



Jubiler

Anton Pavlovici CEHOV

150 de ani de la naștere

(17/29 ianuarie 1860)

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU
2009

Mircea MORARIU

Jumătatea plină, jumătatea goală

1. Cea de-a XIX-a ediție a Festivalului Național de Teatru (FNT) a avut loc în perioada **31 octombrie–8 noiembrie 2009**, într-un an de criză economică și financiară. O criză pe care analiștii economici și politici au diagnosticat-o și au anunțat-o cu maximă seriozitate încă din a doua jumătate a anului 2008, dar pe care guvernanții de la București, clasa politică în general au tratat-o îndelung și inconștient cu superioară și păguboasă indiferență. Amețiți de creșterea economică din anii din urmă (eram asigurați că economia națională „duduie”), o creștere economică bazată nu pe dezvoltare, nu pe producție, ci pe consum și pe bani aduși din afară de românii plecați peste hotare în căutarea fericirii și a unui loc de muncă mai bine plătit, decidenții de pe meleagurile mioritice nu s-au preocupat deloc de adoptarea unor măsuri anticriză: au făcut promisiuni cu nemiluita, au cheltuit ori au angajat cheltuieli cu veselă inconștientă și au indus în conștiința populației ideea că iluzoria promisiune cu trăitul bine a devenit realitate, că totul e bine și că o să fie și mai bine. Cam la fel cum procedau Nicolae Ceaușescu și pseudoplanificatorii economiei de comandă. Așa s-a făcut că a XVIII-a ediție a Festivalului Național de Teatru, cea din 2008, a beneficiat de un buget incredibil de mare, atât de mare încât cei însărcinați cu împărțirea lui aproape că s-au văzut în situația de a nu mai ști pe ce să cheltuie banii. Au fost invitate o mulțime de spectacole din străinătate, atât de multe încât Festivalul a fost unul internațional, oferta românească fiind, în schimb, minimală și sufocată, asta ca nu cumva cineva să fie acuzat de naționalism. Au fost, de asemenea, poftite tot felul de personalități, mai ales de ieri, dar și de azi, ale teatrului european și nu numai, programatori, artiști, teoreticieni, au fost tipărite cărți mai bune sau mai rele, oferite gratuit tuturor invitaților care, pentru „a vedea” mai bine, au primit tot felul de cadouri, inclusiv o sticlă de vin, marca FNT, neîndoielnic spre a li se înlesni „claritatea” privirii. Trupele selecționate au primit onorarii considerabile, pe pofa inimii (cele din străinătate) sau decente (cele indigene), staful organizatoric a fost mai stufos ca niciodată, nu neapărat și mai eficient, confirmând astfel vechea poveste de la manutanță, unde mulți lucrează și puțini muncesc. În fine, lumea a plecat acasă cu ideea că românii o duc bine, doar cu teatrul stau ceva mai prost. Și asta din motive pe care le-am detaliat în analiza de anul trecut și asupra cărora nu mai e cazul să revin.

Iată însă că prin ianuarie–februarie 2009, îndată după ce au ieșit din beția sărbătorilor și din nenumăratele acțiuni de socializare pedelisto-pediste, guvernanții români au înțeles că nu mai este timp de euforie și că, de fapt, e criză.

Cântăreața cheală de Eugen Ionescu, regia: Jean-Luc Lagarce

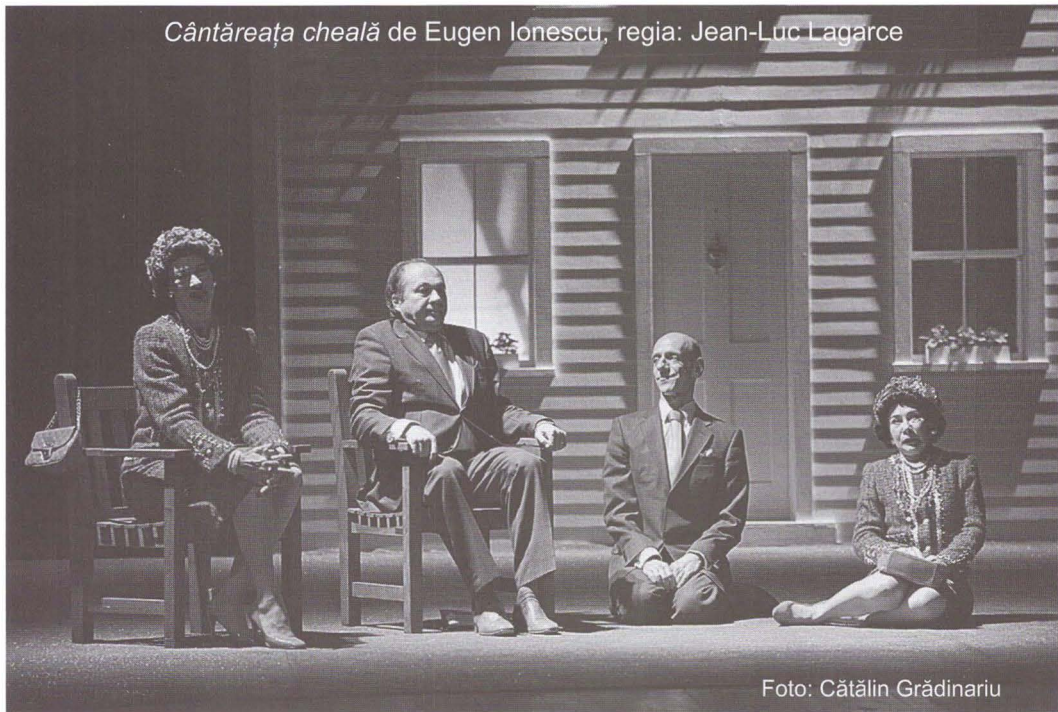


Foto: Cătălin Grădinariu

Au anunțat pe un ton marțial reduceri bugetare masive, chiar dacă multe au fost doar pe hârtie și la televiziune, că doar politicianul român e, înainte de orice, prototipul omului-televizor, preocupat mai întâi de numărul camerei de filmat ce îl are pe el în vedere și mai puțin de substanța și adevărul zicerilor sale. Și pentru că nimic nu e nou sub soare, conform vechilor obiceiuri moștenite de la „odios” și de la „sinistra lui soție”, cel mai vârtos s-a tăiat de la învățământ și de la cultură. Adică de la „sectoarele” cele mai copleșite până atunci cu promisiuni. Asta însemna, în consecință, și că întreg sistemul festivalier din România va fi afectat, că toți cei implicați în manifestări de cultură teatrală vor fi nevoiți să își reevalueze planurile, să măsoare de două ori și să taie o singură dată. Dar, cum speranța moare ultima, cum pe la noi, în ciuda evidențelor, mai persistă iluzia „rectificărilor bugetare pozitive”, directorul artistic și selecționarul unic al Festivalului Național de Teatru, criticul de teatru **Cristina Modreanu**, a sperat și... a vizitat. Nu doar teatrele românești, ci și pe cele din străinătate, convinsă fiind că latura internațională a ediției din 2009 va fi încă și mai abundentă decât a fost în 2008. Nu știu cât la sută din bugetul, oricum cvasisecret al Festivalului, s-a dus pe astfel de vizite „de lucru” (bursa zvonurilor nu suferă de recesiune, dar, mă rog, eu încă sper că se va ajunge și aici la transparență), vizite al căror rezultat se găsește numai în articolele semnate de Cristina Modreanu prin diverse publicații cu editor mai mult ori mai puțin cunoscut. Știu doar că atunci când a văzut că se-ngroașă gluma, directorul artistic a scris la repezeală o scrisoare deschisă, tăfnoasă și belicoasă, în stilul pamfletelor agresive de gazetă, scrisoare adresată ministrului Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național, în care îl acuza de folosirea în scopuri politicianiste a Festivalului „Enescu”, de finanțarea lui preferențială, subordonată unor atare scopuri ș.a.m.d. Semnatară scrisorii nu a ținut cont nici de faptul că,



Foto: Cătălin Grădinaru

Cântăreața cheală de Eugen Ionescu, regia: Tompa Gábor

spre deosebire de FNT, Festivalul „George Enescu” nu doar a vorbit la nesfârșit despre instituționalizare, ci a și obținut-o, nici de ceea ce se cheamă strategii retorice și de persuasiune. A urmărit doar un efect de presă imediat care nici el nu s-a prea făcut vizibil. Ba dimpotrivă. În fapt, Cristina Modreanu nu s-a ales decât cu un răspuns politic din partea ministrului Theodor Paleologu, cu ceva bani în plus și cu o punere la punct tăioasă, dar la obiect, din partea directorului Festivalului „George Enescu”, Ioan Holender. Nu s-au alocat mai puțini bani manifestării muzicale internaționale pe care a atacat-o neinspirat colega noastră animată de principiul „dați mai puțin să se ajungă la toată lumea”, nici capra vecinului nu a murit.

După cum nu a murit nici capra Festivalului Național de Teatru. Ediția din 2009 s-a ținut, că dacă n-ar fi, nu s-ar povesti. S-a ținut însă în condiții ceva mai austere. Am avut parte doar de un singur spectacol invitat din străinătate, cel cu *Cântăreața cheală*, în regia lui Jean-Luc Lagarce, și acela nu de ultimă oră, deloc de natură să rupă gura târgului, cu un final interminabil, iar venirea lui a fost plătită, din câte se pare, în bună parte de forurile culturale franceze care, din când în când, își mai amintesc și de sora mai mică a Franței, România, și de micul Paris de odinioară, Bucureștiul, și mai lasă să le scape câte o pomană culturală simbolică. Am ascultat o franceză impecabilă, rostită fără reproș de interpreți formați la vechea școală de actorie, m-am amuzat de atitudinea parodic-arhivistică adoptată de regizor în punerea în scenă și cam atât. A trebuit, de asemenea, să ne mulțumim cu filme proiectate târziu în noapte, gentuța cu suveniruri a fost mai sărăcăcioasă, a lipsit ingredientul bahic menit să stimuleze vederea, tot la fel cum a lipsit un caiet-program



Foto: Cătălin Grădinaru

Cântăreața cheală de Eugen Ionescu, regia: Alexandru Dabija

profesionist (cel editat în colaborare cu *24-FUN* fiind un antimodel absolut, asta poate din rațiuni de falsă simetrie, deoarece am avut parte de mult antiteatru, și în sensul bun al cuvântului, instituționalizat de teoreticieni, și în sensul lui rău, deloc de dorit, dar simțit), s-a înlocuit neinspiratul afiș de anul trecut cu un altul parcă și mai puțin inspirat, menit să inducă impresia de abundență, trupele participante și invitații au fost cazați la hoteluri mai modeste, artiștii nu au mai primit onorarii, ba chiar trupele participante au fost poftite să suporte o parte din cheltuielile de deplasare, în schimb conferențiarilor străini, veniți de peste mări și țări, au fost plătiți regește, c-așa-i românul, generos și ospitalier, chiar dacă în locurile lor de baștină teoriile emise de *stranierii* cu pricina sunt socotite demult „fumate”, s-au editat cărți, unele bune, altele nu tocmai, și, pentru ca ghiveciul să fie desăvârșit, spectacolelor cu adevărat bune, ce meritau să fie invitate, li s-au asociate altele pe care nici măcar un festival interjudețean nu le-ar fi admis fie și în secțiunea *off*, atât de precară fiind artisticitatea lor. Dar, despre asta, mai la vale.

Festivalul a avut un producător (UNITER), finanțatori (Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național, Consiliul General și Primăria Municipiului București), coproducători, coorganizatori, sponsori, parteneri de tradiție, parteneri media, parteneri media-online, sprijinitori și „recomandatori”, conform zicerii „unde-i unul nu-i putere, la nevoi și la durere”. Acum, că tot veni vorba, veșnicul cârcotaș ce sunt nu poate să nu se întrebe cu ce buget au finanțat evenimentul, au atenuat durerea și au răspuns Consiliul General și Primăria Municipiului București nevoilor FNT? Cu bani lichizi? Cu bunăvoința de a pune la dispoziția Festivalului, în mod gratuit, sălile teatrelor din subordine? Cu ani în urmă, când altcineva, la fel de cârcotaș ca mine,

Moartea lui Danton de Georg Büchner

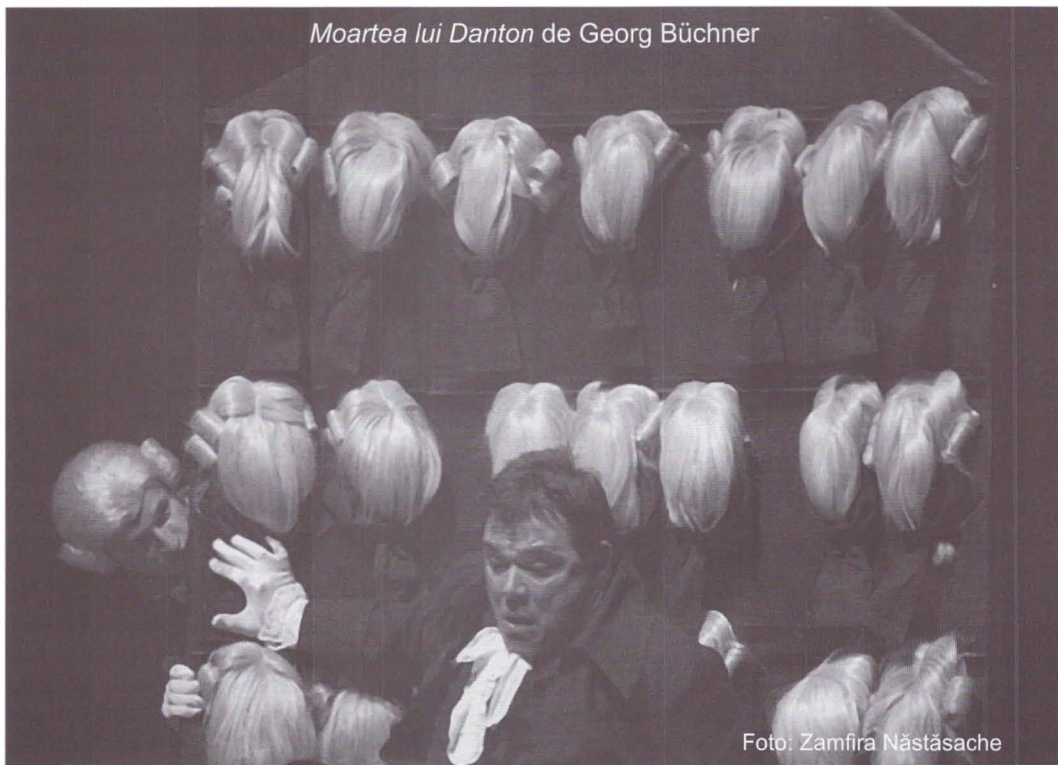


Foto: Zamfira Năstăsache

a formulat o întrebare identică, i s-a răspuns că respectivele foruri au oferit gratuit spațiul pentru publicitatea stradală și pentru cea din mijloacele de transport în comun. Despre o astfel de contribuție nu poate fi vorba la ediția din 2009, fiindcă afișul urât la care am făcut referire mai sus nu a prea fost văzut în locurile intens circulate, iar publicitatea din jurul evenimentului a fost modestă, dacă nu aproape zero. Cum minimă a fost și prezența în sala de spectacole a publicului obișnuit, adică a „civililor” plătitori de bilet. E adevărat, sălile au fost pline, ceea ce era de așteptat câtă vreme cele mai multe spectacole s-au jucat „cu publicul pe scenă” ori în formula studio, fiindcă așa au fost gândite ele, cu rost artistic ori fără, de creatorii lor. Dar și despre asta, tot mai la vale.

2. Evenimentele cuprinse în cele nouă zile de festival au fost grupate în unsprezece secțiuni, unele consistente, altele mai puțin, iar altele de-a dreptul protocolare ori simbolice. Mă gândesc, de pildă, la cea purtând titlul *FNT vă recomandă*.

Personal, și nu cred că am fost singurul în această situație, am acordat cea mai mare atenție manifestărilor integrate în secțiunea intitulată – așa cum îi stă bine unui festival național, în limba engleză (că doar suntem cetățenii satului global) – *Romanian Showcase*. E vorba despre acea secțiune al cărei rost e să treacă în revistă spectacolele pe care selecționarul le-a socotit a fi cele mai importante, mai relevante pentru stagiunea 2008–2009 pe care avea sarcina să o rezume Festivalul.

Anul trecut, întocmind ca și acum un text de sinteză asupra FNT, am inserat o listă destul de lungă de spectacole a căror absență de pe afiș mi s-a părut un abuz. Un abuz cumulat cu grave erori de gust, de vreme ce locul lor a fost uzurpat

România, te pup! de Bogdan Georgescu



Foto: Cătălin Grădinaru

de încropeli anartistice ce nu au interesat pe nimeni, dar care, din motive numai de Cristina Modreanu știute, au fost poftite în Festival spre stupefacția spectatorilor. Nu cred că la ediția din noiembrie 2009 selecționera a mai comis astfel de gafe lamentabile. Nu i se pot reproșa Cristinei Modreanu nici omisiuni majore, nici nedreptăți flagrante. Mă îndoiesc, de exemplu, că invitarea în FNT a unui spectacol precum *Urișii munților* de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași ar fi contribuit la creșterea reprezentativă a cotei de artisticitate a ediției din 2009. Este adevărat, spectacolul e montat de Silviu Purcărete, regizorul e unul cu renume, la fel și scenograful Dragoș Buhagiar, dar, din păcate, talentul lor s-a dovedit a nu putea înfrânge inerția colectivului actoricesc ieșean care evoluează suprinzător, dezamăgitor de diletant. În plus, Purcărete a mai comis și o seamă de erori de distribuție, așa că a fost chiar mai bine pentru el și pentru imaginea lui, dar și pentru spectatori că, de această dată, a fost omis din selecție, iar semieșecul ieșean nu a fost arătat publicului festivalier.

Oferta de titluri din ediția 2009 a FNT fiind extrem de bogată, chiar prea bogată (impresia de aglomerație e lăsată de însuși afișul evenimentului), nu mi-am putut permite luxul de a revedea acele câteva spectacole foarte bune pe care le-am văzut cu alte ocazii, pe parcursul stagiunii trecute, și pe care le-aș fi recomandat oricui cu dragă inimă, fără nici cea mai mică teamă că aș fi în eroare. Mă gândesc la *Trei surori* de Cehov, în regia lui Tompa Gábor, și la *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, regizat de Mihai Măniuțiu, ambele de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, ori la *Omul pemă* de Martin McDonagh, înscenat de Radu Afrim la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila. La *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco, de la Teatrul Național din Cluj,

Colocviu Grotowski: George BANU și Dariusz KOSIŃSKI



Foto: Florin Biolan

chiar dacă, din punct de vedere regizoral (Tompá Gábor), spectacolul este un *remake* al celui realizat în 1993 la Teatrul Maghiar din același oraș. Toate acestea au fost spectacolele de top ale ediției 2009 a FNT. Am scris despre ele la vremea potrivită chiar în revista *Teatrul azi* și nu mai am nimic de adăugat. Bune mi s-au părut și sper să fi rămas la fel și alte spectacole din oferta Festivalului, cărora le-am consacrat cronici mai mult sau mai puțin detaliate ori inspirate în numere anterioare ale revistei ce găzduiește acum acest articol cu caracter de bilanț. E vorba despre *Frumos*, după piesa lui Jon Fosse, un spectacol cu adevărat frumos al Teatrului „Toma Caragiu” din Ploiești, în regia lui Vlad Massaci, despre *Cântăreața cheală* în versiunea „veselă” și tonică ce i-a fost dată de Alexandru Dabija la Teatrul German de Stat din Timișoara, o instituție de spectacole care, iată, a început din nou să conteze în relieful teatral românesc.

Cu toate defectele pe care le-am semnalat în cronică de întâmpinare, defecte ce țin de precaritatea realizării unor roluri și din golurile evidente din distribuție, în aceeași categorie a montărilor ce își merită locul pe afișul FNT aş mai menționa *Trei surori* de la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, îndrăzneț și uneori emoționant spectacol al Adei Lupu. Deși am fost nemulțumit și mi-am manifestat în scris această nemulțumire față de *nemăsura* de care a dat dovadă Alexander Hausvater în punerea în scenă mai curând grandilocventă decât grandioasă a *Poveștii de iarnă* shakespeareiene la Naționalul timișorean, dar și față de nenumăratele intruziuni ale kitschului în respectiva montare, mă asociez deciziei Cristinei Modreanu de a fi invitat spectacolul în Festival. Mă disociez, în schimb, de încercarea de manipulare din micul text de recomandare inserat în jalnicul caiet-program

Colocviu Grotowski: Leszek KOLANKIEWICZ

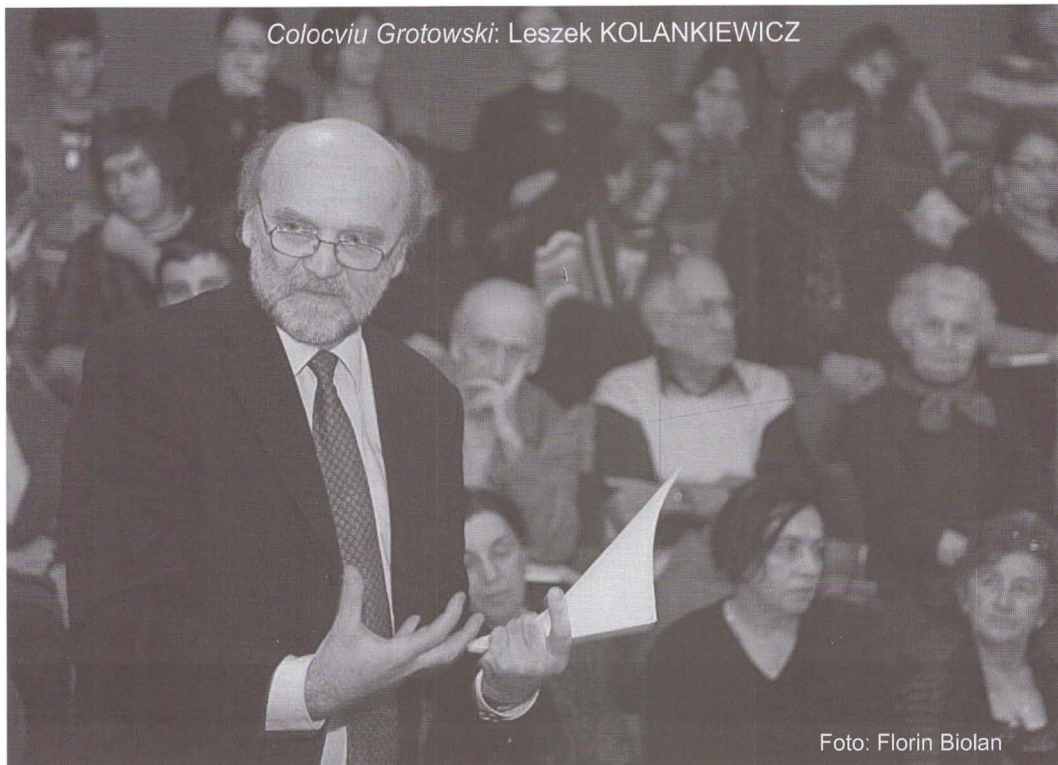


Foto: Florin Biolan

al FNT, text în care se pretinde că spectacolul timișorean „se constituie într-un eveniment al anului teatral în România”. Regret, nu se constituie. Utilă și justificată a fost, după părerea mea, și prezența celor două versiuni ale piesei *Psihoză 4,48* de Sarah Kane, produse la Teatrul Național din Cluj-Napoca. Tânărul regizor Răzvan Mureșan a optat pentru o versiune mai „economicoasă”, în două personaje, dar și mai caldă, mai emoționantă, în vreme ce spectacolul în cheie cabaretistică înfăptuit de Mihai Măniuțiu mi s-a părut mai dur, mai necruțător, mult mai puțin dornic să empatizeze cu tragedia personajului ce își programează sinuciderea.

