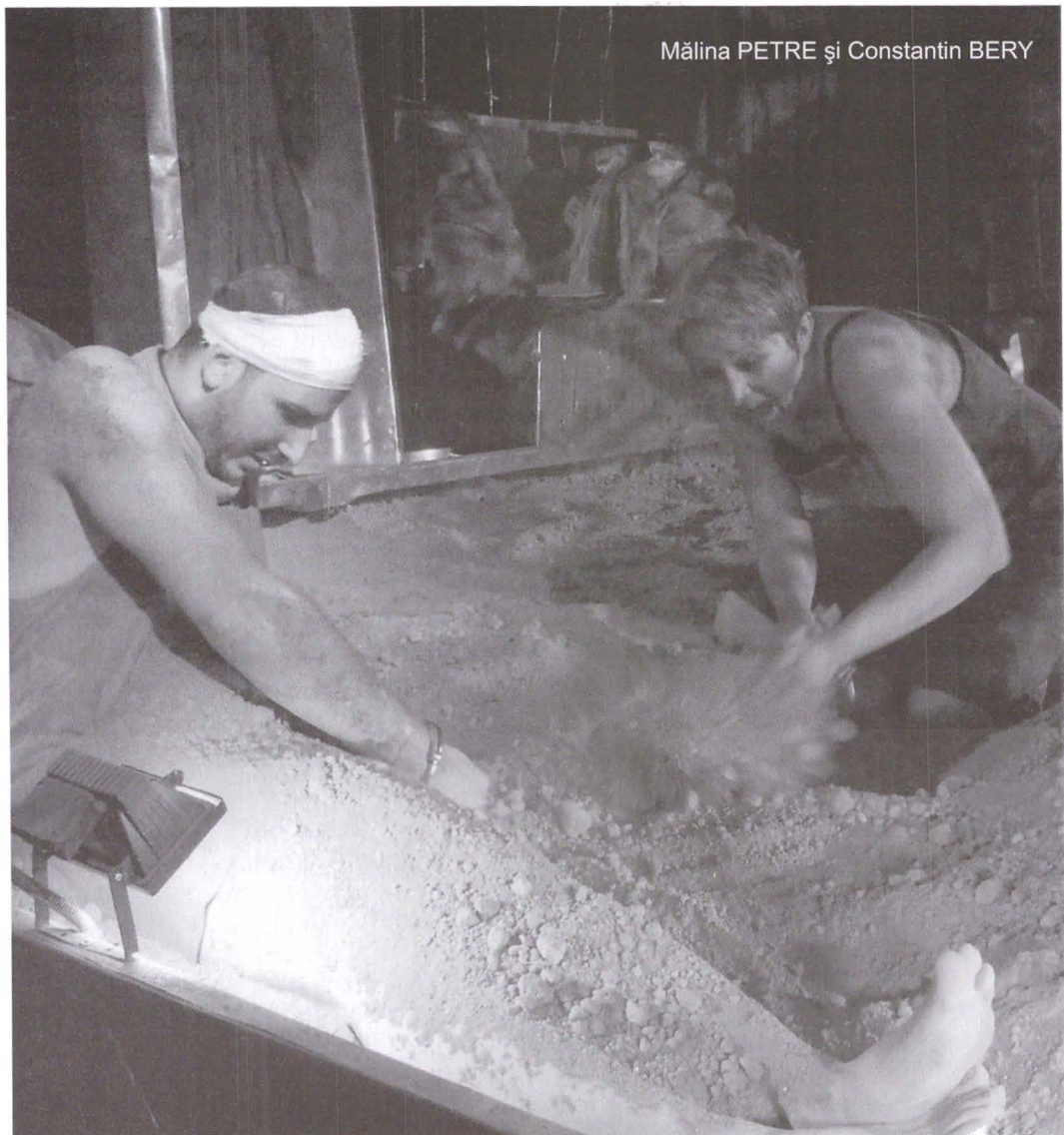
Teatrul „G. A. Petculescu” din Reșița – (Domnișoara) Nastasia, comedie tragică după G. M. Zamfirescu. Un spectacol de Szabó K. István. Decorul: Szabó K. István. Costumele: Florica Zamfira. Mișcarea scenică: Lőrincz József. Muzica de scenă: Horváth Károly. Lumini-Lucian Moga. Cu: Marica Herman, Zeno Balint, Florin Ruicu, Antonio Dinu, Iustina Prisăcaru, Ana-Maria-Cizler, Adina Panait, Florin Ibrași, Miodrag Radovan, Eugen Pădureanu, Iulian Simionică, Cristian Brătioiu, Sorin Fruntelată, Nicolae Pârvulescu, Nicolae Drăgan; Data premierei: 27 septembrie 2007.

Mircea GHIȚULESCU

Reviem pentru violator

Alexander Hausvater a descoperit încă un dramaturg american. Este vorba de Colleen Wagner și o piesă în două personaje – **Monumentul** – pe care o pune în scenă la Reșița cu infinite precauții și fabuloase desfășurări de mijloace teatrale, de parcă ar fi vorba de *Richard III* și nu de un text oarecare. Piesa este, în fond, la fel de violentă și agresivă ca și violatorul militar pe care îl condamnă. În acest punct, arta contemporană se aruncă într-o confuzie totală: pare să condamne violența, dar o face cu mijloace atât de violente încât o recomandă ca plăcere și diversitate. Ce să ne mai mirăm, Shakespeare nu făcea la fel în *Titus Andronicus* și în *Richard III*? Poate că Alexander Hausvater – cititorul a simțit la lectură că Stețko, violatorul din *Monumentul* este un detractat shakespearian aflat nu departe de regele cocoșat al lui Shakespeare, așa că i-a acordat toate onorurile. După 23 de violuri „de război” exercitate asupra prizonierelor tinere, toate însoțite de asasinarea, mutilarea și pângărirea cadavrelor, militarul cu nume sârbesc (așa dă bine în America) se află pe scaunul electric. Îl salvează Mejra, apariție demonică și divină în același timp, interpretată de Mălina Petre în mod straniu, niciodată personaj real, silindu-te să cauți tot mereu un echivalent spiritual. Cine este, de fapt, personajul interpretat de Mălina Petre? Cine este Mejra: pedeapsa, moartea, iertarea? Și toate acestea cu puține mijloace, cu figura bine decupată într-o broboadă, cu ochii mari privind undeva departe într-un spațiu al nimănui de unde își extrage deciziile. Ea știe că moartea pe scaunul electric este o pedeapsă prea blândă pentru violatorul criminal. Este în spectacolul lui Alexander Hausvater un proces de tip „crimă și pedeapsă” dar unul în trei timpi: crimă–pedeapsă–iertare. Etape susținute, fiecare în parte, cu felurite argumente scenice. Adevărata pedeapsă nu este scaunul electric – susține Mejra (mama uneia dintre victime, într-un plan real fără semnificație în contextul crimei primordiale în care se plasează spectacolul), ci memoria. Ea folosește mijloace nu mai puțin violente pentru a stimula amintirea crimelor înfăptuite, dar rezultatul va fi unul fericit. Stețko, oricât de oripilat de perversiunile sale sexuale (violența și agresivitatea sunt, în concepția post-freudistă a lui Colleen Wagner, urmarea impotenței) va descoperi gropile unde și-a aruncat victimele, iar Mejra îl va sili să le rostească numele. Este una dintre cele mai înfiorate scene din *Monumentul* de la Reșița. Violatorul va rosti numele victimelor și se va purifica. Mejra îl silește să sape bazinul cu țărână din mijlocul scenei pentru a aduce la suprafață cadavrele fetelor ucise. O altă scenă memorabilă: cadavrele sunt reprezentate metonimic prin rochii zdrențuite. Alte numeroase rochii coboară de la podul scenei. Efectul este purificator: odată pedeapsa înfăptuită, urmează iertarea. O ploaie care amestecă trupurile cu țărâna iar din noroiul rezultat apare renașterea. Stețko și Mejra par iluminați prin iertare și iubire, deși s-au tăvălit prin noroiul primordial. Logic până la săcăială, silindu-te să admiți că are dreptate, Hausvater nu se oprește aici. Ei nu se vor despărți niciodată, fiind legați prin crimă și agresivitate, prin pedeapsă și iertare. Pentru a pune în scenă acest reviem patetic de tip dostoevskian, în care culmea iubirii este să îl ierți pe criminal, regizorul

Mălina PETRE și Constantin BERY



folosește toate armele din dotare, nu puține. Pentru a asista la spectacol, pășești pe un covor de lumânări riscând să calci pe victimele însângerate ale violatorului care zac, de data aceasta în carne și oase, pe scările de la intrare. Fum de scenă care te îneacă încât abia nimerești locul, decibelii la maximum, și în fundal, un zumzet amenințător, ca la Purcărete. Vocile actorilor sunt date la maximum în cazul lui Constantin Bery (să fi rudă cu ducii de Berry ai Franței, nu cred...) care trage pe corzile vocale cu un arcuș de sârmă în rolul lui Stețko. Adevărul este că *stilul hiperbolic* al regizorului Hausvater își găsește aici maxima investiție și împlinire.

Teatrul G.A. Petculescu, Reșița – Monumentul de Colleen Wagner. Regia: Alexander Hausvater. Cu: Mălina Petre (Mejra), Constantin Bery (Stețko).

Mircea MORARIU

Trista evanescență a actorului

Multe și amestecate sunt motivele ce îl pot determina pe un actor să își ia inima în dinți și să realizeze un recital sau, cum se cheamă el mai nou, un *one-man-show*. Experiența arată că, de cele mai multe ori, astfel de spectacole, deloc ușoare, nicidecum la îndemână, sunt în mai mică măsură rezultatul unor reale aspirații estetice, cât mai curând decontarea unor aspirații bovarice a cutărui artist care fie nu joacă suficient din varii motive, fie consideră că ceea ce i s-a încredințat să joace, până la un moment dat, e departe de posibilitățile sale. Și tocmai, pentru a arăta ce poate, nu doar în calitate de actor, ci și în aceea de scenarist, de scenograf, de coregraf, de regizor, respectivul își asumă toate riscurile și trece la treabă, binecuvântat de îngăduința câte unui director de teatru care astfel răsuflă ușurat că a scăpat de asalturile zilnice ale nemulțumitului cu pricina. Că pe urmă acesta își va rupe gâtul, iar eșecul va fi trecut în contul instituției – asta e cu totul altă poveste. Deocamdată, actorul cu pricina mai convinge doi-trei prieteni că trebuie să îl ajute, e tenace și mai găsește și vreo trei-patru sponsori, ba și câțiva parteneri media, care parteneri fiind nu prea pot să îl critice și se aruncă în valuri. O face cu o anume inconștiență, căci tot experiența demonstrează că puțini sunt spectatorii dispuși să-și cheltuiască o oră din viață și, eventual, chiar și ceva bani pentru a vedea un recital al cuiva care nu s-a făcut remarcat prin nimic în spectacolele Teatrului în care e angajat. Iar apoi, nemulțumiri anterioare îi urmează aceea că munca nu îi e băgată în seamă.

După ce am văzut spectacolul intitulat **Spărgătorul de ceață**, coproducție a Asociației *Theatron* și a Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara, am dobândit convingerea că protagonistul acestuia, actorul Mátyás Zsolt, a luat în calcul mai toate riscurile expuse mai sus și a căutat soluții pentru a le opune argumente artistice. Și-a asumat regia spectacolului – deși, cu siguranță, ochiul din afară al regizorului profesionist i-ar fi fost mai mult decât util – însă pentru întocmirea scenariului a recurs (și bine a făcut) la ajutorul lui M. Józsa Timea Ildikó. Tânărul artist plastic orădean Ianis Vasilatos a asigurat spectacolului o scenografie minimă, dar eficientă. Coregraful András Lóránt a imaginat o mișcare scenică aptă să evidențieze disponibilitățile corporale ale actorului, dar și să exprime zbaterile și chinurile artistului ratat căruia Mátyás Zsolt îi împrumută pentru patruzecișicinci de minute chipul, vocea și trupul său. Schneider Tibor a filmat și editat imaginile ce fac astfel încât unele dintre primele replici rostite de actor – „*eu sunt cinematograful vorbitor*” – să dobândească suportul vizual necesar.

De altminteri, primele momente ale spectacolului sunt rezervate părții filmate. Vedem pe ecran un om complet îmbrăcat în negru, cu fața grimată, alergând bezmetic prin diverse locuri dintr-un mare oraș. Înfruntă privirile curioase, dezaprobatoare, mirate ale celor cărora – cine știe? – clovnul decăzut de acum le-a aurit odinioară chipul cu un zâmbet. Odată micul film încheiat, clovnul speriat irumpe din spatele ecranului, rupe pânza albă și începe să își istorisească povestea. Numai că histrionul trist, debusolat, măcinat de spaime, alcool și neîmpliniri, nu se cantonează doar a ne relata momente din viața sa, precum nefericita dra-

goste pentru Marie. El vrea să ne facă să înțelegem care sunt stimulii actului creator, dar și blocajele acestuia, ce înseamnă libertatea creației, cum își simte artistul publicul, ce vede el dincolo de privirile lui curioase ori devoratoare, cum este când e părăsit de spectatori și cum se vede actorul pe sine atunci când el însuși își dă seama că a eșuat și că a devenit doar o paiață șifonată. Actorul rămâne până la sfârșitul vieții un spărgător de ceață, rolul său fiind acela de a-și ajuta semenii să deslușească drumurile propriilor lor existențe. Sfârșitul fizic al unui actor e unul părelnic fiindcă, de fiecare dată, un alt histrion îi va lua locul și poate îi va repeta istoria.

Nu sunt lucruri tocmai noi care se spun în monologul rostit pe scenă de Mátyás Zsolt. Așa încât, emoția aproximată a recitalului său trebuie să vină nu din ceea ce spune el, ci din felul în care spune. Foarte mobil, permanent mobil, interpretul a intersectat textul cu secvențe coregrafice care tind să evoce cortegiile de fantasme ce agresează provocator ființa acum vlăguită a histrionului. Mai curând grație lor devine pregnantă ideea-cheie și astfel înțelegem că pe cât de bogat în amintiri, iluzii și rafturi de înțelepciune pe atât de fragil, de nevoiaș și evanescent e omul ce și-a spus povestea. Dacă în exprimarea zbaterilor acestei ființe speciale, conștientă de avatarurile pe care le presupune condiția de actor, dar și de ratarea sa umană și profesională, ar fi intrat și necesarul halou de mister, *Spărgătorul de ceață* și-ar fi spus reușita.

Asociația THEATRON și Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara – Spărgătorul de ceață, scenariu dramatic de M. Józsa Timea Ildikó și Mátyás Zsolt Imre. Scenografia: Ianis Vasilatos. Imaginea: Schneider Tibor. Mișcarea scenică: András Lóránt. Cu: Mátyás Zsolt. Data reprezentației: 19 octombrie 2007.

Culori și nuanțe

Din materialele cu caracter documentar ce mi-au fost cu amabilitate puse la dispoziție de Secretariatul literar, am aflat că autorul piesei **Culori de femei** (*Couleurs de femmes*), de curând intrată în repertoriul Trupei „Szigligeti” a Teatrului de Stat din Oradea și prezentată de aceasta în premieră pe țară (dacă nu chiar absolută) e iranian de origine, născut la Teheran și exilat în Franța din motive politice, regimul islamist din țara sa neîmpăcându-se cu felul în care Kazem Shahryari concepe teatrul. Deopotrivă poet și regizor, Kazem Shahryari e adeptul unui teatru de factură poetică, cu multiple și vizibile încatenări în realitate. El a răspuns propunerii venite din partea lui Gérard Astor, directorul Teatrului *Jean Vilar* din Vitry-sur-Seine, care i-a oferit acolo o rezidență de natură să-i permită să scrie o piesă ce ar urma să se transforme într-o trilogie (partea reprezentată la Oradea, deocamdată unica terminată, se cheamă *Vara*) ce urmărește destinul feminin și „culorile” sale. Dramaturgul avea astfel ocazia să își continue și să dezvolte preocupări tematice mai vechi. Cum respectivul destin trebuia urmărit în mai multe țări europene (Franța, România, Ungaria, dar și Grecia), Kazem Shahryari și-a stabilit o adevărată strategie de lucru, a purces la interviuri documentare cu femei provenite din zonele respective și s-a slujit de confesiunile lor.

Plasată într-un timp doar aparent determinat, ale cărui limite se dilată spre a deveni din ce în ce mai neprecizate cu scopul de a dobândi o alură caleidoscopică,



Culori de femei e o piesă ce nu poate fi povestită ca la carte fără a-i săraci și vulgariza bogăția de semnificații reverberante pe care le incumbă și le dezvoltă personajele sale, învestite cu o reală încărcătură simbolică. Punctul de plecare al textului e de factură realistă. Undeva, în Sudul Franței, în arșița verii, o autostradă e blocată în ambele sensuri, iar comunicațiile telefonice sunt tăiate. Doar o cafenea oarecare mai funcționează, loc în care ajung, în disperare de cauză, două tinere femei pe nume Lola și Elsa. Proprietarul micului bistro e un anume Zek, ființă bizară, enigmatică ce prin felul insinuant în care se proiectează în realitatea aparentă dar și în intimitatea existențială a celor două tinere rupe cadrele concrete ale timpului și ale spațiului, le transformă într-un fluid, personajul cu pricina asigurând astfel piesei multiple niveluri de semnificație, de natură parabolică, aforistică, poetică sau analogic-culturală. De fapt, cele 13–14 personaje ieșite din stiloul lui Kazem Shahryari refac prin rătăcirile lor spațio-temporale lumea și *culorile* ei, așa cum pot fi acestea percepute prin ochi de femeie, fie ea logodnică, mamă ori bunică. Există o tehnică a oglinzirii la care face apel dramaturgul, fiindcă femeile învestite de soartă cu rolul de exploratori ai esențelor își dezvoltă profunzimile prin reflecții în alte și alte femei, din vremuri ori generații diverse.

Culori de femei e o succesiune de secvențe, un puzzle spațio-temporal plasat în treizeci de locuri diferite, iar menirea regizorului (în cazul de față Meleg Vilmos) e aceea de a le păstra acestor secvențe independența și forța de expresie fără a fragmenta deloc mizanscena. Meleg Vilmos gestionează bine spațiul minimal al scenei (spectacolul se joacă în formulă de studio, cu public pe scenă), plasează fiecare „fotogramă” animată într-o relație de simetrie (mai întâi de ordin spațial) cu cea precedentă, dar cred că un plus de semantism individual ar fi fost de dorit și

ar fi putut fi obținut, într-o primă instanță, grație unui ecleraj ceva mai diversificat, mai inventiv. În general, e o problemă cu luminile în acest spectacol, ele mi se par mult prea „joase”. Ar mai fi fost de asemenea ceva de lucru spre a fi eliminate fragmentele mate, fără penetrație, fără ritm, care fac și ele un deserviciu, pe alocuri, destul de consistent spectacolului. Toți cei zece actori din distribuție (Fodor Réka, Sztotyory József, Gajai Ágnes, Csepei Róbert, Meleg Vilmos, Molnár Júlia, Fábian Enikő, Medgesfalvy Sándor, Firtos Edit, Kovács Enikő) își asumă caligrafia sobră a spectacolului, evoluează simplu, firesc, cu emoție, evitând trăirismele exagerate și patetismele asemenea. Și, din nou, cred că, dacă ar fi fost ajutate de lumini mai generoase, mai expresive, evoluțiile lor ar fi avut de câștigat, cromatica montării așijderea. Într-un spectacol ce se cheamă *Culori de femei* grija pentru nuanțe ar fi trebuit să fie sesizabilă în toate compartimentele.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Szigligeti” – Culori de femei de Kazem Sharyari, Traducerea în limba maghiară: Pásztor Gabriella. Regia și scenografia: Meleg Vilmos. Comentariul muzical: Ari Nagy Sándor. Coregrafia: Dimény Levente. Cu: Fodor Réka, Sztotyory József, Gajai Ágnes, Csepei Róbert, Meleg Vilmos, Molnár Júlia, Fábian Enikő, Medgesfalvy Sándor, Firtos Edit, Kovács Enikő. Data premierei: 18 noiembrie 2007.

Elisabeta POP

Rira bien qui rira... toujours

Sala Teatrului de Stat din Oradea se află în reparații generale, pentru câteva luni bune, motiv pentru care s-a și renunțat anul acesta la Festivalul Teatrului Scurt – așa încât e de înțeles de ce repertoriile celor două trupe (română și maghiară) au fost oarecum adaptate sălilor în care își vor desfășura programul în această stagiune. Trupa română va juca în sala mare a Casei Sindicatelor, iar cea maghiară în cea a Filarmonicii orădene (e drept, mult mai elegantă). Spectacolele de studio se vor juca fie pe scenă, cu publicul alături, fie în Sala Studio a instituției. Directorul artistic al trupei Szigligeti, actorul Meleg Vilmos, a anunțat, așadar, un repertoriu alcătuit, în bună parte, din comedii și chiar o operetă.

Începutul s-a făcut, conform promisiunii, cu o farsă aparținând maestrului vodevilului francez, Georges Feydeau. În franceză piesa se numește *Le dindon* (*Curcanul*), dar traducătorul maghiar a ales un titlu probabil mai atractiv pentru publicul lor, numind-o *Prostănacul* sau, eventual, **Găgăuță**.

În calitatea sa de viitor regizor (el a semnat până acum mai multe spectacole), actorul Meleg Vilmos a optat inteligent pentru o piesă veselă, căreia i-a adăugat, de comun acord cu cei patru colaboratori tineri (Kelemen Kata, Dimény Levente, Torkos Istvan și Toth Tunde), ingredientele absolut necesare unui succes sigur: o muzică franțuzească foarte bună, o mișcare-balet vioaie, un decor elegant, costume bine croite și nu mai puțin bine... decoltate, din materiale colorate, frumoase și atrăgătoare și, nu în ultimul rând, ba așa zice chiar în primul, interpreți nu numai potriviți acestui gen defel ușor, ci și cu acea dispoziție specială pentru a declanșa

DOBOS Imre, CSIKY Ibolya, KISS Csaba



râsul sănătos, nerecurgând la giumbușlucuri ieftine, ci jucând cu maximă seriozitate situațiile de un comic savuros, propuse de... maestrul genului.

Trebuie să spun, de la bun început, că spectatorii au râs în hohote de la primele replici până la final, ropotele de aplauze din final răsplătind, pe drept, efortul actorilor de a-i binedispune. E un lucru deloc de neglijat, așa că eu, cronicarul, n-o să stau acum să număr pe degete cusurile unui spectacol atât de vesel, deși câte ceva ar mai fi de observat, ca de pildă lungimea excesivă a spectacolului (două pauze, trei schimbări de decor), regizorul nefiind destul de îndrăzneț să mai taie din replicile în plus... nu o dată sunând redundant... Situațiilor „scrise” de dramaturg, de un comic savuros, regizorul le-a găsit fericite corespondențe scenice, lor adăugându-i-se ingenioase jocuri de cuvinte și un comic de limbaj ce au fost prompt primite, pândite chiar, de publicul avid să nu le scape și să râdă apoi în cascade.

Trebuie să mai spun că o farsă – în care sexul devenit obsesie chiar și infidelitatea de toate felurile constituie punctul central – poate cădea ușor în vulgar, dar regizorul a avut măsură și, în afară de faptul că a dezbrăcat puținel actrițele, ce-i drept frumoase și de o eleganță deloc stridentă, și de câteva scene sexy destul de decent aduse în scenă, nu a abuzat și nu a făcut loc penibilului și prostului gust. Ceea ce nu e puțin... Așadar, o farsă în care un bărbat însurat (da, el e Găgăuță!) urmărește insistent o femeie măritată, și aceasta nu numai că se dovedește nevasta unui vechi amic, dar, la rândul ei, are un curtezan, cavalerul respectiv având, de asemenea, o iubită, iar soția sărmanului Găgăuță are, și ea, măcar dispoziția necesară unei aventuri amoroase... (căci doar suntem, nu-i așa, în Franța și

scriitorul și-a pus în gând să ironizeze tocmai lipsa de moralitate din familia burgheză, viciile de tot felul și arhicunoscutele relații... triumphiulare!). Regizorului nu i-au scăpat detaliile, vai, atât de importante în spectacolele în care miza cea mare e RÂSUL cu orice preț: așa a fost scena excelentă în care perechea „sexy”, ca să zic așa, a fost ingenios înlocuită cu un cuplu de babalâci decrepiți, a căror ținută de noapte, ridicolă, contrasta vizibil cu ce se aștepta să găsească în pat, nevasta pregătită să-și surprindă bărbatul în flagrant delict...

Regizorul n-a uitat nimic din „recuzita” genului: a condus ingenios încurcăturile în care intră toți, cu sau fără voie, a impus interpreților un joc viu, dinamic, pregătind atent surpriză după surpriză. Un merit evident îi revine lui Meleg și în alcătuirea unei distribuții foarte bune: cu un chip veșnic mirat, Găgăuță al lui Kovács Levente jr. (*Pontagnac*) are farmec, actorul găsind gesturi și o mimică complet diferite pentru fiecare dintre femeile pe care vrea să le cucerească și reușind să piardă, în final, fără să pară chiar un prostănac, ci mai curând un ghinionist perpetuu.

Toți actorii au fost buni și au jucat cu vizibilă plăcere. Medgyesfalvy Sandor (*Vatelin*, un craidon rafinat), Firtos Edit (*Lucienne*, o cochetă care știe ce vrea), Kovács Eniko (*Doamna Pontagnac*, o soție fidelă de voie, de nevoie), Gajai Agnes (*Armandine*, o frumoasă care se vinde scump), Fodor Reka (*Maggie*, o englezoaică insistentă și ultraiubăreață), Kiss Csaba (*Redillon*, tipul sportiv, bine făcut, după care se dau în vânt femeile), Szotyori Jozsef (*Jean*, un soț credul și păgubos), etc. etc.

Îi secundează cu profesionalism, în roluri mai mici, dar bine creionate, Toth Tunde (*Clara*, o slujnicuță cu vino-încoa), Acs Tibor (*Gerome*, un unchi enervant și insistent), Szotyori Jozsef (*Jean*, un valet foarte bine prins și jucat cu aplomb), Herman Ferenc, Pall Hunor, Csepei Robert și, în fine, dar cu observația că stau în fruntea distribuției, doi actori eminenți ai trupei orădene: în două roluri de mică întindere, Csiky Ibolya și Dobos Imre (*soții Pinchard*) au alcătuit un cuplu de zile mari, de un haz irezistibil. Profesioniștii desăvârșiți, o actriță ca Csiky (o fostă frumoasă jună a trupei orădene, nu s-a sfiit să creeze, la vârsta deplinei maturități și având la activ numeroase roluri dar și destule distincții importante, un personaj simpatic, caraghios, începând cu vestimentația și terminând cu mersul șleampăt și surzenia care ducea mereu la confuzii hazoase. Alături de ea, Dobos Imre – gândindu-și meticolos fiecare apariție – compune chipul unui soț decrepit dar cu pretenții... și cu ochii după tinerele...

M-am bucurat totuși că, deși s-ar fi putut ici-colo folosi de recuzită consumabilă, regizorul a refuzat orice artificiu care ar fi putut eventual să-i ajute pe actori, lăsându-i să joace, să se joace și să se desfășoare în voie, fiecare punându-și excelent în valoare atât trupul, cât și inteligența și umorul personal. Când am pomenit de recuzita consumabilă, m-am gândit, în primul rând, la băuturile de tot felul, care ar fi putut invada scena, fiindcă, nu-i așa, nu în altă parte decât în Montmartre, într-o cafenea, încă de pe vremea lui Labiche și Feydeau, un artist hătru a scris pe un perete: „Alcoolul ucide încet”, iar altul a adăugat dedesubt: „Nu-i nimic, noi nu ne grăbim”...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa SZIGLIGETI – Găgăuță (Ahulyeje), farsă de Georges Feydeau.
Traducerea: Hamvai Kornel. **Regia și scenografia:** Meleg Vilmos. **Costume:** Kelemen Kata.
Asistent scenografie: Torkos Istvan. **Asistent regie:** Toth Tunde. **Mișcare scenică:** Dimeny Levente. **Cu:** Furtos Edit, Kovács Levente jr., Medgyesfalvy Sandor, Szotyori Jozsef, Kiss Csaba, Kovács Eniko, Fodor Reka, Herman Ferenc, Gajai Agnes, Dobos Imre, Csiky Ibolya, Acs Tibor, Pall Hunor, Toth Tunde, Csepei Robert. **Data premierei:** 17 octombrie 2007.

Mircea GHIȚULESCU

Un terțet solidar

Prezentat, parcă, pe ascuns, în așa-numita Sala 99 a Teatrului Național din București, spectacolul **Cu ușile închise** după piesa lui Jean-Paul Sartre (*Huis clos*) te surprinde prin rafinamentul dezbaterii de idei obținut în condiții de sărăcie lucie. O sărăcie ce s-ar putea numi cu o expresie nobilă „economie de mijloace”. Sau, poate, chiar este vorba de o economie de mijloace dusă la ultima consecință care se numește sărăcie lucie. Deși Sartre indică un interior opulent, „un salon în stil Napoleon al III-lea, cu o statueta de bronz pe șemineu” Mircea Anca, directorul de scenă preferă un spațiu gol, circular în care sunt incluși și spectatorii. *Huis clos* este prima piesă europeană în care acțiunea se petrece pe lumea cealaltă. Este momentul când morții au început să vorbească în literatura europeană, această situație a dialogului prezentând avantajul unor importante deschideri filosofice (viața deja trăită și concluziile asupra ei, perspectiva eternității care modifică contururile raționamentelor, etc.) Așadar și spectatorii lui Mircea Anca (nu cine știe câți) sunt închiși laolaltă cu morții între foliile de plastic ce marchează spațiul de la Sala 99. Sartre/Mircea Anca ne arată un infern din care lipsesc cazanele cu smoală clocotită, catranul, flăcările și celelalte, pentru că „infernul sunt ceilalți”. Este propoziția-cheie a acestui manifest dialogat al filosofiei existențialiste pentru că, asemenea lui Blaga, teatrul lui Sartre este o ilustrare a filosofiei sale. Trei personaje – un bărbat, Joseph Garcin, ziarist pacifist și om de litere, și două femei, Inès și Estelle, prima, prostituată pe care (nu am înțeles de ce) regizorul o face lesbiană, cealaltă pruncucigașă – nimeresc în aceeași bolgie a infernului, mobilată în stil Napoleon III (după J.-P. Sartre), nemobilată defel în viziunea regizorală. Un singur birou ciudat, cu ochiuri luminoase la suprafață prin care morții (mai bine zis *absenții*, cu un eufemism pe care îl lansează Inès) pot privi ca într-un ochean întors lumea pe care tocmai au părăsit-o. Pe birou – dosarele celor trei condamnați la veșnicie pe care le crezi foarte încărcate, dar sunt negre și goale, pentru că s-au șters toate informațiile. Întrebarea obsedantă pentru cei trei locatari ai iadului este ce anume îi leagă pentru a fi împreună în aceeași încăpere fiind știută înlănțuirea logică necruțătoare în toate acțiunile divinității. Fiecare își deapănă povestea atroce a vieții ca să aflăm că fiecare dintre ei a fost infernul pentru celălalt. „*Eu sunt răutăcioasă* – spune Inès care devine purtătoarea de cuvânt a lui Sartre. *Asta înseamnă că am nevoie de suferința celorlalți ca să exist*”. Se instaurează o acțiune de trei ori infernală, pentru că iadul în care se află este potențat cu iadul fiecăruia dintre ei. Inès o seduce pe Estelle care îl vrea pe Garcin și face sex cu el spre disperarea îndrăgostitei Inès, etc. Există, însă, o armonie chiar dacă aceasta este infernală. O armonie estetică pe care o creează cei trei actori: Carmen Ionescu/Inès – promptă, autoritară, inteligentă, Iuliana Moise/Estelle – senzuală, mlădioasă șerpuiind printre ispite și, în fine Constantin Dinulescu/Garcin cu aerul său inocent, săritor, pasional. Pare un terțet foarte solidar care „cântă”, nu rostește acest text fundamental al lui Jean-Paul Sartre.

Teatrul Național București – Cu ușile închise de Jean-Paul Sartre. Traducerea: Mihai Șora. Regia și scenografia: Mircea Anca. Muzica: Mircea-Iulian Anca. Cu: Carmen Ionescu (Inès Serrano), Iuliana Moise (Estelle), Constantin Dinulescu (Garcin). Data premierei: 2 decembrie 2007.

Liviu ORNEA

Infernul nu sunt ceilalți

E aproape un curaj să montezi, astăzi, Sartre. Pe de o parte, pentru că, la noi, toată lumea bună știe că Sartre a fost... un prost. Pe de altă parte, pentru că piesele lui, **Cu ușile închise** în special, au un aer datat și destul de tezig. Chiar și așa însă, datat, tezig, **Cu ușile închise** rămâne un text puternic și ofertant pentru cine (mai) îndrăznește să se apropie de el. Și nu e ușor să te apropii de el. Există montări de referință, există comentarii în număr incalculabil, „Infernul sînt ceilalți” e o replică arhiștiută, pare extrem de greu să mai poți aduce ceva nou. Mircea Anca încearcă și cred că reușește. Principala noutate a concepției sale este accentuarea – de nu chiar introducerea – unei dimensiuni spirituale a acestui text în care omul este văzut ca sumă a faptelor sale și nimic altceva. Lucrul e evident în scena finală (care nu există în text): după ce fiecare a fost oglindă și călău al celuilalt, după ce fiecare s-a mărturisit, atunci când ajung să fie conștienți că au ceva de ispășit *împreună* și că salvarea individuală nu există (o spune explicit Garcin mai înainte), cei trei prizonieri asistă nemișcați la deschiderea ușii. Ușa se deschide, lumina (divină) o inundă, ei privesc către ea, fiecare cu altă expresie, dar nu se clintesc (foarte frumoasă e fotografia acestui moment în caietul-program). E o opțiune a cărei legitimitate poate fi discutată. Poate părea în răspăr cu ideile lui Sartre, dar nu e chiar așa. Iar autorii caietului-program, foarte frumos și bine gândit, au avut grijă să includă un comentariu al lui Sartre însuși, din 1965, în care spunea:



Foto: Paul Preda

Constantin DINULESCU, Carmen IONESCU și Iuliana MOISE

„Oricare ar fi cercul infernal în care trăim, cred că suntem liberi să-l spargem. Și dacă oamenii nu-l sparg, sunt încă și mai liberi dacă rămân în el.” Cred că aceasta este cheia de la care s-a construit spectacolul. Dacă Sartre vorbește mai mult despre libertatea alegerii, Mircea Anca vorbește despre mântuire în urma asumării păcatului.

Spațiul foarte mic al Sălii 99 a Teatrului Național bucureștean supune actorii la expunere totală. Poate și din această cauză a renunțat regizorul la interiorul Napoleon al III-lea prescriș de Sartre: canapelele greoaie, măsuțele ar fi umplut prea mult locul și ar fi deranjat actorii. Pe de altă parte, spațiul gol, doar cu o masă neagră în centrul semicercului celor două rânduri de scaune înconjurată de perdele de plastic, accentuează exact dimensiunea spirituală despre care vorbeam – dar merge în contra ideii lui Sartre care voia ca textul său să vorbească despre oameni vii: la el, morții sunt doar un simbol al blocajului într-o serie de obiceiuri și în imaginea pe care ne-o conferă ceilalți. Tot în această direcție văd și eliminarea primei scene din text (introducerea lui Garcin de către Băiat în infern) și a personajului Băiatul. În viziunea lui Mircea Anca, mediatorul nu mai are niciun rol: e vorba de o înfruntare între oameni și de o relație directă a lor cu transcendentul. Chiar dacă regizorul declară, în același caiet-program, că se mărginește să pună întrebări, că nu vrea să dea răspunsuri, mi se pare că tocmai un răspuns propune – și e foarte bine așa.

Cu deosebire izbutit în spectacolul lui Mircea Anca este jocul actorilor. De altfel, așa cum e gândit acest spectacol, este unul de actori (și nu e, probabil, întâmplător: regizorul însuși e și actor). Fiecare în parte realizează o performanță: nu e deloc ușor să stai mai mult de o oră în scenă, la câțiva pași de spectatori. Carmen Ionescu face o Inès dură, tăioasă, un pic masculină (căci e lesbiană), femeie hârșită care vrea să pară mai dură decât este, dar și cu câteva clipe de duioșie (are, la un moment dat, lacrimi în ochi). Este mereu prezentă și prezența ei se simte chiar și pe replicile celorlalți, are forță. La fel de bună este Iuliana Moise. Joacă o păpușică frivolă, narcisistă și nimfomană, dulce-prostuță, în aparență, dar care știe foarte bine ce vrea. Personajul ei creează contrapunctul necesar. Cele două actrițe trec și printr-o „scenă a sărutului” – nu știu dacă era chiar necesară; oricum, spre lauda lui, Mircea Anca, deși a potențat relația de homosexualitate mult peste indicațiile lui Sartre, nu a introdus nimic vulgar sau inutil violent. Cred că ambele actrițe sunt prea rar distribuite în roluri de anvergură; Mircea Anca demonstrează că ele pot duce astfel de roluri. La fel de bun ca întotdeauna, Constantin Dinulescu, într-o formă de invidiat, joacă excelent, mai ales din voce și priviri, impostorul, bărbatul laș și crud (de ce și-a chinuit soția? „Pentru că era ușor”) care se visează erou al cauzei, dar nu reușește să fie decât un dezertor ce moare de frică în fața plutonului de execuție. Există o scenă în care mi s-a părut că Dinulescu ridică prea mult tonul, că nu-și mai stăpânește vocea; bănuiesc că regizor și actori au simțit nevoia unui punct culminant în acest text care curge prea linear; cred că se putea găsi și altă soluție. Mai trebuie observat și că fiecare actor are momentul lui de schimbare, acela în care înțelege, devine conștient. Și fiecare dintre cei trei marchează acest moment, transformarea e vizibilă. Remarcabile, de asemenea, echilibrul celor trei, unitatea de stil a interpretărilor, rostirea clară. Jocul lor și decupajul inteligent al textului fac ca spectacolul să aibă ritm, să țină spectatorul.

Scenografia, tot a lui Mircea Anca, se reduce, cum spuneam, la perdeaua de plastic care înconjoară spațiul de joc și la masa masivă, din lemn negru, folosită din plin: se stă pe ea, sub ea etc. Perdeaua (în interiorul căreia sunt și spectatorii,



Foto: Paul Preda

Carmen IONESCU, Iuliana MOISE și Constantin DINULESCU

părtași la claustrare) permite lărgirea spațiului de joc: unele scene, cea a seducției dintre Garcin și Estelle, de exemplu, sunt jucate în spatele perdelei, actorii fiind văzuți numai prin perdeaua luminată de un reflector. E frumos și e legitim pentru amintiri astfel evocate, dar când e vorba de scene care se joacă „acum”, nu știu dacă procedeul nu dinamitează tocmai premisa: cei trei nu trebuie să aibă intimitate, nu se pot ascunde unul de celălalt. Costumele sunt simple, dar precise și caracterizează personajele: Estelle poartă o rochie neagră elegantă, care-i subliniază suplețea corpului, și pantofi cu toc (doar la prima apariție: va renunța curând la ei), are un colier la gât, iar la încheieturi, pe post de brățări, niște bentițe roșii rulate de mai multe ori: desfăcute, vor fi utilizate de ceilalți drept ham sau ștreang. În esență e mai din topor, mai neglijentă: colanți și cămașă lălăie. Garcin are un aer tineresc, se vrea viril (fusesse un afemeiat): bluză portocalie închisă la doar unul–doi nasturi, mâneci suflecate, pantaloni sport.

Se poate, iată, construi un spectacol bun, curat aproape din nimic. Se poate face un spectacol frumos și fără să schimbi complet sensurile unui text, fără să-l arunci cu totul în altă zonă, fără să înlocuiești textul cu altceva. Se poate, dar e nevoie de o idee regizorală clară și, mai ales, de actori foarte buni. Bine a făcut Naționalul bucureștean că i-a deschis lui Mircea Anca Sala 99 (văzând spectacolul, îmi pare rău că nu are parte de o sală mai mare). E un pariu pe care cred că Mircea Anca și actorii lui l-au câștigat.

Mircea GHIȚULESCU

Gloria care se sinucide

Regizoarea Chris Simion nu acceptă genul dramatic decât în cazuri-limită: *Scaunele*, de pildă, un foarte adecvat spectacol la textul lui Ionesco. O interesează cel mai ades romanele străine în dramatizare personală, motiv pentru care nu ne mai ia prin surprindere cu noul său spectacol – **Și caii se împușcă, nu-i așa?** –, o adaptare după romanul cu același titlu de Horace Mc Coy, care nu poate trece cu vederea nici filmul din 1969 al lui Sidney Pollack cu Jane Fonda în rolul femeii superrezistente (Gloria). Filmul venea pe fondul sărăciei de după al Doilea Război Mondial, epocă în care au scris unii dintre cei mai credibili autori dramatici americani: Arthur Miller, Tennessee Williams, puțin mai târziu Edward Albee. Sărăcia era tragică, cel puțin asta înțelegeai văzând în filmul lui Pollack sute de cupluri năvălind la un maraton de dans pentru un premiu de 1500 de dolari care a devenit în versiunea bucureșteană 50.000 Euro. Nu credeam că subiectul lui Mc Coy poate fi atât de rezistent, dar Chris Simion (traducere, adaptare, dramatizare, regie, distribuție) a descoperit că priza la text nu s-a pierdut. Nu mai este vorba de sărăcia americană a anilor de după 1950, ci de nevoia de a fi învingător pe care o exprimă în final Antoaneta Cojocaru (*Gloria*) cu o încăpățănare simplă și invulnerabilă. Ea nu o imită pe Jane Fonda, mai rău, se imită pe sine: este o fată de fiecare zi care vrea să răzbească în viață, impresionantă pentru cine crede că viața este o luptă în care numai învingătorul contează. În spațiul rectangular de la Lăptăria Enache (unde nu găsești nici lapte, nici Enache!) regizoarea are un public constant (150–200 de postadolescenți) ce disprețuiesc confortul unui fotoliu academic din teatrul conservator pentru un loc pe salteaua care îți amortește coatele. Dar e clar că spectacolul li se potrivește: am văzut priviri în transă fascinate de tragedia acelor dansatori ai vieții în care se (și ne) recunoșteam. Dar victoria este inutilă, provoacă greață și dorință de moarte. Gloria îi va cere partenerului ei s-o împuște, pentru că... și caii răniți sunt uciși ca să nu sufere. Pe această schemă ideatică, Maia Morgenstern, dispecerul concursului (*Maestrul de ceremonii*), conduce un spectacol de discotecă pe gustul tuturor care, spre spaima, tuturor duce la epuizare și moarte. Forța și energia actriței este mereu în contrast reflexiv cu alura sa romantică (ochii mari, noblețea palidă) pe care a transmis-o, prin ereditate, și lui Tudor Aaron Istodor, interpretul lui *Robert*, ultimul partener al Gloriei. Romanul lui Mc Coy, filmul lui Pollack și spectacolul de la Lăptăria Enache sunt tot atâtea revelații pe tema destul de frecventă a vieții ca luptă, maraton, concurs, alergare, etc. O revelație este totdeauna precedată de o inovație Aici inovația este că viața nu mai este o alergare oribilă ca aceea a soldatului de la Maraton care își dă ultima suflare pentru a anunța victoria lui Mithridate, ci una contaminată de plăcerea dansului. Un marș forțat al dansului fără sfârșit pe care îl câștigă, după sute de ore epuizante, perechea ce rămâne în picioare. Plăcerea dansului se transformă în suferință exact în aceeași manieră în care viața se transformă în durere. Personajele sunt savant selecționate. Perechea *Lillian* („cu burta la gură”, interpretată cu „naturaletă” de Ioana de Hillerin) – *Jimmy* (soțul ei, pe care îl compune Mihai Marinescu) va storce oricând lacrimi de compasiune pentru, cum spunea Cioran, „inconvenientul de a te fi născut” și, în plus, pentru al doilea *inconvenient*, acela de a naște pe cineva. Tot ca în viață,

se schimbă și perechile. Chris Simion spune, că perechile se schimbă la closet și știe ce spune, pentru că trădarea are un miros specific. Ce ne rămâne? Gloria care se sinucide? Nu e ușor de pus ceva în scenă la Lăptăria Enache pentru că *mise en scène* trebuie să fie, înainte de toate *mise en place*. Adina Mastalier nu semnează numai scenografia și costumele, ci și „așezarea în pagină” a acestei înșelătoare plăceri care este lupta cu viața.

Compania de teatru D-AYA – Și cail se împușcă, nu-i așa de **Horace Mc Coy**. **Adaptarea și regia: Chris Simion**. **Scenografia: Adina Mastalier**. **Coregrafia: Carmen Coțofană**. **Distribuția: Maia Morgenstern (Maestrul de ceremonii), Antoaneta Cojocar (Gloria), Ela Ionescu (Alice Le Blanc), Ioana de Hillerin (Lillian), Carmen Lopăzan (Sherry), Tudor Aaron Istodor (Robert), Gabriel Fătu (Larry), Mihai Marinescu (Jimmy), Cuzin Toma (Joe)**. **Premiera: 17 octombrie 2007.**

Antoaneta IORDACHE

Gorki ca proiect...

Din caietul-program și, în egală măsură, din desfășurarea reprezentației se înțelege că **Bătrânul** este, în interiorul programului Teatrului Nottara, o încercare de întoarcere manifestă înspre modalități de expresie scenică pe care teatralitatea ultimilor ani le-ar fi trecut „la inventar”, le-ar fi suspendat, ori chiar le-ar fi abandonat. N-aș controversa (aici) cu această presupunere. E o discuție care înregistrează puncte de vedere greu de împăcat, nu de puține ori neîndeajuns nuanțate. În anii din urmă, în tabloul vieții noastre teatrale pot fi identificate baricade figurative constituite și cărora le impulsionează periodic reactivitatea nu doar profesioniști de credință regizorale, ci și articole critice, comentarii expres, accentuat partizane. (Punerea în balanță a argumentelor disjuncte, poate, ar merita produsă, la un moment dat, nesimplificator, aplicat.) În ceea ce privește oportunitatea unui asemenea *Gorki-Proiect: intențional – recuperator* în stagiunea unuia sau altuia dintre teatre, iarăși nimic de contestat. Orientarea proiectului descrie o preocupare, nevoi, atitudini artistice, profesionale la fel de îndreptățite cum sunt, cum rămân și cele care reclamă *desprinderi* de modalitățile rulate decenii la rând. Dreptul la *întoarcere*, în genere în artă, nu doar pe terenul artei teatrale, ca să zic astfel, e recunoscut. Aceeași regulă se aplică (însă) și inovației, inclusiv celei privind mijloacele de expresie scenică. Din acest punct – ce configurează un principiu dintre cele mai evidente – încep problemele, și de-o parte și de alta a baricadei figurative. Fără îndoială, dramatica poveste gorkiană poate fi considerată o alegere potrivită premisei coordonatoarei proiectului: Catrinel Dumitrescu (care semnează și adaptarea pentru reprezentație a textului). Textul conține elementele pe care se poate construi în maniera școlilor de teatru continuatoare ale metodei stanslavskiene: cu personaje și relații puternice reliefate, contând pe valorizarea cuvântului, a replicilor, într-o decurgere ce urmărește logica însușirilor constitutive ale eroilor și, pas cu pas, ascendența dramei (etc.), pentru a da posibilitate actorilor să-și ordoneze creația, în spectacol, selectând din ansamblul de mijloace pe cele ce conving prin *sensul trăirii interioare foarte viu* (ca să citez o precisă definiție a lui Camil Petrescu). Adaptarea nu reușește, din păcate, să concentreze suficient pe un vector portant

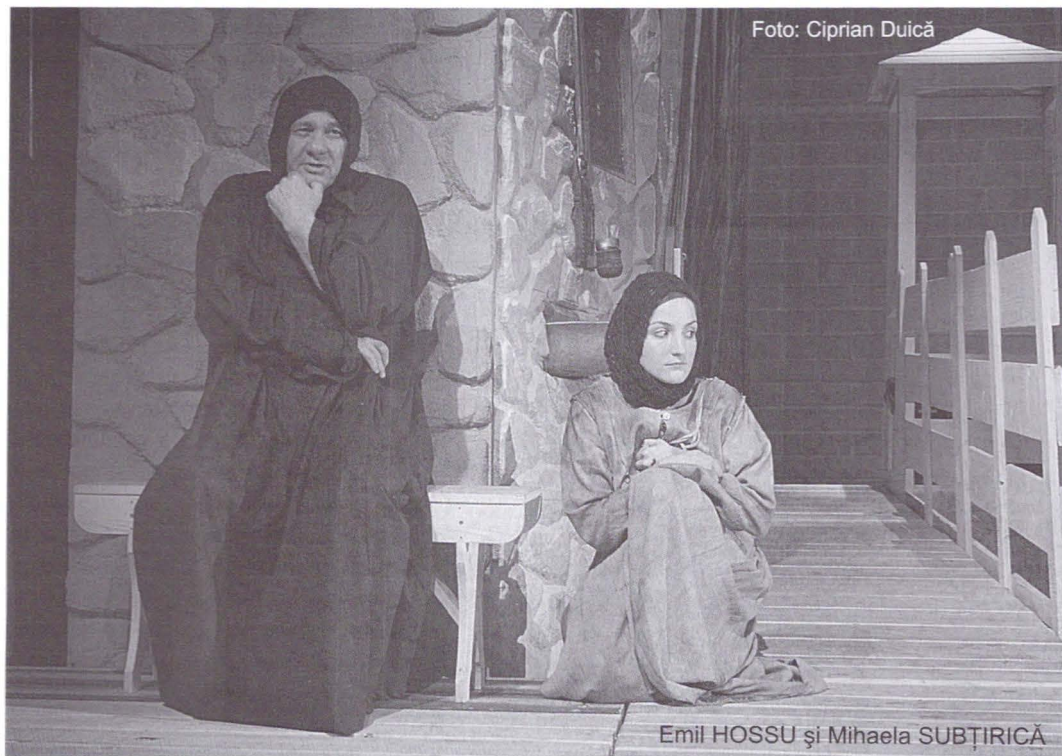


Foto: Ciprian Duică

Emil HOSSU și Mihaela SUBȚIRICĂ

arborescența ofertei gorkiene și avem, în scenă, un „drum cu ocoluri” (cu „opriți ilustrative”) ce distrag atenția de la drama de familie (provocată de apariția unui bătrân dornic de revanșă asupra fostului său vremelnic tovarăș de ocnă). De fapt, vreau să spun că nici nu e limpede încotro dorește în principal scenarizarea să ne poarte; senzația e de împrăștiere a obiectivelor de atins, mai ales în prima parte a montării. Viața lumească și duhovnicia sunt teme contrapuse în text, pe care adaptarea nici nu trebuia, nici n-avea cum să le evite; asistăm însă la scene ce dilată ecuația aceasta, neprofitabil, datorită formelor de creionare: ori cu linie excesiv explicativă, ori pur și simplu nelucrate cu înțelegerea a ceea ce fac, de către interpreți. O bună porțiune din începutul spectacolului, un grup substanțial numeric de tineri interpreți (mujici, în context) își cheltuie vioiciunea în acțiuni pripite, ce se vor crea de atmosferă (... se cunosc, leagă idile, cântă, fură și joacă de sărăcie, se-nchină la icoană..., din nefericire într-o mișcare dezorganizată); mimate grăbit, rostite „sub” o perdea de zgomot general, momentele nu au efectul scontat. Grupul reapare, din când în când, în scenă, simplist-decorativ. Traversând la dese intervale un decor marcant butaforic, muzica însoțește întreaga reprezentație. Pe versuri gorkiene (și nu numai), grupul laborios și *Kleșcirov* (I. Marinescu Țurlă) cântă despre Rusia, despre viața pe pământ, viața de apoi, iubiri și dușmăanii – un corpus de subiecte, neliniști, trăiri omenești a căror rimă se regăsește, desigur, în replici. Uneori, intervenția muzicală se armonizează cu acțiunile din scenă, alteori nu prea (câteva „exerciții de ansamblu” distonează la propriu). Și trebuie adăugat că între „cor” și „cântărețul răătăcitor” există o diferență – lesne sesizabilă – de gen muzical-interpretativ. Suntem, deci, în situația de a constata lipsa de claritate, și în

limitele acestui compartiment, menit în teorie să „coloreze” cu „specific” terenul dramei. În reprezentația de premieră, practic povestea din scenă s-a declanșat abia la intrarea în scenă a *Zaharovnei* (Anca Bejenaru), actriță ce portretează concentrat, de altfel constant, în toată desfășurarea rolului ei, și al cărei personaj (Doica) cert din punct de vedere artistic, compus atent, „strâns interior”, modulată, reușește „să spună” (în pofida nu prea extinselor replici), să transmită despre tensiunile de mediu (înconjurător și familial) mult mai multe decât altele, bine servite de text, dar în cele din urmă încurcate în verbozitate, prezențe. Cum, de pildă unul dintre polii dramei, *Mastakov* (Gabriel Răuță). Ca și *Mastakov*, o serie dintre eroi (principali, secundari) sunt conduși în a releva intensitatea dramatică prin încrâncenare expozitivă; se strigă pentru a convinge spectatorul de adâncimea trăirilor, spectacolul stând sub semnul unei „gesticulații” verbale de o bruschete care duce la rezultate contrare celui căutat. Titularul, important pol dramatic îi revine actorului Emil Hossu (*Bătrânul*). Adus în scenă „deconspirat” (datorită modului de abordare a primelor replici, cu duritate „de ocnaș”), personajul ce determină literalmente dezmembrarea vieții familiale și a perspectivelor lui Ivan Vasilievici *Mastakov* „reia” (după câteva momente, probabil în consecința experienței de scenă a actorului) „cărarea”, avantajoasă a rolului – și izbutește să recompună umbrele inițiale ale figurii din textul gorkian (adumbriri consubstanțiale întâmplărilor ce, nu-i așa?, se urmează, cresc în decurgere, de la clipa apariției enigmatice spre o finalitatea neîndurătoare) –, dându-și, astfel, posibilitatea să și evolueze, să „urce” interpretativ o scară de stări. În confruntările *Bătrânul–Mastakov* dinspre final, efectele accentelor exagerate în monolog ale partenerului de distribuție sunt contrapunctate (și „salvate” întrucâtva) de exactitatea scenică a lui Emil Hossu. *Marina* (Mihaela Subțirică), însoțitoarea de drum și de demers a ocnașului vârstnic, joacă și ea pe o coardă împăstată de ilustrativism un timp (gârboviri, mătăanii, supunerea față de moșul diabolic gorkian), pentru ca în partea secundă a poveștii – și a spectacolului – să reușească să dea la iveală, debarasată de tușele anterioare, deloc inspirate (realist-grosiere, generic), cu mijloace limpezi, o a doua „față” a personajului și, în plus, adevăratele-i valențe expresive. *Ana* (Cristina Păun – mai ales împreună, în replică și relație cu Anca Bejenaru), *Tatiana* (*Raluca Gheorghiu*), *Haritonov* (Constantin Cotimanis – parte din rol, ca și aproape toată distribuția), *Pavel* (*Bogdan Coșartea*) și *Iakov* (Ionuț Anghel), mai apoi *Stepanîci* (Cătălin Panaite) și *Sofia Markovna* (Teodora Stanciu) se rețin, ca prestație profesională, în câteva scene, într-o montare care, vrând să pună (...în sfârșit) în valoare calitățile autentice („uitate”) ale trupei, mai degrabă le estompează. Oricum, în mod cert, nu le *re-descoperă*, nu le face să strălucească. Între proiectul promovat de Teatrul Nottara acum și Gorki există, cum am mai observat, compatibilitate. Restul (*cel mare* !...) se conține sau nu, se demonstrează – eventual – în spectacol, între arlechini. De data aceasta, „Gorki-Proiect” (cu toate cele ce-ar putea să însemne) rămâne o idee numai bună de reportat...

Teatrul „Nottara” – Bătrânul de Maxim Gorki. Traducerea: Emma Beniuc; Adaptarea textului și coordonarea proiectului: Catrinel Dumitrescu. Decorurile: Constantin Cotimanis. Costumele: Mihaela Petre. Muzica: I. Marinescu Țurlă. Cu: Emil Hossu (*Bătrânul*), Constantin Cotimanis (*Haritonov*), Gabriel Răuță (*Mastakov Ivan Vasilievici*), Anca Bejenaru (*Zaharovna*), Raluca Gheorghiu (*Tatiana*), Mihaela Subțirică (*Marina*), Teodora Stanciu (*Sofia Markovna*), Cătălin Panaite (*Stepanîci*), Bogdan Coșartea (*Pavel*), Ionuț Anghel (*Iakov*), I. Marinescu Țurlă (*Kleșcirov*), Cristina Păun (*Ana*), Raluca Jugănar (*Marka*), Oana Bărbuceanu (*Paraska*), Veronica Lazarovici (*Akulina*), Cătălin Coman (*Evsei*), George Ivu (*Buh*). Data premierei: 28 noiembrie 2007.

Adrian MIHALACHE

Brâncuși la braț cu Frida Kahlo

Nu există mărturii că Frida Kahlo și Brâncuși s-ar fi întâlnit sau măcar că ar fi avut cunoștință unul de celălalt. Dacă așa ceva s-ar fi întâmplat, nu mă îndoiesc că Frida i-ar fi făcut avansuri, pe care Brâncuși le-ar fi declinat. Prea prins de propria lui creație, nu cred că-i ardea să se încurce cu o creatoare. Cert este că eventualul lor dialog artistic ar fi putut da roade interesante. Brâncuși inventa forme esențiale, pornind de la alfabetul arhetipal, Kahlo se cufunda în propriul ei suflet bântuit, dând expresie obsesiei.

„Întâlnirea” dintre cei doi a avut loc oarecum prin cele două spectacole de teatru-dans ale Teatrului Tony Bulandra din Târgoviște: **Frida. Impresii și Brâncuși. Sărutul**, primul în regia lui McRanin, al doilea în cea a lui Horațiu Mihaiu. Alăturarea acestor spectacole stimulează reflecții interesante.

McRanin și-a asumat un risc considerabil punând în scenă viața Fridei Kahlo. Filmul cu Salma Hayek în rolul principal a fost foarte reușit, iar partea lui muzical-coregrafică era consistentă și de calitate. Problema regizorului era să nu repete soluțiile de acolo, fără însă a forța nota, evitând cu tot dinadinsul orice apropiere între spectacol și film. McRanin a riscat și a câștigat. Spectacolul său este inteligent, antrenant și original.

Desigur, nu se putea ca scenele (numerele) să nu se succedă conform etapelor vieții acestei femei spectaculoase. McRanin urmează firul epic, dar nu povestește, ci comentează, reușind să ne dea, fără vorbe, o cale de pătrundere în sufletul și universul Fridei Kahlo, această mare artistă, care era și o femeie de calibrul neobișnuit. Formula teatru-dans, realizată cu actori, și nu cu dansatori profesioniști, se dovedește viabilă și interesantă. Corpul dansatorului, datorită exercițiilor sistematice, se abstractizează, devine un instrument utilizat cu măiestrie și detașare. Actorul angrenat într-un demers coregrafic trebuie, desigur, să-și antreneze, și el, corpul, dar rămâne oarecum mai „uman”: el aproximează, nu execută la perfecție, își permite unele licențe, nu are obsesia exactității. Pe dansator îl admiri, cu actorul care dansează com-pătimizești. Nu vreau să spun nicidecum că interpretarea corporală a actorilor de la Târgoviște ar suferi prin comparație cu cea a unor dansatori de profesie, doar că ei păstrează mai mult din căldura personajelor și le accentuează acestora dimensiunea psihologică.

Buna ordonare a momentelor, cu grijă pentru contraste, păstrează ritmul la nivelul spectacolului în ansamblu. Lupta cu boala, consecință a accidentului, experimente erotice îndrăznețe, eșecul maternității, confruntarea cu materia din care rezultă forma, toate acestea sunt redade convingător, printr-o mișcare expresivă. Coregrafia lui Hugo Wolff este originală, cu propuneri îndrăznețe, rareori întâlnite. Introducerea personajului-clovn – interpretat admirabil, cu bun simț-teatral, de Yain Napier de la Circul din Besançon – este o idee regizorală excelentă, deoarece, astfel, ludicul artistic se combină cu tristețea fundamentală a creatorului într-o expresie vizuală spectaculoasă. Am admirat soluția dată episodului din spital, am apreciat modul în care eroina intră în relație cu obiectele – patul, căruciorul de invalidă, rama tabloului. Cam convențională este scena de la bar, în care-l cunoaște pe Diego Rivera: tangouri cum am mai văzut atâtea. În schimb, o reușită remarcabilă este episodul relației cu Troțki. În locul unei abordări eroico-melodramatice, regizorul

preferă parodia, arătând derizoriul care minează inflamarea temporară a Fridei. Mara Opriș face, în rolul titular, un tur de forță pentru care nu avem destule laude. Ea este excelent secundată de colegele Raluca Babant, Maria Nicola și regret că nu pot cita toată distribuția. Contrastul dintre fizicul protagonistei și cel al partenerii sale principale este foarte bine speculat, astfel încât expresivitatea este sporită. Băieții, la rândul lor, sunt convingători, mai ales în ipostazele de jucării erotice ale Fridei. Din păcate, programul de sală face dificilă asocierea dintre nume și rol. Spectacolul este un exemplu de teatru-dans, la care virtuozitatea nu funcționează în gol, ci susține expresia dramatică.

Deși tot teatru-dans, realizat parțial cu aceiași actori, *Brâncuși. Sărutul* al lui Horațiu Mihaiu este foarte diferit. Regizorul este binecunoscut pentru gustul său artistic rafinat în arta plastică și muzică deopotrivă. Ne amintim cu plăcere de spectacolele sale, inspirate de creațiile lui Mondrian și Picasso. Erau, totuși, doar niște tablouri vivante, spectaculoase, sofisticate, dar cam fără nerv. Aici, ambiția lui Horațiu Mihaiu este mult mai mare. Nu se pune problema să vedem pe scenă instalații brâncușiene „însuflețite”. Spectacolul este drama procesului de creație a unei forme noi. *Sărutul* este o piatră de hotăr în opera lui Brâncuși, este lucrarea în care se desparte definitiv de senzualitatea sculpturii „impresioniste”, cum era practică la vremea aceea, cu virtuozitate, de către Rodin. Tensiunea dramatică vine din tatonările succesive, revenirile, zbaterile în căutarea surselor de inspirație. Metaforele scenice care întrușchipează tentativele lui Brâncuși sunt puternice, expresive, dar cam limitate. Apar personaje-cuburi, ca forme esențiale, fantasmе egiptene cutreieră insistent scena. Se aduc obiecte care sugerează formele anterioare *Sărutului: Muza și Prometeu*. Varianta senzual-rodiniană, ca element de referință, de refuzat, este splendid redată. Problema este că, în afara influențelor folclorice (bine evidențiate în cărțile lui Ion Pogorilovski) și a celor egiptene, rolul esențial în „spargerea de nivel” operată de Brâncuși l-au avut arta neagră și mistică tibetană (Milarepa). Or, acestea nu apar deloc în înscenarea lui Horațiu Mihaiu. Revelația formei noi a *Sărutului*, prin apoteoza pâinilor îngemănate, este o idee originală, bună, cu impact teatral, dar insuficientă. Pe de altă parte, spre deosebire de frenetica *Frida*, Brâncuși apare aici, deși încă tânăr, ca un moșneguț blajin, scos din cărțile de povești populare. A experimentat, și el, la vremea aceea, și erotismul, și multe altele. Modigliani îi era doar partener de atelier și știa să organizeze acolo „evenimente”. Spectacolul, în ciuda calităților sale, ne prezintă un Brâncuși înțelept și împlinit, cu toate că încearcă să arate tocmai modul cum a reușit artistul să ajungă astfel. De aici și ritmul cu sincope și repetări, mai puțin controlat decât în *Frida*.

Turneul Teatrului „Tony Bulandra” din Târgoviște a fost un eveniment care arată potențialul extraordinar al unei trupe care practică, fără complexe, o artă de nivel european. Un serviciu de transport București–Tîrgoviște și retur va fi curând necesar pentru a satisface interesul publicului avizat.

Teatrul „Tony Bulandra”, Târgoviște – Frida. Impresii. Regia și scenografia: McRanin. Coregrafia: Hugo Wolff. Cu: Mara Opriș, Raluca Babant, Maria Nicola, Ana Maria Oglindă, Rodica Ursu, Irina Melnic, Delia Lazăr, Hugo Wolff, Corneliu Jipa, Sebastian Bălășoiu, Iulian Ursu, Cătălin Mareș, George Bonceag, Yain Napier.

Teatrul „Tony Bulandra”, Târgoviște – Brâncuși. Sărutul. Regia și scenografia: Horațiu Mihaiu. Coregrafia: Hugo Wolff. Muzica: Virgil Mihaiu. Cu: Corneliu Jipa, Ana Maria Oglindă, Maria Nicola, Mihaela Mihai, Liviu Cheloiu, Vitalie Ursu, Cătălin Mareș, Raluca Babant, Iulian Ursu.

Crenguța MANEA

„...înbirea-încearcă toate...” sau Un teatru tânăr, cu aspirații mari

De cinci ani, de când a fost înființat și susținut de entuziasmul directorului fondator Mc Ranin, Teatrul „Tony Bulandra” din Târgoviște se străduie să-și câștige locul și identitatea în spațiul teatral românesc. Crearea unei trupe performante – în absența căreia o companie teatrală nu se legitimează artistic – nu se poate realiza fără întâlnirile cu regizori care să o modeleze. De aceea, prezența lui Mihai Măniuțiu – care a lucrat în acest teatru șase spectacole – a fost una deosebit de importantă; de altfel, *Bacantele*, montat de Măniuțiu în urmă cu câteva stagioni, a fost văzut și a avut parte de opinii favorabile la câteva festivaluri internaționale din Sud-Estul Europei.

În contextul dialogului profesional și al conlucrărilor pe care le generează orice festival, a apărut, probabil, și proiectul montării textului shakespearian *Romeo și Julieta* la Teatrul „Tony Bulandra” de către regizorul turc Kemal Başar – aflat la a doua sa colaborare cu un teatru din România, după spectacolul *Copilul din spatele ochilor* la Teatrul din Reșița, o monodramă care se sprijinea scenic mai mult pe exerciții actoricesc făcut de Mălina Petre.

Într-un cadru scenografic delimitat lateral de două panouri mari albe, din material elastic, *Romeo și Julieta* începe cu una dintre obișnuitele confruntări ale familiilor rivale Capulet și Montague, un moment excesiv coregrafiat și prelungit. Apariția lui Romeo rostind replica „A fost o luptă aici?” după conflictul menționat, pe scenă acum goală și nepurtând nicio urmă a violențelor, măcar nedumerește. De altfel, mai există inadvertențe ale textului cu acțiunea scenică, sau expresii într-o românească oarecum argotic-contemporană, expresii grefate pe o traducere devenită învechită; or, intenția realizatorilor pare a fi aceea a unei transpuneri scenice – numită de ei *Romeo & Julieta*, și am citat titlul spectacolului – mai apropiată de un limbaj teatral actual, iar atunci diferența dintre limba rostită de către actori și imaginile scenice prezentate, deranjează. Mult! De altfel, autorul traducerii și al adaptării nu e menționat pe niciunul dintre materialele promoționale ale spectacolului. Ceea ce este o neglijență care ar trebui remediată urgent! Scena balului din casa Capulet și scena balconului sunt două praguri importante în dramaturgia piesei. În spectacol, momentul balului desenează întâlnirea lui Romeo cu Julieta pe ritmul unui tango – destul de convențional exprimată pasiunea celor doi! – în timp ce restul trupei înscenează o noapte de bal ajunsă la orgie. Acest fragment de spectacol ajunge de o teatralitate grosolană, la prima mână, prin tratarea naturalistă a antitezei dintre debutul pasiunii protagoniștilor și erotismul decalibrat al celorlalți. În costume albe, cu detalii și accesorii care uneori încarcă inutil, personajele se mișcă, se contorsionează, se agită doar.

Pe de altă parte, puține sunt caracterizate sau comentate prin costum, ele putând fi chiar confundate – Mercuțio, Benvolio. Mai personalizat este costumele Doicii, al Julietei, al Părintelui Lorenzo (era și cel mai simplu de realizat).

Atât de așteptată, pentru orice spectator venit la *Romeo și Julieta*, scena balconului se consumă aproape plat, cu toate eforturile Laurei Vasiliu de a fi credibilă și ale lui Marius Manole de a realiza o prezență scenică tridimensională; ca și noaptea de dragoste dintre cei doi eroi, momentul e lipsit de tensiunea comunicării și de fragilitatea unei relații de dragoste care începe. Cel puțin acestea par a fi intențiile

regizorale, în spiritul textului. Cu atât mai nejustificată este soluția de joc, ce implică și decorul, a momentului din spectacol care-i are în scenă pe Romeo – Mercuțio – Benvolio; devine licențios, grosolan și la marginea pornografiei, jocul cu sânii uriași rezultați din dilatarea pânzei decorului.

Finalul spectacolului, sinuciderea, are drept rezolvare o simetrie rigidă a morții eroilor, coregrafiată abuziv, la fel ca și începutul spectacolului. Brusc, regizorul pare a înțelege că spectrul, tema morții, e peste tot în această piesă shakespeariană și că urmele ei nu apar în spectacol; vrea să recupereze, dar poate în alt spectacol, pentru că structura acestei montări nu o mai permite. Aspirațiile au fost înalte, împlinirile puține...

Teatrul „Tony Bulandra”, Târgoviște – Romeo & Julieta de William Shakespeare. Regia: Kemal Başar. Decoruri: Murat Gulmez. Costume: McRanin. Coregrafie: Hugo Wolff. Light design: Seyhun Ayas. Muzica: Atilla Can. Cu: Marius Manole (Romeo), Laura Vasiliu (Julieta), Rodica Mandache (Doica), Cornelii Jipa (Părintele Lorenzo), Liviu Cheloiu (Contele Capulet), Rodica Bistriceanu Ursu (Lady Capulet), Sebastian Bălăsoiu (Benvolio), Iulian Ursu (Mercuțio), Vitalie Ursu (Tybalt), Radu Câmpean (Paris), Adrian Anghel (Ducele), Cătălin Mareș (Contele Montague), Irina Melnic (Lady Montague), George Bonceag (Servitorul), George Buica (Părintele Ioan), Ioana Grigoriu, Delia Lazăr, Miruna Văju, Iulia Brezeanu, Daniela Mihai, Ovidiu Văduva, Marius Petrescu, Ramona Bădulescu (Curteni). Data premierei: 7 octombrie 2007.

Ion JURCA ROVINA

Un Faust-păpușă

Se pot trece granițele între montările teatrelor pentru copii și cele ale teatrelor pentru cei mari? Mai cu seamă la teatrele care se referă la două categorii de vârstă – copii și tineri – păpușa apare pe scenă alături de actor. Copilul e „bruscat” să vadă cine manevrează și dă viață păpușii trase de sfoară, în timp ce tânărului i se oferă o prelungire a copilăriei. Cred că e un joc inițiat, menit să nu ucidă inocența și naivitatea, în percepție, ci să le transeandă spre iluzia convenției teatrale. Ludicul e cel care potențează dubla configurare a personajelor pe scenă. Iar dacă privim din această perspectivă, nu ne mai surprinde că un teatru cu asemenea vocație cultivată, cum e Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin” din Timișoara, aduce pe scenă un Faust pe care să-l guste și copiii (școlarii) și adolescenții sau tinerii, iar adulții să-l agreeze cu hazul de rigoare. Adică, celebrele personaje pot fi adecvate așa-zisei scene mici pe înțelesul și deliciul vârstelor.

„Merlin” a mai avut, la o primă tentativă, un experiment cu *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, urmat de câteva reușite dramatizări după alte texte. Acum, însă, premiera cu titlul **Jocul de păpuși al doctorului Faust**, urmat de precizarea: *după Marlowe și o mână de legende germane, în viziunea lui Victor Cârțu*, ne pune, pe noi, adulții, în fața unei evidențe. Celebrul Faust poate deveni și păpușă. Aunci când el, mai înainte de poemul dramatic *Faust* al lui Goethe, respiră aerul legendei și traseul mai teatral al pactului cu Mefisto din piesa lui Christopher Marlowe, *Tragică istorie a doctorului Faust*. Păpușă în mâinile Diavolului ajunge Faust, omul și filosoful, bântuit de îndoială, după încheierea târgului cu vânzarea sufletului în schimbul depășirii limitei (măsurii) cunoașterii. Mai puțină cunoaștere, aici, și mai multă „logodire” cu viața a lui Faust, în ipostaze de Don Juan, la nunta ducelui de Parma, în idilă cu ducesa, sau la întâlnirea erotism... păpușăresc, cu Elena din Troia.



Spectacolul lui Victor Cârțu propune un Faust trecând pragul de la simbolul cărții la semnele magiei, cu glas grav și apariție în scenă într-o configurare abulică sugerată de Călin Ionescu. Apoi, un Faust dedublat și mai ales comic, păpușă, intercalat în dialog cu glasul unui Mefisto care apare cu chipul ascuns într-un cub negru purtat pe umeri. Iar cubul devine una dintre micile scene (cu o fereastră unde apar păpușile) pe care își joacă Diavolul personajul. Acest Faust „manipulat” dialoghează cu Mefisto prin imagine păpușărească, – tras la propriu și la figurat de (pe) sfoară. Interpretarea ambelor personaje, bine „orchestrată” prin inflexiunile parodice ale vocii, este susținută cu vădit efort de către Horia Dan Ionescu.

Prins într-o viziune caricaturală, Faust, ca personaj, are până la urmă un efect moralizator, ispășindu-și pedeapsa, la expirarea termenului, în ghearele mefistofelice. O vădită demitizare a personajului. Explicația regizorului Victor Cârțu mi se pare concludentă: „M-am gândit la o oglindă socială a alegerii, a corupției, a pactului cu Diavolul, și am construit scenic povestea lui Faust așa cum începe ea – în lumea bălciului – mult înainte de Marlowe și Goethe, într-un spectacol mixt din care nu lipsește divertismentul”.

Celelalte personaje, cu întruchipări reale sau voci de păpuși, – date de Laurențiu Pleșa, Maria Gornic, Gina Macovei, – sunt supuse aceleiași „manipulări” a poftelor diabolice spre exces și confuzie. Adică, un bălci mefistofelic, parafat de o pecete faustică, vrea să ne sugereze, într-un anumit registru, regizorul, în nota ludică a spectacolului său. Pactul compromisului, – trebuie să învețe și copiii, râzând, – nu are final de basm, ci unul în care dracul nu iartă. În viziune „copilărească”, Faust-păpușă este un personaj care cade într-o asemenea cursă. Cam aceasta ar fi o comică aducere a lui Faust dinspre scena mare spre scena mică.

Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin” Timișoara – Jocul de păpuși al doctorului Faust, după Marlowe și o mână de legende germane, în viziunea lui Victor Cârțu. Regia: Victor Cârțu. Scenografia: Victor Cârțu și Rareș Moldovan. Muzica: Vasile Dolga. Cu: Călin Ionescu, Horia Dan Ionescu, Laurențiu Pleșa, Maria Gornic, Gina Macovei. Premiera: 25 noiembrie, 2007.

Andreea DUMITRU

Va urma... în Rahova-Uranus

Sunt câteva stagioni bune de când se vorbește despre „dramaturgia cotidianului” și despre proiectele inspirate de acest concept. **Ofensiva generozității**, „organizație neguvernamentală de artă comunitară și implicare socială”, poate figura printre cele mai temerare dintre ele. Este, poate, pentru prima dată la noi când practica teatrală se delimitează complet de instituția producătoare sau gazdă (fie ea bugetară sau privată)*, lansându-se pe calea experimentului, într-un proces îndelungat de documentare și creație, la capătul căruia nu se află acel public (mai mult sau mai puțin avizat) în măsură să valideze sau nu calitatea produsului cultural, ci un destinatar privilegiat, în același timp, subiect al cercetării, sursă de inspirație și actor/coparticipant.

Pentru cei șapte inițiatori – Bogdan Georgescu, Vera Ion, Maria Drăghici, David Schwartz, Miruna Dinu, Ioana Păun și Irina Gâdiuță – *Ofensiva generozității* este, înainte de toate, un nou angajament artistic asumat de tangaProject, grupul format de câțiva studenți-regizori în 2005, în cadrul UNATC, după modelul și în succesiunea dramAcum.

Potrivit declarațiilor de intenție, O2G „introduce în România conceptul de artă comunitară”, urmărind „transformarea oamenilor dintr-o comunitate în participanți activi la toate nivelurile procesului creativ”. La prima vedere, pretenția lor de pionierat pare nejustificată. „Realitatea ca sursă” este unul dintre primele sloganuri care au dat identitate grupului dramAcum, slogan concretizat, de altfel, în două acțiuni devenite spectacole-lectură pe scena Teatrului ACT, în același an 2005: experimentul „Glina” și experimentul „Gamblerii”.

Strada, ca sursă directă a limbajului dramaturgic și scenic promovat de generația lor, *mediile* (preponderent, dar nu exclusiv) *urbane* sau, mai bine zis, diversele comunități explorate cu mijloacele teatrului documentar, au fost prezentate ulterior ca temă a unui alt proiect dramAcum („București, orașele mele”, anunțat în primăvara lui 2007 și aflat, probabil, la ora actuală, în desfășurare), dar și ca pilon al activităților derulate de Asociația pentru educație creativă PERSONA la Teatrul Desant ori de Tabăra de Dramaturgie a cotidianului, inițiată și organizată de Asociația ArtReSearch din Cluj.

La originea tuturor acestor demersuri s-a aflat dorința tinerilor creatori de teatru de a provoca „un dialog real artiști–comunitate”, cu alte cuvinte, un dialog „nemediat printr-un produs deja finit” (Radu Apostol). Sunt idei pe care tangaProject le preia și le dezvoltă în proiecte „de regenerare urbană și culturală” adresate în primul rând comunităților vizate, fără a exclude, firește, beneficiile pe care acest plonjeu în cotidian le poate aduce scenei de teatru.