A XIX-a ediție a Festivalului Național de Teatru mi-a prilejuit și o seamă de bucurii noi, găzduite de aceeași secțiune *Romanian Showcase*. Le numesc bucurii, în pofida faptului că ele nu vin dinspre spectacole perfecte. La loc de frunte aş menționa *Casa Zoikăi*, spectacol al Teatrului de Comedie din București după celebra piesă a lui Mihail Bulgakov, montare ce continuă seria spectacolelor prin care regizorul Alexandru Tocilescu realizează, pe cont propriu și în limbaj teatral, procesul comunismului. Spectacolul e departe de a fi unitar din punct de vedere stilistic, tonalitatea găsită în prima lui parte (care mi s-a părut a fi cea corectă) a fost în chip inexplicabil abandonată în favoarea parodiei (o parodie prea groasă pe alocuri) în următoarele două părți. Dar și așa, *Casa Zoikăi* ilustrează meritoriu teme fundamentale, precum cea a supravegherii, a delațiunii, a corupției, tot atâtea pecingini ale comunismului ce se cuvin reamintite celor ce le-au trăit și făcute cunoscute celor ce au avut șansa de a fi scutiți de ele. În plus, spectacolul de la Teatrul de Comedie mi se pare important și datorită exemplarelor evoluții actricești ale Virginiei Mirea (*Zoia*), George Mihăiță (*Ametistov*) și Gelu Nițu (*Contele Obolianinov*).

Tot la categoria „bucurii” (o bucurie umbrită de locul nicidecum favorabil din care l-am văzut) aş înscrie spectacolul cu *Furtuna* shakespeareană, inteligent şi inventiv realizat de Cristian Juncu la Teatrul „Toma Caragiu” din Ploieşti. E drept, nu se ajunge întotdeauna la profunzimile filosofice ale textului, nu se subliniază îndeajuns că arta lui Prospero este magia ca mijloc de înţelegere şi luare în stăpânire a universului prin gândire, se trece cam repede peste superbul monolog cu magnifica lui încheiere „...noi suntem plămada din care sunt făcute visele şi scurta noastră viaţă o întregeşte un somn”, avem de-a face chiar cu o repunere de accent dinspre Prospero (Ioan Coman) înspre Ariel (Ada Simionică), dar într-o lume, precum a noastră, în care raţiunea şi teatrul mai au de înfruntat destule primejdii şi sălbăticiii, spectacolul ploieştean e, indubitabil, unul notabil.

Lucia patinează, piesă de Laura Sintija Černiauskaitė, în regia lui Radu Afrim, producţie eroică a Teatrului „Andrei Mureşanu” din Sfântu Gheorghe (şi spun *eroică* fiindcă montarea a fost realizată într-o perioadă în care autoritatea locală în subordinea căreia se află instituţia a declanşat o iresponsabilă prigoană împotriva ei), mi s-a părut şi el un spectacol demn de luat în seamă. Sigur e că a meritat exercitiul de alpinism pe care am fost silit să îl fac spre a ajunge la rândul de la „cucurigu” unde mi s-a rezervat loc (alături de alţi critici, dar şi de artiştii importanţi, dacă nu ar fi să o menţionez decât pe Rodica Negrea), asta în vreme ce locurile bune au intrat în posesia studenţilor! Dar, dincolo de acest inconvenient de care nu se face nicidecum vinovat regizorul, e limpede că Radu Afrim are nu doar ceea ce se cheamă *stil*, ci şi program regizoral, că spectacolele lui, indiferent în ce loc din ţară ar fi realizate, se fac remarcate prin combinatorica emoţiei, a jocului şi a ironiei, din amestecul acestora zămislindu-se, în cazul de faţă, o mică bijuterie teatrală, adesea rafinat şlefuită.

În fine, *Lapte negru* după piesa lui Vasili Sigarev, spectacol regizat de Claudiu Goga la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Braşov, ne-a dezvăluit un alt Vasili Sigarev decât cel ştiut de noi din *Plastilina*. Realismul, fie el şi de sorginte poetică, e aici amestecat cu inflexiuni de mit şi de mistic, melanjul devenind limpede în cazul simbolicului personaj *Petrovna*, interpretat de Virginia Itta Marcu.

Acestea – alături de *Ioana şi focul* (Teatrul de Comedie din Bucureşti, regia Cătălina Buzoianu), şi *Lear* (Teatrul „Bulandra”, regia Andrei Şerban) – completează ceea ce aş numi jumătatea plină a paharului, aşa cum a fost ea vizibilă în ediţia a XIX-a a FNT.

Nu toate aceste montări îşi justifică, din punct de vedere artistic, formula de studio. Atât *Lucia patinează*, cât şi *Lapte negru*, bunăoară, puteau fi foarte bine concepute şi jucate în formula *à l'italienne*. Cred că mai curând precaritatea publicului de la sediu a contat în opţiunea pentru o atare formulă. Nu i-aş reproşa Cristinei Modreanu decizia de a fi invitat în Festival trei versiuni ale piesei-simbol pentru teatrul ionescian – *Cântăreaţa cheală* –, cu atât mai mult cu cât ele sunt extrem de diferite şi ilustrează, la urma urmei, imensitatea resurselor de teatralitate ale textului. Nu i-aş reproşa nici invitarea celor două versiuni clujene ale piesei lui Sarah Kane. Naţionalul clujean a realizat – la un nivel artistic cel puţin onorabil – un experiment unic în România şi nu cred a fi fost neinspirată decizia ca acest experiment să devină cunoscut şi altor spectatori decât cei clujeni. Nu i-aş reproşa selecţionerei nici măcar introducerea în repertoriul Festivalului a spectacolului cu piesa *Sinucigaşul* de Nikolai Erdman, regizat de Felix Alexa la Teatrul Naţional din Bucureşti. Era nevoie şi de comedie în stare pură în Festival, era cu siguranţă nevoie şi de ceea ce se cheamă un spectacol „de public”. Sigur că Dan Puric e previzibil (dar, fie şi aşa, îl prefer pe scenă decât în chip de almanah religios şi

naționalist ambulant, privit cu gura căscată de nedeazămintitul lui admirator, Robert Turcescu), e cum nu se poate mai vizibil că unii actori din distribuție sunt nemulțumiți că au sarcini artistice pe care le socotesc prea mici pentru talentul și valoarea lor, drept pentru care le îndeplinesc în dorul lelii, e la fel de vizibil că alții „trag” la public, însă la fel de clar e că Adela Mărculescu, în rolul *Serafima Ilinicina*, are o evoluție plină de viață și de prospețime ce se cuvine menționată. Dacă e să îi reproșez ceva Cristinei Modreanu la capitolul Felix Alexa, e că anul acesta a găsit loc pentru *Sinucigașul*, în vreme ce la ediția anterioară a lăsat inexplicabil pe dinafară *Moartea unui comis-voiajor* de la „Bulandra” ori *Jocul regilor* de la Teatrul Evreiesc de Stat.

3. Un tânăr și talentat actor de la un teatru din provincie a postat pe *Facebook*, în chiar zilele celei de-a XIX-a ediții a Festivalului Național de Teatru, o afirmație care m-a pus pe gânduri: „*A început să mă doară teatrul*”. L-am rugat să se explice, iar el mi-a scris că motivul durerilor sale îl reprezintă numeroasele „infracțiuni teatrale” pe care le-a văzut în Festival. Sunt de acord cu tânărul meu prieten. Au existat infracțiuni în ediția a XIX-a FNT. Despre ce infracțiuni ar fi vorba, în opinia mea, infracțiuni care, dacă ar exista un cod penal al teatrului, ar aduce spectacolelor în cauză ani buni de temniță grea? Mai întâi, *Turandot*, adaptare de Lia Bugnar după piesa lui Carlo Gozzi, de la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, în regia lui Andriy Zholdak, prezentat în secțiunea „Premieră în FNT”. A fost vorba despre un spectacol adus de Cristina Modreanu „pe încredere”, pe „neve”, cum se zice. Numai că, „pentru a repune adevărul în drepturile lui istorice”, cum îi place să spună primarului general al Capitalei, *Turandot* nu a avut nicidecum premiera în FNT. El a putut fi văzut, atât de spectatorii obișnuiți, cât și de critici, în data de 1 octombrie 2009, cu ocazia unei microstagioni organizată de Teatrul sibian. Din motive numai de ea știute, Cristina Modreanu nu a făcut deplasarea la Sibiu, nu a văzut cum stau lucrurile și nu a prevenit o catastrofă teatrală incalificabilă. Nu știu care au fost cauzele absenței sale, socotesc însă că nimic nu scuză absența cu pricina pe care nu o pot numi altfel decât iresponsabilă. Indiferent de ce înseamnă Teatrul din Sibiu pentru mișcarea teatrală națională, indiferent ce obligații are directoarea artistică a FNT față de respectivul Teatru, e limpede că nimic nu îi justifică, nu îi scuză inconștiența. Cristina Modreanu a luat parte la ediția din vara lui 2009 a Festivalului Internațional de Teatru din Sibiu și a văzut pretinsul spectacol după piesa *Woyzeck* de Georg Büchner, montat de același regizor la *Agency Culture*. Ceea ce s-a putut vedea era, indiscutabil, de natură să o pună în gardă și să o îndemne la maximă prudență. Se vede treaba că nu a pus-o și uite așa a pătruns în FNT o impardonabilă infracțiune teatrală ce a plasat atât instituția teatrală producătoare, cât și pe directoarea artistică a FNT într-o situație jenantă, rușinoasă de-a dreptul. Cu toate că, spre deosebire de montarea după minunata piesă a lui Georg Büchner, în cazul de față o bună parte din textul lui Gozzi a fost auzită, însă e greu, e imposibil de precizat ce legătură există între ceea ce se rostește și ceea ce se vede pe scenă. Bună parte din poveste e transferată de Zholdak în vremea celui de-al treilea Reich, *Altoum* e o imagine mai mult ori mai puțin aproximativă a lui Adolf Hitler, un Hitler înveșmântat în uniformă de ofițer SS, cu zvastică, dar și cu coroană monarhică, extrem de incoerent în dorințele sale. El vrea să termine degrabă cu războiul, cu lupta, cu vărsarea de sânge, dar comandă la telefon noi și noi atacuri. O dorește pe cruda *Turandot* măritată și cumișită, însă are față de ea tot felul de porniri incestuoase. Ba chiar și *Calaf* și *Barach* sunt ofițeri naziști, nu prea se înțelege bine de ce și pentru ce. De fapt, se înțelege. Numai fiindcă așa a vrut megavoința regizorului căruia se vede treaba că puțin îi pasă de rigoare, de logică ori de bun-simț teatral.

La București, spectacolul s-a jucat în imensa Sală Mare a Teatrului Național din Capitală. Nu am văzut reprezentarea din motive de igienă intelectuală. Dar mi s-a spus că s-a plecat masiv de la spectacol, semn că spectatorii români, nefiind nicicum niște „rechini flămânzi”, cum îi califică Andriy Zholdak în delirantele lui considerații despre repetiții, publicate în cartea *Repetițiile și teatrul reînnoit – Secolul regiei* apărută în anul 2009 la Editura Nemira, s-au salvat de teamă ca nu cumva să li se aplece după meniul atât de sățios servit de voința tiranică a regizorului, meniu în care felul de bază se cheamă *supremația neconcordanțelor absolute*.

Tot la categoria infracțiuni intră debilul spectacolaș cu piesa *Cum traversează Barbie criza mondială*, după piesa Mihaelei Michailov, diletant înfăptuit de Alexandra Badea la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara. Nu insist prea mult aici cu analiza încropelii cu pricina, fiindcă mă ocup de ea într-o cronică separată, ce poate fi citită tot în acest număr al revistei. Un comentator german improvizat, apropiat de Teatrul Național din Timișoara, mereu pe post de știe-tot și întotdeauna gata să ne dea sfaturi, precum odinioară consilierii sovietici, ne asigură într-o publicație *on line* că ne-am afla în fața unui spectacol de teatru extrem de modern. Eu nu pot să spun decât că suntem în fața a ceva ce nu trebuia cu niciun preț arătat în cadrul FNT. Că acest ceva a făcut imense deservicii Teatrului Național din Timișoara. Ca și eforturilor remarcabile pe care le fac de patru ani încoace tinerii lui directori pentru a readuce instituția în prim-planul vieții teatrale românești. Realismul și responsabilitatea ar fi trebuit să determine conducerea Naționalului timișorean să refuze deplasarea acestui spectacol. Degeaba te fălești că instituția pe care o conduci vine în Festival cu trei spectacole, în van scrii în *atent*, publicația Teatrului, că Timișoara ar fi devenit „un nou centru de cercetare teatrală”, câtă vreme dai totul peste cap cu ceva-ul impardonabil numit *Cum traversează Barbie criza mondială*.

Doar fiindcă e adepta îndemnului – devenit regulă pentru noua literatură dramatică românească – „Scrieți, fetelor, numai scrieți!”, Cristina Modreanu a mai permis accesul pe afișul Festivalului, în secțiunea *Romanian Showcase*, a unei nereușite a Gianinei Cărbunariu, nereușită ce se cheamă *Poimăine alaltăieri* de la Teatrul Mic. Spectacolul nu e chiar o infracțiune teatrală, dar nici departe de acest statut nu e. Cum nu e departe de calificativul cu pricina nici *Epopoea lui Ghilgamesh*, versiune teatrală și regia Dragoș Galgoțiu, neizbutită producție a Teatrului „Odeon” de la care iarăși s-a plecat masiv. Spectacolul seamănă cu un album de artă, cuprinzând reproduceri superbe, album în care rostul actorilor e acela de a funcționa asemenea textelor explicative. Numai că cei mai mulți o fac cvasidiletant și neinteresant. La fel cum e întreg spectacolul.

Infracțiune în lege e însă *Krum*, după piesa lui Hanoch Levin, spectacol defectiv de valoare artistică reală, aproximativ montat de Theodor Cristian Popescu la Teatrul Național din Târgu Mureș. Nu știu care au fost rațiunile artistice ce au determinat invitarea acestui spectacol peltic în FNT. Doar spre a se arăta că la Târgu Mureș se montează texte serioase și nu piese bulevardiere, după schimbarea de director? Debil și neconvingător argument. Cristina Modreanu, deși tânără, are o anumită experiență în viața teatrală românească. Îi este neîndoielnic cunoscut detaliul că se întâmplă adesea ca într-un colectiv teatral, după o perioadă foarte proastă, să se producă o ruptură, un salt. Care are o anumită semnificație, o anumită valoare pentru respectivul colectiv, dar care nu îl îndreptățește să primească imediat premii cu coroană. Din premiul și din coroana excesiv de generos dăruite de Cristina Modreanu prin invitarea unui spectacol de tip vampir cum e *Krum*, care

m-a stors de orice energie și m-a făcut să mă cert cu mine însumi și cu teatrul, s-a ales, din păcate, scrumul.

Acestea sunt, după părerea mea, infracțiunile teatrale ce s-au comis în FNT. Ele reprezintă jumătatea goală a paharului. Mi se va spune – pariez pe asta – că ele sunt mult mai puțin numeroase decât spectacolele pe care le-am socotit bune și foarte bune. E adevărat. Dar nu e, pe de altă parte, mai puțin adevărat că în manifestări de anvergura Festivalului Național de Teatru astfel de greșeli cântăresc mai mult decât reușitele.

4. Nu am izbutit să văd montările alese de Cristina Modreanu spre a ilustra secțiunea „Debut în FNT”, tot la fel cum nu am ajuns să iau parte la spectacolele din secțiunea „Opera Revival”. Același peregrin german la care mă refeream mai sus face, în articolul menționat, afirmația, periculoasă și infatuată, că la București nu se prea știe ce înseamnă regia modernă de operă. Privesc cu rezerve astfel de considerații generalizatoare, cu atât mai mult cu cât ele vin din partea unui extraneu.

Am luat parte la lansările de carte, la colocviul *În laboratorul lui Grotowski*, la o seamă de conferințe și dezbateri. Manifestări utile. M-au dezamăgit comunicările prezentate în cadrul sesiunii *Teatrul românesc după 20 de ani. Deschideri, personalități, influențe, tendințe*, organizat de FNT și Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția română. Precizez că, din motive personale, nu le-am audiat pe toate. Se poate să îmi fi scăpat cele valoroase.

Ce pot spune în final? Că judecând după scenografiile luxuriante ce au putut fi văzute în FNT, cineva venit, de pe Marte, să zicem, ar putea crede, nu fără motiv, că în România nici nu poate fi vorba despre criză economică și financiară și că teatrul românesc e rumen și sănătos, cum rumen și sănătos ar fi și Festivalul Național. Nu e decât forma specifică prin care practicăm, odată în plus, orgolioasa noastră disimulare milenară. Atât și nimic mai mult. Din păcate.

Colocviu Grotowski: în prim-plan, George BANU



Costin POPA

Scena lirică în Festivalul Național de Teatru

Întrepătrunderea slovelor cu sunetul a fascinat întotdeauna. Sintagma „*Prima la musica, poi le parole*” nu a rămas doar o dilemă de secol XVIII sau titlul unei opere de Antonio Salieri, ci a incitat într-o așa măsură, încât Mozart a abordat simultan tema în *singspiel*-ul *Directorul de teatru*, având premiera vieneză în aceeași zi, 7 februarie 1786, cu opera lui Salieri! Mai departe, subiectul a generat controverse continue, a inspirat lucrări din veacul trecut – *Capriccio* de Richard Strauss fiind cea mai celebră –, a rămas dilematic și colocvial până astăzi. Este problema fundamentală a teatrului cântat, a operei.

Pornind de aici și explorând mai în profunzime esențele dramaturgice ale titlurilor, mizanscena de teatru liric și-a luat seama. Regizorii au accentuat lucrul cu vocaliștii, rostirii i s-a dat mai multă importanță, curente moderne au împânzit teatrele de operă în dorința de a aduce veridicitate eroilor, de a amplifica mișcarea și expresia, de a îmbogăți sensurile. Cântăreții-actori au fost din ce în ce mai căutați, îndeosebi începând din cea de-a doua jumătate a secolului XX, un punct de răscruce. Deschizătoarei de drumuri, Maria Callas, i-au urmat – printre cei mai reprezentativi – Plácido Domingo și, în zilele noastre, Anna Netrebko sau Rolando Villazón.

Dar odată cu ascensiunea regiilor venite, cu preponderență, din teatru către operă, au apărut și extremiștii. Mă refer la unii regizori care lasă deliberat muzica pe planul secund, forțează subiectele, exacerbează și agresează vizualul. Nu mai vorbesc de aceia care intră cu bocancii în partituri și își permit deviații sau inversiuni de scene. Din păcate, există și asemenea fenomene, nu puține.

Notând rezervele, trebuie totuși remarcat că sosirea regizorilor de teatru pe scenele de operă a fost benefică. Români importanți, ca Andrei Șerban, Ion Caramitru, Petrică Ionescu, Mihai Măniutiu, Alexandru Darie, Radu Gabrea, au semnat în țară și în străinătate mizanscene de interes, căutând să-și apropie specificitățile genului.

Da, teatralitatea pătrunde în operă, după cum muzica invadează scena de proză. Un parteneriat plin de substanță. Iată suficiente motive pentru ca Festivalul Național de Teatru să includă spectacole lirice. A făcut-o sub un generic ambițios, „Opera revival”. De fapt, o revigorare mai mult decât reînviere – teatrul liric nu a murit și nici nu trage să moară. O revigorare, recunosc, absolut necesară. Opera acuză acum, în lume și la noi, lipsa vocilor adecvate, nepotrivirile stilistice, indisCIPLINA muzicală, așa încât terapia intensivă trebuie făcută în primul rând prin glasuri, prin stil, prin serioasă pregătire profesională. Apoi, desigur, urmează punerea în pagină. *Prima la musica...*

Lumini și umbre

Așadar, afișul Festivalului Național de Teatru a programat – pe scenele bucureștene – titluri de operă precum *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, *Macbeth* de Verdi, *Orfeu și Euridice* (regia Alexandru Darie, o versiune muzicală de Adrian Enescu cu variațiuni pe teme de Gluck), iar la Cluj-Napoca, *Otello* de Verdi. I s-a adăugat, ca un pendant, în Capitală, baletul *Simfonia fantastică* pe muzica lui

Ionuț PASCU în *Evgheni Oneghin*



Berlioz și texte de Molière, Shakespeare, Baudelaire, Verlaine și Rostand. Un spectacol de Gigi Căciuleanu.

Despre producțiile cu *Macbeth* (regia Petrică Ionescu) și *Otello* (regia Mihai Măniuțiu), am mai consemnat în aceste pagini, cu ocazia recentei ediții a Festivalului Internațional „George Enescu” (*Teatrul azi*, nr. 11–12/2009). Noutatea a venit acum din partea distribuțiilor.

Invitat pentru a doua oară la Opera Națională București, baritonul rus Boris Statsenko a apărut drept un interpret valoros al personajului titular din *Macbeth*. Glasul este autoritar prin penetranță și culoare, frazele curg bine conduse, artistul știe să-și domolească elanul eroic în momentele de frământare, de nesiguranță, de șovăială. Stăpânește bine rolul și îl vom revedea oricând cu bucurie pe prima scenă lirică a țării noastre.

Parteneră i-a fost soprana Silvia Sorina Munteanu, care a dorit să-și demonstreze superioritatea față de interpreta georgiană Iano Tamar, invitată în Festivalul „Enescu”. A reușit cu succes, deși prestații anterioare au fost mai valoroase. Vocea amplă, strălucitoare, cu accente sigure și fulgurante îi împinge cariera către abordări de extremă dificultate și consumatoare de energii. Mă gândesc la rolul titular din *Turandot*, pe care îl interpretează deja pe scene europene. Este motivul pentru care agilitățile cerute de coloratura dramatică verdiană din *Macbeth* nu mai sunt preluate cu acuratețe în aria „*Vieni! t'affretta!*”. Este și firesc, țesăturile vocale ale celor două roluri sunt divergente și atacurile acute de forță din partitura pucciniană îi pot afecta mobilitatea de glas. E păcat! Dacă ar fi să-i dau un sfat valoroasei Silvia Sorina Munteanu, i-aș recomanda să mai aștepte cu *Turandot*, deși sunt convins că îi este la îndemână. Este doar o chestiune de răbdare. În plus, câștigurile sunt mai mici decât pierderile, dacă ținem cont că, la ora actuală, pe plan internațional, sopranele competitive în *Macbeth* se numără pe degetele de la o mână. Cel mult.

M-am bucurat că tenorul Marius Manea (*Macduff*) a afișat o sporită siguranță. A dovedit-o în aria „*Ah, la paterna mano*”, cântată fără reproș. Aparițiile pe scenele europene, în concerte alături de Angela Gheorghiu, i-au crescut încrederea în propriile forțe, așa cum anticipam. Glasul solid al basului Horia Sandu (*Banquo*) a fost, de asemenea, o bună opțiune a distribuției.

La pupitru, Iurie Florea a condus echilibrat și fiabil. Este un dirijor care are simțul tensiunii spectacolului, pe care o evidențiază cu pregnanță. Tempii au urgență și doar rareori pun în dificultate expresia. Spre pildă, corul final „*Macbeth, Macbeth ov'è*” exacerbează *allegro*-ul într-atât de mult, încât intervenția vocilor feminine diluează cea indicație verdiană *legato e dolce*, care ar trebui să fie rafinat contrastantă marșului impetuos al războinicilor.

Ascensiunea tenorului Budoiu

Un alt titlu de mare calibru, *Otello*, a fost prezentat la Cluj-Napoca, de ansamblul Operei Naționale Române din orașul de pe Someș. Față de spectacolul de la București, din Festivalul „Enescu”, deosebirea a venit și aici prin distribuirea în rolurile principale a unor forțe locale, Marius Vlad Budoiu, Irina Săndulescu Bălan, Oleg Ionescu. A dirijat Horváth József. Nu am văzut spectacolul, ci o înregistrare video mai veche, în care l-am remarcat pe tenorul Marius Vlad Budoiu ca *Otello*, deci într-o partitură-șoc, de intensă angajare și dramatism. Pornind de la o vocalitate eminamente lirică, artistul a reușit să câștige în timp valențele care să-i permită o înscriere meritorie în rândul interpreților personajului titular, foarte puțini la număr în România, pe un arc care îmbracă multe decenii. Consolidându-și tehnica, lucrând pentru întunecarea culorii glasului, apropiindu-și intențiile dramatice și

Silvia Sorina MUNTEANU și Boris STATSENKO în *Macbeth*



exploziile fulminante ale Maurului, Budoiu a reușit performanța. I-a adăugat rezistența la anduranță, indispensabilă în fața teribilei țesături vocale verdiene, plină de capcane. De fapt, tenorul ajuns acum la maturitate artistică, a intrat pe deplin în literatura lirico-spinto de operă, în roluri de mare dificultate precum Don Alvaro (*Forța destinului* de Verdi), Don José (*Carmen* de Bizet), Canio (*Paiațe* de Leoncavallo), Calaf (*Turandot* de Puccini), Samson (*Samson și Dalila* de Saint-Saëns). Ceea ce a realizat reprezintă un model de studiu serios, atent și de construire etapizată a carierei. Se gândește deja la roluri wagneriene?

Atmosferă pușkiniană

După multă vreme, Ion Caramitru a revenit la regia de operă. A făcut-o pentru un *opus* de mare profunzime, **Evgheni Oneghin**, pe care l-a tratat cu minuție și preocupare în direcția redării atmosferei. Într-adevăr, spectacolul respiră și seduce. Poemul lui Pușkin, care a stat la baza libretului semnat de K. Șilovski și de Modest Ceaikovski, s-a dovedit odată în plus inspiratoare și regizorul, parcă exploataându-și talentul său de mare recitator, a picurat în mizanscenă toată ideatica și parfumul tramei. Calmul și tihna ninsorilor liniștite dăruie o stare de reverie și introspecție. Este firul roșu al spectacolului, simplu, melancolic și visător, căruia chiar momentele de tensiune, de confruntare par să i se subsumeze neașteptat. Luminile lui Chris Jaeger au subliniat ideea regizorală.

Câteva notații... Nu știu dacă era nevoie de introducerea printre personaje a Tatiane-copil. Totuși, atitudinea ei – la început, la moartea lui Lenski, la sfârșitul operei – ne duce gândurile mai departe, le adâncesc. Rememorările din actul al III-lea ale singuraticului Oneghin – când în scenă plutesc nevăzuți de nimeni Lenski, Olga, Larina, Filipievna – însoțesc descifrarea profunzimilor sufletești ale eroului respins ostentativ de toți cei prezenți la balul din „palatul” prințului Gremin. Și pentru că a venit vorba, austeritatea scenei surprinde. Nimic strălucitor, nimic fastuos. În locul unui salon somptuos și opulent ni se prezintă ceva mult mai sec, cu elemente de decor refolosite din celelalte acte. Pare că a suflat crivățul... economiilor. Și dacă pentru casa de țară, pentru serbarea Larinei, cadrajele sunt potrivite, la final, contrastul ar fi trebuit să fie proporțional cu noua stare socială a Tatiane. Până atunci, portaluri, fațade de case glisează în schimbări „la vedere” și suplinesc banala simetrie spre care înclină desenul. Decoruri: Maria Miu.

În conceperea atmosferei, sprijinul important al lui Caramitru a venit din partea autoarei costumelor clasice și armonioase în coloristică pentru eroi și eroine, pastelate pentru coriști și coriste. Am numit-o pe remarcabila Viorica Petrovici.

Ca susținător al direcției dorite de regizor, dirijorul Iurie Florea a știut să extragă seve din sonoritățile orchestrale (bun pachetul cordarilor), să conducă ansamblul coral (admirabil pregătit de Stelian Olariu) către esențe de climat. Ce bine a subliniat lascivitatea – care părea fixată în văzduh – prin corul țărăncilor din primul act! Iurie Florea a fost scoliț (bursă) la Sankt-Petersburg și asimilările în plin mediu spiritual rus și-au arătat roadele. Pornind de la asemenea premise, totuși, șeful de orchestră nu s-a lăsat atras în capcanele unor configurări depărtate de cerințele dinamicii spectacolului de operă.

Voci remarcabile

Ionuț Pascu a conturat un Oneghin inegal din punct de vedere actoricesc. Artistul s-a simțit mai apropiat stării din ultimul act, erou înfrânt, dezonorat, umilit, zdrobit, decât al celei din partea primă a spectacolului, când a evitat nejustificat poza plină de superioritate și aroganță. Și din unghi vocal, angajamentul și implicarea au sporit pe parcursul serii, valorizând o timbralitate baritonală incitantă.

În progres și în bună formă mi s-a părut tână și frumoasa soprană Tina Munteanu, ce expune pe registrul central o voce rotundă și bogată colorată. Este o vocalistă inteligentă care își supune cântul și conducerea frazării, expresiei. Poate că rolul Tatiane este puțin „tare” (extremul acut atacat în forță trebuie să câștige în vibrație și înveliș de armonie), dar sunt convins că soprana va dezvălui, cât de curând, noi valențe. Personajul pe care l-a întrupat a fost realmente minunat, plin de sensibilitate, pasional. Are un talent actoricesc binevenit pe scena de operă. În marea arie „*Puskai poghibnu ia, no prejde...*”, aria scrisorii, Tina-Tatiana a fost efectiv o adolescentă îndrăgostită până în vârful urechilor.

Alături de ea, a evoluat noua vedetă a tinerilor tenori, Teodor Ilincăi, cu glas important, bine pozat, omogen și cu acute strălucitoare. Nu-i de mirare că are deja un bun portofoliu de apariții internaționale, inclusiv la faimosul teatru Covent Garden din Londra. (Când sesizează apariția unui artist cu mare potențial, occidentalii nu ezită.) Destul de static în scenă, Teodor Ilincăi se preocupă, este evident, de adâncirea expresivității. A dovedit-o în *arioso*-ul lui Lenski din primul act, cântat moale și catifelat. Dar celebra arie „*Kuda, kuda, kuda vî udalilis...*” din cel secund rămâne plată, rece și fără indispensabila poetică. Aici este teritoriul asupra căruia tenorul trebuie să mai reflecteze.

Olga, sora Tatiane, a fost mezzosoprana Maria Jinga, cu voce frumoasă dar nu întotdeauna sonoră în registrul inferior.

Veteranul bas Pompei Hărășteanu a interpretat cu temeritate rolul *Gremii*, iar experimentatul tenor de caracter Florin Diaconescu a întruchipat un *Triquet* excesiv caricaturizat.

Foarte bine conturate de mezzosoprana Ecaterina Țutu (pronunție impecabilă în limba rusă) și tână soprana Ana Maria Comșa au fost *Filipievna* și *Larina*, cu portretizări care au întregit climaxul de autenticitate al spectacolului.



Bianca FOTA și Răzvan MAZILU în *Simfonia fantastică*

Mircea MORARIU

Amabilități fără acoperire

S-a scurs deja un număr consistent de ani de când nu mai aveam vești despre vreo întâmplare artistică semnificativă petrecută la Compania „Liviu Rebreanu”, adică Secția Română a Teatrului Național din Târgu Mureș. Știam doar că de prea multă vreme acolo se montau voios și semiamatoricesc texte de mână a doua ori a treia, comedioare bulevardiere, cu subiecte ce balansau cu obstinație în jurul patului și a complicațiilor adulterine, că niciun regizor important nu era pofțit să încerce și altceva, că trupa e dezabuzată ori se amăgește cu iluzorii succese prin tot felul de turnee în străinătate a căror principală miză era una de ordin turistic, că aceia aflați în fruntea bucatelor adoptaseră o politică de izolare și se situau într-o stare de beligeranță nedeclarată – dar și profund neprofitabilă – cu critica, aceasta, nu mai era invitată să vadă și să spună ce crede despre spectacole. Conducerea cu pricina a fost înlăturată ca urmare a evaluărilor periodice ale Ministerului Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național, un concurs pentru postul de manager anunțat acum mai bine de un an a eșuat din motive felurite, preponderent de ordin birocratic, iar un altul nu a mai avut loc din cauze încălcate, un „merit” aparte având deciziile unui guvern pitic, peltic și debil care mai întâi a emis acte normative și abia pe urmă s-a gândit, dacă s-a gândit, la consecințele lor. Teatrul e condus de un interimar ce are competențe limitate, iar interimatele și direcțiunile tranzitorii – o știm încă de la Mihail Sebastian – nu sunt deloc propice unei vieți teatrale sănătoase.

Chiar și în aceste condiții, sau, mai bine spus, tocmai în aceste condiții, nu am putut decât să mă bucur la aflarea veștii că o producție a Naționalului târgumureșean a fost reținută în selecția oficială a celei de-a XIX-a ediții a Festivalului Național de Teatru. La urma urmei, până și Mihail Sebastian ar putea fi contrazis de o realitate fericită din teren. Iar cum producția era semnată regizoral de Theodor Cristian Popescu și scenografic de Andu Dumitrescu, adică de un tandem ce, odinioară, înregistrase izbânzi chiar la Naționalul târgumureșean, am așteptat cu nerăbdare spectacolul.

Theodor Cristian Popescu a optat pentru **Krum**, neîndoindu-și că un text valoros al dramaturgului israelian Hanoch Levin. O piesă despre ratarea unui tânăr poate prea încrezător în sine, poate ușor, poate prea mitoman care, ros de ambiții de afirmare literară, pleacă de acasă, din cartierul lui de la periferie unde toată lumea se cunoaște cu toată lumea, unde era un fel de lider, convins că va cunoaște succesul. Nu se întâmplă deloc așa, tânărul Krum se întoarce exact de unde a plecat, dar o face doar spre a-și desăvârși și parafa ratarea. De ce nu reușește în viață Krum? Doar fiindcă se supraevaluează? Doar pentru că se iluzionează? Numai întrucât e de origine modestă și îi e sortit să nu și-o depășească? E oare el născut vinovat? Face astfel încât toți îl părăsesc? Sunt numai câteva dintre întrebările pe care le formulează piesa lui Hanoch Levin. Suficiente pentru a incinta la ceea ce se cheamă un spectacol-dezbatere, la un spectacol-problemă. Or, sunt numeroase indicii că tocmai un astfel de spectacol și-a dorit Theodor Cristian Popescu. Care, împreună cu scenograful Andu Dumitrescu, a optat pentru o formulă de spectacol-dezbatere, de natură să implice spectatorii, chiar dacă nu la modul direct, ci formulându-le apăsător teme de meditație, solicitându-i vizual și nu numai. Se joacă nu doar pe scenă, ci și în și din sală, personajele apar de te miri unde, actorilor li se cere să se încumete la numere de acrobație ș.a.m.d.



Foto: Andu Dumitrescu

Se simte însă în spectacol distanța de la dorință la putință. Mi-e tare teamă că principalii realizatori ai spectacolului nu au calculat riguros exact consecințele și că, asemenea lui Krum, au căzut victime iluziei. Consumi, tu, spectator, prea mult efort spre a vedea de unde apare cel care vorbește. Spectacolul e nepermis de lung, curge molcom, neinteresant și fără emoție. Dacă m-a emoționat ceva cu adevărat în cele două ore și jumătate de spectacol, atunci lucrul acela e scena înmormântării mamei lui Krum. Care durează aproximativ cinci minute. Puțină emoție pentru totalul de mai bine de 140 de minute cât durează reprezentația. Muzica lui Vlaicu Golcea e neputincioasă în a alunga senzația de anost. E ciudat să constăți că unul și același regizor, care, în prima tinerețe, tăia vârtos și vitejește (și tot la Naționalul târgumureșean) din *Măsură pentru măsură*, se teme să scoată ceea ce putea fi scos din textul lui Hanoch Levin. Și era, slavă Domnului, cel!

Evoluțiile actricești sunt plate și neinteresante. Cel mai neinteresant e Mihai Crăciun, interpretul lui Krum. Krum trebuie să fie un tânăr carismatic. În acest rol, Mihai Crăciun nu e. Și alte roluri ofertante, precum *Tugați* (Csaba Ciugulitu), *Truda-Zăluda* (Roxana Marian), nu scapă de platitudine. Se vede ceva mai bine Rareș Budileanu (mai cu seamă în rolul *Bertoldo*, actorul mai având în sarcină altele două). Elena Pirea, o actriță despre care am numai amintiri bune, e mult prea patetică în *Mama* lui Krum.

În condițiile date, nu trebuie să mire pe nimeni că spectacolul nu interesează. Că în loc de implicare generează lăncezeală și oboseală. Semn că e nevoie de mult timp, de mult talent, de multă dăruire, de și mai multă inspirație ca Secția Română a Teatrului Național din Târgu Mureș să conteze cu adevărat din punct de vedere artistic. Gestul de a fi invitată cu un spectacol în Festivalul Național de Teatru

e o amabilă încurajare. Dacă cei ce conduc acum Compania „Liviu Rebreanu” și Naționalul din Târgu Mureș supraevaluează invitarea lor la Festival, amabilitatea se va dovedi inutilă.

Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu” – Krum de Hanoch Levin. Traducerea: Cristina Toma. Regia: Theodor Cristian Popescu. Scenografia: Andu Dumitrescu. Light design: Andu Dumitrescu și Theodor Cristian Popescu. Muzica originală și sound design: Vlaicu Golcea. Coregrafia și mișcarea scenică: Eduard Gabia. Cu: Mihai Crăciun, Elena Pirea, Csaba Ciugulitu, Ion Vântu, Anca Loghin, Costin Gavază, Roxana Marin, Vero Nica, Ionela Nedelea, Luchian Pantea, Mihaela Mihai. Data reprezentației: 2 noiembrie 2009.

Crize

Alexandra Badea e o tânără regizoare în care, la vremea debutului ei, mi-am pus mari speranțe, dar care, odată plecată și din când în când revenită din cele străinătăți, cu fiecare nouă montare nu face decât să mă dezamăgească. Mihaela Michailov e o tânără „consoră” în ale criticii de teatru care scrie cronică într-un limbaj atât de metaforic, încât jur pe orice că nu am înțeles niciodată de ce i-a plăcut ori ba un spectacol. Ori dacă i-a plăcut. La un moment dat, s-a apucat de scris literatură dramatică, a beneficiat de tot felul de burse pe la *Royal Court*, a deprins formulele practicate acolo, le aplică reproductiv și scrie compuneri fragile cu pretenții de piese, din acelea fără acțiune, fără poveste, fără conflict, fără personaje, adică fără nimic, în afară de vorbe, vorbe, vorbe. Ca nu cumva să fie acuzați că nu sprijină dramaturgia românească ori că nu sunt *open minded*, vreo câțiva directori de teatru au aprobat înscenarea unora dintre lucrările ieșite din tastele computerului Mihaelei, convinși că astfel fac teatru postdramatic. Rezultatele nu au fost deloc pe măsura investițiilor, dar cum în teatrul românesc (încă)... turcul plătește, nu s-a întâmplat nimic.

Cele două domnișoare au reușit să îmbrobodească direcțiunea Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Timișoara și iată că li s-au pus la dispoziție timpi de repetiție, bani de producție, cinci actori plus fiica unei actrițe spre a se monta cât mai șui cu puțință ceva ce se numește **Cum traversează Barbie criza mondială** și care are alură de manifest eșuat. Am citit textul publicat în revista *atent*, mai exact spus am încercat să o fac, nu am dus operația până la capăt și am evitat să merg la premieră din rațiuni de igienă mentală. Spectacolul a fost adus din motive obscure (și nu prea) la București în Festivalul Național de Teatru. Am greșit că nu am declinat invitația. Am fost, așadar, la zisul spectacol. Timp pierdut. „*Amor pierdut, viață pierdută*” – vorba lui Eminescu-dramaturgul. Pe scenă o instalație complicată, nu mă îndoiesc că și costisitoare, cu multe neoaie ce se aprindeau și se stingeau enervant și obositor și erau mutate vajnic, de colo-colo, de cei 5+1 interpreți ce se mișcă zănat, zburdă, țopăie, dansează și rostesc un text *zen* care, la urma urmei, e greu de numit text, dacă nu am ce face și îmi amintesc că la „Teoria textului” am învățat că un text se caracterizează înainte de orice prin coerență. Spectatorii cinstiți pleacă discret din sală. Suntem destui care rămânem și suferim în tăcere. După vreo 120 de minute, comedia se termină spre ușurarea tuturor. Plecăm în transă spre casă. A doua zi, nume respectabile, nume sacre ale regiei românești venite la reprezentație, își fac cruci la telefon. Cronică orală e dintre cele mai vivace. Nu se vorbește decât despre *Cum a traversat Barbie criza mondială*. Critica e uluită și scrie pe bloguri ori în reviste virtuale cronici de nici cinci rânduri. Cu o promptitudine exemplară. Nimeni nu scrie „de bine”. Dar parcă asta contează pentru autoare, pentru regizoare? Nimeni nu mai

vorbește despre altceva. Mihaela Michailov l-a surclasat pe Shakespeare, Alexandra Badea pe Grotowski căruia, în același FNT, tocmai i s-a dedicat un simpozion.

Teatrul Național din Timișoara a fost prezent în Festival cu trei spectacole, egalat la număr doar de Teatrul Național din Cluj, și, în plus, și-a subminat cu această *Barbie* o substanțială parte din prestigiul recâștigat cu prețul a patru ani de trudă. Se gândește oare cineva la asta? Pe de altă parte, cu banii cheltuiți pentru aducerea acestei subproducții, Festivalul Național de Teatru ar fi putut, bunăoară, tipări un caiet-program lizibil. Nu ca acela din care eu mă trudesesc să transcriu distribuția. Nimeni nu face astfel de socoteli. Doar eu. Care, se vede treaba, nu sunt deloc zen, și îmi pierd vremea cu calcule inutile. Criză mare, monșeri!

Alexandru ȘTEFAN

Tirada unui peltic

Care sunt limitele de afirmare ale unei expresii artistice? Ce să rostești și câtă grijă să ai să te faci înțeles? Este oare posibil ca valoarea unei intenții să fie superioară faptei în sine? La această întrebare am putea răspunde exemplificând cu spectacolul *Prințesa Turandot*, montat de Andriy Zholdak la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu.

Deși acțiunea basmului se petrece undeva în China regalistă a vremurilor apuse, în căutarea unei note voit ironice la adresa actualei forme de guvernământ, regele poartă însemnele naziste. Supușii săi, îndoctrinați de rigoarea specifică totalitarismului, îi ascultă orbește poruncile, și la fel de orbește aleg să moară pentru fiica sa. Ca să motiveze ura nestăvilită a prințesei față de bărbați, Zholdak a apelat la o explicație freudiană, trădând la un nivel foarte fin și deloc vulgar relația incestuoasă pe care o avea aceasta cu tatăl ei. Înarmat cu aripile acvilei cuceritoare, *Altoun* se complace așadar în jocurile macabre ale fiicei sale: se profită de slăbiciunile lui fără limită în asemenea măsură, încât ajunge să se identifice cu bufonul depersonalizat ce-l însoțește. Sărac în replici și relaționări concrete, spectacolul lui Zholdak încearcă să păstreze la nivel superficial un aer de *commedia dell'arte* ultramodernizată, motivând în tușe psihedelice (definitorii pentru regizorul ucrainean) acțiuni aparent grave, încârcate de semnificații onirice. Pașii greoi, trupurile contonșionate, lumina difuză... sunt numai câteva elemente ce se străduiesc să creeze o stare de suspans continuă. Dar, probabil din pricina emoțiilor de premieră, actorii nu au reușit să fie la înălțimea așteptărilor impuse de regizor: jocurile mimice făcute în grabă și la scară mică au sfârșit prin a fi neclare, iar cum în expresivitatea lor se îmbinau scenele, firul epic al poveștii a fost imposibil de urmărit.

Scenografia lui Dragoș Buhagiar a încercat să creeze o punte de legătură între măreția dovedită a Greciei Antice și idealul de măreție la care aspiră nefericitul regat fascist. Simbioza cu efectele audio a avut rolul de a defini cât mai bine spațiile, dar nefavorizate de jocul actoricesc, acestea au avut un aer mai degrabă fușerit: zidurile invizibile ale sugestiei păreau dărâmate cu nepăsare de gesturile stingeri și neclare ale personajelor.

Pe scurt, am putea asemui spectacolul lui Zholdak cu un splendid poem despre viață, moarte, iubire și artă, rostit din păcate de un peltic: pentru că numai cineva pasionat de epoca iluministă ar fi putut rezona la monologul lui Chiriac, numai cineva sătul de bufonul împopoțonat al Italiei Renascentiste ar fi putut sesiza răstunarea valorică a tipologiilor de personaje propuse, și în principiu, numai cineva care a citit textul original al lui Gozzi ar putea pricepe ceva din ceea ce vrea să spună regizorul.

Nicolae HAVRILIUC

Când armoniile glisează

Impresionabil, până la neliniște, pe tot parcursul desfășurării spectacolului *Frumos* de Jon Fosse al Teatrului „Toma Caragiu” din Ploiești, se păstrează felul de spunere *scenică* (parafrazând un vers dintr-o baladă populară, regia, scenografia, actorii „spun curat”, adică sobru, convingător și cu măsură) despre o comunitate umană cu armoniile dezarticulate, atât interior ca indivizi, cât și microsocial.

Pe o suprafață „dislocată” de teren, de fapt un planșeu în oscilație ce leagă uscatul de construcția de pe ape dintr-un ținut scandinav, personajele se perindă ca din întâmplare sau, poate, investind întâmplarea cu o rodire a existenței când își rememorează trecutul sau când se apropie între ele spre a utiliza prezentul scurs anapoda. Iluminația spectacolului se distribuie alternativ, dezvăluind momente din partida adulților (După o absență oarecare, *Geir*, alături de *Hilde*, soția, și *Siv*, fiica, se-ntoarce în ținutul de baștină ca să-și petreacă vacanța. Acolo își regăsește prietenul din copilărie, pe *Leif*, neîmplinit și descurajat de viața locului unde nu se-ntâmplă nimic, și mama, deși bătrână, dornică să refacă unitatea familiei) și momente din partida adolescenților (*Siv*, fiica lui *Geir*, cunoaște un băiat al locului de care se-ndrăgostește). Chiar dacă în prim-plan se-ncearcă să apară *Geir* ca protagonist al faptei (el a părăsit acel spațiu izolat dintr-un fiord norvegian, strivind pasiunea pentru muzică generată din prietenia cu *Leif*, pentru a se stabili într-un oraș unde își întemeiază o familie, din păcate mai mult convențională), *Leif* devine centru de atenție și-l mișcă psihic pe *Geir*. Acesta este îndemnat să-și scurteze vacanța și să părăsească din nou ținutul natal când înțelege că prietenul lui de altădată ajunge să fie amantul soției sale.

Prin semnificație, „frumos” trimite la un cadru de viață ce ar trebui să placă și să ducă la împliniri, dar, lipsind armonia mișcărilor din sufletul personajelor, polifonia liniilor și culorilor apte să țină într-un întreg respiroul personajelor, cadrul devine sufocant. Terenul de sub picioarele personajelor glisează ca și stările ce le încearcă ființa, făcându-le de cele mai multe ori să privească neîncrezătoare, ceea ce le sporește vinovăția. Construcțiile oamenilor sunt instabile, atât cele din sufletul lor, cât și cele din afara lor. Numai fiordul și muntele se păstrează la dimensiuni stabile, dar acestea sunt construcții ale naturii (cadrul de viață fiind sufocant, personajele sunt lipsite de „life force”). Când încep să se simtă bine într-un loc, printr-o așezare a direcțiilor din perimetrul psihologiilor ascunse ce tind să capete sens, personajele decid să se despartă fugind unele de altele, fie spre a preîntâmpina conflictele care ar duce la o mărturisire a vinovăției și la o dezlănțuire de forțe obscure, fie dintr-un exces de suspiciune care, pe de altă parte, le adâncește captivitatea în singurătate. Existând în comportament și-n mentalitate un dozaj al gestului și al înțelegerii, personajele se menajează între ele chiar și-n situația căderii în culpă. Măsura imediată constă în părăsirea locului printr-o despărțire iluzorie ce lasă în latență forțele învrăbite. Fiind în balans, ca și mediul de viață ce-l traversează, emisiile vocale ale protagoniștilor întrețin comunicarea în fragmente (poate și dintr-un voit control).