Încă de acum un an, *Ofensiva generozității* și-a concentrat atenția asupra zonei Rahova-Uranus, descrisă ca „un cartier mixt din punct de vedere etnic, situat în centrul Bucureștiului”, în care „condițiile socio-economice ale locuitorilor romi și români sunt foarte grele”. Primul contact cu realitățile dure din Rahova-Uranus a avut loc grație proiectului „Harta sensibilă”, unul dintre cele trei finanțate de Centrul Internațional de Artă Contemporană (CIAC) în cadrul programului „Regăsește-ți



identitatea!". Regizorii Bogdan Georgescu și Irina Gâdiuță, artiștii vizuali Maria Drăghici și Gabriela Albu au realizat atunci o arhivă digitală despre oamenii din zonă, au identificat un parc părăsit și l-au transformat într-un spațiu de dezbatere (pe teme de interes acut ale locuitorilor: demolările și evacuările, dezinteresul autorităților), mai mult, au inițiat și un atelier de dramaturgie. În urma concursului, cinci dramaturgi (Paul Duncă, Selma Dragoș, Radu Răileanu, Andrei Ioniță și Ioana Blănaru) au lucrat cu Bogdan Georgescu la tot atâtea piese scurte inspirate din „cazurile” descoperite și investigate pe teren. Rezultatul s-a numit *Rahovanonstop*, un spectacol realizat în interval de 24 de ore de către Vera Ion, Bogdan Georgescu, Miruna Dinu, David Schwartz și Ioana Păun.

Pe urmele acestui precedent de *mapping urban* cu instrumente teatrale s-a născut proiectul de intervenție socială „Construiește-ți comunitatea!", prezentat public sub sigla *Ofensiva generozității* între 27 și 30 septembrie 2007.

Cu profilul lui social nedefinibil, cu o seamă de cartiere în care tensiunile sociale sunt gata să dea în clocot din pricina unei pene de curent, cu deșerturile lui culturale, cu absența cronică de civism care îi alterează parfumul istoric, cu infrastructura lui fragilă, care poate transforma orice construcție pe termen lung într-o adevărată capcană, Bucureștiul oferă, la prima vedere, material ideal pentru intervenții de teatru documentar și/sau comunitar. În mod paradoxal, însă, acest material e aproape absent din oferta artistică a ultimilor ani (puținele demersuri citabile sunt lipsite de susținere financiară serioasă, datorându-se unor grupuri independente de oameni de teatru, fotografi sau artiști vizuali).

Într-un context atât de puțin încurajator, ideea tinerilor artiști din *Ofensiva generozității* de a lucra exclusiv într-o zonă nevralgică a orașului, atrăgând alături de ei parteneri și voluntari din afara sistemului teatral, adaptând din mers proiectul



la realitățile străzii, inventând la fața locului instrumente și strategii potrivite situațiilor întâlnite, dar mai ales rezistând tentației de a grefa spectacolul – născut la capătul acestui drum – pe scena unei instituții profesionale, mi se pare remarcabilă și cu adevărat... altruistă.

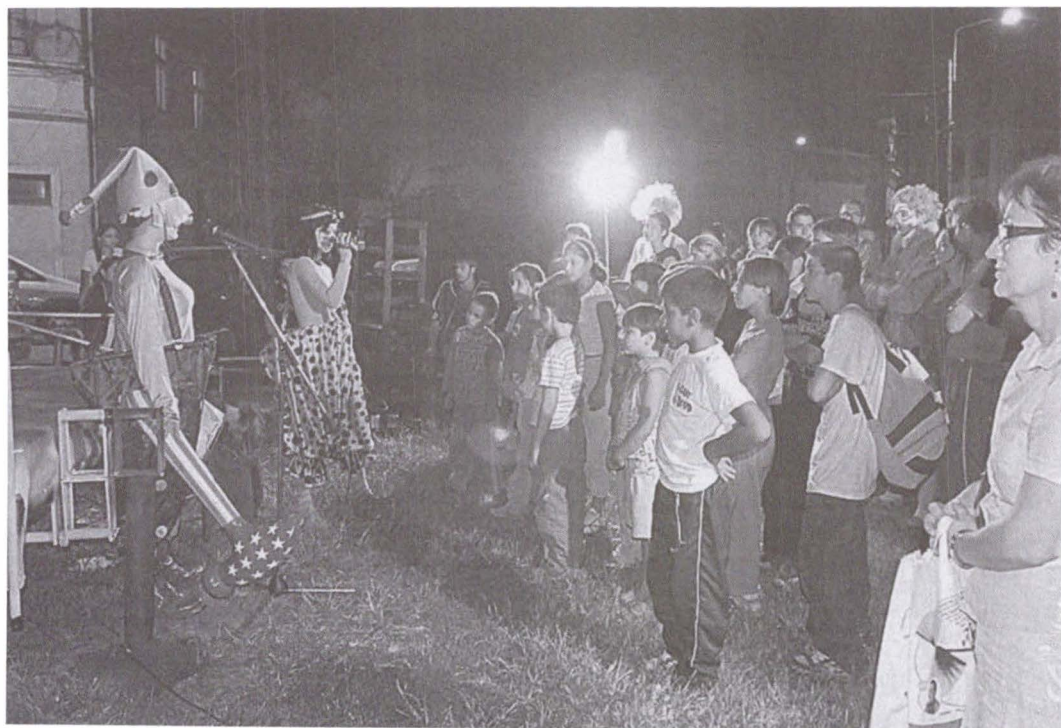
Aici, mai exact, la intersecția Căii Rahova cu strada Sabinelor, O2G a identificat un „decor” *sui-generis* pentru proiectul său teatral. Micul scuar (numit, simbolic, „Va urma”), investit cu rolul de scenă, este amplasat în centrul unui adevărat *no man's land*, în care se întâlnesc, suprealist, edificiile groaie proiectate cândva să facă parte din „Centrul Civic”, construcții industriale abandonate, urmând a fi reconvertite de noii proprietari și imobile interbelice aflate într-un stadiu avansat de ruină. Descoperirea unui asemenea loc (a cărui identitate rămâne strict legată de actul artistic care l-a scos din anonimat pentru câteva seri) a implicat, probabil, un dificil proces de scanare, identificare și inventariere a spațiilor cu potențial teatral din zona Rahova-Uranus (căutări similare a întreprins nu cu mult timp în urmă și dramAcum, pentru proiectul nerealizat intitulat „Trafic greu”, care viza crearea unui centru multifuncțional și multidisciplinar prin reconversia unui spațiu industrial dezafectat).

O astfel de configurație urbană, neverosimilă și, în același timp, reprezentativă pentru un moment din istoria irepetabilă a orașului, merită, cred, a fi conservată în memoria noastră culturală. Fie și pentru faptul că ea trădează confuzia pe care proiectele și tentativele de sistematizare (destabilizare) ale capitalei, întreprinse în și după comunism, au instaurat-o în harta noastră fizică, mentală, simbolică. Odată ajuns în parcul „Va urma”, îți dai seama cât de vagi și irelevante sunt astăzi pentru locuitorii Bucureștiului noțiuni precum cele de „centru” și „periferie”, fără de care n-ar putea fi imaginată viața unei metropole. Căci aici, în margine de oraș, tranziția

pare să fie fără sfârșit, iar lucrurile – condamnate să nu se așeze prea curând în tiparele normalității.

Despre bolile societății actuale, despre lumea periferiilor noastre culturale și economice, despre problemele concrete ale oamenilor simpli, marginalizați, dezinformați și dezorientați, despre cazuri reale și situații de criză, dar și despre luciditate, pragmatism și speranță a fost vorba și în cele cinci secvențe de teatru scrise și puse în scenă, cu concursul subiecților, de către tinerii artiști din *Ofensiva generozității*.

30 septembrie 2007. Sfârșit de săptămână și o seară de toamnă perfectă. În parcul „Va urma”, spectatorii se adună fără grabă, fără presiunea orei exacte și a biletului de intrare. Atmosfera e relaxată, prietenoasă. Ceea ce-ți atrage atenția de la bun început nu e sărăcia elementelor teatrale, cvasiinexistente (fiecare suprafață de joc va fi amenajată și apoi „demontată” pe nesimțite, pe măsură ce atenția publicului va fi captată de o altă secvență, aflată în plină desfășurare într-o altă zonă a parcului), ci contextul spațial atât de neobișnuit al reprezentației la care ai fost invitat. Printre spectatori se amestecă și câțiva „localnici”, parte a comunității de romi din zonă, care privesc forfota din parc cu un aer îngăduitor, deși nu par nici acum prea convingși de „seriozitatea” sau utilitatea demersului. Pentru cei mai mulți dintre ei, „artiștii” și mulțimea de gură-cască pe care aceștia o atrag au devenit deja parte din peisaj, prin urmare, nu le mai rezervă prea multă atenție. Bărbații, în treninguri ponosite, joacă table la mesele scoase în fața casei, înconjurați de numeroși susținători. Femeile și copiii par mult mai interesați de spectacol, deși dovedesc un spirit critic în mod evident exersat de la o seară la alta. Secvența lor favorită pare cea scrisă de Mihaela Michailov și regizată de David Schwartz, în scenografia foarte atentă la detalii a Mariei Pitea. Nu-i de mirare: episodul se numește *Afară!* și face trimitere directă la condiția lor de ocupanți abuzivi ai unei case naționalizate retrocedate, amenințați din când în când cu evacuarea calabalăcului direct în stradă. E ciudat să-i vezi, încă de la începutul secvenței, instalați deja pe băncile de lemn, ocupând cele mai bune poziții, urmărind cu relaxare acțiunea, de parcă nu despre ei ar vorba în scenă. Se amuză ca toți ceilalți spectatori atunci când actorii se străduiesc să le reproducă tonalitățile și gestică stridentă. Rămâi cu senzația că asști la un joc de oglinzi inocent, fără consecințe directe în viața reală. Totul culminează însă cu o scenă à la Kusturica, atunci când canişul din poala unei țigănci începe să latre violent la actori, reacționând la scandalul pe care evacuării din piesă îl fac pentru a-i intimida pe adevăratul proprietar și pe avocata veniți să-i alunge din „casa lor”. Hărmălaia îi smulge din scaun până și pe taciturnii jucători de table din fundal, care sporesc pentru câteva clipe numărul spectatorilor. Acesta este, de altfel, și momentul cel mai autentic al serii, în care două lumi (artiștii și comunitatea aflată sub lupa lor) reușesc să interacționeze dincolo de scenariul și efectele scontate ale reprezentației. Niciun alt text nu atinge același nivel de seducție (prin umor și spontaneitate) și nu găsește mijloacele teatrale adecvate pentru a convinge audiența de gravitatea situațiilor care l-au inspirat. Povestea episodului *Fapte* e localizată într-un centru de reeducare a minorilor, dar scenariul pare extrem de firav și nici regia Verei Ion nu reușește să-i insuflă mai multă coerență, în timp ce *Plasă*, scris de Paul Duncă și regizat de Ioana Păun, ironizează ceva mai mult decât permit premisele proiectului situația unor pensionari pentru care reclama („mesh”-ul) afișat pe blocul în care locuiesc e o șansă de a-și păcăli pe termen scurt traiul mizer. Totuși, demne



de menționat, pentru firescul cu care reușesc să creeze o stare (cea de neputință resemnată, atât de periculos înrudită cu indiferența), pe fundalul unei situații de criză reală (lipsa acută de sânge dintr-un centru de transfuzii bucureștean), mi se par și contribuțiile Anei-Maria Costea (dramaturg), Mirunei Dinu (regizor), Sânzianei Nicola și Andreei Eșanu (actrițe), din secvența *Codroșu*. Ceva din atmosfera creată aici (cu ajutorul scenografiei eficiente a lui Andrei Dinu) anticipează nenumărate finaluri precum cel al celebrului *domn Lăzărescu*. Rezultatul e cu atât mai interesant cu cât întreaga secvență are loc în deschiderea spectacolului, la lumina zilei, fără niciun artificiu teatral, într-un spațiu incomod și aproape gătit de proximitatea publicului. Impresia de material nefinisat, de lucru la vedere, în timp real, și finalul poveștilor, de fiecare dată deschis, constituie însă unul dintre atuurile proiectului, care testează teatralitatea în condițiile dure ale străzii: ilustrația sonoră e asigurată de radiocasetofoanele mașinilor parcate în apropiere (mașini aparținând chiar artiștilor), sursele de lumină nu îngăduie efecte de ecleraj, acustica depinde strict de înzestrarea vocală a actorilor și de... atenția spectatorilor. Singura concesie făcută teatrului mi se pare prezența clovnilor (o strategie împrumutată, firească, din teatrul de stradă). Ei marchează sonor încheierea unei secvențe, animă atmosfera între „acte” și dirijează publicul de la un spațiu de joc la celălalt. Clovnii se află însă ca personaje și în centrul ultimului episod, construit de regizorul Bogdan Georgescu după modelul *speaker's corners*, ca o ședință publică televizată în care urmează a fi dezbătută *Legea privind prevenirea și combaterea marginalizării sociale*. Momentul mizează pe jocul interactiv, dar își ratează ținta din pricina tonului agresiv, de-a dreptul iritant, adoptat în intervențiile sale la microfon de „clovna” Uranus, animatoarea acestui episod. Spectacolul se încheie târziu în noapte, cu un public evident mai puțin numeros, mulți preferând probabil să reflecteze pe cont propriu asupra problemelor prezentate decât să se lase antrenați în alte dezbateri cu perspective incerte.

„Construiește-ți comunitatea!” nu se oprește însă aici. Proiectul include și alte acțiuni care urmăresc facilitarea accesului la cultură al persoanelor defavorizate și susțin, totodată, ideea înființării unui Centru Comunitar Alternativ în zona Rahova-Uranus (printre ele se numără deja Atelierul de Educație Creativă de care au beneficiat douăzeci de copii, desfășurat timp de cinci luni de echipa Biluna, parte a O2G). Toate dovedesc că *Ofensiva generozității* înțelege să fie – mai mult decât orice altceva – *(team)work in progress*. Există, pe blogul O2G, chiar un jurnal la zi al activităților sale, dar și o monitorizare a evoluției situațiilor pe care ei le-au investigat și semnalat (a se vedea, de pildă, cazul familiei Pelin, deja scoasă în stradă).

Înainte chiar de a deveni o operațiune cu impact public, bine mediatizată, care și-a atras în cele din urmă, fie și la modul declarativ, sprijinul autorităților locale, O2G își dorește să ofere unor comunități cu dificultăți de integrare în societate experiențe artistice accesibile, prietenoase și oneste, care să ajute treptat la transformarea unei zone cu reputație proastă într-un cămin ceva mai suportabil și mai primitiv. Vă puteți imagina Rahova peste câțiva ani, metamorfozată într-un adevărat „satelit” al culturii noastre urbane hipercentralizate? Celor sceptici, *Ofensiva generozității* le-ar putea răspunde: așteptați să vedeți ce... *va urma*.

*Finanțatorul O2G este Administrația Fondului Cultural Național (AFCN), iar printre sponsori și parteneri nu se regăsește nicio instituție de spectacol.

Luminița VARTOLOMEI

Istoria în pași de dans

O stranie coincidență a făcut ca două dintre teatrele noastre („Ion Dacian” din București și „Radu Stanca” din Sibiu) să monteze – aproape simultan – câte un spectacol (*Bal* de Yvette Bozsik, respectiv *Balul* de Radu-Alexandru Nica) inspirat de același model. Ciudățenia faptului constă în aceea că modelul ales era vechi (*Le Bal* a fost creat de către actorul și regizorul francez Jean-Claude Penchenat pentru al său Théâtre du Campagnol din Paris tocmai în 1980, iar regizorul italian Ettore Scola l-a imortalizat pe pelicula cinematografică doar trei ani mai târziu), așa că interesul subit al unor artiști fără nicio legătură între ei (Yvette Bozsik este unguroaică și coregrafă, iar Radu-Alexandru Nica este român și regizor) pentru o operă de artă de-acum mai bine de-un sfert de veac pare de-a dreptul inexplicabil. Desigur, asta dacă nu ținem seama de implicarea în proiectul sibian a unui distins teatrolog, care semnează versiunea scenică alături de Radu-Alexandru Nica; să fi văzut oare Mihaela Michailov montarea Yvetei Bozsik de la Budapesta (anterioară celei bucureștene) și să-și fi amintit astfel filmul lui Ettore Scola (cu care, de altfel, baletul coregrafei maghiare are doar o foarte vagă asemănare)?

Oricum s-ar fi petrecut lucrurile, Mihaela Michailov și Radu-Alexandru Nica au înțeles ce formidabilă canava poate constitui creația lui Jean-Claude Penchenat pentru o istorie a României țesută din pași de dans. Căci, față de **Franța** aceluiași ani, **România** a avut de îndurat o serie muuult mai lungă și mai diversă de catastrofe politice (fascismul – dar și comunismul), militare (războiul, cu morții și mutilații lui, cu foametea și cu bombardamentele, cu ocupația nazistă – dar și cu cea sovietică) și chiar naturale (cutremurele – de data aceasta exclusiv în „beneficiul” nostru!). Așa se face că, din anii '20 și până în '89, micul univers al localului unde românii vin să-și petreacă timpul liber este terorizat alternativ de legionari și de comuniști, de nemți și de ruși, de securiști și de teroriști. (Și totuși, nimic nu întrece în oroare cele două tablouri caracteristice pentru epoca ceaușistă: coada la lapte și avortul provocat...) Puținele oaze de bucurie coincid cu scurtele perioade de pace și de (relativă) libertate, charleston-ul interbelic și rock-ul deceniului șapte fiind dansurile care le reprezintă frenetic.

Însuși decorul unic al lui Helmut Stürmer (neășteptat de „cuminte”, dar cât se poate de funcțional) joacă în spectacol, sub ochii publicului barul prefăcându-se rând pe rând în adăpost sau în sală de clasă, în magazin alimentar sau – în cele din urmă – în baricadă. (Iar trimiterea la baricada ridicată cu mesele și scaunele de la Restaurantul „Dunărea” este evidentă pentru bucureștenii care au trăit evenimentele din decembrie 1989...)

Ajutat substanțial de veridicitatea și pregnanța costumelor create de Maria Miu, regizorul Radu-Alexandru Nica îi transformă ca prin farmec pe cei 12 actori ai trupei sibiene în incredibile făpturi cameleonice, ce-și schimbă de la o scenă la alta caracterul și înfățișarea, cu o rapiditate și o forță de convingere demne de cele mai alese elogi. Totodată, coregrafa Carmen Coțofană îi antrenează pe interpreți într-o înălțare halucinantă de mișcări pe cât de plastice, pe atât de dificile pentru orice artist care practică o altă profesie decât dansul. Se remarcă îndeosebi Ofelia



Popii (cu mobilitate de veritabilă balerină și expresivitate de autentică tragediană, nu întâmplător fiind distribuită de obicei în roluri de victimă), Florin Coșuleț (cu nebănuite resurse fizice – fie că dansează un cazacioc extrem de solicitant, fie că bea pe nerăsuflăte, până la ultima picătură, întreaga sticlă cu lapte pentru care se sfâșiaseră pensionarii așezați de cu noaptea la rând), Cătălin Pătru (Barmanul, care strălucește într-un fascinant număr de percuție, executat pe cele mai diverse obiecte din local) și Florentina Țilea (de cele mai multe ori întruchipând-o sensibil pe „fata neiubită de nimeni”, care își ia spectaculos revanșa abia în scena rock-ului), dar și Diana Fufezan, Gabriela Neagu, Codruța Vasiliu, Adrian Matic, Adrian Neacșu, Horia Nicoară, Viorel Rață și Pali Vecsei au – fiecare – momentele lor de excelență.

Importanța deosebită a suportului sonor i-a făcut pe realizatorii spectacolului să solicite colaborarea unui compozitor (Vasile Șirli a ales astfel pentru secvențele ilustrate piese muzicale în general sugestive, chiar dacă nu întotdeauna acelea erau și cele mai populare în epocă), după cum realitatea istorică a subiectului a pretins o consultanță de specialitate (deși conf. univ. dr. Vasile Ciobanu n-a putut determina evitarea unor confuzii pe care înlănțuirea strânsă a tablourilor le va naște în mintea publicului foarte tânăr, ce ar putea înțelege în mod eronat – de pildă – că moartea lui Stalin a produs ea singură retragerea trupelor sovietice din România, sau că „cincinalul în patru ani și jumătate” a precedat considerabil perioada cea mai neagră a „Iepocii de aur”).

N-am putut să nu mă gândesc, pe parcursul desfășurării acestui admirabil spectacol (pe cât de inteligent, pe-atât de emoționant), că nimeni nu l-a împiedicat pe Andrei Șerban să fie el acela care să-l conceapă, îndată după Revoluție (pe când era directorul Naționalului), în loc ca, cinci ani mai târziu, să vâre atât de inoportun istoria României în opera lui George Enescu...

OPERĂ ȘI OPERETĂ

Luminița VARTOLOMEI

Binevenita comparație

Reprezentatii cu **Baiadera** în care interpreta personajului titular o depășea ca tehnicitate și expresivitate pe aceea a norocoasei sale rivale (*Gamzatti*), din acțiunea coregrafică propusă de către libretistul Serghei Kudekov compozitorului Ludwig Minkus, am mai văzut, dar niciodată n-am asistat la etalarea unui asemenea raport de forțe artistice atunci când baiadera *Nikia* era întruchipată de către o balerină străină, iar *Gamzatti* de către una de-a noastră, ba încă aflată la debutul său în acest rol! Nu-i vorba că, nici balerinul invitat să-l joace la Opera Națională din București pe *Solor* (subiectul disputei amoroase dintre cele două eroine) nu strălucea câtuși de puțin în comparație cu interpreții români pe care i-am urmărit altădată în această partitură (chiar dacă pentru ei Mihai Babușka a creat o versiune coregrafică mai solicitantă decât aceea clasică, semnată de Marius Petipa) și nici măcar față de deținătorii de-acum ai unora dintre rolurile episodice, precum Vlad Toader (*Idolul de bronz*), Valentin Stoica (*Fachirul Magdavaia*), Răzvan Marinescu (solist în „Dansul tobelor”), Vlad Ilcenco și Raul Oprea (în „Pas d'action”); până și personajele construite aproape exclusiv din gesturi și atitudini – Tiberiu Almosnino (*Brahmanul*), Antonel Oprescu (*Rajahul Digmanta*) sau Cătălin Caracaș (*Prietenul lui Solor*) – și-au pus mai pregnant în valoare calitățile artistice decât a făcut-o balerinul-oaspete...

Or, e drept că de la japoneza Miki Hamanaka nu ne puteam aștepta la cine știe ce (căci absolventa din 1996 a Institutului de Balet din Tokio, care dansează din 1998 la Teatrul Național de Operă și Balet din Lituania, are în palmares doar o Medalie de argint și un Premiu III la niște competiții desfășurate în țara sa natală, precum și distincțiile „Operos Svturai” și „Konstantinos Stasys”), dar Andrei Batalov este nu numai câștigătorul Concursurilor internaționale de la Budapesta și Nagoya (1996), Paris și Moscova (1997), ci și – mai cu seamă! – prim balerin al Teatrului „Mariinski” din Sankt Petersburg. Din păcate, bondoc și greoi, balerinul rus n-a putut dovedi cel puțin că ar fi un bun porteur: la cea dintâi priză ceva mai dificilă, ca un halterofil care nu reușește să ridice greutatea dincolo de înălțimea umerilor săi, era cât pe-acți să-și scape partenera pe jos!

Noroc cu debutul Biancăi Fota (în *Gamzatti*, ovaționată îndeosebi pentru diagonalele sale de *pirouettes* și pentru cele vreo 20 de *fouetté*-uri executate cu brio) și noroc cu profesionalismul și grația numeroaselor solo-uri feminine ale baletului: Mădălina Slăteanu (în *Dansul tobelor*), Adela Crăciun (în *Pas d'action*, *Djampé* și *Umbre*) și Gabriela Popovici (*Djampé* și *Umbre*), Georgiana Stroe, Cleopatra Rogalski, Raluca Ciocoiu și (de asemenea, în debut) Cristina Dijmaru (*Patru baiadere*), Oana Popescu (*Umbra*), Adina Tudor, Bianca Stoichescu și Monica Bălărie (în *Pas d'action*)...



Oricum ar fi, însă, invitarea unor soliști de peste hotare este extrem de benefică – dacă nu neapărat ca punct de atracție pentru publicul întotdeauna avid de evenimente (pe care, de altminteri, directorul general Cătălin Arbore le oferă cu o frecvență nemaiîntâlnită în trecut), în tot cazul ca termen de comparație pentru artiștii Operei Naționale.

O încântare pentru privire (căci, în scenografia Adrianei Urmuzescu, decorurile decupează armonios, pe cerul fosforescent, aurul statuii lui Buddha și verdele întunecat al palmierilor sau înconjoară întreg spațiul de joc cu dantelăria de porfir a palatului hindus, iar costumele pigmentează îndrăzneț aceste imagini picturale), spectacolul în cauză constituie și pentru auz o desfătare – surprinzătoare, dacă ținem seama de valoarea modestă a partiturii muzicale. Numai că dirijorul Tiberiu Soare înnobilează compoziția lui Minkus, înainte de toate adoptând un tempo deosebit de alert (cu un efect senzațional în *Dansul tobelor*) și, în general, o manieră foarte modernă de interpretare, lipsită de orice urmă de dulcegărie. Cu atacuri ferme și clare, orchestra sună ca un ansamblu simfonic de primă mână: corzile sunt omogene și sensibile, lemnele – prompte și delicate, alămurile – precise și strălucitoare (lucru evident mai cu seamă în fanfara de la începutul Tabloului 3), iar percuția punctează cu exactitate și antren discursul sonor. Până și solo-urile sună parcă mai frumos ca altele: emoționant, lamento-ul violoncelului ce acompaniază dansul de moarte al Nikiei; admirabile, solo-ul de flaut și cel de harpă din prima secvență a actului II; virtuos, acela de vioară ce acompaniază mai întâi apariția Nikiei și apoi una dintre variațiile încredințate eroinei. Cât despre calitatea stimulatorie pe care Tiberiu Soare o imprimă coordonării dintre suportul orchestral și mișcarea coregrafică pe care acesta o acompaniază, cred că e de prisos să mai vorbesc...

Luminița VARTOLOMEI

Reluarea lui FAUST și revenirea Margaretei

Pentru deschiderea actualei stagiuni, Opera Națională din București a ales să reia *Faust*-ul montat acum exact un deceniu de către Alexandru Tocilescu – profitând și de revenirea în țară a sopranei Leontina Văduva, la două decenii împlinite de la cea dintâi (și singura!) ei prezență pe prima scenă lirică a țării. Scriam atunci (în aprilie 1986), anticipând strălucita carieră mondială pe care solista avea să și-o edifice, că „debutul acestei tinere cântărețe (studentă încă, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”) în *Povestirile lui Hoffman* de Jacques Offenbach a prilejuit o veritabilă revelație: nu atât a calităților sale muzicale, de care unii dintre spectatori au mai avut ocazia să se convingă – fie și numai din aparițiile sale în emisiunile de televiziune –, cât a uriașului ei talent de adevărat artist liric, capabil să insuflă personajului interpretat forță de convingere, printr-un firesc desăvârșit al acordului dintre cânt și jocul scenic”.

Și, așa cum cei douăzeci de ani au trecut fără să sape riduri pe chipul artei muzicale și actricești a Leontinei Văduva, tot astfel deceniul ce s-a scurs de la ultima premieră bucureșteană a operei lui Charles Gounod n-a afectat defel nici regia lui Alexandru Tocilescu și nici scenografia lui Cătălin Ionescu-Arbore (inclusiv luminile, „desenate” tot de către acesta din urmă).

Dacă însă decorurile păstrează aceeași ingeniozitate în funcționarea lor multiplă și aceeași remarcabilă frumusețe plastică (frapante fiind mai ales simbolurile creștine, puse – și la propriu! – în cumpănă pe parcursul acțiunii dramatice) și dacă efectele eclerajului sunt la fel de emoționante de-a lungul tuturor celor cinci acte (de la văpaia cuptorului de alchimist, evidențiat încă din uvertură, și până la licărul lumânărilor Învierii din final), în schimb ar fi fost tare binevenită regândirea întregii vestimentații, căci „modernizarea” sub acest raport a poveștii medievale (*Faust* fiind nu numai întinerit de către Mefisto, ci și adus cu vreo două secole mai târziu!) n-a făcut altceva decât să umple scena de costume cu croieli și culori care de care mai urâte și pe deasupra cât se poate de incongruente.

La rândul ei, creația regizorului se distinge și astăzi printr-o notă novatoare în tratarea personajelor și a relațiilor dintre ele, împrăștiind prin unele rezolvări inedite situațiile dramatice destul de convenționale, imaginate de către libretistii Jules Barbier și Michel Carré. (Nu Michael Carré, cum cu obstinație scriu ambele tipuri de programe de sală ale spectacolului; oricum, este a nu știu câta oară când semnalez deficiențele de corectură ale tipăriturilor Operei Naționale, care au dus și de astă dată la greșeli de-a dreptul ilare: Corré în locul aceluiași Carré, Cinq-Mars în loc de Cinq-Mars, Polyucte în loc de Polyeucte, Noapte Walpurgiei în loc de Noapte Walpurgiei, ba chiar și Ariana Alexandru în loc de Adriana Alexandru!)

Astfel, în montarea lui Alexandru Tocilescu e de apreciat „copilăreala” celor doi adolescenți (Siebel trage șuturi într-o improvizată poartă de fotbal, iar Margareta joacă șotron), chiar dacă mișcările în cauză nu le avantajează deopotrivă pe interpretele celor două personaje (aici, Mihaela Ișpan își pune în valoare suplețea



Leontina VĂDUVA și Robert NAGY



Leontina VĂDUVA și Iordache BASALIC

și mobilitatea, dar Leontina Văduva este nevoită să-și etaleze corpolența, subliniată și prin nefericita croială a unei rochii de școlăriță). Tot așa, e de admirat maniera în care Margareta deapănă „Balada regelui din Thulé” (citind-o dintr-o carte și copiind-o într-un caietel), dar nu și modul în care își urcă americănește picioarele pe birou! Desigur însă că, în chip de femeie însărcinată sau de nebună legată în cămașa de forță, Leontina Văduva își demonstrează cu prisosință arta de mare tragediană, care – odată cu glasul său minunat și cu înalta știință a cântului – a impus-o pe toate marile scene ale lumii. Cât privește înlocuirea tradiționalei „Margareta la vârtelniță” cu... „Margareta la mașina de cusut”, aceasta este la fel de logică, în contextul noii situări istorice a mitului faustian, ca și scena mută a lui Siebel vizitând-o la închisoare pe Margareta. Mai sunt, de asemenea, demne de reținut scena seducției, în care Mefisto îl dezbracă pe Faust înainte de a-l împinge în brațele Margaretei, și scena duelului, precedată de o veritabilă lecție de scrimă pe care diavolul i-o predă cărturarului.

Draperia (simbolic zdrențuită, ulterior) ce ascunde camera Margaretei și pe care se proiectează umbrele eroilor, ploaia de frunze uscate care flutură prin aer ca un stol de păsări coborând pe pământ, imaginea lui Mefisto în chip de Cavaler al Apocalipsului, fulgii de nea așternându-se peste trupul neînsuflețit al lui Valentin și lințoliul imaculat peste acela al Margaretei – iată alte câteva scene memorabile ale spectacolului realizat de Alexandru Tocilescu și Cătălin Ionescu-Arbore.

Din păcate, nu aceleași lucruri bune se pot spune despre „Noaptea Walpurgiei”, pentru a cărei coregrafie Alexa Mezincescu nu și-a găsit inspirația adecvată: haotică în ansamblu și neinteresantă în elemente ei componente, aceasta sugerează nu atât o orgie (în ciuda numeroaselor gesturi inutil lascive), cât o parodie de cabaret sado-maso. Ceea ce nu scade cu nimic meritul balerinilor – în frunte cu Laura Blică-Toader, Virgil Ciocoiu, Andrei Nicolae, Bianca Fota și (mai ales!) Cristian Crăciun...

Din punct de vedere strict sonor, pe lângă prezența Leontinei Văduva, trei au mai fost centrele de forță ale reprezentației: evoluția tenorului Robert Nagy (pe întreaga partitură egal cu sine, la cei mai înalți parametri valorici – voce plină și penetrantă, dicție admirabilă și rafinament special al frazării și nuanțării rolului titular) și a baritonului lordache Basalic (nu întâmplător ovaționat îndelung, pentru rolul lui Valentin), debutul (concludent, așa cum era de așteptat) al Gabrielei Drăgușin (*Martha*) și acela (surprinzător prin acuratețe, siguranță și degajare) al Mihaelei Ișpan (*Siebel*), precum și interpretarea energică și expresivă a lui Florin Simonca (*Wagner*) și mai cu seamă a corului, forjat de către dirijorul Stelian Olariu la cea mai ridicată temperatură artistică.

Inegală a fost (cu nepermise decalaje între fosă și scenă, până și în pagini atât de cunoscute precum „Rondo-ul lui Mefisto” sau „Corul soldaților”) coordonarea muzicală a dirijorului Adrian Morar, dar remarcabilă s-a dovedit a fi, în schimb, pregătirea pe care acesta a asigurat-o orchestrei.

Singura (uriașă și inexplicabilă) dezamăgire a prilejuit-o, în rolul lui Mefisto, basul bulgar Julian Konstantinov: beneficiind de un fizic care-l destina parcă personajului (foarte înalt, îi domina pe Faust și Margareta ca pe niște veritabile marionete), artistul-oaspete (aplaudat din Germania și Olanda până în Argentina și Brazilia, din Spania până în SUA și din Marea Britanie până în Australia) a fost trădat de voce, și din păcate nici știința cântului sau jocul său scenic nu erau de natură să-i salveze reputația...

Luminița VARTOLOMEI

Dubla aniversare de succes

Începută „cu stângul” (căci, intrând vijelios chiar pe primul acord al uverturii transformate în balet, principala vedetă masculină a trupei a patinat și s-a prăbușit în centrul scenei!), premiera oficială a spectacolului **Contesa Maritza** s-a încheiat într-un triumf de zile mari, demn de dubla aniversare pe care o marca: opt decenii de la prima reprezentare românească (oferită la București de către trupa lui Leonard, la doar trei ani după lansarea partiturii lui Emmerich Kálmán la Viena și cu patru ani înainte de montarea ei la Paris) și totodată patru decenii de la cea dintâi interpretare a lucrării de către Teatrul de Operetă bucureștean (la 16 decembrie 1967).

Când tânărul regizor (de teatru dramatic!) Răzvan Ioan Dincă a preluat conducerea primei noastre trupe de operetă, o mulțime de sceptici s-au așteptat „să-și rupă gâtul” (cum se spune într-un limbaj deloc academic, dar foarte plastic...) în tentativa de a resuscita un gen care agoniza de-atâta amar de vreme, începând chiar din momentul nefericitei lui transplantări de la Teatrul de pe Splai (dărămat de „sistemalizării” ceaușiste) în Sala Mică a Naționalului (complet deficitară ca acustică) și sfârșind cu pierderea și acestei din urmă scene (grav afectată de incendiul de-acum doi ani). Apoi, când tânărul director a oferit publicului bucureștean primele noi montări (inițial în spații de împrumut, cel mai adesea improprie ca dotări, dar ulterior și „acasă”, pe scena ingenios improvizată la jumătatea vechii săli), scepticii (ceva mai puțini de astă dată, dar printre care mărturisesc cu umilință că m-am aflat și eu...) au observat că repertoriul cuprindea exclusiv *musical*-uri și au dedus cu nemulțumire că tradiționala *operetă* a fost definitiv aruncată la coșul de gunoi al istoriei muzicale. În fine, acum, când directorul Răzvan Ioan Dincă și-a asumat regia uneia dintre bătrânele lucrări de gen, propunându-și (și reușind!) s-o întinerească (fără a o desfigura prin lifting-uri evidente și de prisos...), scepticilor pare să li se fi închis gura, definitiv.

Chiar și în versiunea românească realizată de reputatul cuplu V. Timuș și M. Păun, povestea preluată de către libretiștii Julius Brammer și Arthur Grünwald din *Romanul unui tânăr sărac* de Octave Feuillet este destul de firavă ca să poată constitui o provocare în plus pentru toți realizatorii spectacolului; astfel, scenograful Jozsef Werner a construit decoruri nu numai lesne de manevrat (grație modulelor cu două fețe care le compun), dar și somptuoase (opulența castelului Contesei Maritza fiind admirabil sugerată de culoarea aurului vechi ce poleiește atât interioarele, cât și grădina), costumele Doinei Levintza îmbracă sugestiv țigăncile sau nobilele doamne (croiala punând în valoare siluetele grațioase și avantajându-le pe cât posibil pe acelea greoaie, iar cromatica armonizând subtil nuanțele pastelate cu acelea violente), coregraful Florin Fieroiu a acoperit cu scene de balet (academic în esență, dar foarte modern în detalii) fiecare suprafață pur orchestrală (inclusiv – cum spuneam – ampla uvertură, cu muzica ei atât de ritmată), împănând cu pregnante numere miniaturale (susținute cu brio – solo sau în cuplu – de către Sorina Tiron, Traian Vlaș, Monica Ștraț, Marian Horhotă, Andreea Toma și Marius Grosu) până și unele pagini îndeobște rezervate cântăreților; la fel cum regia lui Răzvan Ioan Dincă întrește și colorează cu invenții proprii acțiunea dramatică

liniară și cam statică. Atrag atenția îndeosebi câteva trimiteri culturale de mare rafinament, cum ar fi „Vraja focului” (vezi *Walkiria* lui Wagner sau măcar *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski), în scena unde Manja îi ghicește Maritzei viitorul (vezi cărțile de joc și floarea fermecată din *Carmen* de Bizet), ca și frumusețea compoziției picturale a tablourilor complexe, ce implică prezența simultană a soliștilor, corului și baletului. În plus, evoluția scenică a unui taraf veritabil este de natură să sporească autenticitatea caracterului de epocă, pus întrucâtva sub semnul întrebării doar în tabloul (foarte amuzant, altminteri) în care invitatele Contesei Maritza... stau la plajă și fumează pe ascuns!

Câștigul cel mai mare al trupei conduse de Răzvan Ioan Dincă îl constituie însă jocul actoricesc, pe care regizorul l-a îndrumat în spiritul unei vivacități firești, dar neostentative, și pe care cântăreții și l-au însușit cu remarcabilă abilitate. Poate că Silvia Șohterus exagerează un pic aroganța (Contesa Maritza riscând să devină uneori de-a dreptul antipatică) și Gabriela Daha nu se poate detașa în suficientă măsură de rolul de subretă pentru care pare a fi născută (totuși, Lisa este o tânără din înalta societate, nu o biată cameristă!), dar Raluca Cioacă închipuie o țigancă pe cât de frumoasă și de pătimașă, pe atât de înțeleaptă (*Manja*), Cătălin Petrescu (*Jupan*) etalează o capacitate de mișcare scenică ce frizează pe alocuri cascadoria, Daniel Eufrosin (*Iotza*) și Nicolae Simulescu (*Ceko*) punctează în chip fericit în registrul comic care le este destinat, Adriana Mirea (*Bozena*), Jeannine Bradler (*Ilka*) și Arnold Mack (*Berko*) se achită cu profesionalism de rolurile pasagere ce le sunt încredințate, iar Alfredo Pascu (*Tassilo*) învinge cu succes inerția supraponderalității care amenință să-i pericliteze o carieră ce se anunță drept strălucită.