Scutite de învelișuri sofisticate și pretențios drapate ale eroilor veniți din vremuri de opulență și de ascensiuni sociale, personajele spectacolului *Frumos* (evoluând în spațiul scenografic al lui Andu Dumitrescu, unde totul se clatină ca într-o relativizare a formelor) par atinse de fiorul tainic al tragicului antic. Jocul interiorizat al actorilor, extrem de interiorizat, până la spaima din priviri, transmite, ca dintr-un

hublou al timpului rămas deschis, ceva din lunga jale a omului din tragediile eline. Actorii, îndemnați de regie (Vlad Massaci, magician nevăzut, modelează dramaticul așezat la vedere prin sobrietate și transparență) să citească într-un anume sens textul, cu pauze expresive și ținând seama de mutațiile din prezent, se desfășoară ca printr-o rostire de sine. Și tocmai acele rostiri de sine ale actorilor, în felul unor căutări de comunicare, provoacă în spectator tresăriri ce-i răscolesc „adâncimile”, catartic și apăsător. Andi Vasluianu în *Leif*, prin rostirile mediane și grave aflate în măsura privirilor și tăcerilor, transfigurează blazarea și posibila revigorare în forma de expresie a personajului tragic; Ioan Coman, prin exploziile de rostire, pune accente diferite pe *Geir* ca să-i justifice acțiunea faptei; Oxana Moravec în *soția* duplicitară, trăindu-și viața ca pe o aventură, atribuie rostirii un mod reținut ce marchează oscilația personajului; Raluca Zamfirescu adâncește prin *mama*, personajul jucat, emblema de subtext pentru fixația în misterul locului; Ada Simionică în *Siv* și Cristian Popa în *băiatul* sporesc expresivitatea dialogului prin semnele emoției căutate în acordul atent vegheat între mișcare și rostire.

Forma de viață din spectacolul scenic, relativizată la o limită a existenței, se smulge din inconștient și, datorită instinctului, tinde să erupă într-o nouă expresie de refacere a vieții prin intermediul celor doi tineri. Semnificativ este sărutul lor din finalul spectacolului, stingher, sincer și potențând în germene un alt „life force”. În aceste ritmări, ei părăsesc planșeul în oscilație, îndreptându-se către uscat și, ca dintr-un impuls, vor începe un nou ciclu al vieții, urmând calea de la o limită inferioară pe bucla în ascensiune. Și prin gestul lor, o faptă stă să se consume, presupunând o intensitate a trăirii, dar în mod cert contribuind la apropierea extremelor și la împăcarea prin iubire, pentru că în identitatea locului armonia devine rostul ce-l au de îndeplinit. Retrasă în peticul de lumină ce se stinge, lumea din „Frumos” nu dispare brusc, ea trece în sinea spectatorului, marcându-l și urmărindu-l un timp, pentru că Vlad Massaci oferă un spectacol răscolitor.

Ion COMAN și Oxana MORAVEC

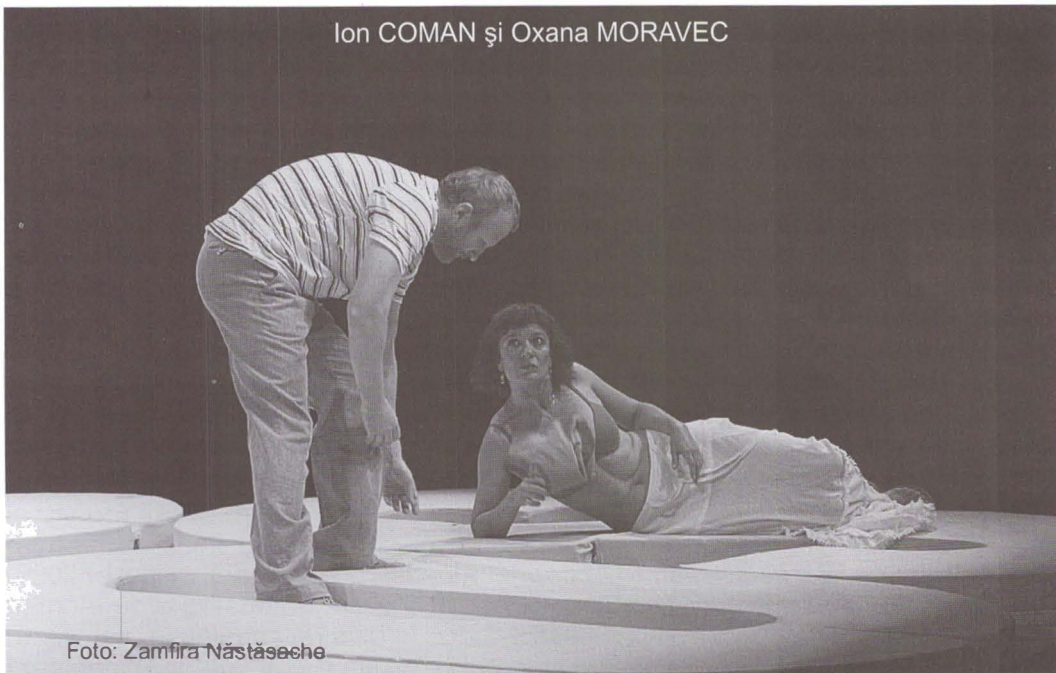


Foto: Zamfira Năstăsescu

Anca HAȚIEGAN

Conferințele FNT

Între 31 octombrie și 3 noiembrie 2009, la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din București, s-au desfășurat conferințele anuale din cadrul Festivalului Național de Teatru (FNT), avându-i drept invitați la această ediție pe britanicul **Aleks Sierz**, critic de teatru, jurnalist, realizator de emisiuni și autor al mai multor volume dedicate teatrului englez postbelic, alături de regizorul american **Richard Schechner** (n. 1934), inițiatorul, împreună cu Victor Turner, al studiilor de(spre) „performance” în lumea academică occidentală: „profesor la Tisch School of the Arts – New York University, unde a pus bazele departamentului de Artele spectacolului, editor al *TDR (The Drama Review)* și director artistic al Companiei East Coast Artists, cum sună o parte din prezentarea *in extenso* a vorbitorului de pe site-ul Festivalului (www.fnt.ro). O parte a informației nu mai e însă de actualitate: după retragerea recentă a lui Richard Schechner de la cârma instituției, East Coast Artists a fost preluată de Benjamin Mosse, noul director artistic. Aceasta nu îl împiedică pe fondatorul trupei să continue să lucreze aici, în calitate de regizor colaborator.

Noua dramaturgie în teatrul britanic contemporan

Revenind însă la conferințele FNT: în cea dintâi dimineață de comunicări, Aleks Sierz a conturat cu precizie și eleganță un tablou cuprinzător al dramaturgiei britanice contemporane, pornind de la șocul produs la începutul anilor '90 de apariția primelor texte semnate de Sarah Kane, Mark Ravenhill sau Anthony Neilson – autorii pieselor *Blasted*, *Shopping and Fucking*, respectiv *The Censor*, și a montărilor generate de acestea, reunite de Sierz sub titulatura „In-Yer-Face Theatre” („Teatru-drept-în-față”). Este vorba despre un teatru în care violența și sexualitatea – ca teme de meditație predilecte – erau abordate și exprimate într-un limbaj foarte direct, explicit, adevărurile neplăcute fiind azvârlite ca atare în ochii (și urechile) spectatorilor. Momentul a coincis cu un „boom” al teatrului bazat pe text. Dacă pe la mijlocul anilor '80 doar aproximativ 10% dintre piesele incluse în repertoriul teatrelor subvenționate aparțineau noii dramaturgii, un deceniu mai târziu procentul crescuse la 20%, iar încasările se măriseră de asemenea cu 10 procente (de la 50% la 60% din totalul sumelor realizate). În zilele noastre, între 400 și 500 de autori de piese de teatru sau scenarii de radio, film și televiziune reușesc să se întrețină din această activitate în Marea Britanie. O direcție intens cultivată în dramaturgia actuală, în descendența reprezentanților marii tradiții realist-naturaliste a teatrului englez, a lui G.B. Shaw, John Osborne sau Arnold Wesker, se bazează pe exploatarea literală a faptului nonfictional. Teatrul documentar, teatrul politic, teatrul-tribună aduc în fața publicului evenimente și cazuri controversate, cum ar fi atentatul din Statele Unite de la 11 septembrie 2001, anchete judiciare etc., folosindu-se de texte oficiale, care au suferit minime intervenții și adaptări pentru scenă (de aici și eticheta de „teatru-verbatim”, ce evocă celebrele dischete pentru stocarea informațiilor). ***Justifying War*** sau ***Called to Account*** (Tricycle Theatre, 2003, respectiv 2008) sunt două dintre titlurile care ilustrează această direcție, generatoare de montări mai degrabă plicticoase, în opinia lui Aleks Sierz. Infuzia de imaginație „salvează” însă unele piese din zona de obicei minoră la capitoarele ambiții și experiment

Aleks SIERZ

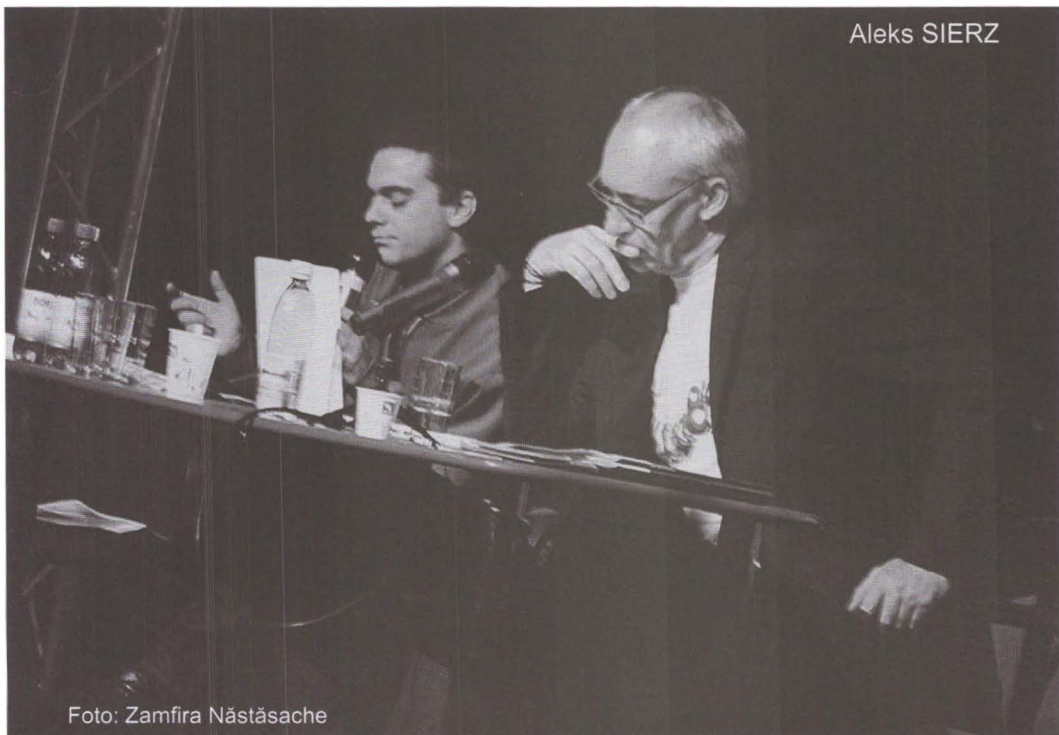


Foto: Zamfira Năstăsache

Richard SCHECHNER

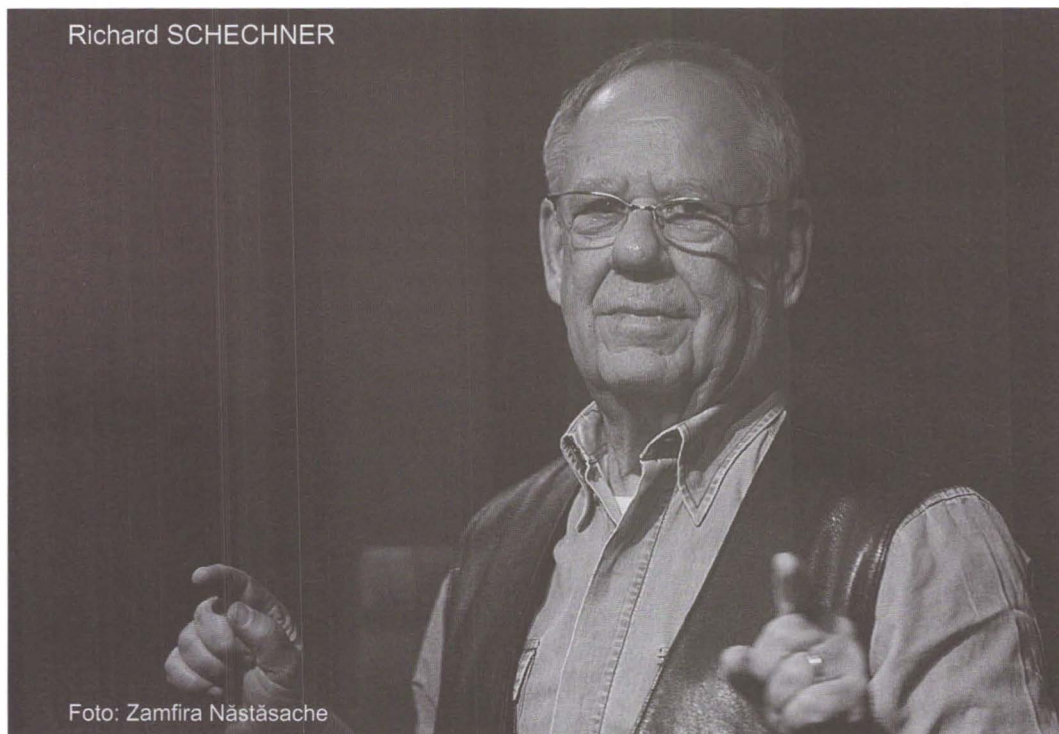


Foto: Zamfira Năstăsache

a „teatrului-verbatim“, precum *The Permanent Way* de David Hare sau *Talking to Terrorists* de Robin Soans (*Out of Joint*, 2003, respectiv 2005), texte cu accente autoreflexive, care, printre altele, problematizează tocmai relația ambiguă dintre realitate și ficțiune.

În zona teatrului ficțional sunt mai greu de decelat niște curente anume, însă pot fi enumerate ca teme recurente: familia, criza cuplului, anxietatea adolescenților, azilul, imigrația, comunitățile segregate pe criterii etnice, religioase etc. (vezi *England People Very Nice* de Richard Bean, National, 2009). Realizări cu adevărat notabile vin de fapt din zona de interferență a „literalului“ cu „metafizicul“, la fel ca, de altminteri, în opera-etalon a lui Shakespeare, în care, argumentează Sierz, istoria constituie un declanșator pentru imaginație. Caryl Churchill, Mark Ravenhill, Martin McDonagh (autorul *Omului pernă/The Pillowman*, piesă de curând pusă în scenă la noi de Radu Afrim), Debbie Tucker Green (cu *Stoning Mary*) sau Tim Crouch (cu *My Arm* și *An Oak Tree*) sunt câteva dintre numele de autori „metafizici“ – sau cu deschideri în această direcție – ce merită reținute, în opinia sa. Dar care ar putea să fie rostul noii dramaturgii? Lansând această interogație pe post de provocare la finalul expunerii sale, Aleks Sierz a oferit și un posibil „program“ (în ciuda faptului că, așa cum avea să remarcă el ulterior, răspunzând întrebărilor din sală, nu stă în firea criticilor britanici să practice „cruciade“...): rolul dramaturgului, așadar, ar putea să fie acela de a crea și a proiecta ideea unei noi ființe umane.

Fără să fi fost ceva premeditat, tema lui Sierz mi s-a părut că devine, pe parcurs, „supratema“ părților celor mai consistente ale intervențiilor conferențiarilor care i s-au succedat în programul Festivalului, inclusiv în cadrul întâlnirilor prilejuite de comemorarea a 10 ani de la dispariția regizorului polonez Jerzy Grotowski: „În laboratorul lui Grotowski“, eveniment patronat de FNT și organizat de Institutul Polonez din București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“ și Institutul



Foto: Zamfira Năstăsache

„Jerzy Grotowski” din Wrocław, cu participarea criticilor și teoreticienilor George Banu, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński. De asemenea, aveam să regăsim ideea transformării omului și a lumii prin faptul de artă, uzând de mijloace teatrale, figurând ca punct nevralgic în două dintre cele mai incitante eseuri semnate de Richard Schechner, *Către o poetică a performance-ului și 9/11, artă de avangardă?*, incluse în volumul **Performance. Introducere și teorie**, lansat în Colecția FNT cu ocazia prezenței autorului în Festival, alături de alt volum important, **Teatrul postdramatic** de Hans-Thies Lehmann.

A 3 day presentation...

Fidel principiului „*showing doing*” („a arăta că faci”), Richard Schechner a abordat un stil de interacțiune mult mai „performativ” cu publicul reunit timp de trei dimineți la rând în sala „Ileana Berloghea” a UNATC, subiectul și modul de prezentare modulându-se în funcție de preferințele majorității. Suportul discuțiilor l-a constituit o serie de fotografii și înregistrări din propriile spectacole, ilustrând o carieră regizorală întinsă pe mai bine de 4 decenii (din 1967 până în prezent), în care experimentul la intersecția „teatrului” cu viața – în înțelesul consacrat de tradiția occidentală a termenului – a constituit o preocupare constantă. Astfel, am avut parte de o incursiune fascinantă în istoria lui „The Performance Group” (TPG), o trupă de teatru neconvențional, „ambiental”, care a funcționat într-un garaj (The Performing Garage) din SoHo (New York) și pe străzile din preajmă între 1967 și 1980, până la desprinderea lui Richard Schechner de gruparea care și-a schimbat în acel moment titulatura, devenind „The Wooster Group”, rămasă sub îndrumarea actriței Elizabeth LeCompte – și funcționând în continuare în celebrul Garaj. Schechner urma să se lanseze într-o nouă aventură teatrală, înființând în 1992 Compania „East Coast Artists” (ECA), cu sediul tot la New York. Regizorul a punctat câteva dintre reperele majore ale creației sale, comentând concepția fiecărei montări în parte: de la **Victimele datoriei** de Ionescu („New Orleans Group”, 1967) sau **Dionysos în '69** (prelucrare după *Bacantele* de Euripide, TPG, 1968) până la montarea recentă cu **Orestia** în R.P. Chineză, trecând prin **Commune/Comuna** (TPG, 1970), **The Tooth of Crime/Dintele crimei** de Sam Shepard (TPG, 1972), **Mutter Courage** de Brecht (TPG, 1973), **The Marilyn Project** de David Gaard (TPG, 1975), **Oedip-ul** lui Seneca (TPG, 1977), **Cops/Politiști** de Terry Curtis Fox (TPG, 1978), **Faust/gastronom** (ECA, 1992), piesele lui Cehov, **Trei surori** (ECA, 1997) și **Livada de vișini**, ultima realizată în ambianța unei livezi reale, special plantată pentru această montare în împrejurimile orașului New Delhi, **Hamlet** (ECA, 1999) sau **YokastaS Redux**, spectacol realizat în colaborare cu dramaturgul Saviana Stănescu (La MaMa, New York, 2005). Regizorul s-a declarat influențat în căutările sale din domeniul antropologiei teatrale de artiști precum Allan Kaprow, autorul de *happening*-uri, Grotowski, Kantor, Peter Brook, fenomene ca Living Theater și Open Theater, de scrierile sociologului Erving Goffman (vezi **Viața cotidiană ca spectacol**, comunicare.ro, 2007), dar și de mai vechiul „star-sistem” hollywoodian, care făcea delimitarea dintre vedetă și personaj foarte neclară. În lipsa suportului imagistic și auditiv pomenit anterior, orice dare de seamă mai amplă e dificil de realizat și sărăcită din start de niște componente esențiale. Prin intermediul antologiei realizate de Saviana Stănescu din scrierile lui Schechner, conținând texte fundamentale din întreaga sa activitate de teoretician, cititorul român are însă acum posibilitatea să își apropie pe cont propriu universul acestui creator incitant. O parte dintre spectacolele menționate aici beneficiază de largi expozeuri sugestive, iar ideile sunt ilustrate grafic. Nu îmi rămâne decât să îi invit pe cei interesați la lectură.

Anca HAȚIEGAN

Performance. Introducere și teorie

Apărut la Editura UNITEXT, volumul **Performance. Introducere și teorie** de Richard Schechner (antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, București, 2009, p. 301) se deschide cu un miniinterviu realizat de Saviana Stănescu cu autorul, intitulat „*Viata ca un performance*”, în care sunt (re)examinată câteva dintre conceptele-cheie ale teoriilor lui Schechner, cum ar fi „performance” sau „teatrul ambiental” – o foarte bună introducere mai ales pentru primele două secțiuni ale cărții. Cea dintâi cuprinde capitolele 3–5 din volumul *Performance Theory* (ediție revăzută din 2003, Editura Routledge, reluând subiectele a două eseuri pe aceeași temă din 1976, respectiv 1988). În „*Dramă, script, teatru și performance*”, Schechner creionează o hartă a relațiilor complicate dintre lumea manifestării și comunicării, generate de separarea acestora (reversibilă – vezi fenomenul „retribalizării”, în termenii lui McLuhan) în anumite contexte socio-culturale. Zonele de interferență ale manifestării și comunicării cunosc, potrivit autorului, patru ipostaze dominante, drama, scriptul, teatrul și *performance*-ul: „drama o scrie scriitorul; scriptul este harta interioară a unei anumite producții; teatrul este un set specific de gesturi produse de interpreți într-un *performance* dat; *performance*-ul este evenimentul în întregime, incluzând publicul și interpreții (și tehnicienii, toată lumea prezentă)” – p. 45. O observație interesantă este aceea conform căreia societățile rigide, închise, colectiviste, cultivă mai degrabă teatrul și *performance*-ul, ca modalități de întărire și confirmare a *statu-quo*-ului, în timp ce societățile deschise, individualiste, încurajează dezvoltarea dramei (p. 59). De asemenea, teatrul și *performance*-ul par să întrețină legături mai strânse cu societățile agricole, organizate în jurul ceremoniilor desfășurate în funcție de ciclurile naturii, în timp ce „drama se dezvoltă în culturi în care vânătoarea are o importanță deosebită” (pp. 66–67). Vânătoarea, presupunând „nu numai cooperare, dar și izbucniri instantanee (climaxuri) de energie, în conjuncție cu lungi perioade de disimulare” (p. 60), imprimă structurile recunoscutibile ale dramei, sugerează autorul. O altă temă de meditație, pe urmele cercetărilor antropologului Peter Loizos sau ale lui Johan Huizinga, o constituie valoarea comportamentului „ludic”. Aceasta devine principala preocupare în următorul capitol, „*De la ritual la teatru și de la teatru la ritual: eficacitate și entertainment*”: „1) în anumite sisteme sociale spectacolele rituale sunt parte din ecosisteme și mediază relațiile politice, ierarhia grupului și economia; 2) în altele, spectacolele rituale încep să dobândească însușiri de *show business*; 3) există un continuum „dialectic-diadic” și care leagă eficacitatea de entertainment – ambele sunt prezente în toate spectacolele, însă în fiecare spectacol una dintre ele este cea predominantă; 4) în culturi diferite, în epoci diferite, predomină ori eficacitatea, ori entertainment-ul, cele două se îmbină dinamic” (p. 95). Astfel, în comunitățile tribale, în care se tinde spre eliminarea teatrului ca teatru (și a sciziunii dintre sfera muncii și divertisment), distincția actor/spectator devenind neoperațională, se accentuează, în contrapondere, importanța teatrului în viață, ce „fixează roluri și rituri de trecere care transportă persoane nu doar de la un statut la altul, ci de la o identitate la alta. Aceste transformări se realizează prin performance” (p. 82.). Fără să îl invoce explicit pe autorul *Galaxiei Gutenberg*, Schechner califică configurația spre care se îndreaptă actualmente societatea occidentală drept „tribalism postmodern” (p. 82).