Fiindcă, de departe, sub raport muzical, tenorul acesta reprezintă capitalul cel mai prețios al spectacolului: plină și penetrantă în același timp, egală pe întreaga ei întindere (iar partitura lui Tassilo coboară frecvent până în registrul de bariton!), caldă și strălucitoare inclusiv în acut, vocea lui Alfredo Pascu amintește de aceea a regretatului Dorin Teodorescu și (chiar dacă unora le va părea o blasfemie) risc să afirm că o depășește în frumusețe pe aceea a lui Ion Dacian (iar cine nu mă crede, poate compara cele două glasuri chiar în aria „Zi-i, țigan”, a cărei înregistrare-document există, din fericire). Rămâne doar ca încă tânărul cântăreț să caute a rivaliza și ca siluetă cu cei doi monștri sacri ai operetei românești din a doua jumătate a secolului trecut...

După cum este necesar ca Silvia Șohterus și Raluca Cioacă să-și supravegheze mai atent vibrato-ul (cam prea larg, mai ales în intensitățile puternice), pentru ca interpretarea lor vocală să rimeze perfect cu înfățișarea lor de invidiat...

Cu un cor excelent pregătit de dirijorul Gabriel Popescu și cu o orchestră aflată în continuu progres, Emil Maxim a izbutit o conducere muzicală îndelung aplaudată de către numeroșii spectatori prezenți în seara premierei: grație coordonării sigure și flexibile a „ostilităților” simultan desfășurate pe scenă și în fața ei (fiindcă, în actuala configurație a sălii, fosă nu mai există defel!), partitura lui Emmerich Kálmán a fost interpretată cu convingere și sensibilitate.

P.S. E ciudat faptul că a trebuit să vină un om de teatru la conducerea Operetei noastre, pentru a mai întâlni într-un program de sală al unei instituții muzicale extrase din partiturile propuse spre audiere! O serie de numere alese din *Contesa Maritza* și reproduse în reducere pentru voci și pian alcătuiesc corpul principal al acestui inedit caiet-program, deosebit de util celor care, întorși acasă după reprezentație, ar dori să le cante ei înșiși...



Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian” – Contesa Maritza. Muzica: Emmerich Kálmán. Libretul: Julius Brammer și Arthur Grünwald. Regia și luminile: Răzvan Ioan Dincă. Decorurile: Jozsef Werner. Costumele: Doina Levintza. Coregrafia: Florin Fieroiu, Conducerea muzicală: Emil Maxim. Distribuția: Silvia Șohterus (*Maritza*), Alfredo Pascu (*Tassilo*), Gabriela Daha (*Liza*), Cătălin Petrescu (*Jupan*), Daniel Eufrosin (*Iotza*), Adriana Mirea (*Bozena*), Nicolae Simulescu (*Ceko*), Raluca Cioacă (*Manja*), Jeannine Bradler (*Ilka*), Arnold Mack (*Berko*), Monica Ștraț și Marian Horhotă, Sorina Tiron și Traian Vlaș, Andreea Toma și Marius Grosu (*soliștii baletului*). Data premierei: 4 noiembrie 2007.

Marinela ȚEPUȘ

Știința de a organiza evenimente

Acest articol nu se vrea a fi nici pe departe o cronică. Nici nu ar avea cum; până la vârsta de 48 de ani s-a întâmplat să văd doar trei spectacole de operetă. Primul a fost, în adolescență, *Ana Lugojana*. Cel de-al doilea, anul trecut, *Ce înseamnă să fii... Bunbury* de Gerd Natschinski. Iar, mai de curând, **Contesa Maritza** de Emmerich Kálmán. Ultimele două, le-am urmărit la Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian”, în urma amabilei invitații făcute de noul director, Răzvan Ioan Dincă. Am rămas departe de acest gen, considerat, de către cei mai mulți, facil. De ce facil, când adună, laolaltă, muzică, dans, teatru?! Pentru că muzica este accesibilă tuturor, dansul nu este tocmai balet, iar actoria interpreților, ce-i drept, lasă mult de dorit. Cu asemenea prejudecăți am călătorit prin viață ignorând aproape cu totul ceea ce, de fapt, nu cunoșteam. În timpul reprezentației cu *Contesa Maritza*, am rămas, întâi, uimită de faptul că recunoșteam mai toate ariile. Într-un fel sau altul, de la radio sau de la televizor, de pe o bandă magnetică sau de pe un CD, este aproape imposibil să nu fi ascultat melodii celebre din spectacolele acestui gen. Și mai ales din *Contesa Maritza*. M-am simțit deja mai bine. Apoi, am fost cu totul cucerită de melodicitatea duetelor și de vocea lui Alfredo Pascu. Este, iertată-mi fie ignoranța, și singurul interpret pe care l-am recunoscut. Costumele (Doina Levintza s-a jucat mult cu culorile și cu materiale de bună calitate, discret lucioase) sunt și ele seducătoare, dansatoarele, zvelte și frumoase, chiar dacă se mișcau cu unele stângăcii, iar corul m-a acaparat definitiv. Să fi fost de-ajuns ca să mă declar mulțumită?! Am urmărit partea de actorie (un teritoriu cunoscut!). Se vedea bine încercarea regizorului de a-i face pe artiști să vorbească și să se miște natural. Pe unii a reușit să-i scoată la liman; Gabriela Dăhă, într-o frivolă drăgălașă, Cătălin Petrescu, într-un dandy superficial și pus pe căpătuială, Daniel Eufrosin, într-un prinț ridicol – i-au motivat truda. Mai are, însă, mult până să-i convingă să renunțe cu totul la emfază pe aceștia și va fi aproape imposibil să-i facă pe ceilalți măcar actori de duzină. Prea obișnuiți cu declamația pompoasă, nu se vor mulțumi ușor cu o rostire normală. Florin Fieroiu a introdus, în mijlocul reprezentației, un dans cu accente orientale, care continua o replică oarecare: „Dacă nu vine muntele la Mahomed, vine Mahomed la contesa Maritza, sau muntele...” Nici jocul de cuvinte nu l-am prea înțeles... nici prezența dansului... Am mai remarcat că, deși sunt mulți interpreți, puțini au cu adevărat har muzical. Una dintre cele mai emoționante voci rămâne cea a lui Alfredo Pascu. La oarecare distanță se află cea a Doinei Scripcaru (o *Maritza* agreabilă, de altfel). Dincolo de aceste cusururi (inerente, cred, pentru un gen pe cale de dispariție) spectacolul are vervă, culoare, este imposibil să nu



Alfredo PASCU și Doina SCRIPCARU

placă! Meritul cel mare al regizorului rămâne acela de a nu fi intervenit agresiv în ceva care se așază de la sine. Cred, cu tărie, că un spectacol clasic de operetă trebuie făcut după canoanele sale și nu actualizat cu orice preț. Deliciile unei asemenea producții încă o mai constituie muzica, dansul, costumele, prezența orchestrei, a corului și a corpului de balet. Răzvan Ioan Dincă a realizat un spectacol accesibil, plăcut, fără fasoane.

Nu am văzut *Contesa Maritza* la premieră, ci cu ocazia aniversării a 40 de ani de la o altă premieră cu această operetă. Au fost sărbătorii cei care au făcut parte din acea distribuție și au putut fi prezenți acum și s-a păstrat un moment de reculegere pentru cei dispăruți. Momentul a fost încărcat de fior. Trebuie să recunosc, urmărindu-i, în timp, activitatea, că Răzvan Ioan Dincă are harul de a crea evenimente, de a organiza permanent momente care să scoată în evidență instituția pe care o conduce. O face firesc, fără infatuare și spre binele locului în care se află. După o tăcere de vreo 10–15 ani, Opereta revine în forță pe afișul teatral bucureștean. Multe premiere, multă publicitate (și de foarte bună calitate, aceasta din urmă), interviuri, conferințe de presă, apariții la televiziune și la radio. Este o muncă sisifică să pui pe picioare o instituție adormită cum sigur era, până la venirea sa, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian”. Se poate spune că deja s-au făcut primii pași. Mă așteptam să văd în sală, la *Contesa Maritza*, numai oameni trecuți de șaizeci de ani. Surpriză, erau și foarte mulți tineri! Să intre Opereta în rândul teatrelor cu renume? Îi urăm din tot sufletul!

TEATRU RADIOFONIC

Constantin PARASCHIVESCU

Piese originale și umor pe unde sonore

Două interesante cicluri radiofonice au marcat prestigiul și sporul de audiență al emisiunilor dramatice și distractive în 2007: „Dramaturgi români contemporani” și un serial de comedie intitulat „Niet Café”. Primul este un proiect cultural lansat în vara anului 2003 în parteneriat cu Asociația Scriitorilor din București, la inițiativa lui Iosif Naghiu, secretarul asociației la vremea aceea, Magda Duță și Luiza Mateescu din partea Teatrului Național Radiofonic. Cel de-al doilea a fost inițiat de doi inspirați realizatori de emisiuni umoristice, Silvia Cusursuz și Mircea Zăvoianu, cu colaborarea înzestratului dramaturg Adrian Lustig, conceput ca un serial în 25 de episoade. Ambele cicluri au cunoscut sincope de difuzare, primul cu o întrerupere de cinci luni (mai–septembrie), al doilea abandonat după un așa-zis „sezon”, epuizarea unei serii adică, din motive (pare-se) numai bugetare ambele.

Coordonatorul de proiect al dramaturgilor noștri contemporani este Magda Duță și în cei patru ani pe care i-a păstorit până acum a pus în undă 42 de texte a 33 de autori, majoritatea debutanți, unii cu câte două și chiar trei titluri. Nu aspectul numeric contează, firește, ci diversitatea de opțiuni problematice și particularitatea registrelor folosite de acești autori, într-o construcție unde dialogul și subtextele lui primează. Cu mai mult sau mai pronunțat ecou. Iată, de pildă, anul trecut când s-au difuzat numai șapte, s-au auzit originale mesaje din partea unor dramaturgi consacrați, începând cu Doru Moțoc și al său inedit *Cam târziu, domnule Godot*. Parafrază la iluzoria speranță așteptată la Beckett și figurată de Vișniec (*Ultimul Godot*), cu Dan Puric și Radu Beligan în rolurile principale (ianuarie). A urmat Mimi Brănescu cu al său *dumnezeu de a doua zi*, schiță existențială implicând destinele a doi tineri din zilele noastre, conturată prin alternanța monologurilor din unghiuri diferite de subiectivitate (februarie). În martie s-a difuzat comedia-parabolă *Domnul Telescop* (cu titlul-alternativă *Suntem gata să murim dacă ne garantați că rămânem în viață*) a lui Iosif Naghiu, pentru comemorarea scriitorului care ar fi împlinit 75 de ani; ingenioasă ficțiune, cu un bătrân astronom care privește cu un telescop făcut pentru stele în casele oamenilor („S-a schimbat lumea; după cum e orientat acum telescopul, lumea pare cu susul în jos”). Savuroasă creație parodică Virgil Ogășanu, subtilitate expresivă a montării Cristian Munteanu. În aceeași interpretare, cu rezonanțe grave, însă, a lui Virgil Ogășanu, s-a prezentat în aprilie o dramatizare a romanului *Întâlnirea* de Gabriela Adameșteanu, cu odiseea unui exilat care se întoarce, ca un coșmar, în lumea din care a reușit să scape și paralela cu un tânăr retras în lumea muzicii pentru a supraviețui. Debut-surpriză al Cătălinei Buzoianu în regie radiofonică, cu subtilă pendulare între voci interioare și exterioare („M-au interesat foarte mult personajele, atât Traian Manu prins într-o formulă de vis-coșmar, cât și Daniel, un tânăr care trăiește într-o lume paralelă”). Debut reușit și al lui Marius Manole, la microfon, în rolul tânărului.

După cinci luni, *Elogiul nebuniei* de Dumitru Solomon, text nu atât neprevăzut pentru cine a scris despre Diogene, Platon, Socrate, cât scriitor prin paradoxuri

(„Sunt prea mulți nebuni pe lume, iar înțelepților le lipsește un pic de nebunie“). Eroul principal e Erasm, firește, și e conturat în antiteză cu reformistul aprig Martin Luther, a cărui intoleranță n-o împărtășește („ideile nu trebuie să-și facă loc cu sabia“). Elevată creație cu prestanță filosofică a lui Marcel Iureș, în regia dedicată cu parcimonie ideilor „solomonice“ pe care le-a transpus și în alte cinci spectacole sonore Mihai Lungeanu (octombrie). *Sectorul S* de Emanuel Pârvu, jucată la vreo trei teatre până acum, s-a reprezentat în a sa regie artistică (alt debut) cu Doru Ana, Ionel Mihăilescu, Alexandra Ioniță și autorul însuși, în noiembrie, iar Alexandru Dabija revine în decembrie cu montarea unui nou scenariu al de-acum consacratului Costin Manoliu, *Victoria și crocodilul*, cu magistrale voci numite Olga Tudorache, Dorina Lazăr, Mihai Bica, Mircea Constantinescu.

★

„Niet Café“, al doilea ciclu pomenit aici, este un serial umoristic, „unicul sitcom radiofonic cu divertisment en gros și en detail“, cum îl prezintă realizatorii, proiect inițiat de Radio România Actualități în colaborare cu Redacția Teatrul-Divertisment. Titlul reproduce denumirea alterată de jargon moldovenesc în care expresia „net“ se înmoaie în pronunție cu un „i“ nepofit și devine „niet“, ceea ce nici nu e departe de adevăr – „În cartierul nostru s-a deschis o nouă cafenea de fițe... Fița e că nu se servește cafea“. Anunțul e transmis de un post de radio-pirat care înviorează atmosfera cu recomandarea echivocă: „Aici e Radio Zăbrăuții liberi, fost Vocea Ferentarilor, fost Rahova FM, fost Pupici FM, fost Radio 69. Transmitem în FM, emitem când putem“. Noutatea proiectului constă chiar în conturarea lui ca serial de scurte episoade, aproximativ zece minute fiecare, difuzat câte patru zile pe săptămână seara la 21,50, cu o avanpremieră de un minut-două dimineața. Au fost 25 astă-vară. O inspirată opțiune i-a îndrumat spre Adrian Lustig, ca autor al textelor. Dânsul a conceput astfel un scenariu unitar ca viziune și localizare, în cafeneaua de cartier, unde se perindă tot felul de specimene, cu scene diverse și autonome care nu depind de o acțiune, ci de fapte diverse. Totodată, Adrian Lustig are simțul autentic al umorului, cu tâlc în replică, haz în expresie, prelucrând ingenios termeni și nume. De la anunțul sentențios al postului-pirat, „A fost exact ora la care ați deschis aparatul“ sau, „Cei născuți de ziua lor vor avea o zi normală“, la un „sexpresso“ dublu, „polițist de aproximativ“, „aplaudaci fără frontiere“, „golden-boșii“, „oricare ar fi puterea, te dai cu ea“ și Mitocel Porumbeanu, ziaristul Labrador, bișnițarul Donald, inspectorul zis Poltrone, Lazăr Verzarov etc. Temele actualității sunt mai toate vizate, în spiritul anonimului care pricepe aproximativ sau strâmb, pe fondul neclintitei lui convingeri că „e vremea rechinilor“ și șansa succesului e doar „să omori capra vecinului“.

Au fost treizeci de personaje în serial, cu actori distribuiți de regizorii artistici Vasile Manta și Toma Enache din generații diferite, cu veterani – să zic așa – Valentin Teodosiu (*Patronul*), Virginia Mirea (*Betty*), Claudiu Bleont (*Banditul*), Ion Chelaru (*Preotul*), Șerban Celea (*Ziaristul*) și tinerii Raluca Rusu (*Jana*), Anemona Niculescu (*Manuela*), Oltița Chirilă (*Bubulina*), cu insistență pe Dragoș Stoica, voce cu inflexiuni uimitoare în aluzii și accente, cu morgă și patinări șmecherești în postură de crainic, incredibilă retorică în imitarea poetului-senator, cu senzațioase reverberații ce le-ar râvni chiar originalul. Menționez și două interpretări feminine reușite ale unor persoane nemaîntâlnite în distribuții, cu irezistibilul haz, Balerina impetuoasă a Doinei Ghițescu și, revelația echipei, regizoarea de studio Renata Rusu, în profesoara de engleză Astejăroaie care ne produce hohote de râs.

Distribuită în doze mici, înviorează spiritele și alungă plictiseala care „dăunează grav sănătății“, cum semnalează chiar anunțul final. Că este un pamflet și trebuie luat ca atare.

TOMOGRAFII

(Comunicat de presă, Teatrul Național București)

În perioada 21 noiembrie 2007 – 1 martie 2008, Teatrul Național București organizează în Foaierul Tapiseriilor (Sala Mare, la etaj) o expoziție de fotografie semnată de artistul fotograf de origine japoneză, TOMOAKI MINODA.

Pentru prima oară, Teatrul Național reunește sub aceleași reflectoare portretele celor 117 actori care fac parte din trupa Naționalului și fotografii de atmosferă din culisele și atelierele teatrului.

Expoziția se dorește a fi o demonstrație de forță și valoare a celui mai important teatru din țară care aduce în fața publicului actori de calibru din toate generațiile. Înainte de a-i vedea la televizor, în emisiuni sau în seriale, la cinema sau pe alte scene, ne mândrim să-i recunoaștem a fi în primul rând actori ai Naționalului bucureștean.

Expoziția este rezultatul a cinci luni de muncă, timp în care s-au fotografiat 117 actori, s-au făcut peste 10 mii de fotografii în 3 locații diferite. Pentru a asigura o calitate deosebită imaginilor, Epson România a furnizat hârtia fotografică și cartușele de cerneală, iar ING, Asigurări de Viață, a suportat cheltuielile necesare legate de înrămarea celor 130 imagini. Portretele alb-negru au fost realizate cu măiestrie și sensibilitate de către Tomoaki Minoda, artist fotograf japonez, îndrăgostit de lumea fascinantă a teatrului. Dincolo de măștile și de personajele interpretate, actorii își dezvăluie identitatea, propriile emoții și gânduri în fața camerei de fotografiat. Va fi o ocazie unică pentru spectatorii de teatru care îi vor putea admira pe artiști în portrete simple și expresive, surprinse de un fotograf străin dintr-o perspectivă proaspătă și neașteptată.

Pentru expoziție, sarcina deloc ușoară de a prezenta toate aceste portrete într-o cheie nouă și surprinzătoare i-a revenit binecunoscutului scenograf Dragoș Buhagiar.



Teatrul Odeon în turneu Budapesta și Praga

Cu ocazia Zilei Naționale a României, Teatrul Odeon a întreprins două turnee internaționale, organizate de Institutul Cultural Român la Budapesta și Praga.

Pe data de 27 noiembrie, la Palatul Duna din Budapesta, Teatrul Odeon a prezentat spectacolul **Un Tango Mas**, în regia lui Alexandru Dabija, coregrafia fiind semnată de Răzvan Mazilu, care face parte și din distribuție alături de Monica Petrică și Clubul TangotangenT.

Anul acesta, *Un Tango Mas* a mai fost prezentat în Israel (la Ierusalim cu ocazia Târgului de carte) și în Italia (la Bassano del Grappa, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru și Dans OperaEstate).

De asemenea, pe data de 4 decembrie, Teatrul Odeon a oferit la sala Lanterna Magika a Teatrului Național din Praga spectacolul de dans **Block Bach**, regia Alexandru Dabija, coregrafia Răzvan Mazilu. Din distribuție fac parte Răzvan Mazilu, Monica Petrica, Coca Bloos și CRBL.

Block Bach se afla la al doilea turneu internațional, după ce în luna septembrie 2007, a fost prezentat la Paris.

Un nou director la Teatrul German de Stat Timișoara

(Comunicat de presă)

Mandatul noului director al Teatrului German de Stat Timișoara (TGST), **Lucian M. Vărsăndan**, a început la 1 noiembrie 2007. El îi succede în funcție Idei Gaza, care a condus teatrul timp de patru ani și care rămâne în continuare actriță a TGST. Reamintim că Vărsăndan a câștigat la începutul lunii octombrie a.c. concursul pentru ocuparea funcției de director, după ce Ida Gaza își anunțase retragerea de la conducerea teatrului.

Lucian Manuel Vărsăndan, născut în 1975 la Arad, a absolvit Liceul "Nikolaus Lenau" din Timișoara, apoi a studiat Germanistica și Anglistica la Timișoara și Marburg an der Lahn (Germania), după care a absolvit Facultatea de Drept a Universității de Vest din Timișoara. A lucrat ca redactor al publicațiilor *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien/Banater Zeitung*, până când, în 1999, s-a transferat ca secretar literar la Teatrul German de Stat Timișoara. De atunci a semnat dramaturgia de producție la peste 30 de montări de diverse genuri, colaborând cu regizori de renume. Din 2004, a fost șeful serviciului Secretariat artistic, Marketing, Organizare spectacole, iar din 2006, consultant artistic al TGST.

NOI ÎN LUME

VINEREA LUNGĂ – meces la Torino, în
cadrul Festivalului UTE

Pe 17 și 18 noiembrie 2007, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a fost invitat să prezinte la Torino, în cadrul celei de-a XVI-a ediții a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, spectacolul *Vinerea lungă* de Visky András, în regia lui Tompa Gábor.

Reprezentările, subtitrate în italiană, au fost susținute în sala manejului Cavallerizza Reale. Anunțată în importante cotidiane precum „La Repubblica” și „La Stampa”, cea dintâi prezență a Teatrului Maghiar din Cluj în patria lui Strehler s-a bucurat de o primire entuziastă, dar și de cronici elogioase.

În „Torinosette La Stampa”, pe 16 noiembrie, sub titlul „*Holocaust și diversitate*”, Monica Bonetto întâmpină „un spectacol care povestește, în limbajul universal al



teatrului, despre brutalitatea și obtuzitatea devastatoare, și despre consecințele sale cele mai tragice". După ce citează o declarație a lui Tompa Gábor, referitoare la „caracterul sacru” al piesei semnate de colaboratorul său apropiat, Visky András, autoarea articolului menționează că reprezentațiile vor fi prefăcute de o întâlnire cu regizorul, moderată de Roberto Tessari și găzduită de Teatrul Gobetti.

Pe 18 noiembrie 2007, site-ul www.cinemaavvenire.it consemnează deja o cronică semnată de Ludovica Henrici, din care reproducem aici următorul fragment:

„Kadișul este o rugăciune rituală evreiască pentru care este necesară prezența a zece bărbați: pe scenă vedem un cor compus din nouă persoane, or, în lipsa celui de-al zecelea, ritualul nu poate avea loc. Persoana absentă este metafora lui Mesia, a celui care continuă să fie absent și pe care îl așteptăm în continuare, a celui Mesia care, odată sosit, va fi omorât. Prin urmare, cea de-a zecea persoană, absentă, poate fi și scriitorul însuși, artistul care ne scrie istoria, pe care nu îl acceptăm, dacă nu o scrie așa cum o vrem noi. Așadar, nouă persoane – prezente – și un țap ispășitor. Structura spectacolului este construită și ea asemenea unui ritual: 11 imagini (scenete) tematice diferite, aliate potrivit muzicii care armonizează acțiunea și coregrafia.

O tabără de prizonieri în care totul se petrece conform unor ritualuri, fiecare zi se derulează pe baza unui program precis și riguros: însăși condiția de prizonier este un ritual al supraviețuirii. Spațiul în care ritualul se întruchipează are o importanță fundamentală: în jurul unei cabine transparente se adună toate, această cabină fiind metafora relației dintre artist și singurătate, într-o societate care deseori nu își recunoaște valorile. Personajul principal este prizonierul acestei cabine: spațiul, strâmt și transparent, simbolizează fragilitatea ființei umane, sentimentul lipsei de intimitate, al abandonării; simbolizează, în același timp, intimitatea și lipsa acesteia; sugerează imaginea copilului nenăscut, placenta, al cărei rol ar fi fost să protejeze copilul. Să-l protejeze pe acel copil a cărui aducere pe lume personajul principal nu și-a asumat-o, cu toate că la Auschwitz – așa cum se afirmă de mai multe ori de-a lungul spectacolului – s-au născut copii.

Piesa abordează probleme foarte delicate și grave: conflictul între individ și societate, între creator și comunitate, holocaustul – și totuși, spectacolul ne surprinde printr-o tonalitate ironică căreia nu îi este asociată nici patosul exagerat, nici (auto)victimizarea peste măsură, ba chiar am putea spune că tocmai aceste sentimente sunt antidoturile cele mai eficiente ale ironiei. Astfel, holocaustul devine un eveniment universal – nu numai al istoriei evreilor –, pentru că trebuie să-l considerăm ca atare.

Rezultatul scenic al tuturor acestor elemente este o reprezentație incredibil de captivantă, poetică, perfectă în toate detaliile ei. Aici se cuvine să evidențiem prestația superbă și neobișnuit de profundă a personajelor piesei *Vinerea lungă* – jocul corului de nouă persoane (Hilda Péter, Attila Orbán, Balázs Bodolai, Enikő Györgyjakab, Zsolt Bogdán, Levente Molnár, Ernő Galló, Lehel Salat, Ferenc Sinkó, Emőke Kató), care iese deseori din rol, pentru a îmbrăca noi identități –, și pe cea a ultimului sosit, în rolul celui de-al zecelea personaj, rol complex și tulburător, interpretat de Áron Dimény.

Celălalt personaj principal, de asemenea foarte important și perfect, este muzica însăși (o ilustrație muzicală semnată Tompa Gábor), pe care este construit ritmul piesei, și care este în armonie cu structura textului: această muzică nu este nicio clipă o simplă ilustrație, ci un veritabil – câteodată dramatic – comentariu al piesei.”

Florian-Rareș TILEAGĂ

Jurnal (de) critic

Întotdeauna când scriu despre lucruri care m-au dat gata, cad în tot felul de emoții, de mi se întunecă mintea. Încep ca poeții și termin ca apostolii. În fine, mi se întâmplă și acum, așa că judecați dumneavoastră câtă luciditate e în articolul acesta. Trebuie să vă previn că urmează un jurnal plin de cuvinte mari.

Exaltarea mi se trage, de fapt, de la spanioli, de la suflul lor pasional, care face ca până și o lecție de mate să pară câștig la loto. Spun asta, fiindcă am fost acolo, în Spania, adică la **Santiago de Compostela**, în regiunea Galiciei, unde m-am trezit participând, între 23–27 octombrie 2007, la „**Seminarul tinerilor critici de teatru profesioniști**”. Sigur, fusesem invitat de AICT (Asociația Internațională a Criticilor de Teatru), prin bunăvoința Ministerului Culturii și Cultelor de la noi, care plătise aproape totul în cazul meu. Dar nu-mi prea venea să cred că mă aflam acolo să reprezint critica tânără din România.

Cel puțin așa a dat de înțeles tipul de selecție a participanților la seminar: câte unul (chiar doi) din nouă țări membre AICT, anume Belgia (Celia Ledoux), Bulgaria (Kremena Dimitrova, Elitsa Mateeva), Canada (Katherine Fournier), Cehia (Jan Petružela), Portugalia (Constanța Carvalho Homem), România (Florian-Rareș Tileagă), Slovacia (Daria Feherova), Suedia (Anna Håkansson, Johan Hilton) și Ungaria (Borbála Sebök, Gálné Papp Tímea). În total, am fost doisprezece critici, cu vârste între 21 și 33 de ani, plus cei doi moderatori ai acestor întâlniri de lucru, anume Paulo Eduardo Carvalho (membru în conducerea Asociației Portugheze și asistent al Margaretei Sörenson, director de organizare a seminariilor AICT pentru criticii tineri) și Mark Brown (critic de teatru scoțian, redactor al cotidianului *Daily Telegraph* și al publicației scoțiene centrale *Sunday Herald*). Fiind găzduit de festivalul de teatru galician din Santiago, numit „Feira Galega das Artes Escénicas”, seminarul a fost organizat de AICT, în colaborare cu „Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicals”, „Asociația Spaniolă a Regizorilor de Teatru” și „Escola Superior de Arte Dramática de Galicia” din Vigo, condusă de teatrologul Manuel Vietes, prezent și el la finalul Seminarului.

Toată armata asta de asociații, institute și personalități s-au trudit ca seminarul să meargă strună. Și a mers. În primul rând, în fiecare zi a seminarului doi sau trei participanți aveau la dispoziție câte douăzeci de minute, în care erau invitați să prezinte un fel de raport despre starea teatrului din țările lor. Unele statistice, altele polemice, prezentările au dat din plin acel aer de diversitate identitară, așa cum se cuvine oricărei întâlniri culturale. Așa am aflat, între altele, de tradiția puternică de teatru de păpuși din Bulgaria, de fuziunea de ritual și coduri europene din teatrul canadian, de experimentalismul general și de cele optsprezece reviste de teatru (!) din Belgia, de teatrul tip gherilă din sistemul închistat al culturii portugheze, sau de spumosul conflict între generațiile de critici din Suedia. În ce mă privește, mi-am adus contribuția de „mesager” al teatrului românesc, prezentând un eseu în care i-am promovat imaginea actuală (fără franjuri și ciucurei, ci așa cum e ea, cum o știm cu toții).



Cursanți ai Seminarului de critică de la Santiago de Compostela

În al doilea rând, fiecare dintre cele cinci zile ale seminarului nostru a constatat în discuții despre spectacolele zilei anterioare, incluse în festivalul de teatru din aceeași perioadă. Dar, cum programul festivalului era atât de încărcat – douăzeci și nouă de spectacole în total, deci cam cinci pe zi –, am fost nevoiți să alegem doar două spectacole pe zi, pe care să le analizăm ulterior. Cum era de așteptat, le-am ales pe cele mai puțin textocentrice, putând astfel trece de bariera lingvistică.

Așadar, ne-am dus la Festivalul de teatru galician. Dar am dat peste o sărbătoare cât se poate de neinteresantă și am spus-o toți, într-un fel sau altul. Adică aproape toate cele nouă spectacole, câte am văzut noi în cinci zile, au fost la pământ, ca s-o spun pe șleau. Și chiar nu cred că am fost așa ghinionști încât să fi ales să vedem doar acele spectacole care nu meritau văzute. Eu, însă, am încercat să mă conving că nu-i totuși așa, ducându-mă (împreună cu alți colegi) și la alte spectacole, unele din afara festivalului. Nicio șansă! Teatrul galician, așa cum ni s-a prezentat nouă, a fost de o mediocritate atât de „la vedere” și, culmea, atât de sigură pe sine în închipuita ei valoare, încât micile excepții parcă nici n-au contat. Le și pomenesc: *Truenos & misterios* (Matarile Teatro), *Margar no pazo do tempo* (Sarabela Teatro) și *Kamikaze* (PistaCatro). Au fost singurele în care găseam ritm, contrapunct, surpriză, dinamică, texte bine scrise, actorie profesionistă, subtilitate scenografică, deci singurele despre care vorbeam toți, în același timp, la seminar. Că doar e și entuziasmul un semn de reușită a spectacolului.

Restul n-au fost decât tentative scenice, pline ochi de ambiții. Ambiții de contemporaneizare a limbajului scenic prin abuz de coregrafie nedefinită, confuză



stilistic, compusă de dragul colajului postmodernist, dar prost înțeles, scăpat de sub control (30.000, produs de Pisando Ovós).

Am văzut, apoi, ambiții de creare a unor spectacole fără niciun fel de viziune (4:48 *Psychosis*, produs de Nut Teatro), tocmai pentru că încercau să semene, prin decor și actorie, cu cine știe ce spectacole de senzație din teatrul spaniol.

Am văzut producții diforme, în care decorul era un amestec arbitrar de semne culturale (*O burgués fidalgo*, produs de Teatro do Morcego), aduse pe scenă în speranța că dau bine și că par artă complexă. Nu tu motivație, nu tu predicăție, de parcă tot ce contează în teatru e gălăgia scenică ce atrage atenția, cu orice preț. Cu prețul publicului, care e de multe ori mai conștient de clișee decât regizorul.

Au fost spectacole (*Corpos disidentes*, produs de Nut Teatro) unde era clar impulsul regizorului (impuls pe care amatorii îl au, de obicei) de a crea mister, profunzime, simboluri pe scenă, fără un scenariu precis. De aceea, mișcările scenice, rostirea replicilor și muzica alunecau într-un fel de *slow-motion*, de religiozitate păstoasă. Trist, pentru că aceste intenții regizorale i-au constrâns pe actori (unii dintre ei chiar profesioniști...) să joace fără determinare.

Am văzut și producții „pentru copii”, cu marionete, păpuși și actori. Dar copiii căscău, vorbeau, simțindu-se bine când nu trebuiau să descifreze (cu mintea lor ingenuă) anarhia de ambiții regizorale de pe scenă. Și care, apropo, nu se adresau copiilor. Ei bine, au fost spectacole (*Cloun Creolus Dei*, produs de Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – Instituto Camões Mindelo și *Sen título 4x8x6*, produs de Os Monicreques de Kukus) care au denotat cele două grave prejudecăți: 1) teatrul pentru copii trebuie să fie educativ și 2) teatrul pentru copii nu trebuie să fie de cea mai bună calitate. Observația îi aparține participantului ceh.

În sfârșit, m-am convins nu doar că spectacolele fuseseră create, cumva de-a valma, ci și că majoritatea spectatorilor din Vest sunt înnebuniți după lucruri care îi surprind vizual, dar pe care nu le pricep. Asta am dedus din încântarea lor (atunci când nu era enervare), încât pot spune că am văzut și eu cum arată un public excentric, care vine la teatru, așa, de dragul șocului.

Întrebat despre toate acestea, Manuel Vietes, decanul Școlii de Teatru din Vigo, a răspuns fără ocolișuri: da, teatrul din Galicia e în mare parte dezastruos, de vină fiind lipsa unei educații specializate a artiștilor. De aceea, „critica în Galicia e sinucidere”, cum însuși a declarat. A mai adăugat că Festivalul nu a avut un juriu profesionist care să facă o selecție pe criterii, companiile invitate fiind încurajate, astfel, să producă în continuare la fel de prost. Vietes a încheiat, asigurându-ne că Școala de Teatru din Vigo, al cărei decan este, va pregăti generații care vor schimba această situație prin programul de învățământ, prin profesorii de renume invitați din Anglia și SUA. Și l-am crezut pe cuvânt pentru luciditatea cu care a recunoscut, ca teatrolog, toate aceste probleme.

Pe lângă asta, decanul ne-a invitat să scriem toți pentru revista de teatru din Vigo, așa încât festivalul să aibă parte de un jurnal critic ținut de participanții Seminarului. Frumos.

La cât de slabe erau producțiile din festival, discuțiile despre ele, de la seminar, erau un deliciu. Sau tocmai fiindcă văzuserăm atâtea „chifle” aveam cu toții chef de vorbă. Dar era un chef cât de sănătos vi-l puteți închipui, care aducea cu sine totodată umor și răspundere în tot ce era argumentație critică. Ce mai, aveam cu toții „un chef profesionist” de lucru, într-o atmosferă de respect și răbdare, indiferent de vârstă, cum nu întâlnisem în nici un alt cerc de intelectuali din România. Chiar regret să spun asta! N-am întâlnit niciun fel de fițe autoritariste, de genul „ce ști

tu, tâncule, ce-i viața și critica, habar n-ai cât c...t o să mănânci în viață etc.", dincolo de care sunt întotdeauna frustrările de statut profesional, nemulțumirile mocnite, otrăvurile declarațiilor cinice, de fațadă, dușmăniile de dragul senzației sau mai știu eu ce aberații psihopatologice am văzut eu de atâtea ori între colegii din critica românească. Mă rog. Ideea e că seminarul a fost o onoare, împărțită tuturor egal de cei doi moderatori, anume Paulo și Mark, care au știut să ne asculte și să se lase ascultați, cu multă maturitate critică.

Un lucru bun în privința festivalului a fost că acesta era destul de divers, obligându-ne să fim flexibili, să schimbăm perspectivele. Și, de obicei, perspectiva era una dominant sociologică, bazată pe tema spectacolului, după care abordam un tratament estetic al acestuia. Discuțiile („masă rotundă”) ne angajau pe toți, pentru că zilnic porneam de la câte un spectacol, încercând să-i găsim slăbiciunile și reușitele. Apoi discuția se lărgea, ajungându-se ca în fiecare zi să alcătuim inventare de greșeli comise, în general, în construcția spectacolelor. Fiecare discuție încerca să fie cât mai constructivă, fiind începută în ideea de a explica diversele interogații sau provocări, lansate de spectacol. N-au lipsit deloc nici discuțiile în contradictoriu, dar erau purtate cu atâta preocupare pentru găsirea unei concluzii, că polemica nu mai conta chiar atât.

M-am apropiat de colegi nu numai prin respectul de care tot vorbeam, dar și prin limbajul comun. Și nu mă refer la engleză, ci la cuvântul critic, care a fost într-un fel celebrat în timpul seminarului. Ne trezeam vorbind aceeași limbă profesională și tuturor ne plăceau (uneori cam mult...) expresiile plastice, exacte, frumoase. Poate vă sună a betșug, dar măcar e unul nobil...

Mă opresc aici, dar e musai s-o spun: e cam nedrept că doar eu, dintre colegii mei români, m-am putut bucura de Seminar și, mai ales, de orașul Santiago, bijuterie de arhitectură romanică. Știu că sunt atâția tineri critici, sigur mai merituoși decât subsemnatul, care stau la „coadă” de multă vreme pentru așa ceva. Chiar ar fi fost bine ca *toți* să vedem cum e „dincolo”, unde mesele rotunde nu-s doar la propriu...

Naționalul bucureștean la Budapesta

Teatrul Național din București a susținut două reprezentații cu spectacolul ***Inimă de câine*** după Mihail Bulgakov, în zilele de 3 și 4 noiembrie 2007, pe scena prestigiosului Teatru *Katona Jozsef* din Budapesta. Turneul a fost încununat de succes, în ambele seri sala de 380 de locuri fiind plină până la refuz.

În sală s-au aflat, alături de personalități ale vieții culturale și artistice ungare, reprezentanți ai Institutului Cultural Român din Budapesta, cât și ai Ambasadei noastre în capitala Ungariei. Reacțiile publicului au fost neașteptat de vii, atât la text, supratitrat anume pentru acest turneu, cât și la transpunerea scenică.

Spectacolul pus în scenă de regizorul Yuriy Kordonskiy, cu scenografia Ștefaniei Cenean, a fost apreciat ca o realizare artistică rafinată, care alătură grotescul cu drama, într-o montare deosebită și cu o interpretare pe măsură. Au fost răsplătiți cu aplauze entuziaste actorii: Victor Rebengiuc, Mircea Rusu, Marius Manole, Florina Cercel, Cecilia Bârbora, Tania Popa, Șerban Ionescu, Gavril Pătru, Alexandru Bindea, Monica Florescu, Afrodita Androne, Dragoș Ionescu, Răzvan Popa.

Cătălina PANAITESCU

Purcărete, Cărbunariu, Peca, la Londra

În timp ce mă pregăteam să scriu un articol entuziast despre prezența pieselor românești în repertoriul unor teatre de prestigiu din Londra, mi-am dat seama că devenisem ceva de genul unui trombonist nearmonizat.

În ultimii ani am admirat relația care a început să prindă formă între teatrul românesc (respectiv dramaturgia românească de azi) și Royal Court Theatre, deja cu istorie în promovarea textelor dramatice. M-am bucurat să constat că Andreea Vălean, Peca Ștefan, Gianina Cărbunariu, Vera Ion și Maria Manolescu au călcat pragurile acestei instituții-laborator de piese noi. Cu atât mai mult mi-a săltat inima de bucurie când am văzut că Andreea Vălean se întoarce la Londra să discute proiecte noi cu Royal Court. Sau că Maria Manolescu își prezintă ultima piesă „*Nu sunt Iisus Hristos*” în cadrul programului de rezidență internațională din august 2007.

Fericire! Fericire! Fericire! Vă închipuiți ce am simțit când văd în frumoasa piațetă din Sloane Square, printre miile de luminițe albastre, scris cu litere mari și roșii, pe frontispiciul de la Royal Court: **Rinocerii** de Eugen Ionescu și **Kebab** de Gianina Cărbunariu. Mărturisesc că m-au încercat sentimente de mândrie națională.

Rinocerii a fost montată de chiar directorul teatrului, Dominic Cooke, și s-a jucat în fiecare seară timp de aproape patru luni. O echipă bine aleasă: actori talentați, scenografi recunoscuți și o armată de oameni din spatele producției, care au pus în aplicare o formulă verificată de presă și marketing. Spectacolul avea toate premisele unui succes răsunător în West End.

Cortina se ridică și îi vedem pe Berenger și Jean flecărind despre noaptea lungă a primului și conștiințiozitatea celui din urmă. Urmărind să scoată în evidență tema supunerii (regimurilor totalitariste – fascism, comunism – la libera alegere), a standardizării, spectacolul își continuă cursul într-un ritm logic, rațional, în care tensiunea pare să fie ponderată în mod constant de bagheta regizorală. De aici, etichete performanțe ale actorilor, care parcă au bifat textul lui Ionescu. Cu excepția lui Jasper Britton în rolul lui Jean, care a dat viață scenei în momentul când vedem cu ochii – și îl credem – că se transformă în rinocer. Adaptarea lui Martin Crimp a punctat textul ionescian cu câteva fraze de umor de bună calitate: de exemplu când un coleg îi spune lui Berenger că este „absurd să se isterizeze numai pentru că o mână de oameni și-au schimbat culoarea pielii”.

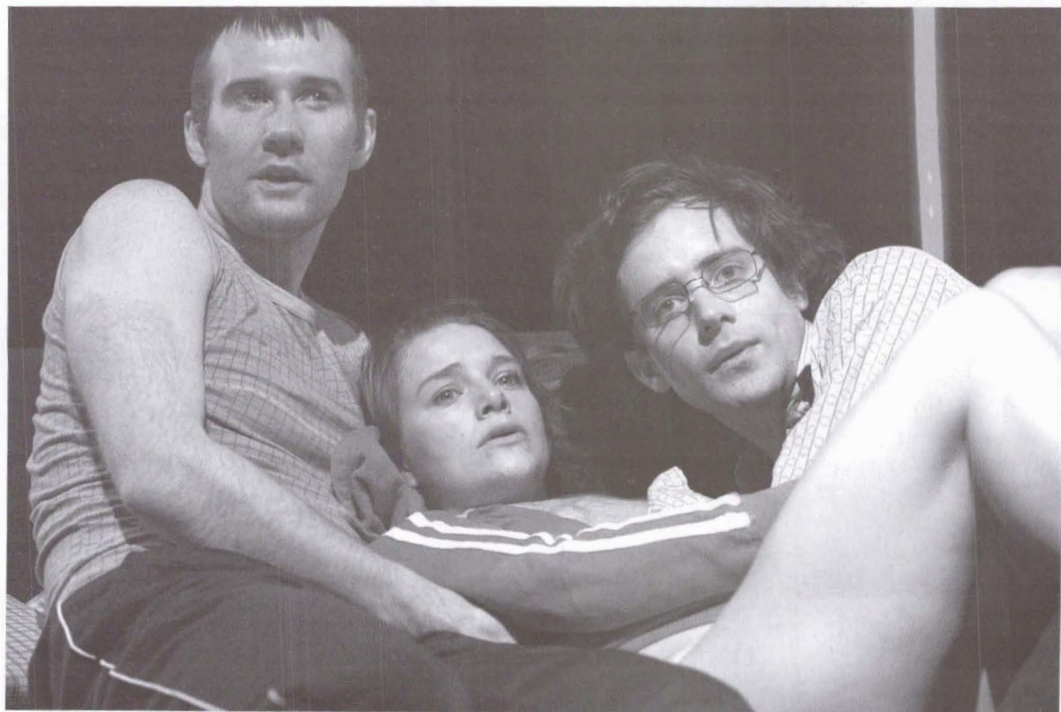
Rinocerii lui Dominic Cooke nu se înscrie în rândul spectacolelor notabile ionesciene. O interpretare cuminte a textului, joc actoricesc limitat, o producție ponderată ce a reușit să comunice cu publicul numai în câteva ocazii – un spectacol care nu e nici al regizorului, nici al actorilor.

Textul Gianinei Cărbunariu *mady-baby.edu* s-a jucat la Londra sub titlul *Kebab*. După ce a făcut turul festivalurilor europene, *Kebab* s-a bucurat de atenția celor de la Royal Court, unde s-a jucat în nouăsprezece reprezentații. Povestea este simplă: trei români emigrează în Irlanda și fiecare încearcă să-și urmeze visul. Voicu vrea să facă bani ca să se dea mare în fața familiei și a prietenilor din România, măcar o dată pe an; Mădălina își dorește să se scalde în parfum franțuzesc, iar Bodgan să facă un master în arte vizuale. Cu toții experimentează statutul de imigrant. La început, Mădălina lucrează într-o șaormărie, dar Voicu o introduce rapid în joc și, ajutați de talentul artistic al lui Bodgan, vând imagini de sex violent pe internet. Cu intenția de a prezenta un text onest despre realitățile românești, piesa Gianinei Cărbunariu nu



Scenă din *Rinocerii* de Eugen Ionescu (Royal Court Theatre)

Scenă din *Kebab* de Gianina Cărbunariu (Royal Court Theatre)



atrage în mod spectaculos atenția publicului londonez, pentru că aceste povești s-au spus în nenumărate rânduri în filme, emisiuni TV, teatru, internet, presă și diverse alte canale. Îmi amintesc de *Sex Traffic*, film prezentat de Channel 4 în 2004, care trata același subiect, rol care i-a adus Aneimaria Marinca un Premiu Bafta pentru cea mai bună actriță.

Spectacolul regizat de Orla O'Laughlin nu a fost lipsit de ritm și tensiune, iar actorii au fost excelenți. Din păcate, povestea imigrantului est-european, care pleacă în Vest pentru o viață mai bună și se trezește exploatat, nu mai trezește nici compasiune și nici orare în rândul publicului.

Deși cele două producții n-au avut parte de cronică extraordinare, publicul le-a gustat, dovadă fiind vânzările extraordinare de bilete. În seara premierei celor două piese, Royal Court Theatre – Upstairs și Downstairs, a fost arhiplin. Faptul că teatrul românesc este prezent într-una dintre marile capitale teatrale ale lumii și se ridică la un nivel competitiv, iar Gianina Cărbunariu face parte din rândul dramaturgilor tineri *jucăți* la ora actuală în Europa, nu poate să fie decât un prilej de bucurie. Veritabil.

*

"Theatre Café Europe" este o manifestare care a început în anul 2006 la Londra ca un program-pilot. Rezultatele au fost foarte bune, ca atare evenimentul a atras fonduri și, în 2007, a devenit un festival în sine, organizat în patru orașe europene: Tallin, Amsterdam, Lille și Londra. "Theatre Café Europe" își propune să aducă în prim plan autori care scriu piese de teatru pentru publicul tânăr. De la noi fost prezent Peca Ștefan, aflat în rezidență la Long Wharf Theatre în New Haven, Connecticut.

În programul de anul acesta au fost selectate douăzeci de piese noi scrise de dramaturgi tineri. Participarea lui Peca a constat în lectura piesei **Culori**, care a fost tradusă în patru limbi străine și jucată în toate cele patru orașe ale lui "Theatre Café Europe". În București piesa se joacă la Teatrul Foarte Mic.

Protagonistul este dramaturgul Peca, deportat din State sub acuzația de terorism. Piesa începe cu câțiva puști dintr-un apartament din Brooklyn, care nu-și găsesc locul și scopul în viață și, pe deasupra, sunt implicați într-un labirint al drogurilor. Pe fondul acesta intervine o poveste de amor, un soț vrea să-și recucerească nevasta, iar soluția pare să vină foarte natural: cu toții pleacă în România, unde speră să devină milionari din vânzarea de prafuri halucinatorii și să-și rezolve problemele de trup și suflet. Însă finalul lui Peca este complet diferit față de așteptările publicului.

Culori a fost scrisă la New York și nu este o piesă a imigrantului român. Un text vivace, dinamic, în care tot timpul se întâmplă ceva, fără nicio clipă de respiro. Se vede nerăbdarea lui Peca de a da cât mai mult. Uneori prea mult. La fel cum se vede că are condei dramatic, dar mai are nevoie de muncă și șlefuire. Prin ritmul alert, autorul își „ține” spectatorii, însă trebuie ceva mai mult ca să-i pui pe gânduri. Cum se spune: aurul olimpic înseamnă 1% inspirație și 99% transpirație! Iar Peca e pe drumul cel bun.

Englezii au fost „prinși” de lumea lui, fapt dovedit de discuțiile după spectacol. Întrebări despre structura piesei, despre cât s-a „dezis” autorul pe parcursul celor două ore cât a durat spectacolul, despre ce a fost bine, ce n-a fost bine, despre oamenii, care – și în România și în S.U.A. – merg pe stradă și cumpără ziare dimineața. Peca este un autor controversat. A fost acuzat și apărat de public. Piesa a provocat audiența într-un mod în care numai o voce talentată și inteligentă putea să o facă.

"Theatre Cafe Europe" a arătat lumii pe cei mai buni tineri dramaturgi ai momentului, într-un program coerent, consistent și cu o tematică foarte diversă. Prezența lui Peca în cele patru orașe demonstrează, pe de o parte, că avem de-a face cu un festival serios, bine programat, cu o participanți aleși pe sprânceană, și, pe de alta, că Peca Ștefan este una dintre vocile articulate ale dramaturgiei tinere europene.

LUMEA LA NOI

Nava SEMEL

„Mă simt ca un jongleur...”

Liana Ceterchi: *De ce ați ales acest subiect? Cum a prins viață această piesă? În ce a constatat colaborarea dumneavoastră cu actrița, mamă a copilului cu sindrom Down?*

Nava Semel: În 1985, imediat după publicarea cărții mele *Pălăria de sticlă*, care se concentra pe rana adâncă lăsată de Holocaust în familiile de supraviețuitori, am fost contactată de actrița israeliană Assi Eshed, mamă a unui băiețel cu sindrom Down, care m-a rugat să scriu o monodramă pentru ea. Credea că de vreme ce eu deja mă ocupasem cu probleme dureroase în familie, eram alegerea perfectă să scriu această piesă. La început am fost reticentă, mai mult pentru că simțeam că nu pot să mă scufund încă o dată într-o problematică dureroasă, dar în momentul în care l-am întâlnit pe băiatul lui Assi, care avea pe atunci opt ani, am fost copleșită de personalitatea lui luminoasă, inocența lui nesfârșită și de nesecata lui iubire, așa că până la urmă am fost de acord. Assi a fost dispusă să-mi împărtășească din experiența ei și, de asemenea, a făcut o mulțime de cercetări. I-am explicat că eu scriu FICȚIUNE, așa încât o actriță profesionistă, cum era ea, să poată fi capabilă să intre într-un tărâm fictiv și să creeze un nou personaj și o realitate nouă pe scenă. Am fost binecuvântate să avem în echipă un excelent regizor, Itzik Weingarten, și piesa s-a jucat 11 ani pe scena israeliană.

L. C.: *Dintre toate punerile în scenă ale piesei (câte au fost?), cum ați receptat versiunea românească?*

N. S.: Sunt mereu uimită cum fiecare producție din fiecare țară este atât de diferită și de unică. E ca și cum piesa oferă destul spațiu și destul loc, atât regizorului cât și actriței pentru aportul lor personal. De exemplu, în producția care se joacă acum în Polonia, întreaga scenă seamănă cu o viziune „din spațiu” și o formație rock cântă live pe scenă, umăr la umăr cu monologul actriței.

Piesa a fost pusă în scenă la New York, Los Angeles, Praga, Roma, Lodz (Polonia), Ankara (Turcia) și în limba arabă în Israel. Acum patru ani a fost luată de Constantin Chiriac, directorul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, pentru o lectură și, de la Sibiu, s-a jucat la Reșița, cu actrița Mălina Petre, regizată de regizorul turc Kemal Besar. Îi sunt recunoscătoare domnului Chiriac pentru încrederea pe care a avut-o în piesa mea. Ca piesă radiofonică a fost produsă de BBC Londra, de asemenea în Germania, Franța, Belgia, Irlanda, Spania și Austria unde a câștigat Premiul pentru cea mai bună piesă radio a anului în 1996. A fost, de asemenea, produsă la Radio România în 1997, cu actrița Irina Mazanitis, făcută de regizorul israelian de origine română Michael Pascal. Am fost profund mișcată de ultima producție românească a piesei *Copilul din spatele ochilor*. Regizoarea Liana Ceterchi a reușit să creeze o viziune minimalistă și totuși foarte vie și plină de o bogată imaginație. Actrița Gabriela Popescu, mai cunoscută pentru calitățile sale de importantă actriță de comedie, se dovedește a fi o impresionantă actriță dramatică deopotrivă. Ea își folosește atât corpul, cât și părul, ca să prezinte un curcubeu de sentimente.

Atât regizoarea cât și actrița împreună creează o intimitate de familie, concentrându-se pe mama iubitoare care dorește să-și protejeze cu orice preț, copilul nevinovat și care luptă cu mult curaj pentru cauza lui, pentru a schimba atitudinea societății față de cei care sunt mai puțin norocoși decât noi.

L. C.: *În prezent la ce lucrați?*

N. S.: În ultimii ani sunt implicată în proiecte care tratează teme precum *Teatrul în muzică și în operă*, colaborând cu Ella Milch-Sheriff, una dintre cele mai bune compozitoare israeliene. Și *șobolanul a răs*, bazată pe romanul meu din 2001, vorbește de ororile Holocaustului și de felul în care noi transferăm această amintire în viitor. Am fost într-adevăr norocoase că piesa noastră a fost primită cu căldura

și că a fost apreciată pentru curajul de a folosi mijloace artistice neconventionale. Opera spune povestea unei fete de cinci ani, fără nume, așa cum este înfățișată de ea peste ani, nepoatei sale. Părinții fetei o încredințează unei familii de țărani polonezi dintr-un sat. Ea este ascunsă într-o pivniță întunecată, unde se depozitau cartofii, cu foarte puțină hrană și doar cu un șobolan drept companie – și unde este în repetate rânduri violată de fiul fermierului.

Când părinții fetei nu mai trimit bani, soția fermierului o duce la preotul satului cerându-i acestuia s-o omoare. Dar Fratele Stanislav o ascunde pe fetița evreică în biserica lui, riscându-și viața ca să-i vindece corpul rănit și sufletul frânt.

Opera se joacă pe scena teatrului Cameri din Tel Aviv, deja de trei ani. În 2006, s-a jucat la Teatrul Dramatic din Varșovia, iar în vara lui 2008, se va juca la Festivalul de Muzică și Teatru din Africa de Sud.

L. C.: *De ce o operă?*

N. S.: Pentru mine, Opera este teatrul total. Eu sunt îmbogățită de muzică și de faptul că această piesă ne-a dat posibilitatea să găzduim și alte forme de artă, precum arta vizuală și muzica live, toate acestea fac din operă o legitimă platformă pentru un eveniment multimedia. Această experiență a fost un punct de răscruce în cariera mea de scriitor și acum o mare parte dintre scrierile mele implică un parteneriat cu muzica.

L. C.: *Ce planuri de viitor aveți?*

N. S.: Lucrez, alături de compozitoarea Ella Sheriff, la o nouă operă: *Lección de zbor*, bazată și ea tot pe una dintre cărțile mele. Se petrece în primii ani ai statului Israel și se concentrează pe o fetiță care învață cum să zboare, de la un evreu, care a emigrat din insula tunisiană Djerba și care deține secretul evreilor zburători. Suntem, de asemenea, în proces de creare a *Cabaretului Bibliei*, iar eu mai scriu încă două cărți. Una se petrece în Italia sub ocupație nazistă și cealaltă nu este o ficțiune, ci are ca bază documentară călătoria mea în Australia, unde am fost în vizită la fiul meu cel mare, care studiază acolo muzica. Îmi place să fiu ocupată... Mă simt ca un jongleur într-un circ, aruncând multe mingi în aer și sperând să prind cel puțin una dintre ele.

L. C.: *Plănuți să jucați operele dumneavoastră și în România?*

N. S.: Eu pot doar spera că *Și șobolanul a răs* va fi invitată să se joace și în România. Părinții mei s-au născut în Bucovina. Tatăl meu, Itzhak Artzi, era din Siret și mama mea s-a născut în Suceava. Prima mea vizită în România a fost la începutul anilor 1980, pentru că tatăl meu își dorea atât de mult ca fiica și fiul lui să vadă țara în care se născuse el și să viziteze mormintele străbunicilor lor. Îmi pot doar imagina ce emoționată voi fi dacă textul meu, scris în iubita mea limbă ebraică – pentru mine, adevărata mea casă – va fi auzit pe pământul țării de baștină a mamei și a tatălui meu.

L. C.: *Ce părere aveți despre teatrul românesc?*

N. S.: Admir faptul că Teatrul românesc a fost întotdeauna o experiență incitantă, deschis către noi experimente și metode inovatoare. De la verișoara tatălui meu, Beate Fredanov, faimoasa actriță româncă (ce ne-a împărtășit din bogata ei poveste de viață în teatru), am aflat despre marile realizări ale teatrului românesc în trecut, despre cât de popular a fost el întotdeauna și despre cât de popular, din fericire, mai este încă. Beate Fredanov era foarte mândră de faptul că publicul era format din tineri. Mulți dintre cei mai buni actori israelieni sunt născuți în România și unii dintre ei au fost chiar studenții lui Beate Fredanov. Mi-aș fi dorit ca Beate să fi trăit și să fi fost alături de mine la premiera piesei *Copilul din spatele ochilor* în limba română. Ce fericită ar fi fost!

DIN LUME

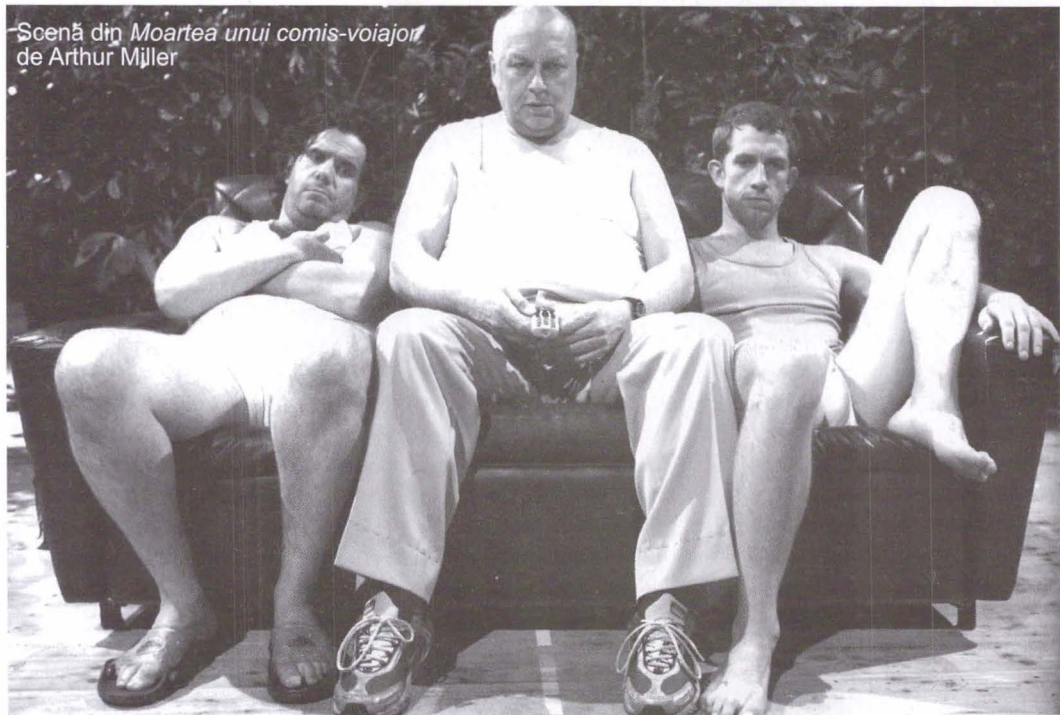
Angelina ROȘCA

Full kontakt pentru marginali!

Festivalul Internațional de Teatru KONTAKT, fondat de Teatrul Wilam Horzyca (Polonia, Toruń) în 1991, a devenit o trambulină pentru noua generație de practicieni teatrali. Aici s-au manifestat Lies Pauwels (Belgia), **Árpád Schilling**, Sasha Waltz, Thomas Ostermeier, Frank Castorf (Germania), Tim Etchells (Marea Britanie), Johan Simons, Feike Boschmy (Olanda), Ivan Vyrpayev, Kama Ginkas (Rusia), Andriy Zholdak (Ucraina), Viktor Bodo, Peter Gothar, János Háty (Ungaria) și alți creatori ce s-au impus pe orbita mondială. Grație unui bogat și variat program spectacular, dar și a unor evenimente ce au secundat KONTAKT-ul, cum ar fi forumurile teatrale europene, întâlnirile cu creatori, demonstrarea filmelor și spectacolelor-video, prezentarea cărților și revistelor, această ediție a dobândit o mare consistență culturală. Tocmai de aceea nu e de mirare că Festivalul din Toruń și-a găsit locul său pe harta teatrală a lumii. Dacă inițial KONTAKT-ul unea teatrele din Polonia cu cele din țările vecine (Estonia, Letonia, Lituania, Ucraina, Ungaria), ulterior hotarele geografice ale Festivalului s-au extins considerabil. Aici și-au dat concursul echipe din Australia, Belarus, Belgia, Bulgaria, Cehia, China, Coreea de Sud, Danemarca, Elveția, Georgia, Germania, Grecia, Finlanda, Franța, Iugoslavia, Marea Britanie, Norvegia, Olanda, România, Rusia, Spania, S.U.A., Suedia, Turkmenistan, Vietnam, Uzbekistan. S-a extins și cadrul tematic. Selecționerii alcătuiesc afișul Festivalului în funcție de tema proprie a fiecărei ediții. La cea de-a șaptesprezecea ediție a KONTAKT-ului (26 mai–1 iunie 2007), experimentata și talentata directoare Jadwiga Oleradzka și-a pus în gând să se joace cu însăși definiția de „hotare”... Să ne facă să medităm ce și cum iese azi în afară sau s-a cramponat între...

Eroii spectacolului *Moartea unui comis-voiajor* al trupei berlineze „Schaubühne am Lehniner Platz” nimeresc sub definiția de marginali elaborată de Robert E. Park. Victime ale civilizației industriale, ei trăiesc în megapolis ca în pădure, construind relațiile cu cei din jur în modul cel mai primitiv și consumist cu putință. De aceea și scena plină de copaci (Katrin Brack a intrat în posesia Premiului pentru cea mai bună scenografie a Festivalului) – sugerează nu doar acea junglă din care a ieșit Willy Loman la 21 de ani, dar și cea în care s-a pomenit acum. El nu are cu ce să achite asigurarea. Firma, căreia i-a consacrat 36 de ani din viață, îi refuză serviciile. Distrus de lipsa perspectivei pentru sine și copiii săi, Willy ajunge la trista concluzie că omul mort costă mai mult decât omul viu. Regizorul Luk Perceval (deținătorul celui de-Al Doilea Premiu al Festivalului) a proiectat piesa lui Arthur Miller pe realitatea contemporană a Germaniei. Eroii nu au un contact cu „socium”-ul. Apoi și în familie e o atmosferă sufocantă. Chiar la începutul spectacolului, Willy (Thomas Thieme) șade pe un divan de piele ținând în mână telecomanda. Timp îndelungat

Scenă din *Moartea unui comis-voiajor*
de Arthur Miller



nu reacționează la întrebările grijului ale soției (Carola Regnier), pentru ca deodată, fără a-și lua privirea de la ecran, să țină un monolog care culminează cu: „Se pare că-mi ies din minți”. Aici se anunță desenul întregului spectacol. Personajele înțepenite explodează rând pe rând. Cei din jur, în aceste clipe, rămân absenți. De regulă, ei includ televizorul și se autoexclud. Chiar de ar muri cineva de isterie, nimeni nu s-ar impacienta. Apropos, unul dintre fii, după ce recunoscuse că a stat trei luni la închisoare, deja era pe cale să o facă. Spumă la gură... Spasme... Semne de asfixiere... Te apuca și un gen de compasiune pentru actor... E, da ce să-i faci! La Perceval totul e pe muchie de cuțit: situațiile, relațiile, jocul actorilor. Cu o expresivitate extrem de dură, regizorul german transmite spectatorului senzația de colaps familial. Starea interioară a lui Willy este redată prin acțiuni brutale.

Pe acest fundal agresiv se evidențiază unicul fragment echilibrat (până și mizanscena amintește un cântar). Feciorii (Bruno Cathomas și André Szymanski) șed de ambele părți ale mamei care se străduiește să-i împace înde ei, dar și cu tatăl. Se pare că, pentru întâia oară, fiii s-au gândit la părintele lor care, zi de zi, lucrează pentru ei. Iar întrebarea Lindei „Când o să i se dea medalie pentru asta?” lasă o pauză îndelungată, dar nu schimbă nimic. Din nou, cei ai casei prăbușesc copacii. Și, din nou, mama încearcă să-i pună la loc. Înțelegătoare, dar neajutorată, ea încearcă, cel puțin, să mențină ordinea.

În alt mod se refractă ideea marginalității în personajul creat de Tatiana Tolstaia. Modul de viață al Soniei, preferințele ei, disponibilitatea, bunătatea dusă aproape la absurd, nu se înscriu în cadrul comun. Ciudățenia acestei eroine este „apetisant” servită de regizorul Alvis Hermanis în spectacolul *Sonia*, din repertoriul trupei „Jaunais Rigas Teatris” (foto 1). Naratorul acestei reprezentări face mișto de

curiozitățile femeii nenorocite, savurând, în același timp, dulceturi, bomboane... Dispuns să ne arate la nesfârșit cum „cristalul stupidității Soniei își dezvăluie noi margini”, el nici măcar nu observă cum adoarme cu mutra în tort. Tot el, însă, se pătrunde de compasiune față de eroină, înțelegând că ea este, în definitiv, o proastă cu suflet. Observăm și noi câte sentimente trec ca și norii pe fața ei în momentul în care citește o scrisoare de dragoste! Vedem cum se transfigurează, de nu-și mai recunoaște chipul în oglindă. Sonia cade în leșin. Iar când își revine, deja nu mai poate să nu admire în fiecare noapte aceeași stea, ca și Nikolai. Dar iată, vine ziua fatală, când eroina nu mai zărește în *astră* „privirea magică a iubitului”... Și chiar dacă, ani în șir, drept Nikolai se dădea prietena ei Ada, ducând povara epistolară prin a scrie răvașe de amor, Sonia oricum își face drum prin Leningradul aflat în plină blocadă către „iubitul” ce se stinge de frig și de foame. Ea îi aduce privirea sa blajină și ultimul borcănel de suc care e suficient „exact pentru o viață!”.

Când, cu o lună mai înainte, am privit *Viața lungă* de același Alvis Hermanis la Salonic, unde acesta s-a învrednicit de Premiul European pentru „Noua Realitate Teatrală” („New Theatrical Reality”) am rămas puțin cam nedumerită... La ce bun reproducerea hiperrealistă a câtorva apartamente de tip comunal supraaglomerate cu obiecte de trai, dacă viața personajelor scenice nu e conectată la ele decât formal? Întrebarea, cred, a apărut doar pentru că sala imensă nu ne-a permis să ne pătrundem de atmosfera spectacolului. Și nici din motivul că binoclurile oferite de organizatori ne poziționau în calitate de cei ce trag cu ochiul, fapt care, de altfel, impune o altă modalitate de a interpreta materialul. Nu-mi era tocmai clar: ce lucruri prețioase din arsenalul specific teatral a introdus regizorul spre deosebire, să zicem, de instalațiile lui I. Kabakov, ce reconstruiesc mediul de viață al apartamentelor comunale din anii '60.

Iar, la Festivalul polonez, concepția interacțiunii vieții omului cu lumea obiectelor ce îl înconjoară a sunat convingător. În spectacolul echipei din Riga, viața Soniei într-adevăr depinde de întreaga ambianță. Modalitatea interpretului de a prepara bucatele poate fi atribuită tendinței performanțelor artistico-culinare *Eat Art*, servite în premieră la chefurile teatrelor europene de către Daniel Spoerri în 1963. În special se distinge scena cu prepararea tortului și scena în care gospodina îi face masaj unei găini adevărate, înainte de a o umple cu mere. Pe timp de război, eroina prepară pe o lampă cu petrol fiertură dintr-un pantof de piele și din ceva tapete smulse de pe pereți, ca să se hrănească nițel cu puțină „cocă”. Actrița cu adevărat probează la gust această fiertură. Așa sau altfel, ea se contopește cu obiectele ce o înconjoară. Iar după moarte, dragostea ei nemărginită, sentimentele ei s-au spulberat, ca și *Respirația ușoară* a lui Ivan Bunin, în albume cu poze, în abajurul croșetat, în fața de masă brodată...

Până și hoții simt în casa Soniei o aură aparte. Practic, ei nici nu sunt hoți, chiar dacă-s cu ciorapii trași pe față. Noi suntem cei care furăm din trecut ceea ce azi ne lipsește atât de mult: sentimentele fine, sufletismul. Unul dintre cei care pătrund în casă devine pe parcurs Sonia (Gundars Ābolinš), iar celălalt (Jevgenijs Isajevs) – narator. Spectatorii urmăresc un proces dublu: învierea Soniei prin povestire și acomodarea interpretului-bărbat la rolul de femeie. Primii pași stângaci ai actorului pe tocuri, sunt și primii pași ai Soniei în noua ei viață. Interpretul privește cu ochii larg deschiși, parcă încremeniți în visare. Nu e vorba doar de privirea

moartă a Soniei. Și nici de privirea naivă a creatorilor spectacolului, ca și cum prin ochii păpușii, echivalentă în acest spectacol cu copilul. Însuși trupul actorului se transformă parțial în păpușă, căpătând trăsături de detașare – procedeu aplicat în jocurile surrealiștilor și preluat cu succes de arta contemporană. Când Sonia se culcă printre multiplele păpuși, asemuirea cu ele devine izbitoare. Splendidul spectacol al letonilor a primit la KONTAKT Premiul III al Festivalului și Premiul ziariștilor. Alvis Hermanis a obținut Premiul *Marek Okopinski* pentru cea mai bună regie. Iar *Gazeta Wyborcza Torun Daily* i-a decernat lui Gundars Ābolins Premiu „Cel mai bun actor al Festivalului”.

Într-un cadru major, filosofic, este tratată marginalitatea în Teatrul *Meno Fortas* din Vilnius. *Faust* (Vladas Bagdonas) în spectacolul cu același titlu de Eimuntas Nekrošius (foto 2), e un om cu soartă marginală, aflându-se în câmpul de acțiune a două puteri opoziționale: Dumnezeu și Mefistofel. Faust se manifestă ca un marginal. Dorința de a pătrunde enigma existenței se ciocnește de posibilitățile limitate impuse de incursiunile autoritare ale lui Dumnezeu și ale lui Mefistofel. Până și în scena de Paști, în afară de impulsurile lui Hristos, Faust resimte asupra sa și impulsurile altei puteri. Fetele-spirite, deloc întâmplător, îl leagănă-hărțuiesc pe Faust ca pe un clopot. Nu doar eroul principal, dar și Margareta simte influența forțelor contradictorii. *Dumnezeu* (Povilas Budrys) și *Mefistofel* (Salvijus Trepulis), deopotrivă, „învârtesc” Universul și oamenii. Șoaptele repetitive ale lui Mefistofel („Condamnată”) și ale lui Dumnezeu („Salvată”) pun soarta Margaretei într-o veșnică dependență de ambii. Sub presiunea lor, contradicțiile se strecoară și în microcosmosul omului, provocând simțiri ambivalente. Intonațiile Margaretei



trădează fericirea și disconfortul pe care ea le trăiește în același timp. Acuitatea simțurilor se obține nu doar prin sentimentul pericolului, provocat de cioburile de sticlă și de conusurile fumegânde, aidoma unor vulcani, dar, în principal, prin intensitatea vibrației interioare a emoției actoricești. Rostindu-și monologul (sonorizat ca un cântec-strigăt), Margareta în permanență își schimbă locul, de parcă ar arde pământul sub ea. Este adecvat materializat gândul că Faust, mereu gata să depășească obstacolele din calea cunoașterii (mizanscena trădează sportivul pe poziție de start), e în perpetuă și disperată căutare a esenței. Liniștea și stabilitatea lipsesc cu desăvârșire. Veșnicii pelegrii care, încet și ritmic, străbat spațiul scenic, nu-i permit lui Faust să se atașeze de ei. Eroul simte fiecare deziluzie ca pe o mică moarte. Pe alocuri, *Faust* al lui Nekrošius parcă ar avea tangențe cu ciclul de lecții *Tălmăciri spiritual-științifice ale operei Faust de Goethe*. Filosoful Rudolf Steiner vorbește acolo că „Goethe intenționa să redea trăirile inimii umane”. Autorul mai dorea, susține Steiner, „să exprime în această creație, mai întâi de toate, acea profunzime care poate să transpară în sufletul unui om avântat înainte”. Dominanta plastică a actorului e ca o ilustrată grafică a celor expuse mai sus: pasul săltat înainte; ochii strâns închiși, ce ne dau de înțeles că ochiul lui spiritual nu s-a deschis încă; mâna întinsă. Și numai mâna, cu degetul arătător ațintit înainte, balansează fără de voință, sau indică, sau amenință, sau capătă alte conotații în funcție de situație.

Prin mijloace laconice și sugestive (simbolistica creștinească este obținută printr-o simplă încrucișare a bețelor), Nekrošius reușește să creeze, pentru opera sa postmodernistă, o textură de sensuri extrem de densă. Regizorul construiește o dramaturgie interioară de simboluri, o rețea de semne. Textul verbal se intercalează cu cel non-verbal, dând naștere unui limbaj scenic deosebit. El ne întoarce la originile teatralității, la preexpresivitatea gestului scenic care-i permite actorului să fie translator al sensului primar.

Spectacolul lituanian nu a luat la *KONTAKT* niciun premiu. De ce?

Pretutindeni astăzi, juriul apreciază gradul de noutate al spectacolului și nu calitatea acestuia. Deseori auzi: „Spectacolul e cam nasol, în schimb are ceva nou în el”. Și, deîndată, asupra acestei „opere” cade o ploaie de premii. S-ar părea că *Faust* corespunde acestor cerințe. El surprinde prin noutatea lecturii regizorale a unui text literar atât de dificil, dar și prin noutatea cuprinderii de sensuri a textului scenic. El conține și o prospețime a sintezei teatrului simbolistic cu cel psihologic. Ce-i drept, e drept. Numai că toate acestea azi nu mai sunt în vogă. Se impune doar noutatea mijloacelor de exprimare, a procedeelelor, a tehnicilor, a efectelor, a facturii exterioare. Pe de o parte, spectacolul lituanian se înscrie în tendința modernă de polimodalitate, când în artă se îmbină diverse materiale și practici. Pe de altă parte, în *Faust* domină ceea ce distinge teatrul de alte arte. Pe când azi ce se întâmplă? Cu cât e mai puțin teatru în aliajul comun al operei ce pretinde să cuprindă cât mai multe domenii ale artei – cu atât e mai bine. Așa cum e, de pildă, în spectacolul belgienilor *Vspsr* al Companiei „Les Ballets C. de la B.”, în regia lui Alain Platel (foto 3): dans contemporan, operă, puțină gimnastică... Nu e de mirare, deci, că Marele Premiu al Festivalului din Torun le-a revenit anume lor. Și apoi... acea noutate, adusă de Eimuntas Nekrosius în al său spectacol, este conștientizată, structurată. Acum, însă, se cotează *Art Brut*, adică enunțul personal crud, neprelucrat, experiența emoțională nereflectată. Și absolut nimănui nu-i pasă că

În Rusia, de pildă, doar Evgheni Grișkoveț a reușit să capteze atenția prin veridicitate. Cât despre *verbatim*, acesta s-a adevărat a fi o modalitate ușoară de a dobândi materialul, o manieră lejeră pentru actori și, mai ales, pentru regizori de a ieși la public, și un drum bun spre festivaluri. Cele spuse se referă și la *Istoriile letone*, aduse la KONTAKT de Noul Teatru din Riga (foto 4). Cu atât mai mult că aceste istorii pălesc în fața celor pe care le auzim și le vedem în stradă.