Eficacitatea teatrului se traduce prin caracterul său *transformațional*, aspect tratat de Richard Schechner în profunzime în capitolul „*Către o poetică a performance-ului*”: „Transformările din teatru apar în trei locuri diferite și la

trei niveluri diferite: 1) în dramă, adică în poveste; 2) în actorii a căror sarcină specială este aceea de a suferi o rearanjare temporară a corpului/mintii lor, ceea ce numesc «transportare» [...]; 3) și în publicul în care schimbările pot să fie temporare (*entertainment*) sau permanente (rituale)» (p. 153). În funcție de gradul de „afectare” a participanților, se pot distinge trei tipuri de *performance*, deși diferențele dintre ele se estompează rapid în era audiovizualului, în contextul dezechilibrului tot mai mare dintre puterea comunicării și posibilitatea de a acționa, de a (se) manifesta în consecință: „1) cel estetic, unde publicul schimbă conștiința, în timp ce actorul «trece pe deasupra»; 2) cel ritualic, unde subiectul ceremoniei se transformă, în timp ce actorul care oficiază «trece pe deasupra»; 3) drama socială, în care toți cei implicați se schimbă” (p. 156). A „trece pe deasupra”, experimentând însă în prealabil „roata extazului și a transei” (cei doi poli ai dedublării), desemnează în viziunea lui Schechner capacitatea actorilor din teatrul estetic, cât și a oficialilor din anumite forme de teatru ritual (șamanii, de pildă), de a intra și de a ieși, totodată, dintr-un rol, de a se transforma și de a reveni apoi, „relativ neschimbați”, la existența cotidiană, făcând posibilă repetarea actului performativ. Această capacitate face ca actorul să nu fie o „persoană de unică folosință”. La fel de importantă este și reintegrarea consecutivă a persoanei inițiată într-un ritual. În acest sens, cazul tulburător al lui Ryszard Cieslak, „actorul-sfânt” al lui Grotowski, reprezintă un eșec din punctul de vedere al reintegrării actorului în existența cotidiană, ceea ce ridică multe semne de întrebare cu privire la „actul total”, la ambițiile revoluționare, transfiguratoare, militante, ale teatrului și ale artei în general – ambiții alimentate de idealurile „omului” și „lumii noi”, oricare vor fi fiind coordonatele lor (metafizico-religioase, politice, etnice, sociale etc.). Acestea sunt și semnele de întrebare din subtextul articolului „9/11, artă de avangardă?”, asupra căruia voi reveni mai încolo.

Teatrul ambiental și alte eseuri

În a doua secțiune a cărții sunt prezentate „Șase axiome ale teatrului ambiental”, text redactat de Richard Schechner în 1967, revizuit în 1987 și reprodus din volumul *Environmental Theater*, ediția 1994. Pe scurt, acestea ar fi, în enumerarea autorului: „1. Evenimentul teatral este un set de tranzacții interconectate”; „2. Pentru performance se folosește spațiul în întregime” (cu alte cuvinte, nu există spații rezervate doar actorilor sau doar spectatorilor); „3. Evenimentul teatral poate avea loc într-un spațiu complet transformat sau într-un «spațiu găsit»”; „4. Focus flexibil și variabil” (însemnând faptul că în spațiul de desfășurare al *performance*-ului pot să aibă loc acțiuni simultane și interacțiuni localizate, punctele de interes fiind dispersate); „5. Toate elementele din producție își vorbesc propria limbă” (altfel spus, este cultivat contrastul – „mâinile spun da, picioarele spun nu”, în formularea lui Eugenio Barba); „6. Textul nu trebuie să fie nici punctul de pornire, nici scopul producției. Textul verbal poate să nu existe deloc”.

Ultima secțiune a cărții cuprinde „*Rasaestetica*”, un studiu publicat de Richard Schechner în revista al cărei editor este, *The Drama Review*, în toamna lui 2001. Elaborat în anii '80–'90 de Richard Schechner, „*rasaestetica*” este un sistem de antrenament psiho-fizic al actorului, inspirat de *Natyasastra* lui Bharata-muni, un vechi tratat în sanscrită dedicat teatrului, comparat de autor cu *Poetica* lui Aristotel în termenii relevanței sale în cultura indiană. „*Rasa*” înseamnă „savoare”, „gust” sau „suc”, indicând faptul că, spre deosebire de teatralitatea occidentală, localizată în mod tradițional în simțul văzului (de aici denumirea de „teatru”, din gr. *theatron* = „locul de unde se vede”) și, eventual, al auzului, teatralitatea orientală are legătură mai degrabă cu sistemul digestiv, cu gustul, mirosul, digestia și excreția: „Atingerea plăcerii și satisfacției în *performance*-ul rasic este esențialmente orală – prin bot, combinând diferite arome și gusturi; iar satisfacția este viscerală, în stomac” (p. 235), pe când, în artele interpretative din Vest, până la arta de avangardă,

„mâncatul, digestia și excreția nu sunt considerate zone valide ale plăcerii estetice” (p. 256). Actorii pregătiți în sistemul rasic prezintă emoțiile așa cum se servește masa, etalându-le savorile. Aceste emoții sunt, la bază, în număr de 8, ele putând coexista în diverse combinații. În antrenamentul rasic, cele opt emoții primare sunt spațializate, fiind înscrise în niște careuri trasate pe podea („rasa boxes”), pe care actorul este chemat să le exploreze...

În „*Cinci avangarde... sau niciuna?*” (din volumul *The Future of Ritual / Viitorul ritualului*, Routledge, 1993) sunt descrise diversele orientări ale avangardei, de la privirea spre viitor, la întoarcerea spre tradiție, atracția sentimentală pentru primitiv sau fascinația interculturalismului. Termenul de „avangardă” însă nu se mai justifică în zilele noastre, în opinia lui Schechner, căci, chiar dacă inovația ar mai fi posibilă, ea ar fi imediat asimilată, mai degrabă cu dezinteres.

În fine, incitantul eseu *9/11, artă de avangardă?* (apărut mai întâi în traducere, în limba română, în revista *Scena.ro*, nr. 4/sept.–oct. 2009, și în original, în *PMLA*, vol. 124, nr. 5, nov. 2009) explorează evenimentul arhimediatizat al distrugerii complexului new-yorkez *World Trade Center* din perspectiva impactului avut asupra imaginarului receptorilor, evaluat prin prisma conceptului kantian de „sublim” – concept care anticipează transgresiunea reciprocă, tot mai insistentă în contemporaneitate, a vieții și artei, a eticului și esteticului. Astfel, în viziunea lui Kant, manifestările din natură și cele culturale pot fi în mod egal sublime, chiar când primele periclitează viața omului, nediferențiere sesizată și amendată imediat în vremea sa de către Schiller, potrivit căruia accesul receptorului la sentimentul sublimului se poate petrece doar în spațiul securizat și securizant al scenei, unde avem de-a face numai cu reprezentări, de ordin estetic, ale unor forțe colosale, apte să strivească psihic și/sau fizic ființa umană, dar despre care știm cu certitudine că nu vor pune nicio clipă în primejdie persoane reale (actorii aflați pe scenă). Altfel spus, în condiții de pericol real, iminent, empatia, compasiunea pentru semenul aflat în primejdie sau lezarea propriului simț de (auto)conservare împiedică, după Schiller, cel puțin în cazul muritorilor de rând, trăirea și proiecția asupra lucrurilor exterioare a unor sentimente de altitudine – morală? estetică? – a sublimului. În loc să opteze însă pentru această „corecție” aplicată de Friedrich Schiller teoriei lui Kant, în spiritul valorilor umaniste, Schechner apelează la mult mai neliniștitoare constatările ale lui Edmund Burke sau Antonin Artaud pe marginea aceleiași noțiuni problematice. În opinia lui Burke, o execuție reală prezintă mult mai mult interes pentru public decât una jucată pe scenă, oricât de mare ar fi măiestria actorilor, probabil dintr-o nicideată satisfăcută sete de realul cel mai real, ultim, absolut, autentic (iluzia esenței, ascunse). „*Imaginea unei crime prezentate în condiția teatrală dată este infinit mai cumplită pentru spirit decât aceeași crimă comisă în realitate*”, afirmația lui Artaud, citată de Schechner (p. 283) – care pare să-l confirme pe Schiller, la prima vedere, și îl contrazice pe Burke – deschide de fapt drumul punerii în scenă a ororii, bătătorit de conjuncția realului cu virtualul și cu teatrul în epoca mass-media: atacul terorist de la 11 septembrie 2001 din S.U.A. a fost gândit de către planificatorii săi în primul rând ca un „eveniment media uluitor, o ocazie foto și un spectacol de viață reală”, argumentează Schechner, dovadă stând și faptul că „intenția autorilor săi nu a fost de a cuceri sau ocupa teritorii, de a măcelări o armată sau cât se poate de multă populație civilă” (p. 295).

Astfel, susține Schechner, prin atacul îndreptat cu preeminență asupra imaginarului lumii Occidentale, care a reușit să schimbe istoria recentă, provocând în timp daune incalculabile părții vizate, atât la nivel material, cât și la nivel ideal/ideatic, autorii tragicului 11 septembrie au pus în practică, cu mijloace militare, dar mai cu seamă împrumutate din artele performative, programul – teribilă ironie! – avangardelor vestice: „deoarece artiștii avangardei cer de mai bine de un secol

distrugerea violentă a sistemelor estetice, sociale și politice existente" (p. 281). El redefinesc însă și sensul noțiunii de artă, reactualizând de fapt caracterul său eteroclit, purtător de alte valori decât cele strict estetice (precum valori de cult, în sens religios, valori etice, politice ș.a.m.d.), căci „categoria de «artă» nu este universală”: „Din acest punct de vedere 9/11 poate fi considerat artă într-un sens nonmodern” (p. 294). Cu aceste citate ample, sper că am reușit să îl fac pe cititor să prindă gustul („rasa”) textelor semnate de Richard Schechner, stârnindu-l să le studieze cu burta pe carte...

Mircea MORARIU

Scenograful, între pământ și apă

Puține, extrem de puține sunt cărțile consacrate scenografiilor români, încă și mai puține cele despre marii scenografi ai lumii care să fie traduse în limba română. Tocmai de aceea e de salutat apariția – la Editura Curtea veche, colecția „Urban” (București, 2009) – cărții Yannis Kokkos, **Scenograful și cocostârcul**, volum conceput și realizat de George Banu. E vorba despre o traducere, datorată Ancăi Eugenia Rotescu, a unei cărți ce a cunoscut deja trei ediții în Franța (1989, 2002, 2004), apărută mai întâi la Editura Actes Sud, fiecare dintre reeditări conținând actualizări care țin de dinamica activității unui scenograf, dar și regizor, de origine greacă, stabilit la Paris, care, prin activitatea lui, are o contribuție importantă la dezvoltarea artei teatrului. Teatrul dramatic și teatrul liric, deopotrivă. Cartea a apărut la noi grație eforturilor reunite ale Teatrului Național „I.L. Caragiale”, Centrului de Cercetare și Creație Teatrală „Ion Sava” și ArCuB.

Volumul conține, în afara unei admirabile prefețe, cu valoare de ministudiu introductiv, scrisă de George Banu („*Kokkos sau adeziunea la teatru*”), șase secvențe, dintre care cea mai consistentă e exact aceea al cărei titlu poate fi regăsit prin citare în cel dat cărții. În *Scenograful și cocostârcul*, amestec de studiu cu caracter teoretic, confesiune și privire retrospectivă asupra felului în care s-au consolidat prin ani concepțiile asupra teatrului și scenografiei ale lui Kokkos, găsim nu numai o explicitare a sensurilor pe care Kokkos le dă muncii sale, ci și a felului în care artistul s-a văzut pe sine și arta lui ca parte a ceea ce înseamnă teatrul, în general. „Când faci teatru – scrie Yannis Kokkos – o faci cu totul. Toate calificativele, *teatru de regizor, de actor sau de scenograf* mi se par fără obiect”. Găsesc în această frază a artistului exprimarea caracterului de artă de sinteză, de echipă a teatrului. Scenografiile imaginate de Kokkos au avut ca punct de plecare desenul – „Descopăr desenând... Mă exprim prin desen, stabilesc narațiunea spectacolului prin desen, îmi închipui spectacolul având desenul în față”. Au fost inspirate și determinate de spațiul în care urma să se joace viitorul spectacol – „Mi-ar fi foarte greu să-mi imaginez un decor dacă n-aș ști în ce teatru se va juca spectacolul; nu am mizat pe greutate, ci pe surprinderea spiritului lucrurilor. *A priori*, în teatru totul are greutate. Corpul este greu, decorurile pot fi grele, manevrarea, costumele... În teatru, dacă toată această greutate nu se evaporă spre a nu mai păstra decât spiritul lucrurilor, decât vibrațiile lor, atunci teatrul încetează să mai existe”. Aceleași scenografii au dorit sublinierea fragilității ca principal descriptor al naturii însăși a teatrului – „Fragilitatea constituie teatrul și ea nu se poate concilia cu greutatea. Dar această fragilitate nu trebuie asimilată cu frivolitatea căci, în teatru, trebuie să îi acorzi unei

decizii toată gravitatea, tocmai datorită efemerității lui". Scenografiile lui Kokkos au ținut seama de proporția justă și de perspectivă, de gramatica culorilor, nu s-au lăsat dominate de tehnologie, au refuzat ceea ce artistul numește „simbolismul lizibil imediat”, academismul modernității, concurența cu arhitectura, au respectat rolul regiei – „să faci regie cere curaj”. Incitant – subcapitolul intitulat „Refuzuri”. Dar ceea ce mi se pare cel mai important de subliniat e că niciodată din vederile lui Yannis Kokkos nu a ieșit actorul. În câteva rânduri artistul subliniază rolul acordat acestuia, respectându-l și, poate, recunoscând-i, implicit, preeminența. După ce, dând exemplul lui Michel Piccoli, evidențiază realitatea că „Marii actori sunt, de asemenea, scenografi. Desenează în spațiu” și după ce observă că „măsura, în teatru, este actorul”, în subcapitolul „Costumul, actorul și personajul”, Kokkos scrie: „Consider actorii ca fiind personaje ei înșiși și adesea concep semnele vestimentare pornind de la propriul lor fizic”. Urmează o sumă de nuanțări la care mi se pare util să reflectez și scenografiile noștri, mai ales aceia ce copleșesc actorul, îl „sufocă”, îl trimit în planuri secundare, îi neagă prin practica lor importanța.

Scenograful este, în opinia lui Yannis Kokkos, comparabil cu un cocostârc. El, cocostârcul, stă într-un picior, „între pământ și apă”. Îi stă în putință să zboare. Iar „scenograful, asemenea cocostârcului, stă pe malul heleșteului, se hrănește din profunzimea apei, stă într-un picior și, uneori, își ia zborul”. Despre felul în care și-a luat zborul scenograful Yannis Kokkos, găsim într-un alt capitol al cărții mărturiile lui George Banu, Antoine Vitez, Michel Vinaver, Andrei Șerban, Jacques Lassalle și Nicolas Sire.

„*Fragmente*” e capitolul ce înregistrează reflecțiile disparate, dar care colaționate trec cu ușurință examenul coerenței. Inventat în secolul al XVII-lea, amplificat în cel următor, mai cu seamă în spațiul german, dar și în cel francez, redescoperit cu voluptate în secolul al XX-lea (dacă nu ar fi să ne gândim decât la *Fragments d'un discours amoureux*, minunata carte a lui Roland Barthes), discursul fragmentar e unul extrem de util, de profitabil, de suplu pentru a traduce în limbaj articulat ceea ce cineva numea „dicțiunea ideilor”, de a le conferi ordine în dezordinea lor aparentă, în contradicțiile pe care numai pentru moment par că le zămislesc. Este, cred, doar o astfel de contradicție momentană și aparentă în această afirmație a lui Yannis Kokkos: „Acceptând constrângerile teatrului, scenograful își dezvoltă libertatea sa aparte ca mod de materializare a spațiului și a timpului.”

Capitolul „*Texte*” reunește articole publicate de Yannis Kokkos în intervalul 1977–1988, mărturii ale calităților de teoretician ale artistului. Desprind un fragment ce mi se pare grăitor pentru invitația la sublimarea tentațiilor spre pictură ori spre cinematograf, încercate adesea de artist, de omul de teatru, un fragment ce cred că îl confirmă pe George Banu care în prefață vorbea despre faptul că artistul „invită omul de teatru să fie acolo unde se află, fără să vizeze la un altundeva mereu absent: tabloul sau ecranul”. Scrie Kokkos: „Atitudinea scenografului este, pentru mine, destul de apropiată de a cineastului care și-ar fi propriul director de imagine, cel care face încadrările și montajul, adică stăpân pe sistemul narativ ce subîntinde reprezentarea teatrală, în același timp atent să nu creeze determinări multiple din punct de vedere plastic ale spectacolului, astfel încât viața repetițiilor să se poată împlini în interiorul spațiului.”

„*Addenda*” e un capitol care s-a impus de la sine ca urmare a dezvoltării și împlinirii lui Kokkos ca regizor de operă, comițând așadar actul de curaj despre care vorbea el însuși, iar capitolul ultim, ce poartă chiar numele artistului, ne pune la îndemână date biografice și o actualizată teatrografie.

LANSĂRI DE CARTE LA FNT

Lansarea volumului *Enigma Sarah Kane*

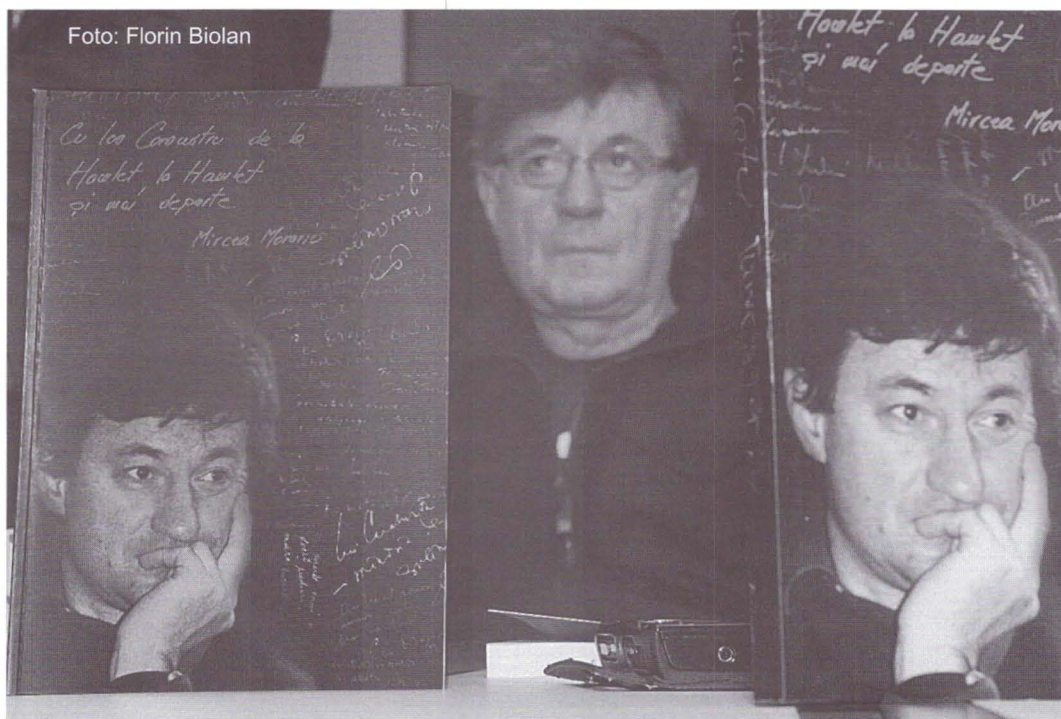
Foto: Zamfira Năstăsache

Lansarea volumelor Fundației „Camil Petrescu”



Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan



Lansarea volumului *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet și mai departe*

Lansarea revistei *Scena.ro*



Foto: Florin Biolan

Oltița CÎNTEC

Între aprecierile specialiștilor și aplauzele spectatorilor

Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov, a ajuns, în 2009, la ediția XXI (12–20 noiembrie), așezând astfel în capul listei de calitate una importantă și parcă tot mai rară în România: continuitatea. Pe pozițiile următoare se plasează varietatea stilistică a textelor și mizanscenelor, acordul cu trendurile spectaculare ale momentului, echilibrul între autohton și străin (mă refer la originea pieselor înscenate), popularitatea de care se bucură printre brașoveni și nu numai. Pentru că la Brașov ne-am reunit colegi de breaslă din toată țara, și asta nu doar pentru că orașul beneficiază de avantajul unei plasări strategice geografice.

Având o identitate individualizantă, Festivalul brașovean își propune an de an să focalizeze atenția asupra dramaturgicului prin reprezentații teatrale invitate în concurs (acum, ale Teatrelor ACT, „Bulandra”, de Comedie, Mic, Odeon, București, Naționalelor din București, Cluj-Napoca și Târgu Mureș, „Sică Alexandrescu” Brașov, „Maria Filotti” Brăila), un spectacol-lectură având ca scop promovarea unui text puțin ori deloc cunoscut la noi (*Ziua iertării* de Hanna Azoulay-Hasfari) și lansări de carte (antologii de piese de astăzi ale unor autori spanioli și israelieni, lucrări despre teatru) din colecțiile realizate de Fundația „Camil Petrescu” – revista *Teatrul azi*.

Ideea reuniunii brașovene este să concentreze atenția asupra piesei de teatru din ultimele decenii prin intermediul spectacolului, important fiind, în consecință, felul în care piesa este livrată publicului, prin înscenare. Nimic mai indicat atunci decât o discuție despre raporturile creatoare dintre dramaturg și regizor, ca autor al reprezentației. De la regiile de tip neoclasic, discrete, care aduc la propriu textul în scenă, până la tipul de creatori care utilizează lucrarea dramatică drept pretext al propriei scriituri scenice, ca poli ai posibilelor abordări, am văzut creații din toată gama posibilă.

Textocentrismul a fost ilustrat de producția gazdelor cu *Lapte negru* de Vasili Sigarev (regia Claudiu Goga), un spectacol de stare, de atmosferă, portretizarea unei lumii ambigue, polarizate, cea din Rusia postcomunistă, frământată de grave probleme sociale, dar și morale. O abordarea coerentă, în spiritul și litera lui Sigarev, te transpune într-un colț uitat de lume, gara Mohovoe, unde ciocnirea dintre vechile repere etice (omenia, cinstea, mila) și cele noi (libertatea de a face orice pentru bani) este foarte dură. Din echipa de realizatori, Mihai Mădescu și Luana Drăgoiescu au obținut Premiul pentru scenografie, iar actrița Viorica Geantă-Chelbea, cel de interpretare feminină.

Textul ca pretext a devenit *Omul pernă* de Martin McDonagh, montat de Radu Afrim la Teatrul „Maria Filotti”, Brăila (Premiul special al juriului). Regizorul a exploatat cu maxim câștig estetic nevoia copilăriei de poveste, mutând infanțitatea din zona candorii în zona tragicului, convingând prin felul în care știe să topească durerea în parodic și s-o transmită empatic auditoriului prin replică, muzică, dans.



Gabriela POPESCU și Marcel IUREȘ
în *Acasă la tata* de Mimi Brănescu

Noua dramaturgie românească a fost eșantionată la Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov prin *Ioana și focul* a consacratului Matei Vișniec (regia Cătălina Buzoianu, Teatrul de Comedie), *Acasă la tata* de Mimi Brănescu (regia Alexandru Dabija, Teatrul Act) și *Șapte dintr-o lovitură* de Lia Bugnar (regia Ion Caramitru, Teatrul Național București). Dacă prima lucrare dramatică are o structură compozițională postmodernă, bazată pe intertextualitate, următoarele preferă teatrul ca *mimesis* de actualitate al unor realități foarte apropiate temporal: *Acasă la tata*, o reflectare naturalistă, dar convingătoare, a României profunde, prin grila relațiilor de familie; *Șapte dintr-o lovitură*, utilizând cheia realistă dar căzând adesea în clișeu, abordează o temă socială a ultimilor ani – dorința tinerilor de a se îmbogăți rapid, cu orice mijloace.

Descoperirea unui text valoros este, exprimat simplist, operațiunea artistică a lui Mihai Măniuțiu, la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca. Despre Venedikt Erofeev se știa la noi că e autorul lui *Moscova-Petușki*, tradus de regretatul Emil Iordache și pus în scenă la București. Mihai Măniuțiu a valorificat o altă lucrare a boemului scriitor rus, *Noaptea Walpurgiei sau Pașii Comandorului*. Scenariul său dramatic a avut la bază traducerile Mașei Dinescu și Letiției Becherescu, Erofeev utilizând parabola comunismului ca ospiciu într-un registru expresionist-tragic, feroce aproape, prin teroarea intelectuală și fizică pe care o reînvie dramaturgic. Fără a fi nouă, ideea sistemelor totalitare, înfățișate ca spitale de boli mintale în care mai ales controlul minții este important, e completată de Erofeev cu trimeri livrești, culturale, iar spectacolul îi dă o formă scenică potrivită pentru a „contamina” publicul. Interesant este că Mihai Măniuțiu simte nevoia să

Ramona DUMITRAN și Ionuț CARAS
în *Noaptea Walpurgiei sau Pașii Comadorului* de Venedikt Erofeev



Foto: Nicu Cherciu

revină la forme metaforice de expresie și o face sedus de frumusețea literar-teatrală a piesei lui Erofeev, de generozitatea ei de simboluri. Spectacolul lui Măniuțiu e dens, te agresează ca privitor – se stă pe gradene, la mică distanță de actori –, aproape că le simți respirația și durerea. Foarte solicitantă pentru interpreți, care reușesc creații demne de reținut, mizanscena combină lectura psihologică cu cea politică, transformându-se ca mesaj într-un memento servit la fix două decenii după căderea comunismului. Creația aceasta a obținut Marele premiu, iar actorul Ionuț Caras, Premiul pentru interpretare masculină, *ex aequo* cu Marcel Iureș (*Acasă la tata* de Mimi Brănescu, Teatrul Act).