Din câte se vede, atitudinea față de noutate este foarte selectivă și privită în secvențe de câțiva ani-lumină. „Aristocrații” mișcării marginalilor sunt prostituatele, emigranții, transvestiții, homosexualii, vagabonzii, hoții, ucigașii ș.a. Unii dintre ei au ieșit din *Azilul de noapte* al lui Maxim Gorki, alții sunt protejații lui Jean Genet, pe care autorul i-a adus în poezie direct din porturi și din suburbii (e de la sine înțeles că personajele din *Faust*, cu marginalitatea lor filosofică, nu fac parte din această societate). Toți aceștia, fiți atenți, ne fascinează prin „noutatea” lor nu un singur deceniu. Iată că și expresiile licențioase, introduse de Alfred Jarry prin al său *Ubu rege* încă în 1896, până în prezent au un aer destul de *fresh*. Același lucru cu distrugerea tabuurilor sexuale. A le lua azi în serios, ar însemna să te înduioșezi de faptul cum zeci și zeci de ani neformalii bat în ușa deschisă. Cândva, demult-demult, Antonin Artaud a înscris în programa sa estetică „noua idee a erotismului și a cruzimii”. Cândva, demult-demult, Guillaume Apollinaire a epatat prin scrierea piesei erotice *Mamelele lui Tiresias*. Apoi, acest Tiresias, dar și contextul mitologic, au fost sustrași procesului teatral, lăsându-ne numai sâni. Cu toate acestea, viziunea marginal-vaginală continuă să excite mințile ca întâia dată... Ea s-a adevărat a fi dominantă și în *Vsprs*. O interminabilă scenă a masturbării conduce către finalul logic, când toți, ca unul, cad pe câmpul frustrărilor sexuale. Nekroșius, însă, nu atinge această „performanță”. Are regizorul lituanian ceva erotism... Dar sex nu are! La fel cum are el un soi de straniețe și o încercare de a experimenta cu stări onirice... Dar nebunie nu are! De aia nu iese pe linia întâi. Iar *outsider*-ii belgieni, cu *Vsprs*-ul lor, și aici, chiar dacă nu sunt novici, sunt bravo! Se țin, se țin pe valul (la modă și aproape obligatoriu) al expresiei psihopatologice. După ce au studiat bolnavii mintali în ospiciu, imitându-le plastica, ei cred că au realizat cu noi *extreme therapy session*. Lipsa de sens, chiar dacă conviețuiește cu o excelentă tehnică interpretativă, fâlfâie pe bastionul afirmării marginalilor, în general, și al trupei discutate, în special. „Spectacolul nostru nu are niciun mesaj” – declară Alain Platel la conferința de presă în Teatrul „Wilam Horzyca”, lăsându-ne să auzim ecoul dadaistilor. Pe scurt, de oricare producție scenică te-ai atinge azi, adrenalina-ți frige trupul. Dar iată, sufletul și creierii rămân în totală amorțeală! Oare de ce-mi vin în gând cuvintele din noua dramă *Водка, е...я, телевизор / Vodka, f...I, televizorul*: „Sufletul e c...t. Sufletul nobil... e de zece ori c...t”?

Aceleași personaje și procedee degrabă vor jubila secolul cu marca de nou. Apar și noi definiții. Să zicem *soundrama*... Numai că, deși Vladimir Pankov (învingătorul nominalizării „Cel mai bun tânăr artist al Festivalului KONTAKT”) și-a dobândit prin acest gen un brand-name, ceea ce a prezentat el în spectacolul *Переход / Trecerea (Центр драматургии и режиссуры / Centrul de dramaturgie și regie sub conducerea lui Aleksei Kazanțev și Mihail Roșcin)* izbitor de mult semăna cu răspânditul cântec vizualizat (*зримая песня*) al anilor '60.

Amintesc: vorbim despre noile motive valorice în perspectiva Festivalului care, după cum s-a autodefinit, creează posibilitatea vizionării evenimentelor teatrale din statele Europei Centrale și ale celei de Est, dar și a confruntării lor cu teatrele Europei de Vest. Adică, nu ne limităm la bucuriile noutăților regionale. De remarcat că în aceste coordonate spațiale noutatea are un contur foarte diluat. Deseori, ceea ce în spațiul ex-sovetic se dă drept inovație, este preluat direct din cimitirele experiențelor europene. Și atunci cum, mamă dragă, să depistezi mecanismul inovării și transformării în acel unic proces european?

Mai e ceva... Oare tot ce e nou e și fecund, adică apt de a schimba structura întregii mișcări teatrale și a-i condiționa dezvoltarea? Deocamdată observăm că preocuparea primordială a creatorilor este aceea de a stârni haz. Catharsisul este înlocuit prin drive. Suntem nevoiți să urmărim refuzul tuturor izbânzilor artei dramatice în favoarea unei totale primitivizări și a reducerii criteriilor la nivelul „infuzoriei”. Cei care au studiat, au acumulat experiență, s-au perfecționat, au ajuns individualități proeminente, riscă să fie luați peste picior. Eimuntas Nekrošius face și el parte din grupul de risc, deoarece și-a însușit la perfecție limbajul scenic, carevasăzică e un profesionist de mare clasă. Iar azi, toată atenția le revine diletanților, în cel mai fericit caz – profesioniștilor unidimensionali. În felul acesta, se fortifică tendința stimulării cu orice preț a noutăților și pseudonoutăților, ce lovesc în teatrul de repertoriu, în trupa stabilă, în tradiție, în școala superioară de învățământ artistic. Merge în derivă acel fenomen unic, irepetabil, cu un extraordinar potențial de autorenovare ce a adus faimă, să zicem, teatrului rus și celui polonez.

Nu neagă nimeni importanța marginalității veritabile în contextul cultural-filosofic. Cum bine se știe, orice artă de avangardă, în momentul apariției, este calificată ca fiind marginală. Și dacă noutatea adusă de aceasta este productivă, în cultură se produc inevitabile schimbări paradigmatic. Întrebarea e următoarea: constituie oare spectacolele premiate cel puțin germenele viitoarelor paradigme culturale?

Se creează o falsă imagine a marginalilor, ca a unor neobosite piese în mecanismul inovațiilor culturale. Ca și cum comportamentul lor bulversant și provocator, rupându-se de normă, împinge arta înainte, pe când sărmăneii de ei rămân în societate prigoși, înjosiți și umiliți. În realitate, „bieții oameni” beneficiază de o propagare foarte activă, proiectele lor fiind finanțate într-o veselie și orice gen de festival le stă la dispoziție. KONTAKT-ul nu face excepție în acest sens... Marginalii erau în vâzul a peste o sută de oaspeți din diverse țări, printre care se numără și practicieni ai teatrului, și critici, și redactori ai publicațiilor teatrale, și directori ai festivalurilor europene de teatru (LIFT din Londra, „Wiener Festwochen”, „Theater der Welt” din Germania, „Kunsten Festival des Arts” din Belgia, Festivalul din Edinburgh). Grupele de televiziune acreditate din Belarus, Lituania, Polonia, Rusia, Ucraina, Estonia au asigurat participanților Festivalului un excelent PR. În felul acesta KONTAKT le-a oferit marginalilor încă o susținere impunătoare. Deși aceștia, intrați demult în *mainstream*, practic nici nu mai au nevoie de așa ceva.

În postura de adevărați marginali, cărora li se ia oxigenul, au nimerit cu totul alții. Eimuntas Nekrošius este unul dintre ei. Cunoașterea legilor fundamentale ale teatrului, desenul riguros al spectacolului, tandemul puternic al gândului și al emoției, chinurile existențiale pe care, se vede, le cunoaște nu doar din cărți – toate acestea l-au împins pe regizorul lituanian și pe al său Faust, ce nu se înscrie în scara valorică a modei teatrale contemporane, la periferia intereselor juriului.

În avanpremieră

Premiile „Europa” pentru Teatru

Manifestările celei de-a XII-a ediții a Premiilor Europa pentru Teatru vor avea loc în Grecia, la Salonic, între 9 și 13 aprilie 2008.

Cel de-al XII-al PREMIU EUROPA va fi decernat regizorului PATRICE CHÉREAU, în timp ce al X-lea Premiu Europa NOI REALITĂȚI TEATRALE va fi atribuit Asociației RIMINI PROTOKOLL, lui SASHA WALTZ și lui KRZYSZTOF WARLIKOWSKI.

O mențiune specială va reveni, la propunerea lui Václav Havel, Harold Pinter și Sir Tom Stoppard, TEATRULUI LIBER DIN MINSK pentru rezistența pe care o opune regimului totalitar din Belarus. (Comunicat semnat de Dr. Alessandro Martinez, secretarul general al Premiilor Europa pentru Teatru.)



PATRICE CHÉREAU

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Vulcan, dramaturgul

După ce în anul 2006 în „Biblioteca revistei *Familia*” apărea volumul *Teatrul din manuscrise*, ce reunea câteva piese de teatru inedite scrise de Iosif Vulcan și redescoperite (cele mai multe) în Biblioteca *Astra* din Sibiu de frații Marin și Florian Chelu, în 2007, aceeași editură tipărește primul tom ce face parte dintr-un proiect cultural mai amplu, ce-și propune să editeze ***Teatrul din publicații*** semnat de întemeietorul *Familiei*. Din *Postfața* scrisă de Florian Chelu Madeva, rămas unic îngrijitor, aflăm că numeroase au fost dificultățile, mai cu seamă de ordin financiar, ce au trebuit să fie surmontate, că instituțiile publice „nu au înțeles importanța gesturilor noastre culturale și nu au răspuns solicitărilor noastre de a marca așa cum se cuvine centenarul Iosif Vulcan”, că banii necesari publicării acestui prim volum au venit mai cu seamă din sectorul privat ori de la prietenii editorului. Se pare totuși că, în ultimul moment, Consiliul Județean Bihor („care a înțeles și în trecut importanța demersurilor noastre”) a aprobat un sprijin financiar concret, ce se va vedea în continuarea proiectului.

Nu exclud detaliul nicidecum nesemnificativ că tocmai aceste dificultăți financiare și-au pus amprenta atât asupra organicității cât și asupra dimensionării anvergurii proiectului cultural cât se poate de stimabil al lui Florian Chelu. Toate cu repercusiuni asupra însușirilor de ordin științific ale ediției. Probabil că neștiind ce resurse financiare are la îndemână, editorul nu s-a avântat nici la întocmirea unei ediții critice, nici la una exhaustivă. A operat un fel de selecție personală, încercând să le ofere contemporanilor săi, dacă nu toate scrierile din publicații pe care Iosif Vulcan le-a dedicat teatrului, măcar pe cele considerate de el a fi mai semnificative. Așa se face, cred, că în primul volum nu se ține riguros cont de criteriul temporal-cronologic, piesele nefiind orânduie strict în funcție de data apariției lor. E pus, de asemenea, în paranteze, criteriul apartenenței la un gen anume. Cartea reunește între copertele ei comedia în cinci acte *Sultănița* (publicată în *Familia* în anul 1879), tragedia în cinci acte *Ștefan Vodă cel Tânăr* (reprezentată la 25 octombrie 1892 pe scena Teatrului Național din București și tipărită anul următor în paginile *Familiei*), dar și comedia în trei acte *Mireasă pentru mireasă* (căreia mi-a fost imposibil să-i aflu anul scrierii ori al publicării).

E bine știut că teatrul a constituit marea pasiune a lui Iosif Vulcan. El a fost unul dintre cei mai activi participanți la întemeierea *Societății pentru Fond de Teatru Român*, a făcut din revista pe care a înființat-o principalul său organ de presă. A scris el însuși numeroase piese de teatru, unele destinate scenelor profesioniste, altele amatorilor, și, iată, e posibil ca aceste lucrări să revadă lumina tiparului. Încă înainte de 1879, anul publicării în *Familia* a *Sultăniței*, Vulcan a scris și publicat literatură dramatică. Bunăoară, *Secretul*, o comedie într-un act, a fost tipărită în 1870, *Cui pe cui* în 1872, *Ciobanul din Ardeal* în 1875. În 1872, *Alb sau roșu?* a fost reprezentată la Teatrul Național din București, regia spectacolului fiind asumată de Mihail Pascaly. Cum e de așteptat ca și aceste piese să fie destinate republicării, era firesc ca ediția să conțină un minimum de informații, precum anul scrierii, al publicării ori al reprezentării (acolo unde este cazul). Astfel, cititorul și-ar fi putut forma o opinie cu privire la amploarea preocupărilor teatrale ale lui Iosif Vulcan ori la sagacitatea dramaturgului.

Atât *Sultănița* cât și *Mireasă pentru mireasă* sunt vodeviluri de inspirație franceză, mizând, uneori cu succes, pe quiproquo ori deghizare. *Sultănița* e un text ceva mai realizat și aduce în prim-plan o văduvă tânără care, revenită de la Paris la București, își asumă câteva năstrușnice deghizări tocmai pentru a face posibilă căsătoria dintre Vasiliu (Vasile?) Bistrițeanu (artist june) și Zoe (fiica adoptivă a lui Alexandru Dâmbovițeanu, mare proprietar) pe de o parte, și, respectiv, Octavian, și el abia întors de la Paris, și o jună franțuzoaică ce i-a cucerit inima. Cum, odinioară, tatăl lui Zoe (între timp dispărut) și cel al lui Octavian s-au înțeles să-și căsătorească copiii, iar Alexandru Dâmbovițeanu e dornic să respecte vrerea prietenului său, e nevoie de multă ingeniozitate din partea *Sultăniței* pentru a face astfel încât vechile legăminte să fie încălcate, fără a supăra pe nimeni. Dincolo de o seamă de acțiuni și personaje secundare ce pot părea parazitare și care apar doar spre a îngreuna tabloul, afectând claritatea textului, piesa dovedește și ea ingeniozitatea necesară pentru ca deznodământul fericit să nu pară forțat.

Sunt indicii că *Mireasă pentru mireasă* a fost gândită de Iosif Vulcan pentru uzul trupelor de amatori, numeroase în epocă, a căror activitate era încurajată de marii oameni de cultură din Ardeal tocmai pentru că erau investite cu misiunea de a cultiva limba română și a întreține sufletul național. Piesa e socotită de Lizica Mihuț (cf. *Transilvania și teatrul arădean până la Marea Unire*, Editura Academiei Române, București, 2005) drept „o comedie ușoară, bazată pe modificări de situație, determinate atât de incultură, cât și de confuzie”. Textul mi se pare simptomatic prin dubla sa îndatorare atât față de dramaturgia ce satiriza falsa modernizare și franțuzirea (Costache Facca ori Vasile Alecsandri), dar și față de spiritul caragialean, pentru starea însăși a dramaturgiei din epocă, pentru momentul de ruptură în continuitate în care se afla ea. E de notat că în *Mireasă pentru mireasă* apare scrisoarea ca modalitate de generare a intrigii. Cert e că după o seamă de aventuri, uneori confuze, alteleori cu haz autentic, Aurel Iustinian (avocat tânăr) și Arcadiu Sempronescu (inginer tânăr), candidați la însurătoare și care tocmai hotărâseră să verifice temeinicia sentimentelor viitoarelor lor soții, își schimbă partenerele, de unde și titlul piesei.

Un loc aparte ocupă tragedia *Ștefan Vodă cel Tânăr*. Reamintesc că, în 1967, piesa a reapărut pe scenă grație montării datorate Teatrului din Sibiu și regizoarei Ariana Kunner-Stoica. În cronica prilejuită de premiera de atunci și publicată în nr. 5 din 1967 al revistei *Familia* (republicată în volumul *Teatru – fragmente dintr-o istorie trăită*, „Biblioteca Revistei *Familia*”, Oradea, 2005), regretatul Dumitru Chirilă se întreba dacă gestul readucerii în actualitate a piesei e „doar un act arhivistice, de redescoperire a unui text-document de istorie literară sau este vorba prin care au fost reintegrate în circuitul teatral niște valori autentice”. Răspunsul era „și una, și alta”. Citită azi, piesa confirmă verdictul lui Dumitru Chirilă și asta fiindcă *Ștefan Vodă cel Tânăr* e una cumplit de inegală. Pornește surprinzător de bine, cu un prim act excelent, cu un al doilea de valoare medie și cu următoarele din ce în ce mai debile, atât de debile încât tragedia proiectată e treptat înlocuită de melodramă și amenințată de ridicol. Tocmai evidenta inegalitate a textului îl îndreptățește pe Dumitru Chirilă să creadă că mai înțeleaptă ar fi fost o prelucrare modernă a acestuia, „practică foarte puțin uzitată la noi, dar frecventă aiurea, unde operațiunea de ștergere a prafului și de recondiționare a unui text înaintea reluării lui pe scenă este considerată de multe ori o datorie”. Reevaluată la o distanță de treizeci de ani, propunerea lui Dumitru Chirilă mi se pare salvatoare, oricum demnă de luat în seamă de cei ce s-ar gândi vreodată să-i mai dea o șansă scenică piesei lui Iosif Vulcan.

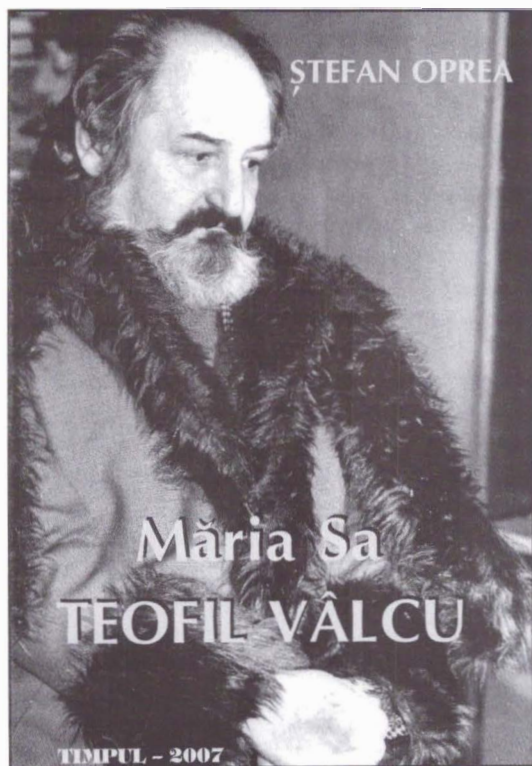
Replică la un abuz al destinului

Teofil Vâlcu, probabil cel mai cunoscut actor ieșean, după legendarul Miluță Gheorghiu, s-a născut la Hănești, județul Botoșani, în noaptea de 30 spre 31 decembrie 1931, în familia preotului invalid de război Gheorghe Vâlcu. Cred că pentru multe generații, astăzi mature, imaginea lui Teofil Vâlcu s-a suprapus cu cea a interpretului lui Ștefan cel Mare din serialul *Mușatinii*, difuzat cu mare succes la începutul anilor '70 (mai exact în 1972), de o Televiziune Română marcată de multe vini, într-o oarecare parte explicabile prin vicisitudinile vremilor, dar cu mult mai multe merite în promovarea teatrului decât zisa Televiziune Română liberă și echidistantă de azi. O regizoare căreia după mulți ani de interdicție i se restituia dreptul de a-și exercita profesia și care doar cu puțină vreme în urmă debutase în teatrul de televiziune printr-un remarcabil spectacol cu piesa *Viața ce ți-am dat* de Luigi Pirandello – e vorba despre Sorana Coroamă-Stanca – îi va încredința lui Teofil Vâlcu rolul care pe scena de scândură devenise sinonim cu personalitatea lui George Calboreanu. O investiție de încredere pe care actorul ieșean o va justifica pe deplin. După ce a evaluat riscurile și după ce i-a găsit rolului rezolvări personale.

Numai că anii au trecut și o boală teribilă îl va lovi pe Teofil Vâlcu în februarie 1989. Se afla pe scenă, în ultimul sfert de oră al spectacolului cu piesa *Tot ce avem mai sfânt* de Ion Druță, spectacol pe care a ținut cu tot dinadinsul să îl ducă până la capăt. După atacul cerebral suferit atunci, Vâlcu și-a pierdut vederea. Totuși, actorul a mai revenit pe scenă în alte două premiere. Cea cu piesa *Socrate* de

Dumitru Solomon, în regia lui Nicolae Scarlat, și în *Pescărușul* de Cehov, montare în care regizoarea Irina Popescu-Boeru îi încredințase rolul Sorin. Teofil Vâlcu a sperat mereu că se va întâmpla o minune, că își va recăpăta vâzul, că va învinge boala. Nu a fost să fie astfel. A murit la 1 octombrie 1993, iar generațiilor mai tinere, care nu au apucat să îl vadă nici pe scenă, nici în filme, nici la televiziune, numele actorului nu le mai spune azi nimic sau aproape nimic. Povestea actorului ieșean pare să îl confirme pe Tudor Vianu care scria: „Soarta creației actoricești este dintre cele mai paradoxale. Strălucește ca soarele și se risipește ca fumul”.

Scriitorul ieșean Ștefan Oprea, care adesea a scris despre creațiile scenice sau cinematografice ale lui Teofil Vâlcu, care i-a luat numeroase interviuri, care i-a fost un prieten devotat, dovedind că prietenia adevărată e mai presus de relațiile ciudate, deopotrivă de complementaritate și de contrarietate



dintre actor și critic, și-a propus să scrie o carte care să risipească fumul din jurul personalității marelui actor. În decembrie 2006, adică tocmai în luna în care Teofil Vâlcu ar fi împlinit 75 de ani, Ștefan Oprea a început scrierea cărții. Criticul – învingând toate dificultățile, deloc puține, pe care le are de înfruntat un asemenea demers și slujindu-se de arhiva familiei, de ajutorul soției actorului, Anny Vâlcu, de fotografiile rămase, de cronicile scrise de el însuși odinioară, dar și de articolele confrăților ori ale artiștilor ce l-au prețuit pe Teofil Vâlcu – a izbutit să publice în 2007, la Editura Timpul din Iași, cartea **Măria Sa, Teofil Vâlcu**. Iar cartea are drept *motto* chiar cuvintele lui Tudor Vianu. Până să își vadă proiectul împlinit, Ștefan Oprea a trebuit să găsească soluții obstacolelor de ordin financiar. Însă, excedat de întrebările celor interesați mai curând de cât ar costa tipărirea cărții decât de conținutul ei, Ștefan Oprea a mers mai departe, încredințat că „în lumea lui Cât? viața e urâtă și meschină” și că avem totuși un noroc, acela că „există o lume a frumuseții și a iluziei – există teatrul”.

Cartea *Măria Sa, Teofil Vâlcu* e scrisă frumos și inteligent. Cu metodă și cu rigoare, dar și cu multă iubire. E structurată în șase capitole mari: „Profil din profiluri”, „Jocul vieții...”, „Directoratul”, „Nobila povară a personajelor”, „Jocul morții...”, „Teatrografie–Filmografie”, completate de două relevante *Anexe*. Mai e scrisă cartea aceasta cu mândria firească a unui moldovean că un alt moldovean, după ce și-a făcut studiile de actorie la Cluj, după ce a jucat o vreme pe scena Teatrului Național din Cluj, urmând astfel sfaturile profesorilor săi pe care i-a venerat, mai cu seamă pe cel al maestrului Ștefan Braborescu, a decis să vină la Iași, în cel mai vechi Teatru Național din țară nu doar pentru un simplu popas. Vâlcu nu a părăsit niciodată „casa lui Alecsandri”, în pofida ofertelor tentante venite mai cu seamă din partea Teatrului Național din București, al cărui director de atunci, Radu Beligan, îi aprecia calitățile cu ocazia înregistrărilor pentru *Mușatinii*.

În intervalul decembrie 1972 – decembrie 1979, Teofil Vâlcu a îndeplinit cu destoinicie funcția de director al Naționalului ieșean. A primit această onoare (care i se cuvenea) așa cum se primește o misiune dificilă. Fără cochetărie, fără emfază, ci cu seriozitate și cu responsabilitate, cu dorința de a face treabă. Și pentru asta și-a făcut o strategie. A evaluat – așa după cum aflăm din capitolul „Directoratul” – momentul în care se afla atunci Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Vârsta ori legile absurde îi siliseră pe o parte, pe cei mai mulți dintre marii actori de odinioară, să se retragă. Teofil Vâlcu a găsit modalitatea de a-i face să revină pe scenă. S-a bazat pe actorii de vârstă medie, pe colegii săi de generație, dar a făcut astfel încât a izbutit să reîmprospăteze trupa, așa încât a evitat o cădere valorică a Teatrului pe care îi era dat să îl conducă. A creditat două tinere regizoare aflate pe atunci la început de carieră, lucru cu atât mai vrednic de laudă cu cât în epocă numărul femeilor ce se încumetau să facă această profesie era extrem de mic. Cele două tinere de atunci se numesc Cătălina Buzoianu și Anca Ovanec. Nici în perioada lor ieșeană, nici mai târziu ele nu l-au dezamăgit pe Teofil Vâlcu. Când, rând pe rând, cele două regizoare au luat drumul Bucureștiului, directorul Teofil Vâlcu a mizat pe Cristian Hadjiculea și iarăși nu a greșit. În toată această vreme, Vâlcu a fost un remarcabil gospodar, dar nu a uitat că este în primul rând actor. A jucat mult, dar nu a căzut nicidecum în păcatul de a se distribui doar pe sine. Le-a cerut colegilor să își îndeplinească rostul firesc, acela de a se afla pe scenă, și le-a creat condițiile în acest sens. A alcătuit, împreună cu un remarcabil Secretariat literar ce, între altele, edita și revista *Arlechin*, un repertoriu competitiv, regizorilor angajați li s-au alăturat colaboratori din diverse generații, uneori direcția

de scenă a fost asumată de actori cu aplecare pentru profesia de regizor. Cele două *Anexe* din cartea lui Ștefan Oprea dovedesc că nimeni nu a stat degeaba, dar nici nu doar s-a aflat în treabă în timpul directoratului lui Teofil Vâlcu. Actorul-director a asigurat deschiderea Teatrului spre confruntarea cu critica de specialitate, cu publicul bucureștean, dar și cu cel de peste hotare. Adică și-a făcut datoria. Îndepărtarea lui Teofil Vâlcu din funcția de director, prefațată de un articol necugetat scris de un critic altminteri stimabil, i-a părut lui Ștefan Oprea o mare nedreptate. Dincolo de alte calități, volumul *Măria Sa, Teofil Vâlcu* are meritul de a aduce adevărul la lumină și de a încerca o reparație postumă.

Monograful e dublat de teoretician în capitoul „Nobila povară a personajelor”. Ștefan Oprea nu s-a mulțumit să inventarieze în ordine cronologică numeroasele roluri jucate de Teofil Vâlcu, mai întâi la Cluj iar apoi la Iași, ci le-a ordonat în zece categorii revelatoare pentru amplele disponibilități ale unui actor puternic, cu o statură impresionantă, cu o voce aleasă, cu o frazare impecabilă, care și-a dublat talentul de muncă, atât în anii studenției cât și în cei în care s-a aflat în luminile rampei. Teofil Vâlcu a jucat, adesea la nivelul excelenței, numeroase roluri de domni, regi ori voievozi. Tocmai de aceea, prietenii și colegii îi spuneau cu simpatie „Măria Sa, Teofil Vâlcu”. Ar fi însă complet eronat să se creadă că registrul actorului ar fi fost limitat la acest tip de roluri. O dovedește cariera sa, o confirmă felul în care sunt prezentate în carte personajele de facturi diferite interpretate în teatru și film. Cele zece categorii sunt susținute prin comentariile critice scrise de autorul volumului, dar și de alți comentatori, prin diverse publicații ale vremii.

Cartea aceasta, scrisă, cum spuneam, frumos și inteligent, cu metodă și cu rigoare, dar și cu mare iubire, mi se pare a fi, la urma urmei, o replică pe care Ștefan Oprea o dă „abuzului destinului” care a vrut ca Teofil Vâlcu să părăsească prea curând scena (nu și Teatrul) și apoi viața. *Măria Sa, Teofil Vâlcu* e semnul că „în lumea lui Cât? mai pot exista și considerație, și respect, și devotament pentru memoria unui mare Creator. Și mai poate dăinui și sentimentul prieteniei.

Ștefan Oprea, *Măria Sa, Teofil Vâlcu*, Editura Timpul, Iași, 2007.

Realul existenței și asumarea lui prin cuvânt

Născut în 1947 la Geneva, specializat la Sorbona în filosofie, filologie și istoria teatrului, artist complex și aproape complet, deoarece e deopotrivă dramaturg și regizor, dar și pictor și desenator, Valère Novarina este deja un nume care se bucură de notorietate în rândul publicului român cultivat. Mai întâi, acesta a avut ocazia să cunoască monodrama *Pentru Louis de Funès*, publicată în traducerea Paolei Bentz-Fauci în nr 1 din 2004 al revistei *Drama*, dar și în volum la Editura *Omonia*. Monodrama în cauză a făcut obiectul unui spectacol-lectură prezentat în cadrul celei de-a XI a ediții a *Festivalului Dramaturgiei Românești* de la Timișoara, festival căruia organizatorii i-au asociat de câțiva ani și un binevenit *Atelier european de traducere*. Teatrul Național Radiofonic a realizat un remarcabil spectacol în regia lui Mihai Lungeanu, spectacol ce l-a avut drept protagonist pe Dan Condurache.

La a XII a ediție a Festivalului timișorean, a putut fi ascultată o altă creație a lui Valère Novarina, *Animalul timpului*, tot o monodramă, rescriere pentru scenă datând din 1993 a *Discursului către animale*, piesă tradusă de Antonia Cristinoi. Aceeași editură *Omonia* a tipărit textul într-o plachetă remarcabilă și prin ținuta grafică. Iar în 2007, Editura bucureșteană *Vremea*, tot mai activă în aducerea pe piața românească a noutăților din domeniul literaturii dramatice (a înființat în acest sens o colecție specializată, coordonată de Carmen Vioreanu), ne-a oferit în traducerea Paolei Bentz-Fauci piesa *Spațiul furios*, scrisă în 2006, despre care aflăm că figurează în repertoriul Comediei Franceze (premiera în ianuarie 2006). O notă nițeluș bizar întocmită, publicată pe coperta a patra a volumului, glăsuiește că *Spațiul furios* (*L'Espace furieux*) ar fi „versiunea teatrală a piesei (s.m., M.M.) a piesei *Je suis*” și că aceasta „a fost publicată pentru întâia dată în 1997”, adăugându-se că „variante de față este ultima ediție a textului, apărută în 2006”. Acum din două, una. Ori prin „variantă teatrală” se înțelege „versiune scenică” sau „text pentru spectacol” ori *Je suis* a fost mai întâi, asemenea *Animalului timpului*, un roman ce a suferit un proces de traducere în regnul dramatic.

În comentariul pe care l-am consacrat piesei *Animalul timpului* (comentariu publicat în nr. 12/2006 al revistei *Teatrul azi*), scriam că traducerea în românește a unui text de Valère Novarina înseamnă deopotrivă o operație dificilă și curajoasă. Asemenea unor iluștrii înaintași, precum Villon, Rabelais, Céline sau Raymond Queneau, scriitorul își îngăduie luxul de a se juca cu limitele limbii franceze, de a executa pe claviaturile ei arpegii insolite (interesant, prima scenă din actul întâi al piesei *Spațiul furios* se cheamă *Portativ* și e construită pe tema vorbirii, a capacității cuvintelor de a exprima idei și pe cea a modului în care sunt alcătuite cuvintele), inventând vorbe noi, cel mai adesea pe rădăcini deja existente. Așa încât, traducătorul se vede obligat nu doar să „tălmăcească”, ci realmente să inventeze și el, să fie un creator autentic, dar și să își asume riscul de a se sluji de un larg evantai de libertăți, cu scopul precis de a transpune în limba-țintă jocurile lexicale născocite de Novarina. Totul cu grija de a nu afecta miezul textului filosofico-poetic – în comentariul menționat îl numeam *aforistic* – pe care îl cultivă dramaturgul francez.

Observațiile de mai sus sunt lesne transferabile și asupra piesei *Spațiul furios*, căci și acesta ridică numeroase probleme de traducere. Probleme în cea mai bună parte surmontate cu succes de Paola Bentz-Fauci care ne-a dat o versiune suplă și elegantă a unui text în care zece personaje cu nume ciudate – Copilul Depestescurt, Copilul Străbătând, Bătrânul Carnativ, Jean Fărdepereche, Sărmana Figură, Leitpoleit, Profetul, o femeie din Suresnes, Ilogicianul, *muzician*, Artizanalul dramei, Trei persoane – ce meditează asupra a ceea ce se află dincolo de persoana întâi singular, de la indicativul prezent al verbului *a fi*: eu sunt (je suis). Actul întâi începe cu o indicație de regie care spune „În depărtare este aprins neonul *Eu sunt*”, iar la final, găsim fraza „În depărtare, neonul *Eu sunt* e tot aprins”. Toate a cele personaje au început meditația într-un moment în care au părăsit această lume și au devenit tranzitorii prin ceea ce ar putea fi „spațiul furios”. Zice Jean Fărdepereche: „Timpul nu mai are niciun moment de petrecut în compania noastră”. Trupul uman, cel care este, înainte de orice, argumentul existenței noastre, îi apare aceluiași personaj drept „singura legătură vie cu moartea” ori „singurul loc viu înainte de moarte”. Pentru Bătrânul Carnativ, „corpul e idiotul gândirii”. Atunci când ne începem existența, o facem prin a număra și ne servim pentru asta de cifre, considerate de Leitpoleit drept „excrementul timpului”, iar drumul spre moarte

Înseamnă despărțirea de cifre și despărțirea de cuvinte. De cuvintele pe care până atunci le-am folosit bulimic. Moartea fiind, după Copilul Străbătând, „locul lumii”.

E sigur că teatrul lui Valère Novarina e greu de despărțit de vorbe. Cuvintele îi prilejuiesc dramaturgului francez scrierea unui teatru care ovaționează rostirea, teatru în care contează prea puțin povestea ori structura personajelor. Literatura dramatică a lui Novarina e centrată pe incantația care dă glas meditației, poeziei. Novarina e adeptul unui teatru căruia prin intermediul cuvântului prețuit la maximum îi stă în putință să declanșeze în noi spectacolul interior, răvășitor al cărui principal scop e acela de a ne comunica nouă înșine propria noastră existență, încă din vremea în care mai suntem în condiția de parte a „realului realist”. Poate că prin meditație vom înțelege, asemenea Artizanului Dramei, că „moartea nu-i adevărată”.

Valère Novarina, *Spațiul furios*, traducere de Paola Bentz-Fauci, Editura Vremea, București, 2007.

Mircea GHIȚULESCU

Un teatru politic înainte de Brecht

Iordache Golescu este un profesionist cel puțin în comparație cu fratele său Dinicu, celebrul memorialist care a scris *Însemnare a călătoriei mele*. Ca autor dramatic este cea mai mare surpriză pe care o putem întâlni la începuturile teatrului românesc din Muntenia. Este autorul unuia dintre primele texte pentru teatru scrise în limba română (*Starea Țării Rumânești acum în zilele mării sale Ion Caragea Voevod pe vremea asidosiei* „scrisă la leat 1818, septembrie 29”) dar mai ales a pamfletului dramatic intitulat *Comedia ce se numește Barbu Văcărescul, vânzătorul țării izvodită dă Dârzeanul ce-i zic Slăbănogul care și-a tipărit cu cheltuiala calemgiiilor dă visterie spre pomenirea ticăloșiei țării la venirea muscalilor când a fugit măriia sa Grigorie Vodă Ghica din scaun*. Este probabil cel mai lung titlu de piesă din lume, motiv pentru care circulă în istoriile literare cu titlul prescurtat *Barbu Văcărescul, vânzătorul țării*. Textul are un inexplicabil *sound* brechtian pentru că autorul folosește, alături de câteva personaje, grupuri sociale sau profesionale în mișcare (Norodul, Preoții, Diaconii, Zapcii, Hora) și refrenul cantabil de tip song din teatrul lui Brecht. În *A cincea perdea* (Tabloul cinci), intitulată *Bucuria și tânguirea norodului*, mulțimea petrece, bucuroasă că a scăpat de domnia grecilor după moartea lui Alexandru Suțu, având acum un domn pământean în persoana lui Grigore Ghica, dar o voce (Cimpoiașul) seamănă îndoiala și relativitatea după fiecare chiot de bucurie. *Hora* (personaj colectiv, *n.n*): Să ne –nveselim cu toții ! Să ne bucurăm dă toți! / *Cimpoiașul*: Lasă, lasă că vedem ! / *Hora*: La mulți ani să ne trăiască! La mulți ani să stăpânească Grigorie vodă Ghica! / *Cimpoiașul*: Lasă, lasă, că vedem”, etc. Nu numai atât, dar este un veritabil teatru politic foarte apropiat de formula lui Bertolt Brecht de la “Berliner Ensemble”, un teatru de intervenție directă care își propune, nu numai să semnaleze dar să nimicească lăcomia și corupția instaurate de vistierul Barbu Văcărescu în cârdășie cu logofătul Belu, „Iuda Iscariotul și Caiafa”, cum îi numește Golescu. Tonul pamfletului este de o vehemență

extremă, numai bună de exploatat scenic. Dramaturgul descrie cu precizie „ingineriile financiare” la care se pretează Belu, acest ministru al finanțelor la 1828: „S-au strâns cei mai bătrâni cum visterul Văcărescul, banul Dinul Crețulescul, vornicul Istrate Crețulescul și vornicul Matacu Racoviță la logofătul Belu și acolo au izvodit o samă mare dă datorie, au făcut o anafora oarbă (*raport fals*, n.n.) arătând că atâtea milioane are țara datorie...” Până și dangătul clopotelor este corupt: *Măscăriciul*: Auziți, copii, cum sună clopotele ? Ba-ni, ba-ni, ba-ni!” Caricaturizarea limbajului îl precede pe Alesandri (*patrihoți* în loc de *patrioți*), Dărilor impuse i-au redus pe toți la o stare precară – *Măscăriciul*: Mie n-au ce să-mi mai facă, dăstul gol și belit sunt! / *Bumbașărul* (Colecționarul de biruri) – Ție și nouă o să ne bage și câte un par în cur”. Indignarea nu are limite lexicale și polemistul inflammat nu-și mai măsoară cuvintele. Bumbașărul continuă cu o parabolă demnă de filmele cu vampiri: „Așa cum făcea feciorul acelui părinte ce, după moartea tatului său, dezgropa pă morți, îi dăspuia și le băga și câte un par în cur. Și așa a scăpat pă tatul său dă blestemele oamenilor, fiindcă tatul său numai îi dezgropa și îi dăspuia nu le băga și câte un par în cur”. Nu trebuie să știi istorie ca să-ți dai seama că boierul Goleșcu este și el într-o tabără (a lui Constantin Bălăceanu prezentat ca un martir al binelui) și, mai ales, că știe să îl protejeze pe domnitorul Grigore Ghica, aruncând toată vina asupra sfetnicilor săi, dar detaliile nu mai au importanță în comparație cu energia dramatică a acestui pamflet politic dialogat. „A șaptea și cea din urmă perdea” se încheie cu un blestem final ce poate fi transcris în structura canonului pe mai multe voci ce preiau imprecția una de la cealaltă, un impresionant coral ca un recviem răsturnat, al urii, nu al iubirii – *Preoții și diaconii*: Precum să stinge focul dă apă așa să stingă sămânța lor dă mânia Domnului! / *Norodul*: Amin! / *Preoții și diaconii*: Cum să topește ceara dă la fața focului, așa să topească neamul lor de la fața Domnului! / *Norodul*: Amin! *Preoții și diaconii*: Fiere și otravă spre mâncare să li se dea lor și cu oțet să-i adape pe ei! / *Norodul*: Amin! / *Preoții și diaconii*: Pământul să-i înghită pă toți dă vii! [...] Foc dumnezeiesc din cer să-i arză pă ei! [...] Potoapele să-i înece / *Norodul*: Amin! *Preoții și diaconii*: Viermii de vii să-i mănânce! [...] Vântul să-i risipească ca paiele din arie! [...] / *Praful și țărâna* să se aleagă din tot neamul lor! / *Norodul*: Amin! Amin! Amin! Întreaga construcție are un fond sonor caricatural și interjecțional foarte spectaculos: „*Preoții*: Vai, vai, vai! – *Măscăriciul*: Hi, hi, hi!”

Mircea MORARIU

Prejudecată spulberată

Casa Cărții de Știință din Cluj a publicat în anul 2007 cartea **Aureliu Manea** – *Eseu despre un Regizor*, scrisă de teatrologul Justin Ceuca. Slujindu-se consistent, dar și productiv de volumul *El, vizionarul*, îngrijit de Florica Ichim și tipărit în anul 2000 de Fundația Culturală „Camil Petrescu” și de Revista „Teatrul azi”, acest nou studiu dedicat lui Aureliu Manea vrea să spulbere prejudecata în conformitate cu care celebrul director de scenă ar fi fost doar o simplă prezență spectaculoasă în teatrul românesc, prejudecată potrivit căreia impactul său și al montărilor sale ar fi fost mai degrabă amplificat de memorie decât de valoare, că

Manea ar fi fost un singuratic în profesie și că ar fi greu, dacă nu imposibil, de detectat consecințele reale ale prezenței sale în regia românească. Poate că la acreditarea parțială a unei atari idei, profund false, a contribuit însuși Aureliu Manea, dovadă fiind o însemnare din cartea lui de eseuri intitulată *Energiile spectacolului* (Editura Dacia, Cluj, 1983): „Teatrul pe care îl fac eu moare odată cu mine... Urmașii mei nu vor înțelege nimic și nu vor ști nimic despre spectacolele mele”. Justin Ceuca reproduce la finalul cercetării sale aceste gânduri cărora le opune propriul său gând: „Am scris această carte și pentru a-l contrazice”.

E sigur însă că nu doar pe această dorință, până la urmă de factură superior ludică, s-a fundamentat demersul lui Justin Ceuca. Teatrologul clujean crede (conform *Argument*) că teatrul românesc a contractat numeroase datorii față de personalitatea creatoare a lui Manea. „Generația de regizori care astăzi este tânără se poate regăsi în Aureliu Manea în primul rând prin refuzul căilor bătătorite, prin orgoliul de a redescoperi teatrul, prin tensiunea căutării de sine. Iar generația matură a mers pe multe dintre căile statornicite de Aureliu Manea. Cătălina Buzoianu îl considera un geniu, aureolat de scânteia geniului. Ceea ce, în esență, înseamnă putere creativă deosebită”. Volumul *Aureliu Manea – Eseu despre un Regizor* e modul prin care un teatrolog poate participa la achitarea datoriei pe care arta românească a teatrului o are față de una dintre cele mai complexe personalități ce a contribuit la conturarea profilului acesteia, care a dat substanță istoriei teatrale naționale din ultimii cincizeci de ani.

Aureliu Manea și-a început studiile universitare în 1963, la nou (re)creata clasă de regie de la IATC. Profesori i-au fost Radu Penculescu și Mihai Dimiu, iar colegi Andrei Șerban și Ivan Helmer. „Generația lui Aureliu Manea a rupt definitiv, fără compromisuri sau șovăieli, relația cu principiile realismului socialist sau cu realismul pedestru în teatru, instalate de cultura proletară”, observă Justin Ceuca. Și tot în *Argument* monograful expune o seamă de însușiri artistice individuale pe care puternica și generoasa personalitate a lui Manea le-a transferat către regia românească în ansamblul ei. Aureliu Manea impune direcția teatrului de imagine, reprezentanții cei mai proeminenți ai acestei direcții fiind azi la noi Silviu Purcărete și Mihai Măniuțiu. Tot Manea este regizorul „care folosește dansul în spectacole, ca semn în axa paradigmatică a acestora, nu accidental sau decorativ”. El „modifică interpretarea ideatică și înfățișarea spectacologică tradițională, textuală, a unor autori și piese”. Regizorul român se află „în consonanță cu tentativele înnoitoare ale teatrului european, de după Al Doilea Război Mondial, dar și cu cele contemporane lui, precum și cu mișcarea de idei. El îi introduce la noi în spectacologie pe Jerzy Grotowski, pe Antonin Artaud, freudismul sau psihologia abisală, pe Bertolt Brecht”. Manea se slujește în montările sale de „ritualul teatral de nuanță laică”. Regizorul celebrului *Rosmersholm* ori al nu mai puțin celebrului *Filoctet* (spectacole de început de carieră ce i-au asigurat tânărului director de scenă o rapidă notorietate) a exploatat câștigurile semioticii și ale structuralismului ca și considerarea operei fără o relație apăsătoare cu biografia autorului ei. În fine, „Aureliu Manea formulează și pune în practică ideea potrivit căreia prin reprezentare regizorul se exprimă pe el însuși, universul, subconștientul său, nu al dramaturgului”. Bunăoară, atunci când a montat la Teatrul „Matei Millo” din Timișoara (viitorul Național) *Anotimpurile*. Arnold Wesker, prezent la spectacol, a exclamat: „Aceasta nu e piesa mea, nu o recunosc și nu mă recunosc în nimic, dar regizorul e genial. Aveți grijă de el!”. Nu e mai puțin adevărat – și lucrul e subliniat de Justin Ceuca în alt capitol al cărții – că există substanțiale evoluții în timp ale poeziei teatrale a

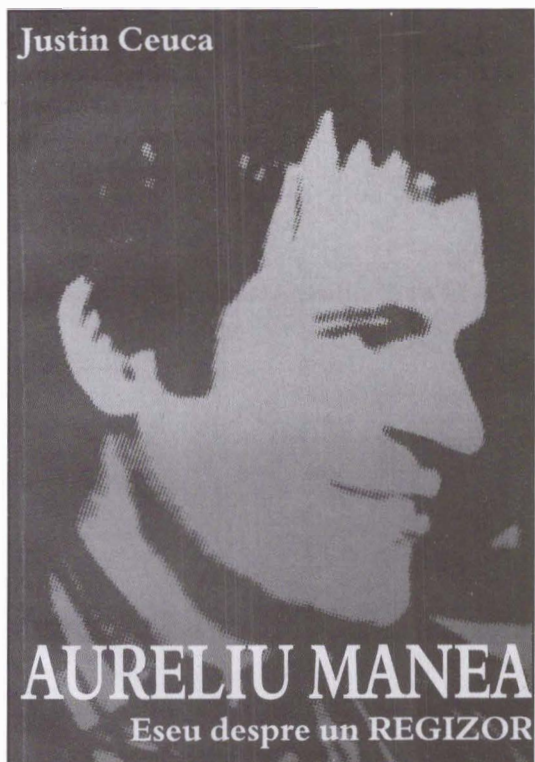
lui Manea și că, în ultima parte a carierei sale, relația lui cu textul devine ceva mai blândă, iar independența mai controlată.

Aceste însușiri – ce probează calitățile de vizionar, dar și de regizor- cărturar, ale lui Aureliu Manea – devin pilonii pe care se sprijină demersul lui Justin Ceuca. Sunt premisele de la care pornește o demonstrație convingătoare. Aureliu Manea a montat la Naționalele din Iași, Timișoara și Cluj, dar și la teatre mai mici, precum cele din Turda (care, subliniază cercetătorul, rămâne reperul teatral de care Aureliu Manea își va aminti mereu, spațiul în care a trăit cel mai intens teatrul), Petroșani, Sibiu, Ploiești, Piatra Neamț sau Reșița. Între anii 1972 și 1976, regizorul a fost angajatul Teatrului Național din Cluj, „instituția teatrală în care a lucrat cel mai mult”. Tot la Cluj, în aceeași perioadă și în același Teatru, Justin Ceuca își desfășura activitatea de secretar literar. I-ar fi fost, așadar, ușor monografului de azi să scrie o carte de evocare, în care alături de interviuri cu cei ce au jucat în spectacolele regizate de Aureliu Manea să plaseze citate din cronici. Ar fi fost vorba însă despre o cale bătătorită, deloc pe placul lui Aureliu Manea. Așa încât Justin Ceuca a optat pentru formula cercetării cu caracter tematic, centrată pe degajarea elementelor prin care s-a constituit și validat estetica teatrală „marca Manea”, o atare formulă fiind de natură să compună „mai sintetic și mai elocvent portretul regizorului”.

E oare justificată credința lui Justin Ceuca? Înclin să cred că da. Mai întâi, fiindcă ea dovedește că Aureliu Manea, spirit reflexiv prin excelență, a continuat propensiunea spre cercetare a marilor săi înaintași precum Ion Sava sau Haig Acterian. Cercetare ce s-a concretizat în cărți (*Energiile spectacolului* din 1983 și *Spectacole imaginare* din 1986), dar mai cu seamă în spectacole. Cătălina Buzoianu era perfect îndreptățită să afirme că Manea ar fi meritat cu asupra de

măsură dreptul de a fi avut la dispoziție un laborator de cercetare teatrală. România comunistă a vremurilor acelea nu a fost prielnică unei atari înclinații, indiciu suplimentar pentru revelarea durtății comunismului românesc prin comparație cu cel din alte țări din spatele Cortinei de fier.

În două dintre cele mai consistente capitole ale cărții sale, Justin Ceuca demonstrează profunda originalitate a lui Aureliu Manea: „Regizorul Aureliu Manea” și „Specificul creațiilor lui Aureliu Manea”. Aproape că încerci sentimentul că cercetătorul de acum a așezat pe masa lui de scris celebra clasificare a semnelor teatrale datorată lui Tadeusz Kowzan și urmărește felul în care s-a manifestat originalitatea lui Manea în utilizarea și valorarea fiecărui semn din care e zămislit macrosemnul teatral. De fapt, regizorul a revoluționat concepția asupra noțiunii de repertoriu, de literatură dramatică, de atitudine a directorului de scenă față de aceasta, a avut, pus în



practică dar și teoretizat o concepție nouă asupra artei actorului, a identificat mijloace până la el necunoscute întru formularea atitudinii față de textul dramatic, a fost atent la puterea de semnificare a decorurilor și a costumelor, a eclerajului, a insistat asupra funcțiilor obiectelor (aici manifestându-se plener originalitatea și natura iscoditoare a regizorului), a muzicii și dansului. Și-a conceput spectacolele „sub semnul unificator al imaginii teatrale complexe, ceea ce înseamnă de fapt o sinteză de limbaje scenice. Limbajele și modul de utilizare a acestora argumentează teatralitatea, convenția, antirealismul actului teatral”. A practicat ceea ce se cheamă „realismul violent”, coordonată estetică ce ilustrează confluențele regizorului român cu Artaud ori cu Grotowski. „Pentru Aureliu Manea, violența înseamnă un mod de manifestare a energiilor spectacolului, de eliberare și exprimare a forțelor adesea iraționale, venite din zonele adânci, întunecate, întortocheate ale personajelor”. A optat nu atât pentru un actor al trăirii, cât mai curând pentru unul de reprezentare, în această alegere putând fi sesizate „ecouri din expresionism și brechtianism, asamblate original”. Manea a reconsiderat categoriile estetice tradiționale, a mers până la intersectarea dramaticului, poeticului, comicului, burlescului, a melancolicului. Simptomatic e în acest sens spectacolul clujean cu *A douăsprezecea noapte*, prin care Manea scăpa de un complex al neputinței dobândit în momentul în care a eșuat în montarea celebrului text shakespearian la „Bulandra”.

Concluzia? Spectacolele lui Manea au reprezentat „momente de trăire intimă, de tensiune maximă a existenței” au ajuns să conțină și să degaje „o energie concentrată, o mare vitalitate”. Însușiri care nu puteau decât să atragă și să fascineze.

La urma urmei, cartea lui Justin Ceuca are calitatea de a fi reformulat în cuvinte meritele lui Aureliu Manea, dovedind încă odată, cu mijloacele teatrologului, de ce spectacolele regizorului dădeau impresia durabilă de născut, nu de făcut.

Justin Ceuca, *Aureliu Manea – Eseu despre un Regizor*; Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007.

Memoria unui „filosof trist și a unui moralist vesel”

Persistența memoriei e o carte în care unul dintre cei mai mari regizori români contemporani, artist ce a marcat în chip semnificativ istoria teatrului din ultimii cincizeci de ani își rememorează biografia. Nu e vorba nicidecum de un gest gratuit ori de cine știe ce cochetărie inutilă. E o recapitulare necesară a felului în care a gândit, a înțeles și a *construit* teatrul Valeriu Moisescu. Regizorul și-a ales drept *moto* pentru cartea apărută sub egida Fundației „Camil Petrescu” și ca supliment al revistei *Teatrul azi* câteva cuvinte datorate lui Octavian Paler: „Un om fără memorie nu e numai un om fără trecut. E un om fără criterii”. Or, pentru cine cunoaște, fie și numai parțial, cele cinci decenii dăruite teatrului de Valeriu Moisescu, e cât se poate de limpede că artistul se poate mândri cu un trecut artistic notabil, cu nenumărate și însemnate încatenări în prezentul teatrului românesc, cu garanțiile pentru viitorul lui, garanții reprezentate de foștii studenți ai regizorului, mulți dintre

ei directori de scenă cu un palmares remarcabil. Un trecut și în prezent construit pe principii și criterii ferme și nenegociabile. În plus, cartea *Persistența memoriei* are însușirea de a fi mai mult decât o biografie. E ocazia pe care Valeriu Moiescu o folosește pentru a expune o seamă dintre gândurile sale despre esența artei pe care a slujit-o. Așa încât, scrutându-și retrospectiv drumul prin teatru, Valeriu Moiescu ne dăruiește și o carte de teorie teatrală, evitând cu eleganță riscurile pe care le incumbă teoria pură.

Primul capitol al cărții, intitulat „Voluptatea zborului împotriva curentului”, începe cu o frază ce are caracter de definiție: „*Există în mine două tendințe în aparență contradictorii. Una aparține naivității, cealaltă lucidității*”. Naivitatea, în sensul bun al cuvântului, înțelegând prin ea prospețimea gândirii, i-a îngăduit lui Valeriu Moiescu ca, obsedat fiind de „jocul fascinant dintre cotidian și imaginar”, să își construiască propria poetică teatrală, deloc încetoșată, nicidecum încrâncenată, mereu deschisă către cunoaștere și cercetare. Naivitatea, se știe, face parte din însăși definiția copilăriei, etapă a vieții în care ești dornic să afli cât mai multe. Pentru un artist autentic, împrăștierea dorinței de a cunoaște e fundamentală. Luciditatea nu i-a fost lui Valeriu Moiescu doar mijlocul prin care a purces la „disecarea realității” și care explică înclinația spre comedie a artistului. Luciditatea i-a caucionat lui Valeriu Moiescu vocația de constructor.

De fapt, naivitatea și luciditatea și-au dat mâna și l-au determinat pe studentul de odinioară Valeriu Moiescu să nu se mulțumească cu un anume fel, deformat, în care i se preda la facultate metoda stanislavskiană. Așa încât, riscând sancțiunile drastice pe care le presupuneau rigorile ideologice (și nu numai) ale vremii, Valeriu Moiescu a dorit să cunoască și alte doctrine teatrale, precum cele ale lui Tairov sau Meyerhold. A riscat astfel exmatricularea din Institutul de teatru. Naivitatea și luciditatea i-au permis lui Valeriu Moiescu să se numere printre întemeietorii Teatrului de Stat din Galați, acolo unde avea să facă echipă cu o seamă de actori tineri din generația lui. Mai cu seamă cu Mihai Pălădescu. La Galați, tânărul regizor Valeriu Moiescu îl va găsi ca prim-regizor pe Crin Teodorescu. Când, peste ani, Valeriu Moiescu, în calitate de șef al Catedrei de regie de la UNATC, va crea un *Centru de cercetări teatrale*, acesta va primi numele lui Crin Teodorescu, iar printre primele producții editoriale ale respectivului centru se va număra un volum despre fostul prim-regizor de la Galați. Într-o carte a sa, Cătălina Buzoianu vorbește despre cât de des se spune în lumea teatrală „îl iubesc pe cutare”, fără ca verbul cu pricina să însemne mare lucru. În cazul lui Valeriu Moiescu, iubirea autentică e dublată de sentimentul rar și nobil al

Valeriu MOIESCU

PERSISTENȚA MEMORIEI



recunoștinței. După Galați, a urmat etapa Oradea, cea în care actorul preferat a fost Ion Marinescu. Iar ca orădean ce sunt, pot să îi asigur pe cititori că și azi memoria culturală a orașului păstrează, chiar mai bine decât arhiva Teatrului, amintirea unor mari spectacole regizate acolo de Valeriu Moiescu. E vorba despre *Cyrano de Bergerac*, *Omul care aduce ploaia*, ori *Poveste din Irkuțk*.

La un moment dat, lui Valeriu Moiescu i s-a ivit șansa de a veni la București, la nou înființatul Teatru de Comedie, condus în primii săi ani de existență de Radu Beligan. Birocrația vremii l-a împiedicat. Dar parcă spre a ilustra zicala „tot răul spre bine”, după ce a părăsit Oradea, Valeriu Moiescu va ajunge la Ploiești, acolo unde director era marele actor Toma Caragiu. Deși ni le descrie cu o utilă bogăție de detalii, modestia îl face pe Valeriu Moiescu să nu scrie negru pe alb că tocmai spectacolele pe care el le-a regizat acolo, *De Pretore Vincenzo* și *Bertoldo la curte*, vor însemna succese imense pentru Toma Caragiu și șansa buletinului de București, onorat cu alte mari creații. O mai veche *Carte despre Toma Caragiu* confirmă adevărul celor de mai sus.

În Capitală, la Teatrul „Bulandra” – însă și în calitate colaborator al Teatrului Mic, al Teatrului de Comedie ori al Teatrului „Nottara” – va veni și Valeriu Moiescu. Alucrat mult și în teatrele din țară, locuri de predilecție fiind Naționalele din Craiova ori din Iași, ori Teatrele din Galați și Brăila. Valeriu Moiescu a montat texte din felurite teritorii dramatice. A pus în scenă multă dramaturgie românească, dar nu fiindcă era vorba despre „o directivă” a vremii, ci pentru că au fost partituri în care regizorul a crezut cu adevărat. Bunăoară, după o pățanie deloc plăcută cu Aurel Baranga, căruia i-a pus în scenă *Fii cuminte, Cristofor!* la Teatrul „Bulandra”, peste ani îi va monta într-un excelent spectacol la Teatrul de Comedie, spectacol aureolat cu multe premii, *Sfântul Mitică Blajinu*. Ecaterinei Oproiu îi va înscena, într-un spectacol de referință, piesa de debut, *Nu sunt Turnul Eiffel*. Valeriu Moiescu va reveni adesea asupra lui Caragiale, piesa preferată fiind *D-ale carnavalului*. Regizorul va avea de înfruntat rigorile cenzurii tot mai acerbe mai întâi cu spectacolul *Caragiale-Ionescu*, montat la Teatrul Mic, unde va alătura *Cântăreței chele* cinci schițe ale lui Caragiale (a se vedea capitolul „Prin hățișul cenzurii”). Clasicii vor deveni „martori ai acuzării” unui regim dictatorial, cele mai evidente „probe” în acest sens fiind spectacolele *Don Juan* (proiect început la Teatrul „Bulandra” și terminat, zece ani mai târziu, la Teatrul de Comedie, montare în care Iurie Darie va realiza, probabil, cel mai complex rol al carierei sale și în care Mihai Pălădescu va fi un formidabil Sganarelle) și *Mizantropul*, excepțional spectacol al Teatrului „Bulandra”, cu Virgil Ogășanu în rolul principal.

Vocația de constructor a lui Valeriu Moiescu se va demonstra și îndată după Decembrie 1989, când din poziția de șef al Catedrei de regie de la UNATC, practic va reînființa o secție debilitată de directivele aberante ale culturnicilor comuniști (p. 82, p.114 și passim), căreia mai apoi îi va asocia una de coregrafie și o alta de scenografie. Regizorul și profesorul Valeriu Moiescu își va pune astfel în practică un crez, un criteriu a existenței sale: *Înveți, învățând pe alții*.

Rememorându-și etapele carierei, Valeriu Moiescu face frecvent referire la principiile pe care și-a construit-o. Ne împărtășește (p. 190) câteva secrete ale regizorului de comedie. E sigur că Valeriu Moiescu se numără printre cei mai reflexivi regizori români, iar „Însemnările contradictorii”, publicate în paginile revistei *Teatrul*, probează afirmația de mai sus. Valeriu Moiescu a fost și este un regizor care îi iubește pe spectatorii talentați. Și pe criticii asemenea. Precum George Banu ori pe regretatul Victor Parhon. E, cred, util să reamintesc că Valeriu Moiescu e

autorul prefetei antologiei postume de *Cronici dramatice* ale lui Victor Parhon, volum apărut în 2006 tot prin grija Fundației „Camil Petrescu”. Tot la fel cum același Valeriu Moiescu se amuză pe seama „criticilor” improvizați. Găsim în carte (pp. 90–91) o *Mică antologie parodică a cronicii dramatice*.

Numeroase sunt personalitățile artistice ale căror amintiri despre marele regizor sunt inserate în carte. Unele dintre aceste evocări au fost provocate de criticul Costin Manoliu. Dacă ar fi să aleg o singură mărturie, aş opta pentru cea a dramaturgului I.D. Sârbu, care îl numește „*un filosof trist și un moralist vesel*” (p. 102). Așa cum îl arată și cartea ce a prilejuit însemnările de mai sus.

Valeriu Moiescu, *Persistența memoriei*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2007.

Natalia STANCU

Viața teatrului ca un roman palpitant

Nu știu dacă Ion Focșa este pe deplin convins atunci când afirmă: „Ghinionul a fost norocul meu”, ca să citez chiar titlul pe care artistul îl dă cărții sale, (ajunsă la volumul a II-lea și apărută în Editura „Paralela 45”). Cert, însă, șansa lui (deturnarea către teatru a adolescentului cu alte intenții), a devenit și a noastră. Adică a cititorilor – de orice profesie am fi. Ca să nu mai insist pe faptul că și pentru cei cu preocupări mai aplicate, memoriile lui Focșa – prin unele capitole – țin locul dicționarelor care întârzie să apară.

Ghinionul a fost norocul meu se citește pe nerăsuflăte, ca un roman nu o dată surprinzător și palpitant. Un roman cu o vână epică viguroasă – Focșa părănd o adevărată Șeherezadă capabilă să nareze cu har minunatele și ciudatele întâmplări din teatru – în o mie și una de nopți și o mie de pagini, o poveste chemând-o pe cealaltă. Un roman din care nu lipsesc nici conflictele reale: abuzurile directorilor numiți și demiși pe criterii politice (dinainte de perioada interbelică și până azi); tensiunea de o jumătate de veac – dintre nevoia de libertate a creatorilor și dirijismul de partid; iar, mai nou. Viziunea atotdemolatoare a unor ipochimeni care vor să se remarce prin „mânie neproletară” sau să-și facă iertate păcatele privind înapoi doar cu dispreț și silă. Ion Focșa se situează tranșant polemic față de vocile nihiliste, față de susținătorii teoriei „deșertului cultural”, a tradiției neapărat sclerозate și moarte, sau a culturii din perioada comunistă – drept compromisă integral de „complicitate” cu puterea. Fără a fi un nostalgic, distinsul artist ajuns la vârsta amintirilor consideră că lumea teatrului din ultimii cînzeci de ani a fost o lume paralelă cu cea politică. Și că prin fascinația marilor actori spectatorii au căpătat, în teatru, ozonul adevărului și fața conștiinței umane care nu se lasă manipulată și pervertită – de care duceau lipsă în climatul public sufocant. Totodată, Ion Focșa apără tradiția – ca purtătoare de valori morale și estetice, de modele și îndrăzneli vitale și perene.

Fluentă, colorată, pigmentată, cu suculente scene de viață (în care palpită atmosfera scenei, a culiselor, a sălii de spectacole, a cafenelelor, a turneelor, în care cucerește nuanța unei reacții și harul unor replici), bogată în anecdote, vorbe de spirit, paradoxuri și butade scilpitoare – această carte de memorialistică are în primul rând farmecul mărturisirii. Evident, oglinda plimbată pe drumul istoriei teatrului românesc timp de peste o jumătate de secol, captează în apele ei și în

argintul ei viu – subiectivitatea trăirii și simțirii lui Ion Focșa. Dar amintirile din *Ghinionul a fost norocul meu* trădează și eleganța efortului obiectivării și aplicării reperelor alterității – sub semnul condiționărilor epocii, al împrejurărilor și al oamenilor surprinși – cu măștile, cu chipul lor vizibil, dar și cu cel ascuns, tănuț, în care pulsau susceptibilități, orgolii, ciudățenii.

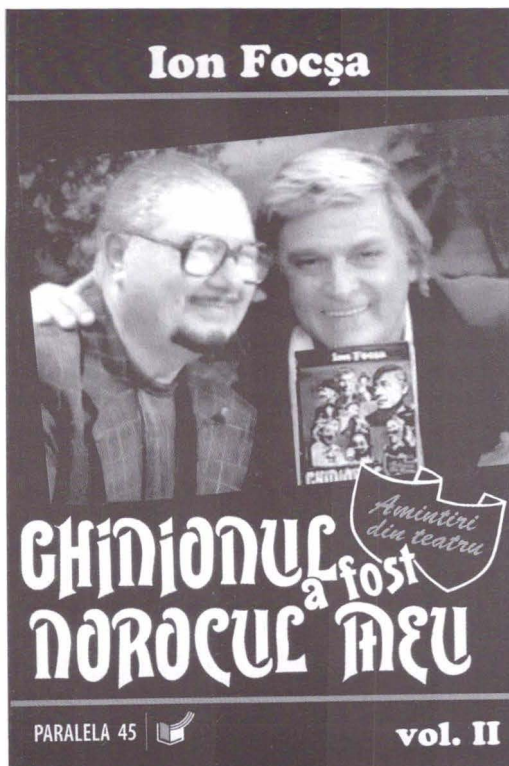
Autoportretul autorului, născut pe meleagurile Dobrogei, la Peceneaga-Tulcea (pe care o va revedea acum câțiva ani cu nostalgia copilăriei și a timpului ireversibil) este cuceritor. Tânărul Ion Focșa (al cărui aspect rubicond de mai târziu îi va accentua bonomia) este nu doar sociabil, ci și extrem de interesat de experiențele vieții, de oamenii care îi ieșeau în cale, pe care știa să-i întovărășească acasă, în periplul lor boem prin locuințe și cafenele, în turnee etc.) să-i asculte și, nu în ultimul rând, să le urmărească avid și în repetate rânduri, evoluțiile artistice. O ființă disponibilă și dinamică (poate mai adaptabilă și concesivă decât alții) care știe să treacă cu grație peste momentele mai grele pentru el sau mai delicate – pentru alții. Un prieten de nădejde în toate împrejurările. Această trăsătură se va menține până târziu – artistul știind să rămână în legătură amicală și să urmărească chiar destinul unor colegi plecați pe alte meleaguri (cum o dovedește corespondența cu Dinu Ianculescu și paginile despre Ion Omescu).

Bun companion și discret interlocutor, Focșa este și un seismograf și cartograf util al rețelei și dinamicii instituțiilor teatrale, într-o continuă metamorfoză (creatoare de confuzii)... de directori, de statut, de patroni, denumiri, componență a echipei artistice și, nu în ultimul rând, de sedii. E vorba de clădiri (cum s-ar zice azi, „locații”), unele, distruse de incendii, altele bombardate, altele – rechiziționate. Martor și grefier conștiincios (al evenimentelor ce formează devenirea glorioasă a unor mari interpreți, regizori, dramaturgi, animatori ai vieții scenei), mărturisitor incitant și credibil – Ion Focșa are deopotrivă vocația și îndrăzneala „exercițiului de admirație”.

Deschis la oameni și valori care nu corespund firii și reperelor sale, el se ferește de moralizări pripite și conformiste (Trebuie să spun, însă, că felul în care citește „dosarul Davila” nu m-a convins!)

Memoria lui Ion Focșa se dovedește fenomenală. Dar și scrupulul său, în privința documentării și actualizării informației livrești și descinderii în bibliotecă, este absolut notabil. Ca să nu mai vorbim de onestitatea valorărilor și a interpretărilor.

Actorul-scriitor, care a jucat din fragedă tinerețe pe multe scene bucureștene – câteva de primă mână –, care s-a numărat printre fondatorii Teatrului din Galați și a cărui activitate de interpret (dar și de regizor) rămâne legată cu deosebire de Teatrul din Pitești, a cunoscut sute de interpreți și regizori și nu puțini monștri sacri. A urmărit, a învățat, s-a minunat la nenumărate creații



de dramă, comedie, operetă, revistă, la montări tradiționale sau marcate de germele inovării (sunt menționate propunerile lui Victor Ion Popa, Ion Sava, Ion Aurel Maican, Liviu Ciulei, Horea Popescu etc.) Este în măsură să consemneze evenimente (spectacole de referință, premierele unor piese fundamentale ale dramaturgiei românești, scrise de G. M. Zamfirescu, Al. Kirilescu, M. Sorbul, Gh. Ciprian, Mircea Ștefănescu, Paul Everac, cu a cărui prietenie se mândrește), uluitoare evoluții actoricești.

Cea mai mare virtute a autorului amintirilor *Ghinionul a fost norocul meu* rămâne însă excepționala sa vocație a portretului. Sunt surprinși memorabil oameni și creatori – cu trăsăturile lor evidente, cu scânteile lor de geniu, dar și cu patimile și hachițele lor. Lucia Sturdza-Bulandra, Sică Alexandrescu, Ion Șahighian, Marioara Voiculescu, Tudor Mușatescu etc. În galeria lui Focșa întâlnim mai toate marile personalități ale scenei – unii cu o existență neașteptat de banală (căci refuzau să fie histrioni în viață), cei mai mulți cu răsuciri de destin care i-ar predestina unei palpitante telenovele.

Focșa ni-i prezintă pe toți cei care i-au fost dascăli la Conservator, dar și pe scenă. Și știe să-i „zugrăvească” așa cum s-au instituit pentru el în modele. Unii – ca modele de viață și de existență artistică (prin modestie, respect al scenei și al partenerilor, cult al textului, stimă a dramaturgului, disciplină a muncii. Și-i cunoaștem astfel pe profesorii lui Focșa: N. Soreanu, Ion Manolescu, Al. Finți, Alice Voinescu, sau pe marii săi prieteni, precum Mircea Ștefănescu, G. Ciprian etc. Alții sunt invocați ca modele de talent. Focșa îl admiră enorm pe Radu Beligan, dar și pe Florin Piersic (al cărui invitat la mai multe emisiuni TV a fost). Dar el pare cu adevărat marcat și de evoluții ale lui Ion Fintîșteanu, Ion Iancovescu, Gh. Storin, George Vraca, Emil Botta, Mihai Popescu, George Calboreanu, Marioara Ventura, Elvira Godeanu, Ion Timică și Silvia Dumitrescu-Timică. Și nu „uită” nici personalitățile mai pitorești și nici pe cele mai controversate (Paul Everac). Regăsim, totodată, drept pilde de vocație directorială – pe Davila, pe doamna Bulandra, pe doamna Dina Cocea și al său „Teatrul nostru” și, nu în ultimul rând, pe Sică Alexandrescu și pe Zaharia Stancu.

Și chiar dacă vor mai fi „scrise” pe undeva, eu am aflat din cartea lui Ion Focșa că Eugen Ionescu i-a propus lui Iancovescu să joace rolul principal din *Regele moare* și că „regizorul perfid” ar fi fost cel care i-a dat această partitură altcuiva (e vorba de Ștefan Mihăilescu-Brăila). Sau despre „cabalele” contra delicatului Victor Ion Popa. Sau despre procesul intentat și câștigat de Maria Giurgea – când a fost pensionată abuziv, la 48 de ani, pe motiv de „scădere a talentului”. Sau despre faptul că tocmai (pe atunci, studentul) Dan Deșliu (ajutat de Florin Tornea și un alt ziarist) a fost berbecul ideologic care a pecetluit tragic cariera lui Alice Voinescu, ce va fi privată ulterior de libertate.

Și uite cum se scrie istoria și cum poate fi ea descifrată, după ani!

Felicitări lui Ion Focșa – pentru felul în care ne restituie aventura teatrului și a societății românești – într-o carte din care nu lipsesc nici melancolia nici acribia documentară și mai ales parfumul și culoarea, surpriza și suspansul.

P.S.: Se cere salutată și oferta (chiar dacă excesivă!) de epistole în facsimil de citate din presă și de fotografii.

Imagini consacrate, „canonice”, dar și imagini mai puțin cunoscute, care vorbesc sugestiv, fie despre tinerețea maeștrilor, fie despre personalități pe nedrept uitate.

Ion Focșa, *Ghinionul a fost norocul meu – Amintiri din teatru*, vol. II, Editura „Paralela 45”, București, 2007.

Constantin PARASCHIVESCU

Despre histrioni, cu dragoste și har

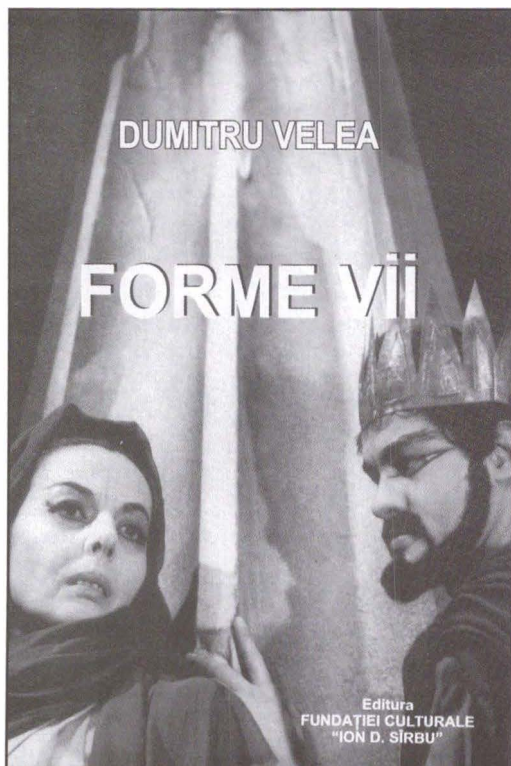
Dumitru Velea e din 1976 la Teatrul "Ion D. Sârbu" din Petroșani. Secretar literar o vreme, apoi director. A scris și publicat în aceste trei decenii treizeci de volume, debutând cu poeme (1973), eseuri de estetică și filosofie (1984), apoi piese de teatru, scrieri despre artă, versuri, extrem de prolific din 1994, cu câte două și chiar trei cărți tipărite într-un an. Din recenzia uneia dintre ele, apărută într-o revistă focșăneană, rețin caracterizarea din titlu – „Între eleganță stilistică și imaginație artistică”. Referiri la volumul *Ochiul și mâna*, din 2005, în care Dumitru Velea consemnează creația a zece artiști plastici „care au cunoscut conștiința minerească a lumii ca rană” și intercalează un eseu despre istoria și arhitectura edificiului teatrului („Oglinda literară”, Focșani, nr.70, oct.2007). În piese e atras de figuri antice și mitologie ((*Xerxes*, *Muntele de sticlă*, *Metronomul de apă*), cele de inspirație românească plasându-l „în descendență blagiană dar și în zona «oltenismului» al lui Sorescu” (cf. Mircea Ghițulescu).

Recentul volum *Forme vii* (Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu”, Petroșani, 2007) încununează o experiență și întregeste cu aplicare monografică un orizont cultural. Nu o monografie propriu-zisă a teatrului pe care-l slujește de trei decenii, ci o suită de portrete artistice ale celor care l-au reprezentat – adică „60 *dramatis personae*” –, actori în majoritate, dar și regizori și scenografi angajați. Cum numele lor e reprodus și pe coperta a patra, am sesizat unele omisiuni (Ion Pavlescu, Aureliu Manea, de pildă) și am socotit că domnul Velea a procedat la o selecție preferențială, al cărei criteriu urma să-l aflăm din cuprins. Nicidecum. Pe cei necuprinși aici „sper să-i așez în paginile celui de-al doilea volum”, ne liniștește dânsul. Oricum și așa sunt 518 pagini (și ar fi escaladat spre o mie!). O schiță introductivă privind existența instituției („Fața văzută a teatrului”) și o agendă cuprinzând personalul auxiliar („Fața nevăzută a teatrului”).

Câteva repere din cele șase decenii schițate. Primele reprezentații datează din 1948, sub titulatura Teatrului Poporului; din 1949, devine Teatrul de Stat „Valea Jiului”. A început cu un efectiv artistic de 31 de persoane (28 de actori, 2 regizori, un scenograf), a ajuns în perioada 1989–1990 la un singur actor. Cei mai mulți din capitală, nevoiți să plece la nou înființatele teatre în centre muncitorești, cu sarcini ideologice bine determinate acolo. Cercetând „destinele actorilor care au debarcat în Valea Jiului – scrie autorul –, nu este greu să se surprindă *determinante dramatice*. A smulge actori și oameni de teatru din universurile lor [...] și a-i transmuta într-o vale cunoscută doar prin calificativul «plângerii», are ceva din dramatismul *deportărilor*”. Asta pentru cei de la început, următorii au venit cu câte o repartiție, au rămas un timp, apoi au migrat. Câtiva, nu. Distinge un *romantism al începuturilor* la suprafață, cu „o abstracțiune dogmatică” în adâncuri, apoi, după 1968, o așa-zisă *primăvară teatrală*, cu deschidere spre afirmare națională. Enumeră *școala Marietta Sadova*, premierele originale mult premiate la festivaluri cu piese de Marin Sorescu (*Pluta Meduzei*, *Paracliserul*) și Ion Băieșu (*În căutarea sensului pierdut*), manifestarea colocvială „Goethe, contemporanul nostru”, seminarul de teatru și dramaturgie „Marin Sorescu”, Festivalul de teatru și creație

„Ion D. Sârbu“ și schimbarea denumirii teatrului cu aceea a acestui scriitor (1991). Bogate referințe pentru o istorie a teatrului din Petroșani, din care Dumitru Velea a trăit jumătate. Dar el nu scrie istoria instituției, mai rece poate și detașată, ci a celor care *i-au dat viață* –, „forme vii“ – cu talentul și entuziasmul lor.