După o perioadă relativ îndelungată de derută instituțională și program estetic, Teatrul Național Târgu Mureș a realizat, prin Theodor Cristian Popescu (regia) și Andu Dumitrescu (scenografia), o versiune onorabilă cu *Krum* de Hanoch Levin. Echipa târgumureșeană are încă de recuperat artistic, dar *Krum* atrage atenția prin maniera de valorificare a spațiului și ideea scenografică.

Astăzi, când sălile mari par iremediabil pierdute de teatre, 800–900 de locuri fiind din ce în ce mai greu de umplut, Festivalul brașovean a demonstrat că tendința poate fi contrazisă: în cele mai multe seri, sala mare a fost plină, în câteva a fost neîncăpătoare, iar în altele câteva a fost aproape la capacitatea maximă. Meritul e al organizatorilor care au știut cum să găsească echilibrul adecvat între spectacolele inovative estetic și cele mai pe gustul publicului. Pentru că reușita unui festival e dependentă în egală măsură de aprecierile specialiștilor și de aplauzele spectatorilor.

Ion PARHON

Și tradiționala lectură-spectacol

Malka – sora cea mare, casnică, soția unui mecanic, cu doi copii, 45 ani; *Evelyn* – sora a doua, credincioasă, căsătorită cu un activist al Partidului israelian ultraortodox, mamă a opt fete, 40 de ani; *Fanny* – a treia soră, divorțată, femeie de afaceri, 37 de ani; *Amira* – sora cea mică, studentă la film, 25 de ani.

Acestea sunt personajele piesei *Ziua iertării*, scrisă de apreciată actriță Hanna Azoulay-Hasfari, din Israel, descendentă dintr-o familie spaniolă, text publicat nu de mult în volumul *Dramaturgi israelieni de azi*, apărut din inițiativa Fundației Culturale „Camil Petrescu”, prin Editura Cheiron. Întâlnirea cu textul ne-a fost prieluită, însă, de participarea la Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov, ediția a XXI-a, unde, potrivit unui obicei pe cale de a deveni veritabilă tradiție, regizorul Claudiu Goga (directorul Festivalului și al Teatrului brașovean, „Sică Alexandrescu”) ne-a invitat la un spectacol-lectură în interpretarea unor actrițe ale scenei pe care o conduce, dedicat tocmai acestei piese. A fost un privilegiu pentru cei din sala Studio a respectivului teatru de a se întâlni cu personajele lovite de o adâncă nefericire, sub care poți descoperi, însă, și ipostaze nebanuite ale invulnerabilității. Un privilegiu ivit, fără îndoială, din calitatea acestui demers ce și-a apropiat efectiv meritele unui reușit spectacol prin simplitatea și sinceritatea lecturilor artistice, prin interesul crescând și emoția puternică trezite în rândul asistentei.

Cele patru surori se întâlnesc în locuința mamei lor, dispărută în chip misterios de acasă tocmai în ziua de „Yom Kippur”, una dintre cele mai importante sărbători evreiești. Bântuită de amintirile când plăcute, când cenușii ale copilăriei, de experiența amară și de greutățile unui mariaj precoce, Malka suferă de chinuitoare crize de gelozie, poate moștenite de la mama ei, chiar dacă temerile sunt mai degrabă cuibărite în chip maladiv în imaginația celei mai mari dintre surori. Evelyn este întruparea fidelă dar și dramatică a habotnicismului religios, hotărâtă să dea naștere chiar și la cea de-a noua fiică, spre a nu-l supăra pe Dumnezeu, chiar dacă, în condițiile sănătății sale precare, faptul riscă să-i grăbească moartea. Fanny, singura dintre ele acum ferită de griji materiale, datorită succesului în afaceri, după o tinerețe naufragiată printre amoruri pasagere și durerea cauzată de un copil ce i-a fost înstrăinat, odată cu alungarea de acasă de către mama ei, viseză la clipa când ea însăși va putea adopta un copil tocmai din Vietnam. Amira, cea mai mică dintre fetele familiei Ochana din Netivot, studentă la film, dar amenințată cu exmatricularea, se confruntă și ea fie cu greutățile de acomodare la viața trepidantă din Tel Aviv, fie cu sindromul tot mai des de atac de panică, fie cu obsedanta dorință de a realiza un scenariu inspirat tocmai din frământata poveste a familiei sale. Când învăluit de o aparentă banalitate, când inflammat de invective și reproșuri vehemente, când dezvăluind o surprinzătoare tandrețe, dialogul dintre cele patru femei pare să pecetluiască o atmosferă de suspans în jurul misterioasei dispariții a mamei lor. Toate încercările de a descifra acest mister par zadarnice. Ne îndreptăm către o piesă polițistă? Nicidecum! Pentru că Amira, fiica cea mică, va da la iveală un mesaj lăsat de mama lor pe video, doar sonor, fără imagine. Aflăm că, după o căsnicie începută la numai treisprezece ani, când a venit în Israel tocmai dintr-un mic sat din Maroc, stresată permanent de o gelozie bolnăvicioasă și de neînțelegerile cu soțul său, mai apoi de remușcările datorate alungării din casă a fiicei lor Fanny, cea mai frumoasă și mai răsfățată de tată, resimte în chip dureros singurătatea și nevoia de a reveni pe pământul natal, alături de sora ei, rămasă singură după decesul soțului. Plecarea mamei, urmată de înapoierea actelor locuinței către

agenția de unde fusese închiriată, pare să-și afle izvorul tocmai în insuportabilul „dor de acasă”. Dar, dincolo de dispariția mamei tocmai în ziua de „Iom Kippur”, acest „dor de acasă” se dovedește a fi și magnetul puternic, de neînvins, ce a făcut posibilă întâlnirea celor patru fiice în căminul copilăriei. Mai mult, el alimentează și dorința împărtășită surorilor de către Fanny de a cumpăra „casa mamei”, leagănul copilăriei lor mai mult sau mai puțin fericite, din care mai răzbate și acum glasul ei sau mirosul și gustul de dulceată... Peste toate animozitățile sau dureroasele evocări ale trecutului, această plecare a mamei de acasă, pentru moment o rană deschisă, se însoțește în chip aproape paradoxal cu o adiere de o afectuoasă toleranță reciprocă și cu nevoia irepresibilă de comunicare menită să atenueze eșecurile fiecăreia dintre fiice, împreună cu otrăvitul sentiment al singurătății. Acesta este tocmai semnul de forță lăuntrică, de invulnerabilitate, deloc străin de redescoperirea aceluși „acasă”, ce conferă totodată piesei un final deschis, ca o geană de lumină în calea disponibilităților interpretative ale spectatorilor.

Nu ne mai rămâne altceva de spus decât să remarcăm profesionalismul regizorului și al interpretelor, care au ocolit cu bună știință orice alunecare în melodramă, orice îngroșare nedorită a trăsăturilor caracterologice sau a tensiunii emoționale ce populează fie confruntările, fie scurtele „monologuri” autobiografice din piesă. Mai mult, scenele dominate când de un intens dramatism, când de o discretă tandrețe sunt adeseori intersectate de un umor bine pus în valoare. Tocmai acest glissando între stările sufletești oferă interpretelor o minunată șansă de afirmare a talentului și a instinctului lor actoricesc. Prin complexitatea bine nuanțată a caracterelor și a relațiilor dintre ele, ba și printr-o fină dar incitantă sugerare a atitudinii interpretelor față de personajele lor, cele patru actrițe împlinesc cu brio atât așteptările regiei cât și pe ale noastre, ale participantilor la „spectacolul-lectură”, pe care, spre a-l salva de banalitatea manifestărilor similare, l-aș numi mai degrabă o „lectură-spectacol”. Interpretele sunt Viorica Geantă-Chelbea (*Malka*), Bianca Zurovski (*Evelyn*), Ligia Stan (*Fanny*) și Maria Gârbovan (*Amira*). Scurtă, dar pe deplin convingătoare prin fermitatea și prin consistența sa emoțională, a fost destinuirea nevăzută a *Mamei*, ce aparține actriței Viginia Itta Marcu. De altfel, conturul impresionant al acestui personaj construit în absență reprezintă și el unul dintre meritele lecturii-spectacol, pe care nădărdim că regizorul Claudiu Goga o va aduce cât de curând sub luminile rampei.

Mircea GHIȚULESCU

CHIȘINĂU

Festival Național de Teatru

...S-a deschis imediat după Ziua Națională a României, când mai erau proaspete coroanele de flori de la monumentul lui Ștefan cel Mare. În deschidere, pe scena Teatrului Național „Mihai Eminescu” regizorul Boris Focșa, ministrul Culturii, a vorbit despre necesitatea evaluării lucide a etapei actuale a teatrului basaraban. A urmat un spectacol neconformist cu *Povestea unei nebunii obișnuite* de Peter Zelenka. Urmașul lui Jaroslav Hašek și al lui Václav Havel, Peter Zelenka este contaminat de nevropatia sexuală a epocii. El radiografiază lumea unui bloc de locuințe din Praga într-o suită de scene mărunte și încropește o viziune existențială. Viața este mizerabilă, iar mizeria sexuală le întrece pe toate. Zelenka are multe îndoieli în privința sexului frumos: femeia ideală este manechina care se însuflețește,

dar și ea te părăsește la un moment dat pentru a se întoarce în vitrină. Astfel că este de preferat... aspiratorul ori țeava de la chiuvetă. Viziunea misogină este incertă. Nu știi, în cele din urmă, cât este autobiografie, experiență proprie și cât anume aplicarea unui punctaj americano-occidental din care nu trebuie să lipsească perversiunile sexuale și referințele la comunism. În spectacolul lui Alexandru Cozub joacă alternativ când actorii, când grupul. De regulă, intervențiile de grup sunt cele care pun amprenta asupra spectacolului, ceea ce creează impresia unui oratoriu burlesc despre nebunia noastră cea de toate zilele. Dar și faptul că Petru Oistric, (*Peter*, protagonistul) și Nicu Suveică (*prietenul misogin*) nu au anvergura care să se opună grupului. În schimb, Ninela Caranfil, în rolul *Mamei*, are și dramatism și umor, dar și Ion Mocanu în *Alex*, ca să nu mai vorbim despre Doriana Zubcu Mărgineanu în *Manechinul Eva* – un rol excelent.

Teatrul Satiricus „I.L. Caragiale” din Chișinău pare, pentru moment, cel mai „fierbinte” cu proiectele sale admirabile legate de dramaturgia română contemporană. Un festival al relației dintre dramaturgi și regizori a adus pe scenă drame de Constantin Cheianu (*Golanii revoluției moldave*), Nicolae Negru (*Minte-mă, minte-mă!*), Irina Nechit (*Maimuța în baie*), Iulian Filip (*Hai să ne jucăm*), Andrei Burac (*Ispitirea lui Iuda*), Nicolae Esinencu (*SRL Moldoveanul*), Dumitru Crudu (*Salvați America!*), Andrei Strâmbeanu (*Dictatorul*). Fondat în 1990 de regizorul Alexandru Grecu, Teatrul Satiricus este foarte satiric, aproape incendiar prin participarea, implicarea, manifestarea adversității față de orice tip de dictatură, astfel că satira tinde să devină protest politic. Deși detestăm teatrul militant care îți arată adevărul cu de-a sila, nu avem cum să refuzăm vehemența și energia acestui tip de teatru. În *Caligula*, Alexandru Grecu folosește un scenariu propriu, având la bază un roman de Joseph Toman, dramatizat prin filieră rusă. Mitul împăratului roman Caligula, fiara celebră pentru că și-a făcut calul senator și a regretat că populația Romei nu are un singur cap pe care să-l poată tăia dintr-o singură lovitură, este un pretext pentru o atitudine contemporană împotriva tendințelor dictatoriale ale lui Voronin. De parcă Băsescu nu și-ar fi numit „cali” în Guvern și va continua s-o facă... Iată că spectacolele de tip politic, drapate în subiecte antice, nu sunt doar conjuncturale. Dincolo de pasiunile politice care îl împiedică să filosofeze, Alexandru Grecu posedă o știință a efectelor deviate prin metonimie. Crimele se petrec la vedere, dar pumnalul cade alături, făcând astfel ca violența să fie distilată, iar efectul cu atât mai puternic. În spectacolul de la Satiricus, *Caligula* rămâne un personaj de rangul al doilea, protagonist fiind actorul roman Fabius Scaur care a îndrăznit să ridice vocea împotriva dictatorului Caligula și s-a sinucis în temniță. Nu calitatea literară a scenariului contează, ci energia protestului social, asigurată prin cortine repetate de aplauze furtunoase și prin interludiile ludice ale trupei de actori ai lui Fabius cu performanțe atletice și fizice deosebite. Toate acestea întretaie la intervale bine calculate subiectul *Caligula*, realizând un contratimp de care beneficiază întreg acest spectacol de trei ore care nu reușește să te adoarmă nicio clipă. Cu adevărat regretabilă este culoarea pestriță a spectacolului. Înțeleg prezența mobilei purpurii pentru că era simbolul puterii la romani, dar costumele sunt insuportabile prin imitația naivă a stilului roman. Este o trupă bine antrenată, însă personalități mai conturate au doar Lilia Cazacu, Viorel Cornescu, Ion Cucuruzac și puțini alții.

Profesorul Mihai Fusu și-a expus patru dintre studenții săi în câteva monodrame de Neil LaButte, grupate sub titlul *Bash*, unele foarte cunoscute nouă din filme mai vechi. Homosexuaii din Central Park, pe care îi descoperă un grup de tineri cheflii cu simțul Bibliei și îlucid pe unul dintre ei cu sălbăticie, la toaletă, constituie doar unul dintre subiecte. Un altul își ucide fițița, dar nu pe altarul gloriei militare ca Agamemnon pe Ifigenia, ci din nevroze încă neexplicate. Ceea ce ne

arată Mihai Fusu cu adevărat valoros a fost calitatea subtilă a actorilor săi – Ghenadie Gâlcă, Ina Surdu, Alexandru Pleșca și Victoria Prepeliță care, în plus, au o dicție română perfectă.

În *Revizorul* de Nikolai Gogol de la Teatrul Rus „Cehov” din Chișinău, regizorul Ilia Shatz a mers pe satanismul lui Hlestakov, o fantomă care, din câte am înțeles, circulă cu dezinvoltură prin teatrele rusești. Shatz a simțit nevoia să-i adauge lui Hlestakov ceva ce lui Gogol i-a scăpat și anume că este un diavol cu cornițe roșii ceea ce te face să te crezi în *Faust*. Nu are nicio legătură bietul *Hlestakov* cu demonismul, acesta este doar un escroc care profită de o confuzie. Dar, în afara tandemului *Bobcinski–Dobcinski*, Shatz a inaugurat cuplul cu soția și fiica primarului, legate amândouă una de alta cu hamuri, ca niște iepe strunite uneori de Hlestakov. O altă inovație a lui Shatz a fost expresia „prokleație liberali”, care nu există la Gogol dar există la Chișinău. Liberalii de aici sunt niște „procleți” pentru că sunt antiruși. De altfel, spectacolul se vrea interactiv, actorii sărută mâinile doamnelor din sală și vorbesc cu spectatorii, fac politică rusească dar pe porțiuni, este foarte amuzant.

Tendința generală (care se poate urmări și în teatrele din România) este comedia ușoară, cât se poate de muzicală, asemenea lui *Amphitryon* al lui Tudor Țărnă de la Teatrul „Ginta latină”, *Cabaret Jacksonville* de la Teatrul Luceafărul în regia lui Boris Focșa sau *Tâfa de marți* de Gheorghe Calamanciuc în regia lui Anatol Răcilă de la Teatrul Național din Bălți. Este un semnal cert că teatrele au mare nevoie de public, iar în ultimele cazuri citate sălile au fost luate cu asalt. Mai toate spectacolele au fost examinate de criticii invitați la dezbaterile conduse cu severitate de Angelina Roșca.

PITEȘTI

Marinela ȚEPUȘ

Adaptarea la situație

În vremea din urmă, simt nevoia să-mi încep articolele mereu în același fel, pentru că uimirea mea este continuă. În vreme ce întreaga țară traversează o gravă criză financiară, politică și socială, teatrele își văd de treabă. Pentru că nu au avut niciodată bugete foarte mari, nu resimt acut lipsurile materiale. Mai mult decât atât, publicul încă se mai îndreaptă spre sălile de spectacol. Probabil și pentru că a rămas o formă de „distracție” relativ ieftină, dacă nu cumva, lumea s-o fi săturat de emisiunile politice, în care se bate, exacerbat, apa-n piuă, de spectacolele TV de divertisment, făcute parcă pentru idioți, de telenovele, de discoteci cu fumuri și de „vizite” prin supermarketuri, pentru că de cumpărături nu prea mai poate fi vorba...

În acest context, nu pot decât să spun, cu reală mulțumire, că **Festivalul Internațional al Teatrului de Studio – StudiInterFest** a avut, în acest an, cea mai reușită ediție. Deși era a... XIII-a! Au fost selecționate spectacole din străinătate – Serbia, Bulgaria – ca să-și păstreze rangul de manifestare internațională și foarte multe din țară, însă ale unor teatre mai puțin prezente în peisajul festivalier. Și e de bine, pentru că majoritatea producțiilor au purtat marca de la onorabil în sus. Satisfacția cea mare a fost însă aceea de a vedea, zi de zi, sala plină (chiar și atunci când reprezentațiile începeau la ora 17.00!). Știu cât de mult se muncește pentru realizarea unui festival și câte speranțe își fac organizatorii că evenimentul nu va

trece neobservat de către spectatori. Cu atât mai mult m-a bucurat acest lucru cu cât afişul nu era dominat de titluri ale teatrelor bucureştene şi de nume mari de actori. Prin urmare, efortul de fiecare an al directorului Teatrului „Al. Davila” a fost din plin răsplătit prin câştigarea încrederii spectatorilor. Manifestarea piteşteană are o particularitate – este aşezată, cu două reprezentaţii pe zi, fără evenimente care să se încalce făcându-te să alergi ca bezmeticul de colo-colo şi având surpriza, adesea, să nimereşti peste ceea ce era mai anost. Cum se mai întâmplă, din păcate! Gazdele sunt amabile fără a te copleşi cu prezenţa: îţi oferă mapa cu materialele publicitare încă din prima zi, te aşteaptă cu discreţie la sediu, cu un pahar de suc, alune şi multe vorbe bune. Oraşul a fost în ton teatral. Piaţa Centrală, frumos amenajată, cu pavaj nou, băncuţe şi lumini, iar soarele unui decembrie prea cald ne-a învăluit în fiecare zi cu multă tandreţe. Am remarcat că lumea de acolo este mai puţin agitată, se plimbă cu dezinvoltură, râde, se simte bine. Ce mai, m-am simţit de-a dreptul răsfătat! În plus, am avut parte de câteva spectacole foarte reuşite. Pe lângă *And Bjork, of course* de Thorvaldur Thorsteinsson, în regia lui Radu Afrim, al Teatrului „Toma Caragiui” din Ploieşti, pe care l-am văzut pentru a patra oară, cu acelaşi interes, am fost cu totul cucerită de alte trei producţii: *Neînţelegerea* de Albert Camus, un spectacol de Vlad Drăgulescu, costumele de Costinela Ungureanu (Compania de Teatru „Teatrulescu”, Craiova); *Fitness* de Jacques de Decker, regia Mihai Bisericanu, mişcarea scenică Margo Dumitru (Teatrul de Comedie, din Capitală, cu sprijinul Ambasadei Belgiei la Bucureşti) şi *Club „Noua Ordine a Lumii”*, după Harold Pinter, Heiner Müller şi Platon, adaptarea şi regia Aleksandar Dunderović, costumele Jelena Jovanović, direcţia muzicală Dragoslav Tanasković-Trnda (coproducţie Teatrul Knjaževsko-srpski, Serbia, şi Theatre Kolektiv, Marea Britanie). Sunt, de altfel, spectacolele laureate cu premiile Festivalului.

And Bjork, of course este una dintre reuşitele producţii *marca Afrim*. Dintre acelea care ne întristează pe măsură ce ne înveşesc. Râdem strâmb la o lecţie de... optimism. Mai mulţi oameni se întrunesc pentru a se dezinhiba sub atenta supraveghere a unei profesoare fără cine ştie ce experienţă în domeniu. Fiecare se confesează în dorinţa de a-şi depăşi limitele. Însă nu reuşesc, fiecare va trebui să trăiască în continuare cu ele. Să se supravegheze. Să se prefacă doar că sunt optimişti.

Nu mi-a plăcut niciodată piesa *Neînţelegerea*, nici la lectură, nici montată. Mi se pare a fi un scenariu greoi, îmbâcsit, plicticos. Ei bine, tânărul regizor Vlad Drăgulescu a ştiut să-i dea sevă. Mirela Cioabă (din generaţia matură) şi Iulia Colan (din foarte noua generaţie de actori) au reuşit să se înfrunte, să se completeze, realizând două personaje puternice, pe care e musai să le ţii minte. Mamă şi fiică, ucigaşe din motive diferite (mama pentru că şi-a pierdut un fiu şi, probabil, socoteşte că toată lumea este vinovată pentru asta, fiica pentru că visează la locuri exotice). Aşa că îşiucid şi îşi jefuiesc oaspeţii, până când ajung să-l omoare pe chiar fiul, respectiv fratele plecat. Ei bine, în această montare se mizează mult pe relaţiile dintre personaje, pe gesturile mărunte, pe mimica feţei, pe priviri, astfel încât fiecare replică taie în carne vie. Ideea regizorului de a-şi închide eroii într-o cuşcă, reprezentând recepţia unui hotel dintr-un loc pierdut în munţi, este benefică. În felul acesta, artiştii sunt constrânşi să se mişte puţin, se lovesc unii de alţii, aştepţi ca replicile, care se izbesc de pereţi, să-i strivească prin rîcoşeu. Mihaela Teleoacă, în *Fitness*, captivează o sală întreagă. Micuţă, fragilă, face dovada unei forţe teribile. Trece, cu uşurinţă, de la haz la emoţie. Prezintă povestea unei femei singure, nefericite, care încearcă să se salveze de depresie prin tertipurile la modă: cură de slăbire, gimnastică. Fireşte, va rămâne dezamăgită.

Spectacolul sârbilor este un experiment despre nefericirea mondială şi despre imposibilitatea omenirii de a ieşi din această nefericire. Nimic nu mai poate salva

Omul de la pierzanie, așa că se va adânci în mocirlă (re)inventând false divertismente: cabaretul, războiul, tortura, închisoarea, violul. Spectacolul se petrece în mai multe spații: studio, subsol, atelierul de producție, foaier, curtea teatrului și sfârșește pe scena mare. Traseul și spațiile sunt alese cu mare grijă. După un lung prolog cu muzică, dans și șampanie – la propriu –, spectatorii sunt împărțiți în grupe mici și purtații spre „burta” teatrului, acolo unde vor fi *siliți* să vadă, în picioare, câte un fragment din reprezentație. Ei se interferează, din vreme în vreme, însă nu sunt lăsați să se reunească decât la final, când vor fi invitați să danseze din nou. Dacă începutul pare vesel și strălucitor, finalul ne lasă gustul amar al faptului că nu știm să prețuim viața. Este un fel de alarmă pentru ceea ce am devenit. Din trestie gânditoare se pare că ne-am transformat într-o mașină de fum.

Aceștia au fost pilonii solizi ai evenimentului piteștean. Nu pentru că celelalte reprezentații nu ar fi prezentat interes. Și chiar așa vrea să mai amintesc un spectacol al unei trupe de amatori (există tot mai puțini asemenea entuziaști ai scenei și e păcat), care ne-a prezentat **Ursul** de A.P. Cehov, un spectacol de Nelu Serghei (Teatrul „Altar”, Tulcea). Corect montat, cu haz și candoare, a fost primit așa cum se cuvine de către public. Sigur că este vorba de interpreți cu state vechi în domeniu, care au depășit de mult timp diletantismul, dar care încă mai practică teatrul doar în timpul liber.

Cred că e timpul ca Festivalul de la Pitești să-și facă loc între evenimentele naționale importante. Așa cum, de la an la an, a reușit să atragă tot mai mult atenția spectatorilor, ar fi bine să se facă mai multă publicitate și în afara orașului. Chiar merită. Mai ales că e singurul pe această falie care prinde aripi tot mai largi: *spectacolul de studio*.



Scenă din *Neînțelegerea* de Camus

BUCUREȘTI

Costin POPA

La vita è bella

Titlul filmului lui Roberto Benigni a fost sursa de inspirație pentru denumirea **Festivalului Internațional al Artelor Spectacolului**, aflat, iată, la cea de-a doua ediție. Copleșitoare, abundența manifestărilor desfășurate sub genericul „**Viața e frumoasă!**“. În numai 10 zile, peste 50 de spectacole de operetă și *musical*, gale internaționale de operetă și balet, lansări de carte și disc, vernisaje, prezentări de proiecte culturale și sociale, concerte, filme artistice, *workshopuri*, mese rotunde, întâlniri-dezbateri, seri tradiționale (România, Rusia, Ungaria, Slovacia), decernarea Premiilor VIP, plus Conferința Uniunii Teatrelor Muzicale din Europa (EMTU) și prima ediție a Concursului pentru Tineri Interpreți, dotat cu Trofeul „Ion Dacian“. Practic, o industrie culturală, un efort organizatoric imens, la care nimeni nu se putea încumeta decât admirabilul manageriat al Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian“, inițiatorul proiectului, avându-i în frunte pe Răzvan Ioan Dincă, director general, și Alina Moldovan, director artistic al Festivalului. Unică manifestare de gen din România, „Viața e frumoasă!“ a avut anvergură internațională, cu ansambluri și soliști de peste hotare, alături de colegii români. Este axiomatic să vorbim despre succesul ei. A fost marcat de aplauzele nesfârșite ale unui public numeros, care a luat cu asalt sălile. Un mare bravo Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian“!

Fiind, practic, imposibil de „recenzat“ aici tot ce s-a petrecut în intervalul **12–22 noiembrie 2009**, am selectat doar câteva vârfuri. Așadar...

„**Silvia**“

După exact 90 de ani de la prima reprezentare în România, celebra operetă a lui Emmerich Kálmán a fost noua premieră a teatrului muzical bucureștean, spectacol de deschidere a Festivalului, în regia unui colaborator deja tradițional, Miklós Gábor Kerényi (Kero), directorul general și artistic al Teatrului de Operetă și Musical din Budapesta și director al Operei Maghiare de Stat din capitala Ungariei. Ca și precedentă sa montare la București, musicalul *Romeo și Julieta* de Gérard Presgurvic, **Silvia** respiră prin dinamică și antren, prin vervă și culoare. Kero® este un mare profesionist care simte genul operetei ca pe propria sa ființă. Fără să se depărteze de clasic în viziune, propunând frumoase costume de epocă, cu decoruri în care roșul incitant a predominat, regizorul a fost motorul prin care soliștii și ansamblul s-au autodepășit în jocul de scenă, în dans, în vivacitate și autenticitate. Opereta la ea acasă, cu tot ce are mai atractiv!

Valsuri elegante, ceardașuri îndrăcite, cuplete hazoase, comic de situație, quiproquouri, dialoguri și replici suculente au luat publicul într-un vârtej fără margini. Un mare merit îl are, bineînțeles, coregraful György Gesler, esențial colaborator al lui Kero®, ale cărui rezultate au entuziasmat.

Câteva secvențe au fost memorabile: dansul „nupțial“ din primul act, dansul de cvartet din partea a doua, evoluția trioului *Boni–Silvia–Feri* (cu talentatul și explozivul Cătălin Petrescu, Tina Munteanu, alături de stepistul de forță Ștefan Popov)

Tina MUNTEANU în *Silvia*

și, mai ales, dansul duo *Boni-Stazi*, cu excepționala Amelia Antoniu. O remarcă specială pentru Gladiola Nițulescu (*Anhilte*), delicioasă vocal și scenic în cupletul cu Mihnea Lamatic și solo.

Tina Munteanu a fost interpreta *Silviei*. O apariție captivantă, cu voce frumoasă și un registru central-grav, plin de consistență. Tânăra soprană frazează inteligent, simte pulsația valsării, dar se arată prea fascinată de extremul acut (actul I), la care vibrația se cere îmbunătățită. După emoția firească a debutului în rol, care și-a pus amprenta pe rostirea întrucâtva exterioară a prozei, artista a dobândit sporită siguranță pe parcursul serii. I-a fost partener tenorul Florin Budnaru (*Edwin*), bun actor dar cu emisie vocală incertă.

La pupitru s-a aflat un oaspete din Ungaria, Balázs Stauróczy, un alt artisan al atmosferei vivace a spectacolului. Păcat că orchestra Operetei bucureștene, deși întărită cu șefi de partidă budapeșteni, nu ne-a scutit de ceva decalaje (actul ultim) sau chixuri.

„Barbă-Albastră“

Nu numai operetă, nu numai musical, pe afiș iată și o operă bufă de Jacques Offenbach! Producția se datorează prestigiosului ansamblu al Teatrului de Stat de Comedie Muzicală din Sankt-Petersburg, realizatorii principali fiind Yury Aleksandrov (versiunea scenică și regia), Vyaceslav Okunev (scenografia), Galy Abaidulov (coregrafia), Gleb Filshinsky (light design). Îl alătur acestora pe dirijorul Andrey Alekseev, care a inclus, în paralel cu partitura originală, muzică de Oleg Karavaychuk. După cum aveam să constat, fenomenul a proliferat.

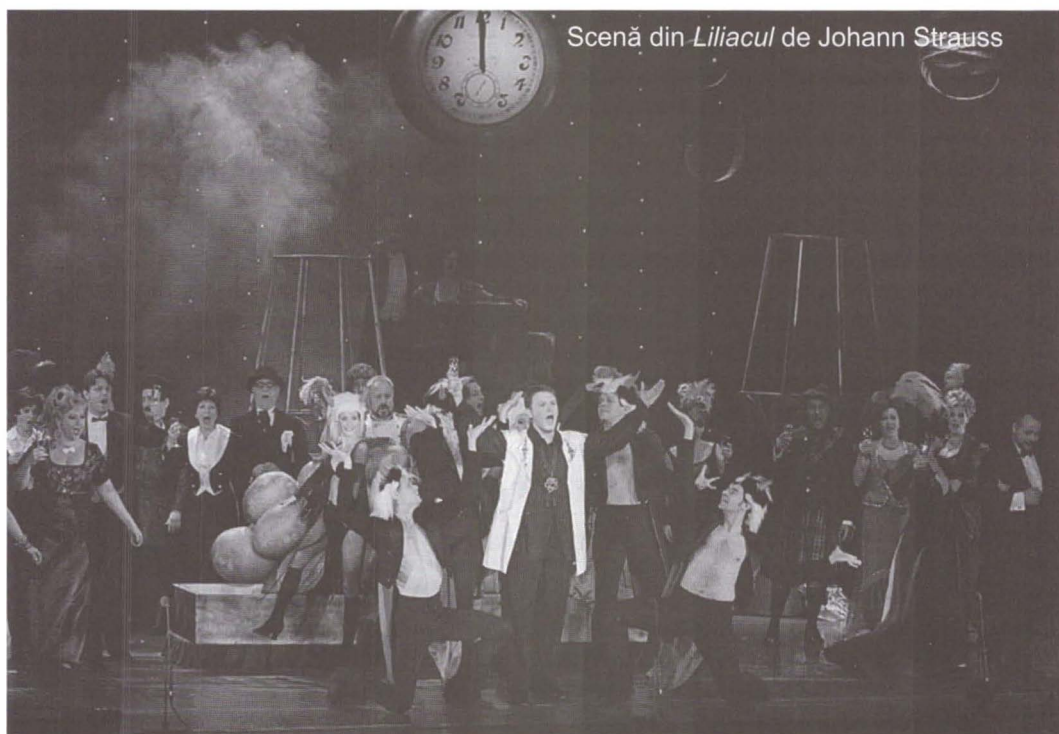
Scenă din *Barbă-Albastră* de Offenbach

Barbă-Albastră, un spectacol care pornește de la clasic și este tratat gen vodevil satiric, cu poante și gaguri, cu analogii și trimiteri la viața de zi cu zi. Parodia înflorește. Fantezia extremă, minuțiozitatea de portretizare a personajelor, cupletele savuroase, mișcarea continuă, dansul amețitor, decorurile bogate, costumele alambicat concepute și colorate, iată ce a încântat publicul.

Din cei aproape 20 de interpreți, o disting pe soprana Tatiana Taranetz (*Bulotta*), una dintre cele mai interesante voci ale Festivalului, pe Sergey Braga (*Barbă-Albastră*) și, spicuind cu totul aleator, pe Valery Matveev (*Regele Babech*), Vera Vasilyeva (*Regina*), Aleksandr Bayron (*Popolani*), Alina Alekseeva (*Floretta*), toți actori minunați și cântăreți dăruți. Nu-i uit pe balerinii din primul act, Victoria Vishnyakova (*Odetta*) și Anatoly Katulsky (*Siegfried*).

„Liliacul“

După prezențele în calitate de regizor al spectacolelor bucureștene, era momentul apariției lui Kero® și în fruntea unuia dintre ansamblurile pe care le conduce, Teatrul de Operetă și Musical din Budapesta. A ales ca titlu, opereta-șlagăr, opereta-emblemă a genului, **Liliacul** de Johann Strauss. Desigur, a realizat mizanscena și a fost, probabil, inspiratorul versiunii semnate István Kállai-György Böhm, la care, fără îndoială, și conducătorul muzical al spectacolului, dirijorul László Maklór, a avut un cuvânt de spus. Despre ce ar fi vorba? Simplu, despre amputări ale unor pasaje din celebra uvertură, despre „salturi” peste pagini de partitură care, ce-i drept, se mai domolesc pe măsura avansării spre actul al III-lea, dar din care, totuși, lipsește importanta arie a *Adelei*. Apoi, despre reluările cu obstinație a spectaculoasei vocalize din primele măsuri ale aceleiași Adela, despre inserturi „extra”

Scenă din *Liliacul* de Johann Strauss

și chiar despre pauza plasată la... jumătatea actului secund. Riscant să procedezi astfel, mai ales că totul se petrece sub... „privirile” lui Strauss însuși, aruncate dintr-un grup statuar. Îi înțeleg pe realizatori până la un punct, prin prisma dorinței de a-și integra cât mai bine concepția. Dar partitura rămâne... partitură. Și așa cum a reușit spectacolul, cu mare brio, sunt convins că paginile eludate nu ar fi încurcat cu nimic.

Excelentul Kero® și echipa compusă din Csörsz Khell (scenografia), Tünde Kemenesi (costume), András Aczél (maestru de actorie), Jenő Locsei (coregraf) au reușit o producție scenică de zile mari. Între decoruri cu tentă suprarrealistă, în costume clasice, lumea vieneză palpită în ritm de vals, de polcă. Există o veridicitate a expozeului, susținută de tempii amețitori ai dirijorului, care nu pot să nu placă, să nu exalte publicul. Inventivitatea lui Kero se regăsește la tot pasul: în atitudini, în joc, în dansurile nebune (excelentă *Ida*, interpretată de Barbara Bodi), în susținerea unor momente prin mimanți, în antrenul care depășește rigorile operetei, glisând-o spre revistă.

Într-o asemenea abordare de mare actorie, parcă nici nu-ți vine să cauți voci deosebite, totul părând subsumat ideii de spectacol teatral. Totuși, nu se poate! Așa am remarcat glasurile frumoase ale lui Zsolt Vadász (*Eisenstein*) și Károly Peller (mai întâi prezentat, în travesti, ca... *Prințesa Orlofsky*, apoi dezvăluindu-se ca veritabilul *Prinț Orlofsky*). Cu destule stridente, îndeosebi în cunoscutul ceardaș, a fost Veronica Geszty (*Rosalinda*). Îi numesc și pe ceilalți actori-cântăreți: Mónika Fischl (*Adela*), Tamás Földes (*Dr. Falke*), Dániel Vadász (*Alfred*), András Faragó (*Frank*), Gábor Dészy Szabó (*Frosch*), László Sóntha (*Dr. Blind*) și Soma Langer (*Ivan*).

Scenă din *Văduva veselă* de Lehár

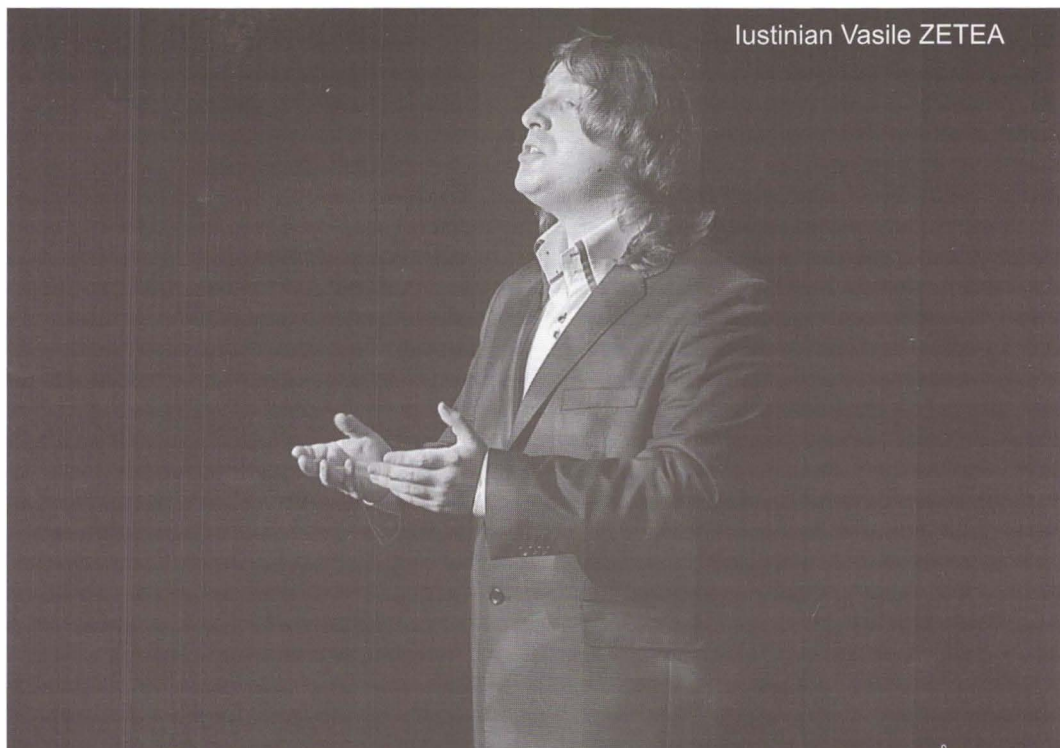
Și-au dat concursul corul și baletul Teatrului de Operetă și Musical din Budapesta, alături de orchestra Operetei bucureștene.

„Văduva veselă“

Ei da, se pare că vântul intervențiilor în partitură bate cu putere pîmprejurul României, întrucît și spectacolul ***Văduva veselă*** de Lehár, propus de Opera de Stat din Banská Bystrica, a fost afectat. Nu mai insist. Păcat doar că interpreta *Valenciennei*, excelenta soprană cu voce luminoasă Dominika Doniga, a fost privată de cupletul „grisettelor“ din actul al III-lea.

Dar, încadrându-se în trăsătura comună a tuturor spectacolelor din Festivalul „Viața e frumoasă“, și ansamblul slovac a făcut proba unui înalt profesionalism. În mîna regizoarei Dana Dinková a stat și coregrafia. Fapt benefic. Scenele de balet (*chez Maxim's!*) sunt debordante, înfocate, soliștii dansează la perfecțiune, cu remarci speciale pentru Olga Hromadová (*Hanna Glawari*) și Simon Svitok (*Danilo*), care își depășesc astfel prestațiile vocale. În aceeași linie, neinteresant mi s-a părut Dušan Šimo (*Camille de Rosillon*), cu voce prea îndepărtată de romantismul accentuat al eroului. Principalii au fost anturați de mulți parteneri, minunați actori: Štefan Safárik (*Zeta*), Ján Haruštiak (*Njegus*), Martin Popovič (*Cascadea*), Peter Schneider (*St. Brioché*), Katarína Adamiková (*Sylvianne*), Eva Lucká (*Olga*)...

Decorul lui Jan Zavarský este simplu, funcțional, fără extravagante și ajutat de proiecții. În schimb, costumele Adrianei Adamiková sunt armonios desenate. Nu mai vorbesc de... grisette!



Iustinian Vasile ZETEA

Sub bagheta oaspetelui Igor Bulla, orchestra Operei din București (cu concertmaistru slovac), soliștii și corul Operei de Stat din Banská Bystrica s-au simțit confortabil.

Trofeul „Ion Dacian“

A fost prima ediție a unei competiții menite să omagieze memoria legendarului interpret de operetă, nume-simbol al genului la noi în țară. Concursul a fost deschis tuturor tinerilor până în 30 de ani, obligați să interpreteze fie o singură arie, fie un duet de operetă sau *musical*, cu acompaniament de pian; este genul de confruntare *blitz*, incitantă și prin faptul că se putea obține doar un singur premiu, în valoare de 1000 de euro, care s-ar fi putut împărți dacă ar fi fost acordat unui cuplu. Desigur, au fost anunțate și câteva premii speciale. Deși a fost un concurs complicat, pentru că în numai câteva minute trebuia să-ți demonstrezi calitățile având șansa unui singur premiu valoric, afluența de participanți a fost mare: s-au înscris 43 de tineri veniți din ansamblurile Operei Naționale, Operei bucureștene, teatrelor lirice din țară și chiar din liceele de muzică.

Juriul a fost compus din prof. univ. dr. Mihai Cosma de la Universitatea Națională de Muzică din București, președinte, prof. univ. dr. Gelu Colceag, rectorul Universității de Artă Teatrală și Cinematografică, prof. univ. dr. Ionel Pantea de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, Daniela Vlădescu, director general al Teatrului de Operă și Balet „Oleg Danovski” din Constanța, artistul liric Tiberiu Simonescu de la Opereta bucureșteană, soprana Alina Bottez și criticul muzical Costin Popa. Noutatea în sistemul de jurizare a fost modul de stabilire

a mediei finale și în funcție de preferințele publicului. Un sistem electronic-acustic modern a măsurat intensitatea (nu durata) aplauzelor și a transformat-o automat într-o notă care a intervenit, cu o oarecare pondere, prestabilită, la evaluarea finală pornită de la media juriului. În mod transparent, nota publicului era afișată pe monitoare imediat după ce aplauzele se stingeau. Este de remarcat probitatea, corectitudinea și calitatea deosebită a asistenței care a umplut sala până la refuz. Pot să devoalez acum că evaluarea spectatorilor a coincis, ca ordine în clasament, cu cea a juriului.

Marele laureat a fost basul **Iustinian Vasile Zetea**, câștigătorul Trofeului „Ion Dacian”, student la Universitatea Națională de Muzică din București, clasa prof. univ. dr. Ionel Voineag. În continuare, **Valentina Naforniță** – Premiul Special al Juriului, oferit de Universitatea Națională de Muzică, **Anna Mirescu** – Premiul Special al Juriului, oferit de Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică pentru cea mai bună interpretare teatrală a unei partituri muzicale, **Victor Bucur** – Premiul Special oferit de Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian” și **Ana Cebotari** – Premiul Criticii Muzicale, oferit de criticii Mihai Cosma și semnatarul acestor rânduri.

Prima ediție a Trofeului „Ion Dacian” a fost un succes. Și încă unul important, dacă ne gândim că lansarea lui s-a făcut nu cu foarte multă vreme înainte. Sunt convins că va deveni o manifestare tradițională.



Ana CEBOTARI, Valentina NAFORNIȚĂ, Victor BUCUR și Anna MIRESCU

PIATRA NEAMȚ

Ștefan OPREA

Pledez pentru tine(ri)

Ajuns la a XXIV-a ediție, Festivalul de teatru de la Piatra Neamț și-a restrâns programul din cauza dificultăților financiare: a renunțat la modulul „*Un regal teatral*”, rămânând doar cel intitulat **Pledez pentru tiner(ri)**, păstrându-și astfel specificul de bază, adecvat profilului de Teatru al Tineretului. Totuși, afișul a fost destul de bogat și, în mare măsură, tentant, atrăgător pentru spectatorii pietreni de toate vârstele, care au putut urmări, în cele zece zile ale manifestării (21–30 octombrie 2009), un număr de 24 spectacole. Dominanta a aparținut, evident, tineretului care, la cele două secțiuni care au intrat în competiție („Școli de teatru” și „Profesioniști”), au prezentat 16 spectacole (șapte, respectiv, nouă). Palierul necompetitiv a avut și el două secțiuni: „Spectacole invitate” (patru) și „Spectacole ale teatrului-gazdă” (trei).

Dar iată cum a arătat afișul Festivalului: „*Școlile de teatru* (selecționeer Mihaela Michailov), cu opțiuni repertoriale diverse și judicioase, din dramaturgia românească și străină, au propus publicului: *Orașul* de Evgheni Griskoveț (regia Sânziana Stoican), *Teroarea și mizeriile celui de-al III-lea Reich* de Bertolt Brecht (regia Răzvan Marinescu), *Douăzeci de minute cu îngerul* de Aleksandr Vampilov (regia Vlad Cristache), *Chinezii* de Michael Frayn (regia Andreea Vulpe și Raluca Rusu) – toate de la UNATC București; *281* de Paul Goma și Radu Gyr (regia Filip Odangiu și Diana Aldea), *Nota de plată mecanică* de Matei Vișniec (regia Anca Dogariu) – ambele de la Universitatea „Babeș–Bolyai” Cluj-Napoca; *Stă să plouă* de Lia Bugnar (regia Florin Caracalla), Universitatea de Arte „George Enescu” Iași.

La secțiunea „Profesioniști” (selecționeer Oltița Cîntec): *Extrem* de William Mastrosimone (regia Sorin Militaru) – Teatrul Odeon; *Concreții* de Vladimir Sorokin (regia Alex. Mihăescu) – Teatrul LUNI de la Green Hours; *4:48 Psihoză* de Sarah Kane (regia Răzvan Mureșan) – Teatrul Național Cluj-Napoca; *Jocul de-a vacanța (opțiune 9!)* după Mihail Sebastian (regia Radu Afrim) – Teatrul Municipal Baia Mare; *Hamlet* de William Shakespeare, dramatizarea (!) Oana Stoica și Radu Alexandru Nica (regia Radu Alexandru Nica) – Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu; *Cum am învățat să conduc* de Paula Vogel (regia M. Chris. Nedeea) – Teatrul „Maria Filotti” Brăila; *Chirița și ceilalți* după Vasile Alecsandri (regia Ovidiu Lazăr) – Teatrul Național Iași (care a înlocuit, în ultima clipă, spectacolul *Cui i-e frică de Virginia Woolf* de Edward Albee – al Asociației Culturale LACUNANUMEN București); *Tot ce se dă* de Ioan Peter (regia Eugen Făt) – Teatrul „Fani Tardini” Galați; *Lucia patinează* de Laura Sintija Černiauskaitė (regia Radu Afrim) – Teatrul „Andrei Mureșanu” Sfântu Gheorghe.

Din acest peisaj teatral, juriul (Iulia Popovici – președinte, Ștefan Peca, László Béres) și-a ales preferații și a acordat următoarele premii:

Secțiunea „Școli de teatru”: Cel mai bun spectacol – *Douăzeci de minute cu îngerul*; Regie – Răzvan Marinescu (*Teroarea și mizeriile celui de-al III-lea Reich*) și Vlad Cristache (*Douăzeci de minute cu îngerul*); Cel mai bun actor – Vasile Flutur (*Douăzeci de minute cu îngerul* și *Orașul*); Cea mai bună actriță – Sabrina Iașchevici (*Douăzeci de minute cu îngerul*).

Secțiunea „Profesioniști”: Cel mai bun spectacol – *Lucia patinează*; premiul de regie nu s-a acordat; Cel mai bun actor – Ioan Codrea (*Jocul de-a vacanța*); Cea mai bună actriță – Fatma Mohamed (*Lucia patinează*).