Sunt întru totul remarcabile cele 60 de portrete artistice. Cunoscându-i bine, autorul nu reproduce pentru fiecare doar fișa de creație (de o exemplară rigurozitate), ci de fiecare dată biografia, principalele roluri interpretate, particularitățile de joc, concepțiile, extrase din cronici, interviuri, palmares etc. Ele devin astfel adevărate povestioare, create cu discernământul specialistului și harul scriitorului. Titlurile au sugestii poetice și plasticitate – Ana Colda, „grația trăirii lăuntrice“, Marietta Sadova, „Madam Poesis“, Alexandru Anghelescu „un actor anahoret în lumea teatrului“, Mariana Cercel, „plină de farmec, ca un poem de primăvară“, Virgil Flonda, „o jertfă a sărbătorii“, Valer Donca, „vocea cu accent moral“, Florin Plaur „jocul atitudinal“, Mihai Clita, „sublimarea emoției sau arta învinge durerea“, Magda Catone, „o actriță a energiei debordante“, Claudiu Bleonț, „un actor total“ ș.a.m.d. După cum se vede, o bună parte sunt nume de notorietate astăzi, care au debutat sau au trecut pe acolo în primii ani de activitate (eu am numărat 25). Citește chipurile dinăuntru, cu formulări ingenioase în caracterizare și scilipiri metaforice. Astfel: „Privesc pe Virgil Flonda într-o imagine mușcând dintr-un fruct și cu privirea întoarsă înăuntru: mușcă din mărul cunoașterii și din fructul morții“; Florin Plaur „își îmbracă personajul cu propria-i cămașă, îi așază masca și-l îndeamnă să se miște emoționant în fața spectatorilor, cu sine și fără sine“, Mihai Clita, „corpul, mai plin de sens, începe să vorbească plastic, rânduind formele, gesturile și haloul cuvintelor, după cum lumea operei cere, regizorul trasează și ochiul actorului vede“; Alexandru Anghelescu, „Să încercăm să privim ochii acestui actor, fie și dintr-o imagine, și repede ne dăm seama că el privește lumea altfel, spectral, că arta pentru el nu este nici ilustrare și ilustrativism, nici plăcere și divertisment, ci adevărată cunoaștere avansând pe treptele reflexive ale sufletului“; Mircea Pânișoară, „cu fața cât o lună uimită [...] în substraturile ființei sale era îngândurat și solitar, trist“; Șerban Ionescu „pare desprins din galeria personajelor închipuite de El Greco [...] Subțire și înalt să atingă nesfârșitul, cu o istovire lăuntrică dată pe față și o stare sufletească de a se desprinde de cele din jur și a țâșni spre înalături“; iar directorul Petru Stoican, într-o împrejurare când a întâlnit-o în 1964 pe Marietta Sadova la minister, solicitând un loc de muncă, răspunde – zice domnul Velea – „cu acel gând de dinapoia faptelor, care le stăpânește“, invitând-o la Petroșani. Adevărate micromonografii sunt cele dedicate maestrei Sadova (17 pagini), vizionarului Florin Fătulescu (26), și celei



care a înnobilit cu grație și farmec feminin scena din Vale, artista emerită Ana Colda, eternizată și într-un bust din bronz (15). O vedem și pe copertă, cu un chip delicat și distins (ceva din Ingrid Bergman).

Ce-mi ziceam eu, având în mână *op-ul* cu cele 60 de portrete? Citesc câteva, arunc o privire peste altele, notez niște date, păreri, și dau seamă. M-am pomenit citindu-le pe toate. M-a prins domnul Velea și poate că asta e adevărata istorie, mărturia sinceră și luminată de har despre histrionii care dau viață din viața lor, cu fantezie și dragoste.

Dumitru Velea, *Forme vii*, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu”, Petroșani, 2007

Mărturii exemplare

Cu câteva zile înainte de Crăciun, la mine a venit neașteptat Moșul cu un dar care m-a emoționat: domnul Ionel Bota, directorul Teatrului din Oravița, îmi trimite, prin intermediul doamnei Mălina Petre, directoarea Teatrului din Reșița, două volume, frumos cartonate, cu titlul ***Istoria teatrului vechi din Oravița***. Tipărite la Editura Timpul din Reșița, volumul I în 2003 (perioada 1817–1940), volumul II în 2005 (perioada 1940–2000). Cu doar un an în urmă, în octombrie 2006, cu prilejul „Colocviului Național de Regie” de la Reșița, făcusem o vizită în modesta localitate din sudul Banatului pe care Iosif Vulcan o numise cândva, într-o poezie publicată în *Familia*, „mică, dar plăcută, ca zorile frumoase”. Vizitasem atunci edificiul renovat al celui mai vechi teatru din România, frumos decorat în ornamente roșu-aurii, ca într-un splendid tablou de epocă, cu un mic muzeu amenajat în holul de la intrare, salonul fostului Casino, la etaj cu fotografii, biliard, mese de joc, tablouri. L-am cunoscut atunci pe domnul Ionel Bota, care ne-a întâmpinat micul nostru grup de cronicari cu vădită amabilitate și detalii despre istoricul clădirii și principalele manifestări artistice găzduite aici, precizându-ne și strădania domniei-sale de a le sintetiza în pagini tipărite.

S-au scris despre Teatrul din Oravița mai multe relatări în timp, în periodice și volume. Consemnăm în secolul XX cele semnate de R.S. Molin, *Cel mai vechi teatru din România. 110 ani de la ridicarea Teatrului comunal din Oravița* (1927), Sim. Sam. Moldovan, *Oravița de altădată și Teatrul cel mai vechi din România* (1938), Ștefan Marcuș, *Thalia Română, contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și Părțile Ungurene* (1945), I. Crișan, *Teatrul din Oravița* (1968), P. Călin, *Teatru și cultura la Oravița* (1987), I. Crețan *Teatrul din Oravița, istoria unei priorități în cultura națională* (1997), I. Bota, Gheorghe Jurma, *Teatrul din Oravița* (1997), I. Bota, *Eminescu și Oravița* (2001). Domnul Ionel Bota alcătuiește cea mai cuprinzătoare lucrare despre acest edificiu cultural, fructificând documentele pe care le-a avut la dispoziție din zestrea Muzeului și multe alte referințe din arhive, presă și cărți. Cum scrie în prefață Gheorghe Jurma, „El reface istoria într-un larg context regional, interpretând apariția teatrului și apoi spectacolele teatral-muzicale, conform unor idei directoare moderne”. Într-adevăr, socotind Teatrul din Oravița „în caz de multiculturalism european”, domnul Bota scrie: „În acest colț de Mitteleuropa, unde se află așezat și orașul Oravița, experiența istorică – *mit* și *sindrom* – a construit / re-construit de fiecare dată modelul exportat odinioară de Viena în

provinciile sale [...] Numai că, acest caz al Oraviței cu teatrul său, în care se juca spectacol dramatic și se cânta în toate limbile imperiului și chiar ale continentului, dialogul limbajelor va converti istoria locală la desfășurările continentale, inclusiv în exprimarea experienței culturale”.

Structura primului volum se axează pe două capitole principale, privind descrierea edificiului („Concretizarea inițiativei la 1817. Un moment al barocului târziu [Barocul vienez] din România” și manifestările artistice ce au avut loc aici („Dinamica mișcării culturale, Memoria scenei [1817–1940]”). În primul capitol, după precizări despre *habitatul baroc* al urbei – „odată cu operațiunea colonizărilor oficiale, de după 1703 [...] aspectul habitatului [...] se schimbă treptat, clădirile nou apărute fiind marcate de influența barocului târziu” – și semnificația de *moment unicat al barocului vienez* a teatrului vechi – „Până astăzi, clădirea a rămas o mărturie peste timp a artei arhitecturale a barocului, deoarece teatrul nu s-a modificat de la ridicarea și inaugurarea sa oficială, în octombrie 1817” –, impresionează prezentările detaliate ale spațiilor, sălii, balcoanele I și II, scena, fosa, etajul, scaunele vechi etc. Al doilea capitol e structurat, ca să zic așa, pe două secțiuni, privind spectacolele teatrale și muzicale, la rândul lor împărțite în cele susținute de diletanții locali și profesioniști veniți aici în turneu. Sunt semnalate în domeniul muzicii ansamblurile de operetă din Viena și Budapesta, un ansamblu italian de operă, soliști de la Opera Națională din București, Teatrul de revistă al lui Constantin Tănase, o trupă de balet de la Balșoi Teatr din Moscova, coruri și orchestre germane, maghiare, austriece, sârbe. În ce privește, mai ales, „turneele unor trupe venite din România (vechiul Regat), vor fi adevărate triumfuri de spiritualitate autohtonă și deopotrivă argumente solide aduse solidarității culturale naționale”. Dintre ele se desprinde, ca însemnătate și ecou, turneul lui Mihail Pascaly din 1868, cu *Mihai Viteazul* de Dimitrie Bolintineanu, *Ștregarul din Paris* de Bayard și Vanderbourgh, *Doi profesori procopsiți și neprocopsiți* de E. Scribe și poezia *Copila Română* de Iosif Vulcan recitată de Matilda Pascaly în costum național. „Din gara orașului (și ea veche, din 1849)... actorii au fost preluați duminică, 30 august, de 12 carete [...] Poetul Mihai Eminescu, membru al trupei, era prezent în dublă calitate: de sufleur și de secretar II al directorului Pascaly, dar sigur este că, adesea, urca și pe scenă în calitate de actor”.

Volumul doi continuă prezentarea spectacolelor susținute de diletanți și profesioniști, în patru capitole: 1. Tradiție și continuitate. Perioada 1940–1953; 2. Argumentele permanenței. Noul asociaționism. Perioada 1953–1990; 3. Renașterea unui simbol. Perioada 1990–2005; 4. Un templu al artelor.



Clubul intelectualilor, o grupare unicat în România ultimelor decenii (1990–2000). „reprezentând sinteza asociaționismului cultural din Oravița – scrie autorul –, din prima jumătate a secolului XVIII și până astăzi, la 20 iunie 1990 ia ființă Clubul Intelectualilor, la început ca secție a Societății Culturale «Oravițana»”. Care, din 1990 chiar, organiza dezbateri și conferințe tematice privind „restituirea istoriei, tradițiilor, reintegrarea orașului în circuitul valorilor cultural-spirituale naționale”. Doar că informațiile – cum spunea și prefațatorul – „sunt uneori sufocante” și, ținând să nu omită niciuna, lucrarea ia pe alocuri caracter de dare de seamă. După cum multitudinea de termeni speciali cu care descrie barocul clădirii îl fac, în unele privințe, de neînțeles. Domnul Bota anunță la sfârșitul volumului doi, într-o notă, redactarea unui al treilea volum, sub titlul *Teatrul vechi din Oravița. O instituție culturală românească din Mitteleuropa*. O fi apărut?

Merită, deci, acest împătimit dirigitor al celui mai vechi teatru din România și distins cărturar, Ionel Bota, prețuiri pentru contribuția sa monografică la consemnarea... singurei mărturii existente despre farmecul de odinioară al teatrului din Viena: „Cum teatrul oravițean nu s-a modificat, de la 1817 încoace, dar Burgtheaterul vienez a cunoscut, la 1880, foarte multe modificări și mai târziu a fost totalmente dezafectat, o concluzie devine acum necesară: toți cei ce vor să știe, să cunoască farmecul de odinioară al teatrului din Viena, îi pot regăsi «istoria» tocmai la Oravița, vizitând Teatrul Vechi Mihai Eminescu, monument istoric de artă și arhitectură de gradul 0, înscris ca atare pe lista națională a monumentelor istorice-unicat din România”.

Ionel Bota, *Istoria teatrului vechi din Oravița*, Editura Timpul, Reșița, 2003 (volumul I) și 2005 (volumul II).

O carte cu prieteni

Căutam într-o librărie o carte anume și am dat peste una de care nu știam. Semnată de actrița Cristina Deleanu, cu un titlu cam de aventuri – **Despre maeștri și extraordinarele lor vieți**. Nu pare voluminoasă, deși are 216 pagini, nu e tipărită cu obișnuitele semne grafice, ci cu un soi de litere mai mici și mai subțirite, trasate parcă în peniță și multiplicând rândurile paginii (Editura CD PRESS, București). O culegere de articolașe publicate într-o revistă, bănuiesc săptămânală, vreme de patru ani, între 2002 și 2005, conținând, după spusele autoarei, „pilde actoricești și omenești... repere... modele, posibile reguli de conduită necesare noilor generații... informații din clipele trăite pe viu în vremuri nu foarte îndepărtate”. Preponderent din domeniul artelor, firesc, mai ales teatrale, dar și film, balet, muzică, apoi câte ceva despre modă și unele referiri la Radio și TV. Diversitate, interes constant pentru fizionomii și întâmplări caracteristice, observație atentă, reflecții, mărturii. Autoarea a ținut parcă să epateze doar prin titlu, în relatări e măsurată și perspicace în descifrarea amănuntului semnificativ dintr-un fapt, o tendință, o atitudine. Cu simplitate și sinceră afecțiune, ceea ce ne-ar îndemna să spunem că a scris o carte *cu prieteni*.

Subliniez caracterizările subtile pe care le face colegilor de breaslă, actuali și de odinioară, cu reală emoție. Astfel, despre unicul și irepetabilul actor Grigore Vasiliu-Birlic, care era „hazul întruchipat, comedia însăși” și a întruchipat „câte ceva

din Chaplin, Louis de Funès, Fernandel, dar în felul său unic"; despre profesionalismul doamnei Dina Cocea, al cărei nume era „rostit în șoaptă” de studenții artei dramatice, „cu respect și, novici fiind, nici nu prea aveau curajul să ridicăm ochii din pământ când pășea autoritar și măsurat cu catalogul sub braț, spre ușa clasei”; „lumină lăuntrică, blândă, a unei ființe mereu neliniștite” care exprima „câte ceva din tainele sfinte ale sufletului Leopoldinei Bălănuță”; fascinația lui Dem Rădulescu, „inedită și unică prezentă scenică”, la care publicul din grădinile de vară nu pleca nici pe ploaie; energia tumultuoasă a ultimului „patriarh al scenei noastre”, Teofil Vâlcu („Teuțu”, cum îi plăcea tinerei actrițe repartizate la Iași să-i spună), care „și-a dăruit sănătatea și energia legământului său cu Teatrul”; romanticul „decent și discret” Dorin Varga, „Înalt, frumos chiar, blond, zâmbitor, cuceritor, dar timid”. Și mulți, mulți alții. Reține câteva ingenioase definiri în materie, când la întrebarea de ce a ales teatrul, actrița Maria Ploae a răspuns „Ca să trăiesc mai mult”; sau spiritul prolific al lui Horațiu Mălăele, care a susținut că „Actorul este un om care izvorăște continuu și care caută permanent”. Descrie cu haz unele peregrinări de turneu („O noapte pe banca gării din Teiuș”) și tradiția farselor la „derniera”, spectacolul care încheie șirul inaugurat cu „premiera”, tradiție atât de obsesivă, încât un actor a jucat cândva înspăimântat la maximum de ceea ce i s-ar putea întâmpla și marea farsă a fost că... nu s-a făcut niciuna.

Scriind despre alții, se dezvăluie cu franchețe și pe sine. Propriile tristeți ale unor vremuri „decalibrate”, unde trăim „fără repere, fără idealuri – de fapt, fără suflet”, dezamăgirile produse de proliferarea ignoranței, când „Dispărem, încet-încet, sub nămolul inculturii și al lipsei de spiritualitate”... Ei, nu chiar!

O corectez doar în privința numelui compozitorului operetei *Vânt de libertate*: e, bineînțeles, vorba de Dunaevski, nu de Soloviov Sedoi (pag.180).

Cristina Deleanu, *Despre maeștri și extraordinarele lor vieți*, Editura CD PRESS, București, 2006.

Prospecție analitică

Prețuit cadru didactic, domnul Nicolae Manda publică un substanțial studiu la Editura UNATC Press, intitulat ***Teatralitatea – un concept contemporan***. Lucrare subvenționată – cum citim pe contracoperță – în proiectul „Arta spectacolului din ultimele două decenii ale secolului XX. Direcții, metode, tehnici, teorii de creație și interpretare”. În 13 capitole, cu o introducere și concluzii în încheiere. Precizând că teatralitatea presupune „o gamă extraordinară de sensuri”, domnia sa subliniază de la început rolul determinant al noțiunii în dezvoltarea artei teatrale și a spectacolelor în general, prin accepțiunea ei *duală* – specific unui domeniu specializat, întâi, cu mare deschidere în domenii variate, apoi.

Concept contemporan, într-adevăr, despre care a început să se vorbească în secolul XX, mai întâi prin termenii enunțați de Evreinov, Meyerhold și Tairov, apoi prin apeluri succesive la teatralizare și reteatralizare. La noi, știm că termenul a fost propagat teoretic și susținut practic de Ion Sava la jumătatea secolului („Teatrul nu a fost întotdeauna teatral și munca regizorului de astăzi este de a-l reteatraliza odată pentru totdeauna”, 1946), reluat apoi de Radu Stanca în 1956 și noul grup de regizori moderni în acțiunea energetică de reteatralizare. Cu efecte benefice pentru evoluția

artei noastre teatrale și racordul ei la noile experiențe universale. E, cum spune și Miruna Runcan în volumul consacrat temei, „delimitarea teatrului artistic de cel comercial”, totodată obiect „autoreferențial, cu reflex în lumea extrascenică” (*Teatralizare și reateatralizare în România*, pag.201). Domnul Mandeia nu face un istoric al termenului, nici nu-i pomenește pe regizorii noștri citați, ci întreprinde un sondaj analitic în accepțiunile lui teoretice și aplicative. Sunt citați doar Radu Penciulescu și Valeriu Moisescu, pedagogi ei înșiși. Dezvoltă, în schimb, precizarea Mirunei Runcan de reflex în lumea extrascenică, cu interesante referiri la urme ale teatralității în domenii extinse ale vieții sociale și umane, ca stadiu *postestetic* al termenului, în două direcții prospective prin care teatralitatea „se demonstrează”: introducerea teatralității în educația generală și dezvoltarea comunicării sociale prin mass-media și publicitate. Nu sunt la curent cu tendințele pedagogice actuale și de aceea n-o să mă arăt sceptic în privința primei direcții, subliniez însă importanța categorică a celei de-a doua în contextul covârșitoarei extinderi a tehnologiei electronice în uzul curent. Citez, așadar: „a privi ecranul unui calculator și a-l asemui cu o scenă nu reprezintă foarte mult atunci când această imagine este statică. Dinamica ei corespunde unui strat de adâncime al teatralității (narativitatea) și tocmai acesta este punctul central al modelului (nu atât ecranul ca o scenă, cât programarea ca dramaturgie)” – pag. 138. Lucrarea a vizat, astfel, relația teatralității cu noile tehnologii (crearea jocurilor pe calculator, dezvoltarea internetului) și fructificarea prin educație cu aplicarea proiectului *Persona* (ale cărui obiective ar fi „îmbunătățirea abilităților de comunicare și o bună relaționare cu lumea” – pag. 154).

O privire sumară asupra denumirii capitolelor ne dau o concludentă idee despre natura și complexitatea demersului analitic întreprins. Le enumăr în principal pe acelea în care termenul de referință este explicit. Astfel, după „Metafora lumii ca teatru”, care surprinde comportamente teatrale din viața înconjurătoare, întâlnim: „Teatralitatea ca noțiune paradoxală”, cu o ordonare conceptuală („Paradoxul cognitiv”, când teatralitatea aparține realului, e o mască, *paradoxul spațial*, delimitând spațiul de observare privitor-privit, *paradoxul reprezentational*, act viu și direct teatral, înfățișând o lume fictivă, *paradoxul semiotic*, privind natura ludică a ființei umane, definită prin joc, improvizație, simulacru); „Teatralitate și joc”, sesizează raporturile de reciprocitate între spectacol și joc („orice spectacol este un joc, orice joc este un spectacol”), „Teatralitate și text”, cu precizarea că textul a fost unul din elementele anexate ulterior artei teatrale, „Teatralitate și teatralizare – noțiuni specifice”, cu sublinieri privind structurarea spectacolelor prin situații teatrale; în fine, precizări privind componentele actului teatral, în „Teatralitate și limbaje” (cuvânt, gest, mișcare, mimică, machiaj, mască, costum), aplicații în sistemul de comunicare multimedia expuse în „Teatralitate și multimedia”. Un capitol extins se intitulează „Spațiul teatral, spațiu spectral”, cu observația că „opozitia între spațiul *dramatic* și spațiul *scenic* (în sens larg, *teatral sau spectral*) este dinamică și se realizează prin contribuția creatoare a dramaturgului, scenografului, regizorului” (aici include și trei ingenioase *aplicații* ale relației spațiale cu teatrul lui Eugen Ionescu, relația actor-spațiu în teatrul de la Bauhaus – instituție de învățământ artistic, cercetare și creație –, spațiul teatral și psihodrama).

O impresionantă bibliografie susține construcția lucrării, cu studii dintre cele mai recente (*Virtual Theatres* de Gabriela Giannichi, 2004, de pildă) și o deosebit de bogată ilustrație care e nu doar un argument pentru evidențierea ipotezelor formulate, dar și, de cele mai multe ori (ca imaginea de pe copertă), un spectacol în sine.

Nicolae Mandeia, *Teatralitatea – un concept contemporan*, Editura UNATC Press, București.

P

Jocul de-a teatrul

Teatrul "George Ciprian" din Buzău și-a continuat activitatea **Studioului de Teatru pentru Copii, „Paul Ioachim”**, studio înființat în luna decembrie a anului 2006. După ce, ca prim spectacol al acestui proiect – realizat cu și pentru elevi – s-a realizat un spectacol după *Cocoșatul de la Notre-Dame* de Victor Hugo, sfârșitul anului 2007 a adus două premiere.

Drum fără pulbere este un spectacol de folclor autentic, folclor cules de către compozitorul Iosif Herțea și adaptat pentru scenă de regizorul Cătălin Naum. Cu aproape 35 de ani, plecând de la acest fond aproape uitat al tradiției noastre, au creat un spectacol de mare succes la Teatrul Podul al Casei Studenților din București. Acum, cei doi artiști s-au întâlnit cu actorii-copii și împreună, din ciripitori, buhai, caval, bețe și strigături bocete, doine au creat un spectacol despre viață și evenimentele ce însoțesc trecerea prin ea.

Cea de-a doua premieră a fost *Regele gol* de Evgheni Șvarț, regia Alina Hiristea, un spectacol pentru copii. Invitat, pe lângă tinerii interpreți, este actorul focșănean Sorin Frâncu.

Va urma, la început de an 2008, o nouă premieră în cadrul Studioului de Teatru pentru Copii, „Paul Ioachim”: *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, în regia lui Cătălin Naum.





Scene din *Regele gol* de Evgheni Șvarț



Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre!

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC, din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**, interviu de Florica Ichim

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**

de Mihaela Tonitza-lordache

***Un cavalier fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**

de Constantin Paraschivescu

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**

de Sorina Bălănescu

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**

de Constantin Paraschivescu

***Cercul de aur* de MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*

de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GĂBOR**,

interviu de Florica Ichim

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**

de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană de Florica Ichim

***Cu ochii deschiși sau* IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU**

de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate

de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

***Măștile lui* ALEXANDER HAUSVATER** de Cristina Modreanu

***Surzător comediantul trecea:* MILUȚĂ GHEORGHIU**

de Sorina Bălănescu

***La porțile ficțiunii cu* MIRCEA ANDREESCU**

de Constantin Paraschivescu

Actori români – societari la Comedia Franceză

de Anca Costa-Foru

MARIA FILOTTI – *Am ales teatrul*

VALERIU MOISESCU – *Persistența memoriei*

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE, din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale de Camil Petrescu

Comentarii și delimitări în teatru de Camil Petrescu

Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu

Cronici teatrale de Victor Parhon

Medeea lui Andrei Șerban de Ana Maria Narti

Mănușa prințului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu

Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Șerbănescu

DRAMATURGI DE AZI, din care au apărut:

Teatru spaniol contemporan

antologie de Ioana Anghel și Andreea Dumitru

Teatru american contemporan (Străini din toată lumea)

antologie de Carol Martin și Saviana Stănescu; ediția românească: Andreea Dumitru

Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru

Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie*, prefată și traducere de Eugenia Anca Rotescu

Samuel Beckett – *Dramaturgie*, ediție îngrijită, traducere și note de Anca Măniuțiu

SERIA „CAMIL PETRESCU”, din care au apărut:

Jocul ielelor

Proză scurtă

Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 70 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 660 lei, poate fi procurat cu o reducere de 60 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI**, puteți să vă abonați pentru anul 2008, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com

VĂ MULȚUMIM!

MARIA

FILOTTI



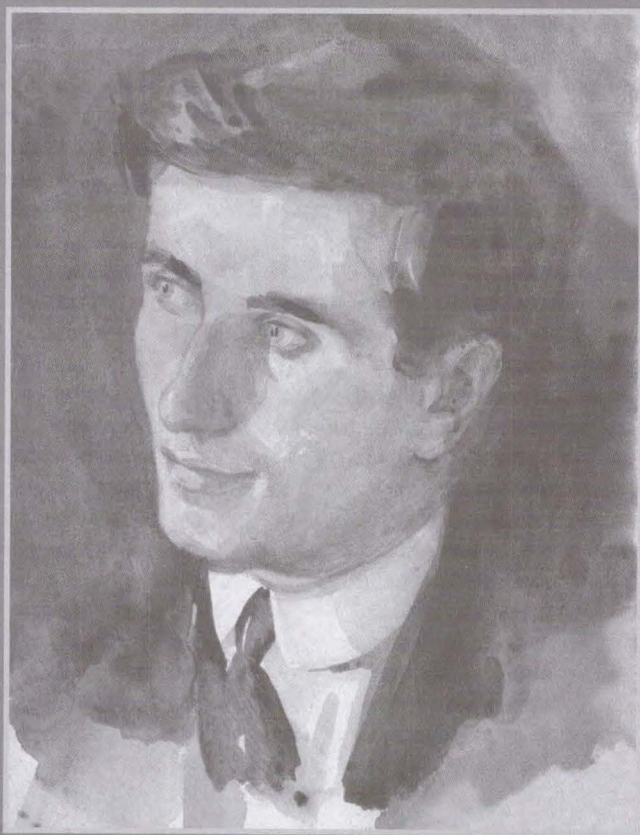
AM ALES TEATRUL

Valeriu MOISESCU

PERSISTENȚA MEMORIEI



CAMIL PETRESCU



PROZĂ SCURTĂ

Liliana Alexandrescu

MĂNUȘA PRINȚULUI

Teatrul dincolo
de modern



SUMAR

VOLUME APĂRUTE

„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC”

Festivalul Național de Teatru (Ediția a XVII-a)

- 2 Goethe, *Purcărete și noi* de Adrian Mihalache (*Faust* de J.W. Goethe – Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu)
- 5 O poveste despre oameni mari de Oltița Cîntec (OO! după Ion Creangă – Teatrul Tineretului Piatra Neamț)
- 8 Fenomenul Masca de Antoaneta Iordache
- 13 Proiecte autohtone și limbaj postcolonial la Centrul Național al Dansului de Gina Șerbănescu
- 15 Figuranții unui univers absurd de Natalia Stancu (În rolul victimei de Vladimir și Oleg Presniakov – Teatrul Metropolis, București)
- 18 Scurtcircuit al sufletelor celor insulari și infideli de Simona Burtea (*Insula* – Teatrul „A. Mureșanu”, Sfântu Gheorghe)
- 21 Ostermeier și sfera concretă a lumii de Ionuț Sociu
- 22 Actualizarea lui Ibsen de Adrian Mihalache (*Nora* de H. Ibsen – Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin)
- 26 Spectacolul ca organizare a spațiului-timp de Adrian Mihalache (*Camera Isabellei* de Jan Lauwers – „Needcompany”, Belgia)
- 28 Râzi și fii drăguț cu necunoscuții! de Erwin Jans (*Camera Isabellei* de Jan Lauwers – „Needcompany”, Belgia)
- 32 Violentă și melancolie la FNT de Nicolae Prelipeanu
- 34 Derizoriul – nouă viziune regizorală? de Marinela Țepuș
- 36 Conferințe, întâlniri, lansări (galerie foto)

Festivaluri, Gale, aniversări

Timișoara (F.D.R.)

- 34 Jurnal de festival la Timișoara și mult mai departe de Nicolae Prelipeanu
- 43 Dramaturgia românească are valoare de Ștefan Oprea
- 46 Teatru tradus la Timișoara, pentru jucat în toată țara de Mihai Lungeanu

Cluj-Napoca

„Interferențe” (Eveniment)

- 44 Minunat! de Mircea Morariu (*Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini – Teatrul Maghiar de Stat Cluj)
- 53 „Nu-mi amintesc”, spuse Julio Cortázar de Andreea Dumitru (O să-mi amintesc de voi toți de Ana Vallés – Teatro de la Abadía, Madrid)
- 55 Noroi și diamante de Ruxandra Anton (*Unchiul Vania* de A. P. Cehov – Teatrul Maghiar de Stat Cluj)
- 59 Cuvinte și praf de Ruxandra Anton (*Vinerea lungă* de Visky András – Teatrul Maghiar de Stat Cluj)

PUCK

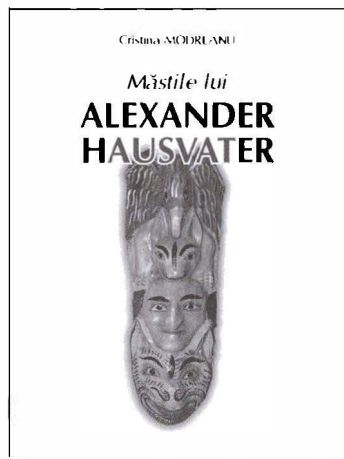
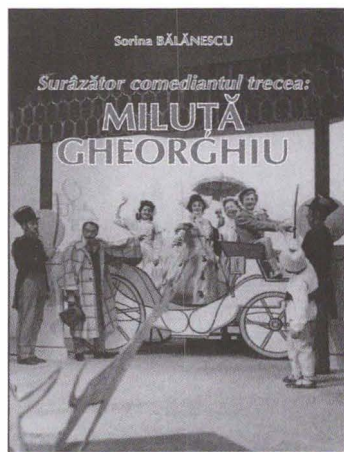
- 61 Puck 2007 de Raluca Tulbure

MAN.In.FEST

- 65 MAN.In.FEST 3 de Monica Olivia Grecea

Sibiu – Capitală Culturală Europeană

- 67 Obsesii personale confirmate în teatru de Elena-Maria Șorban
- 70 „Beau-rève” de Delia Voicu (*Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams – Teatrul Noua Generație, Moscova)



Braşov

- 72 *Cu profil bine definit* de Doina Papp (Festivalul de Dramaturgie Contemporană)

Galaţi

- 77 *Câte feţe are comicul?* de Oltița Cîntec (Festivalul Național de Comedie)

Pitești

- 74 *Teatrul de studio în versiunea Pitești 2007* de Mircea Ghițulescu

Bistrița

- 81 *Dramaturgia românească la înălțime* de Mircea Ghițulescu

Alba Iulia

- 83 *Alba Iulia și poveștile ei* de Florin-Rareș Tileagă

Piatra Neamț

- 84 *Pe urmele „tineretii fără bătrânețe”... gânduri postfest* de Angela Turculeț
 92 *Cronica unui spectacol-capcană* de Angela Turculeț (OO! după Ion Creangă – Teatrul Tineretului Piatra Neamț)
 95 *Din laboratorul unui spectacol* de Angela Turculeț

Bacău

- 96 Andreea Căpitănescu: „*Ne propunem să promovăm tinerii coregrafi români într-un context internațional*” (interviu de Gina Șerbănescu)

Olandezii la Odeon

- 101 *Teatrul olandez văzut de aproape* de Henk Scholten
 105 Jakop Ahlbom: „*Am încercat să găsim o logică a iluziei*” (interviu realizat de Monica Tarău)
 106 André Gingras: „*Eu văd dansul ca pe un vis*” (interviu realizat de Monica Tarău)

În premieră:

- 110 *Teatru portughez în România*
 112 Carlos J. Pessoa: „*Să trăiești și să lucrezi în Portugalia, în România sau altundeva înseamnă avantajul unei libertăți diferite*” (interviu realizat de Crențuța Manea)

Teatrul LUNI de la Green Hours:

- 118 10 ani de underground de Andreea Dumitru

Memoria noastră

- 120 *În căutarea teatrului pierdut – Reflecții pe marginea unui album* de Liliana Alexandrescu

Spectacole

- 127 *O poveste din alte vremuri* de Nicolae Prelipceanu (*Privighetoarea și trandafirul* de Oscar Wilde, Teatrul Național București)
 130 „*Colonia îngerilor*” de Nicolae Prelipceanu (*Colonia îngerilor* de Ștefan Caraman, Teatrul Mic)
 132 *Triumful talentului* de Nicolae Prelipceanu (*Don Juan* de Molière, Teatrul „Toma Caragiu”, Ploiești)
 136 *Un viciu la modă* de Constantin Paraschivescu (*Don Juan* de Molière, Teatrul „Toma Caragiu”, Ploiești)
 138 *Tatonări și revelație* de Constantin Paraschivescu (Programul „*Comedia ține la tine*”)

VOLUME ADĂRUTE

în
„**GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC**”

Doina Papp

Un destin spulberat

DAN MICU

Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTINși
comedia sa umană

Constantin Paraschivescu

Patima pentru teatru
său**VIRGINIA
ITTA MARCU**

- 139 *La Focșani, pe mătură* de Constantin Paraschivescu (*Câteva palme false* de Paul Everac, Teatrul Municipal Focșani)
- 141 *Mecanismul violenței cotidiene* de Mircea Morariu (*Butoiul cu pulbere* de Dejan Đukovski, Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov)
- 144 *Nuntă însângărată* de Mircea Morariu (*[Domnișoara]* Nastasia, după G.M. Zamfirescu, Teatrul „G.A. Petculescu”, Reșița)
- 146 *Recviem pentru violator* de Mircea Ghițulescu (*Monumentul* de Colleen Wagner, Teatrul „G.A. Petculescu”, Reșița)
- 148 *Trista evanescență a actorului* de Mircea Morariu (*Spărgătorul de gheață* de M. Józsa, Timea Ildiko și Mátyas Zsolt Imre, Asociația Theatron și Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely”, Timișoara)
- 149 *Culori și nuanțe* de Mircea Morariu (*Culori de femeie* de Kazem Sharyari, Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti”)
- 151 *Rira bien qui rira... toujours* de Elisabeta Pop (*Găgăuță* de G. Feydeau, Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti”)
- 154 *Un terțet solidar* de Mircea Ghițulescu (*Cu ușile închise* după Jean-Paul Sartre, Teatrul Național București)
- 155 *Infernul nu sunt ceilalți* de Liviu Ornea (*Cu ușile închise* după Jean-Paul Sartre, Teatrul Național București)
- 158 *Gloria care se sinucide* de Mircea Ghițulescu (*Și caii se împușcă, nu-i așa?* de Horace Mc Coy, Compania D'AYA)
- 159 *Gorki ca proiect...* de Antoaneta Iordache (*Bătrânul* de Maxim Gorki, Teatrul „Nottara”)
- 162 *Brâncuși la braț cu Frida Kahlo* de Adrian Mihalache (*Frida. Impresii și Brâncuși. Sărutul*, Teatrul „Tony Bulandra”, Târgoviște)
- 164 „... iubirea încearcă toate...” sau *Un teatru tânăr, cu aspirații mari* de Crenguța Manea (*Romeo&Julietta* de William Shakespeare, Teatrul „Tony Bulandra”, Târgoviște)
- 165 *Un Faust-păpușă* de Ion Jurca Rovina (*Jocul de păpuși al doctorului Faust*, după Marlowe, Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin”, Timișoara)
- 167 *Va urma... Rahova-Uranus* de Andreea Dumitru (tangaProject – Ofensiva generozității)
- 173 *Istoria în pași de dans* de Luminița Vartolomei (*Balul*, scenariul de Michaela Mihailov și Radu-Alexandru Nica, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu)

Operă și operetă

- 175 *Binevenita comparație* de Luminița Vartolomei (*Baiadera* de Ludwig Minkus, Opera Națională București)
- 177 *Reluarea lui „Faust” și revenirea Margaretei* de Luminița Vartolomei (*Faust* de Charles Gounod, Opera Națională București)
- 180 *Dublă aniversare de succes* de Luminița Vartolomei (*Contesa Maritza* de Emmerich Kálmán, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian”)
- 183 *Știința de a organiza evenimente* de Marinela Țepuș (*Contesa Maritza* de Emmerich Kálmán, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian”)

Teatrul Radiofonic

- 185 *Piese originale și umor pe unde sonore* de Constantin Paraschivescu

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală

nr. 1–2 / 2008

Tel.: 326 17 76

teatrul_azi@yahoo.com

oanabors@hotmail.com

ichim@dial.kappa.ro

Redactor-șef: FLORICA ICHIM

Board:

Cristina DUMITRESCU

Doina MODOLA

Marina CONSTANTINESCU

Constantin PARASCHIVESCU

Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ

Viorica-Rozalia MATEI

Andreea DUMITRU

Ioana ANGHEL

Irina IONESCU

Corina HERGHELEGIU

Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

Vești

- 187 *TOMOgrafii* (Expoziție foto la TNB)
 188 *Teatrul Odeon în turneu peste hotare*
 188 *Un nou director la Teatrul German de Stat Timișoara*

Noi în lume

- 189 „*Vinerea lungă*” – succes la Torino, în cadrul Festivalului UTE
 191 *Jumal* (de) critic de Florin-Rareș Tileagă
 195 *Naționalul bucureștean la Budapesta*
 196 *Purcărete, Cărbunariu, Peca la Londra de Cătălina Panaiteescu*

Lumea la noi

- 199 *Nava Semel: „Mă simt ca un jongleur...”*. (Interviu de Liana Ceterchi)

Din lume

- 202 *Full Kontakt pentru marginalii* de Angelina Roșca
 204 *Premiile „Europa” pentru Teatru*

Cartea de teatru

- 210 *Vulcan, dramaturgul de Mircea Morariu* (Teatrul din publicații de Iosif Vulcan)
 212 *Replică la un abuz al destinului de Mircea Morariu* (Măria Sa, Teofil Vălcu de Ștefan Oprea)
 214 *Realul existenței și asumarea lui prin cuvânt de Mircea Morariu* (Spațiul furios de Valère Novarina)
 216 *Un teatru politic înainte de Brecht de Mircea Ghițulescu* (Barbu Văcărescu, vânzătorul țării de Iordache Golescu)
 217 *Prejudecată spulberată de Mircea Morariu* (Aureliu Manea, eseu despre un regizor de Justin Ceuca)
 220 *Memoria unui „filosof trist și a unui moralist vesel” de Mircea Morariu* (Persistența memoriei de Valeriu Moisescu)
 223 *Viața teatrală ca un roman palpitant de Natalia Stancu* (Ghinionul a fost norocul meu – amintiri din teatru de Ion Focșă)
 226 *Despre histrioni, cu dragoste și har de Constantin Paraschivescu* (Forme vii de Dumitru Velea)
 228 *Mărturii exemplare de Constantin Paraschivescu* (Istoria teatrului vechi din Oravița de Ionel Bota)
 230 *O carte cu prieteni de Constantin Paraschivescu* (Despre maeștri și extraordinarele lor vieți de Cristina Deleanu)
 231 *Prospecție analitică de Constantin Paraschivescu* (Teatralitatea – un concept contemporan de Nicolae Măndea)
 233 **Jocul de-a teatrul** (Teatrul „George Ciprian”, Buzău)

Coperta I: *OFELIA POPII* în *Faust* de J.W. Goethe,
 regia Silviu Purcărete
 Foto: Scott Eastman

Coperta III: *Scenă din Gianni Schicchi* de G. Puccini,
 regia Silviu Purcărete
 Foto: Biró István

Coperta IV: Regizorul **ANDREI ȘERBAN**

Revista editată
 de
 FUNDAȚIA CULTURALĂ
 „CAMIL PETRESCU”
 cu sprijinul UNITER
 și al
 Ministerului Culturii
 și Cultelor
 prin
 Administrația
 Fondului Cultural
 Național

Machetare:
 Ciprian DUICĂ

Procesare imagini:
 Carmen PETRESCU

TIPAR:
 VIZUAL-GRAPH