Pe lângă aceste evidențieri, care îmi par judicioase, aș mai remarca evoluțiile distincte ale unor interpreți ca Patricia Boaru (4:48 *Psihoză*), Radu Lărgăanu (281), Vlad Willy Wolf (*Stă să plouă*) și Ionuț Vișan (*Orașul și Douăzeci de minute cu îngerul*).

Spectacole sub nivelul competiției: *Nota de plată mecanică* și *Antidot* de Nicoleta Esinencu (în regie proprie – Mobile European Trailer Theatre Chișinău).

Surprize și uimiri: „dramatizarea” *Hamlet*-ului shakespearian de către Oana Stoican și Radu Alexandru Nica și... dedramatizarea *Jocului de-a vacanța* de către Radu Afrim. Cel puțin acesta din urmă face precizarea că noul joc de-a vacanța este *după* Mihail Sebastian, subliniind ghiduș că e vorba de o *opțiune* 9! Vorba poetului: „Și ce se mai poate, când totul se poate?!”

Trăgând linie și făcând suma, devenim optimiști: avem talente tinere foarte promițătoare, atât la capitolul actoriei, cât și al regiei. Festivalul de la Piatra Neamț a fost nu numai o dovadă, ci și o reală șansă de afirmare a tuturor.

Mai puțin convingători – din toate punctele de vedere (repertoriu, regie, interpretare) – au fost invitații: Universitatea „Hyperion” București, în colaborare cu Teatrul Odeon (cu un scenariu foarte modest, *O soirée cu Alecsandri*), apoi Mobile European Trailer Theatre (cu două spectacole scrise și regizate de Nicoleta Esinencu: *Antidot* și *Mères sans chatte*) și Grupul de clovni „O” din Chișinău (*Ghidușiile claulilor*).

Adevărata greutate și valoare a Festivalului a stat însă pe umerii teatrului-gazdă, care a prezentat trei spectacole – toate, premiere ale stagiunii curente (două chiar în Festival: *Cu dragostea nu-i de glumit* de Alfred de Musset, în regia lui Alexandru Dabija, și *Soldații* de Zolán Tibor, în regia lui Szabó K. István, iar a treia – cu doar câteva zile mai devreme: *Herr Paul* de Tankred Dorst, în regia lui Radu Afrim). Profesionalitate, creativitate, talent la toate nivelurile: opțiune repertorială, regie, interpretare. Actorii pietreni Cezar Antal, Lucreția Mandric, Tudor Tăbăcaru, Victor Giurescu, Dragoș Ionescu, Nora Covali, Cătălina Ieșanu și ceilalți păstrează și duc mai departe, mereu înnoită, excelenta tradiție a instituției teatrale.

Despre aceste trei spectacole, însă, vor fi, desigur, comentarii separate.

În Festival au fost lansate și o seamă de cărți de teatru. Criticul Mircea Morariu și-a lansat personal recentul său volum *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet și mai departe*, semnatarul acestor rânduri a prezentat volumele *Teatrul meu* de Pippo Delbono (în traducerea Andreei Dumitru) și *Dramaturgi israelieni de azi* (selecție și traducere de Ada-Maria Ichim), iar Ionuț Kivu a lansat cartea tatălui său, regretatul critic Dinu Kivu – *Rezistența prin teatru*. Toate aceste volume le datorăm Fundației Culturale „Camil Petrescu” și revistei *Teatrul azi*.

În încheiere – un cuvânt bun pentru organizarea acestui Festival, aproape impecabilă, ca întotdeauna, datorită profesionalității celor care și-l asumă ca supremă datorie: Liviu Timuș – director al Teatrului și al Festivalului, Gențiana Ionescu – secretar literar și coordonator artistic, neobosita și îndatoritoarea Lucreția Mandric – coordonator logistică și protocol, Dumitru Olaru, Dorina Giugudeanu, Veta Cerchez – contabil ș.a.

Fatma MOHAMED

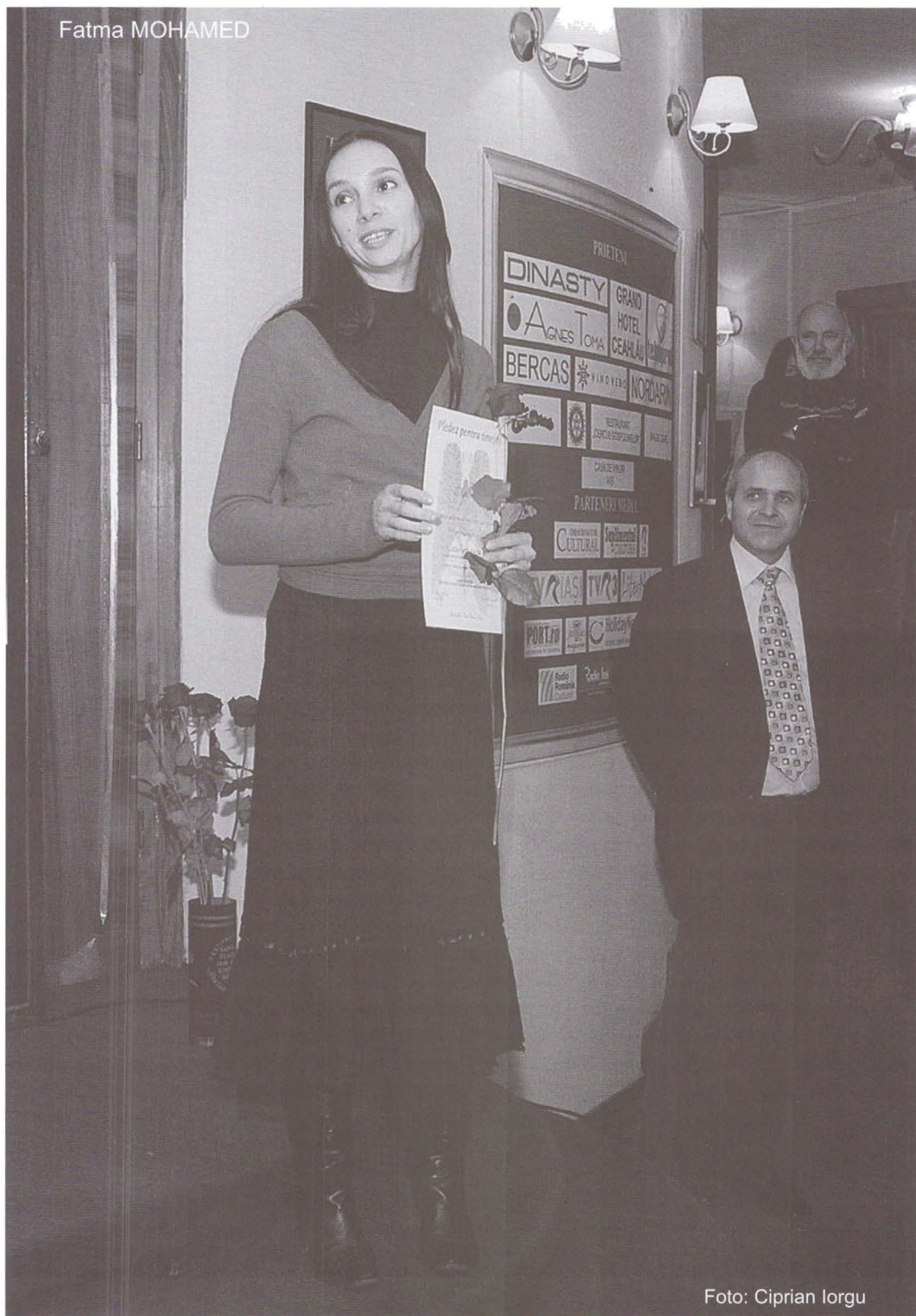


Foto: Ciprian Iorgu



Foto: Ciprian Iorgu

Sabrina IAȘCHEVICI

Ioan CODREA



Foto: Ciprian Iorgu



Foto: Ciprian Iorgu

Vlad CRISTACHE

Vasile FLUTUR



Foto: Ciprian Iorgu

Ion JURCA ROVINA

Eurothalia, la prima ediție

De la Săptămâna aniversară (55 de ani) din 2008 la un festival de teatru, în toamna lui 2009. Acesta este pariul Teatrului German de Stat din Timișoara. Adică un nou festival în aceeași clădire a celor trei teatre, sub genericul **Eurothalia** (15–22 noiembrie). Lucian Vărșăndan susține în succinta-i întâmpinare că teatrul pe care îl conduce „se simte de-a dreptul predestinat pentru o asemenea misiune, grație poziției și profilului” acestuia. Obiectivul noului demers „îl consituie intensificarea schimbului între creatori, prilejuirea confruntării publicului timișorean cu diverse tendințe din teatrul actual, atât din România, cât și din alte țări europene, precum și promovarea dialogului intercultural.”

Opt spectacole (patru în limba română) au trezit într-adevăr curiozitatea publicului venit în sala renovată a teatrului (cu excepția unuia, susținut în sala Studio). Și nu se poate spune că n-au fost supuși provocărilor. Chiar din start, cu producția instituției-gazdă, *Toate la timpul lor* (*Alles zu seiner Zeit*) de David Ives, în regia lui Radu Alexandru Nica. Rareori am mai văzut supuși actorii acestui teatru unui asemenea travaliu fizic în relațiile dintre ei, cu obiectele sau chiar și cu ei înșiși. Cele trei texte, *Totu-i clar*; *Vorbe, vorbe, vorbe*; *Variațiune despre moartea lui Troțki*, sunt cuplate prin modalitatea scenică de abordare a unui comic exacerbat în grotesc, ca într-un serial filmic.

Totu-i clar nu e decât derularea prin repetiție paroxistică a multiplelor ipostazieri din supraefortul a doi tineri de a se regăsi într-un punct măcar de comunicare. Textul e scris, ca atare, în mod distructiv, să dovedească ineficiența și neputința cuvântului care îi înstrăinează pe cei doi în disperarea lor de a se înțelege. Mai mult, cuvintele, în inutilitatea lor, rămân în urma gesturilor și mișcărilor prin care personajele se străduiesc să se apropie, să dea fizicului funcția primară a comunicării, fie și prin acuplare (precum în regnul animal). O privire de sus, dintr-un ocean al unui intelect supradotat, loc unde spectatorul mai greu ajunge în palierul lui mental, ținut mai jos de prea accentuatele, fără expresivitate, gesturi mimetice. Ioana Iacob (*Betty*) și Alex Hallka (*Bill*) reușesc un efort fizic remarcabil.

Într-un abstract forțat se află al doilea text, în care trei personaje, așa-zise *Milton*, *Swift* și *Kafka*, vor să scrie „Hamlet”, o întreprindere extrem de gălăgioasă și cara-ghioasă, ca o manifestare de maimuțe, un absurd al degradării limbajului, dirijat de pe o scară a negării. Mai consistentă este *Variațiune despre moartea lui Troțki*, cu aplicabilitate mai clară în relația cu spectatorul. Cu un topor de alpinist înfipt în cap, înainte de a muri, personajul *Troțki* filosofează cu nonșalanță și nepăsare despre moarte și istorie, în relație cu *Doamna Troțki*. Dincolo de exagerările erotice, cu note vulgarizatoare, discursul sarcastic și imaginea de simbol ale personajului ridică întreg spectacolul, având de altfel și prestația de vârf a actorului Rareș Hontzu, acompaniat în răspunsurile, mai cu seamă fizice, de Daniela Török (*Doamna Troțki*).

Teatrul Tineretului Piatra Neamț, prezent cu trei producții, a cucerit publicul cu cel mai bun spectacol din Festival: *Herr Paul* de Tankred Dorst, în regia lui Radu Afrim. Captiv, cu soția lui și o copilă cufundată în muțenie, prin retragerea în locul său (o fabrică dezafectată), consolidat, cu un interior muzeistic, din care își face însăși locuirea ființei sale, *Herr Paul* opune exteriorului agresiv propria interioritate, fortificată

și apărată până la limita umanului. În lupta cu atacurile din afară (persoanele care îl asaltează cu interesele și amenințările de evacuare), personajul, contorsionat în singurătatea lui, se umanizează prin tragism și se metamorfozează, în propriul muzeu, în simbolul rezistenței, până dincolo de moarte. Cezar Antal construiește un personaj definit din multiple nuanțări, transferate în semne cu înțelesuri ce se transmit spre spectator, un personaj care vorbește capital prin înfățișarea lui cumplită de om înstrăinat cu sinele său în apărarea față de o lume ostilă. În tensiunea lui condusă spre limita suportabilității, spectacolul lui Afrim are momente de respiro muzical, de umor chiar, relaxând parcă și imaginea interioară dată de scenografia Iulianei Vîlsan. Din trupa de interpreți care răspund efectelor necesare, nu se uită Lucreția Mandric (*Luise*), Matei Rotaru (*Helm*). Spectacol cu miză regizorală, cu vocația măsurii și expresivității.

Teatrul Odeon a venit la Festival cu *Șefele* de Werner Schwab, în regia lui Sorin Militaru. Dialogul absurd între cele trei bătrâne scăpătate, cu amintiri din trecut, cu vise despre viitor, dar aflate, de fapt, în afara timpului real, aduce în prim-plan drama sfârșitului și, mai presus, imaginea vieții reconstituite din fragmente. Comic învăluit de melancolie, grotesc delirant. În special, personaje cu multă acuratețe definite de trei mari artiști: Dorina Lazăr (cu volubila sa *Grete*), Coca Bloos (cu o perfectă mască a umilinței în *Mariedl*), Emilia Dobrin (fantasmagorica, agresiva *Erna*) – adică actrițele, miza importantă a spectacolului.

Clasicul *Nathan Înteleptul* (*Nathan der Weise*) de Gotthold Ephraim Lessing, producția Teatrului Evreiesc din București, într-o echilibrată montare a lui Grigore Gonța, a fost binevenit pentru publicul timișorean, cu percepție pentru mesajul luminos al piesei. Actualitatea temei toleranței religioase transpare evident într-un joc, să-i zicem, înțelept, pe muchie între gravitate și umor, cu priză la sală. Înteleptul lui Mihai Ciucă (*Nathan*) este autentic și convingător, simpatic; mai schematic, dar copleșit de mesaj, personajul lui Cornel Ciupercescu (*Saladin*). Marius Călugărița (*Templierul*), Geni Brenda (*Recha*), Monia Pricopi (*Daja*), Luana Stoica (*Sittah*), ca și ceilalți, într-o evoluție de ținută. Precum și labirintul decor al Anei Maria Silaghi.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și-a afirmat diversitatea repertorială în Festival pe care l-a susținut cu încă două spectacole. *Cu dragostea nu-i de glumit* de Alfred de Musset a însemnat pentru public plasarea într-o relație degajată cu scena, nu doar prin sentimentul aflat în joc, ci și prin seninătatea cu care țese intriga în spectacol regizorul Alexandru Dabija, stăpân pe mijloacele seducției în jocul actorilor. Accentul pe umor face să salveze subiectul. O trupă de interpreți egală cu sine, exuberantă, cu nominalizări: Andrea Gavrilu (*Christine*), Isabela Neamțu (*Rosette*), Dragoș Ionescu (*Philippe*). A treia producție a nemțenilor a fost *Răs nervos* de Christopher Durang, în regia lui Szabó K. István, o parabolă a alienării, în derizoriu, absurd, cu doi remarcabili actori: Isabela Neamțu, Cezar Antal.

A fost prezent și medievalul, prin piesa lui Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (*Raubkopie*), pusă în scenă de Teatrul Biel Solothurn din Elveția. Proiecția făcută în actualitate de regizorul Max Merker vizează demitizarea eroicului. Experiența dramatică a personajului în căutarea Graalului este transfigurată într-un experiment-spectacol, cu efecte minimaliste. Scenele mizează pe sugestivitate sau mimarea întâmplărilor, personajele aflându-se când cu picioarele pe pământ, când într-un fel de zbor sugerându-le trecerea în timp. Lirismul transferă povestea eroicului în stare emoțională. În roluri, jucate cu o implicare debordabilă în efort și efecte: Aaron Hitz (*Parzival*), și în multiple întruchipări, Maia Alban-Zapata, Esther Becker, Gerhard Palder.

Festivalul s-a încheiat cu... *Before the End After...*, un spectacol de Baczó Tünde, în producție proprie. În absența cuvântului, expresivitatea fizicului în mișcare

și sunet, *Ea* – Baczó Tünde, și *EI* – Paul Cimpoiu, căutându-se în lumea din jurul lor, aspirând să-și păstreze frumusețea și sinceritatea într-o iubire. Alături de cei doi, o echipă de dansatori, în decorul Giorgiane Săvuță, cu muzica lui Tibor Cări, costumele semnate de György Eszter, într-o semnificare mută a nevoii de a „descoperi lumea pură” (ca s-o citez pe producătoare), cel puțin pe durata spectacolului.

Așa cum, pe durata celor opt seri, Festivalul „Eurothalia” a redescoperit multiplele modalități ale teatrului de a comunica emoțional cu publicul său, care a populat cu încredere și curiozitate sala. Spectacole pe linie, dar și o lansare de carte: *De la Hamlet la Hamlet și mai departe* de Mircea Morariu, editată de Fundația „Camil Petrescu”, drept supliment al revistei *Teatrul azi*. Volumul cuprinde șapte recente interviuri ale autorului cu Ion Caramitru, sub formula unui schimb de idei și de opinii în refacerea unei impresionante cariere artistice, dar și politice. Textul este însoțit de un bogat material documentar și iconografic.

ALBA IULIA și GALAȚI

Adriana TEODORESCU

Nostalgie de toamnă

Până la deschiderea „sezonului de primăvară”, festivalurile teatrale din România intră în hibernare, lăsându-ne suficient timp (chiar prea mult, după părerea mea) să analizăm și să comentăm trecutul sezon festivalier autumnal.

Se deschid porțile poveștilor...

...iar alaiurile de prinți și prințese, de regi, regine, împărați și-mpărătese, pitici, duhuri și vrăjitoare defilează într-un maraton al teatrului, de la Iași la Alba Iulia, de la Cluj la Galați și București, îndulcindu-ne toamna, criza, viața.

De la an la an, trăiesc cu nostalgia ediției precedente și cu speranța celei ce va fi. Și ca de fiecare dată, săptămâna teatrală petrecută la **Alba Iulia** nu mă dezamăgește. Redenumit și „rebranduit”, actualul **Festival Internațional de Teatru** nu-și schimbă însă formatul și bine face, pentru că este un eveniment cu țintă pe termen lung ce vizează evoluția culturală a comunității și înscrierea orașului în circuitul cultural european.

Povestea acestei toamne începe în mândra cetate Alba Carolina unde, pentru al patrulea an consecutiv, Teatrul de Păpuși „Prichindel” oferă la început de octombrie comunității și oaspeților o cură de teatru. Spectacole de toate felurile, pentru toate gusturile și vârstele, ateliere de creație pentru copii și pentru profesioniști, proiecții nocturne de film, expoziții, lansări de cărți, cafele „cu tâlc” voie bună și mult profesionalism. Bine fundamentat, scopul festivalului, atins din prima ediție, se transformă în tradiție, odată cu redefinirea evenimentului ca „Festival Internațional de Teatru”. Spectatorii apreciază diversitatea stilurilor și mijloacelor de expresie din teatru, iar invitații se bucură de eleganța contemporană a unei cetăți din poveste...

Este admirabil efortul desfășurării acestei ediții a festivalului teatral organizat de singura instituție profesionistă de spectacol din municipiu – Teatrul de Păpuși „Prichindel” care a reușit în 5 zile să ruleze 600 de invitați din țară și din Europa, câteva mii de spectatori din Alba Iulia și din împrejurimi și nenumărați prieteni pe viață! Selecția spectacolelor și a evenimentelor ce compun un festival profesionist,



Expoziție de fotografie Cristina PEPINO

Atelier Judith KÓTHAY-DOBRE



Păpușă de Eustațiu GREGORIAN



Teatrul „Gulliver”, Galați



modern și cald, așa cum este FIT Alba Iulia, atestă ambiția organizatorilor – Consiliul Județean Alba și Teatrul de Păpuși „Prichindel” – de a construi un reper în peisajul festivalurilor teatrale naționale.

Dincolo de gloria efemeră a aplauzelor, se pun bazele unei temelii culturale solide în rândul copiilor și tinerilor, una dintre țintele pe termen lung ale acestui demers cultural. În contextul unei inflații de festivaluri teatrale fără scop și ținută, FIT Alba Iulia este un exemplu de inteligență și tenacitate în selecția invitațiilor și alcătuirea programului. Toate genurile teatrale sunt acoperite de cel puțin câte un spectacol: spectacole „de capitală” – *Hangița* de Carlo Goldoni de la Teatrul „Nottara” (regia Tino Geirun) și *Sânziana și Pepelea* după Vasile Alecsandri, prezentat de Teatrul Național din București (regia Dan Tudor), spectacole-bijuterie – *Candid* al Teatrului „Țândărică” din București (regia Cristian Pepino) și „Oo!” adus de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (regia Alexandru Dabija), spectacole-eveniment – *Flamenco siempre* al Companiei Cie „Flamenco Vivo”, prezentă pentru a treia oară la Alba Iulia, *Teruel* al trupe franceze „Carré D'Choc” *Les masques en moi* al bulgarilor de la Teatrul „Atelier 313” din Sofia și spectacole-revelație precum *La Gigantea*, prezentat de „Compagnie les Trois Clés”, și *Meli-Melo II* al Companiei „Chicos Mambo”, ambele din Franța.

Copiii s-au bucurat din plin de teatru cât într-o stagiune! Pentru ei trupele teatrelor pentru copii din București, Craiova, Târgoviște, Târgu-Mureș, Cluj-Napoca, Botoșani, Bacău, Galați, Sibiu au venit cu dramatizări ale celor mai frumoase basme și povești ale copilăriei.

Peisajul teatral din Festival a fost completat de atelierle interdisciplinare coordonate de scenografa Judith Kóthay-Dobre, regizorii Theodor Cristian Popescu și Vlad Massaci, actorii Izabela și Mircea Moș, profesoara de origami Akiko Kimura.

Teatrul „Ariel” din Târgu Mureș a aniversat „în deplasare” 10 ani de „Underground” – un proiect ambițios care justifică denumirea și specificul teatrului, pentru copii și tineret – prin lansarea cărții *Desprinderea de pluton*, scrisă de criticul de teatru Eugenia-Anca Rotescu despre acest fenomen. Cu ale sale *Opere cumplite* a venit și Florin Piersic jr., într-o încântarea publicului tânăr din Alba Iulia.

Și pentru că, odată cu actuala ediție, Festivalul s-a reasezat în matcă printr-o transformare a imaginii, autoarea acestei schimbări – scenografa Cristina Pepino – a fost prezentă cu o elegantă expoziție de scenografie, perfect încadrată în stilul manifestării.

Multe ar fi de spus și de povestit din preafrumoasa cetate. Însă un singur lucru rămâne: certitudinea unui festival de teatru cu adevărat impecabil.

Altă piesă, aceleași povești...

Trecem ca gândul într-o altă poveste, pe malul Dunării, la **Galați**, unde **Festivalul Internațional de Animație „Gulliver”** (26–30 octombrie) este organizat de 17 ediții de către Teatrul de păpuși cu nume de uriaș și finanțat de Consiliul Local și Primăria Galați, dar și cu contribuția Ministerului Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național. Festivalul este competitiv, cu premii râvnite de toată suflarea păpușărească autohtonă (prezența internațională este încă firavă). Au fost 14 trupe prezente la Galați, din care numai 3 de peste graniță (Republica Moldova, Ucraina, Ungaria). „Breslașii” s-au reunit din toate colțurile țării, aducând cu ei spectacole cu care se mândresc, spectacole aplaudate (sau chiar premiate!) la alte festivaluri. Însă autoritatea supremă, juriul (teatrolologii Marius Zarafescu și Carmen Stanciu, regizorul Maria Mierluț, producătorul TV Radu Iordănescu și reprezentantul consiliului local Zanfir Ilie), răstoarnă pronosticuri, confirmă sau năruie speranțe în încercarea de a stabili ierarhii valorice reale într-un domeniu teatral cu importante valențe educaționale și formatoare de gust estetic.

Într-o scurtă discuție în trei, am „scanat” acest festival cu Carmen Stanciu și cu Marius Zarafescu, președintele juriului:

Marius Zarafescu: Festivalul Internațional al Teatrului de Animație „Gulliver” de la Galați promovează și susține cu responsabilitate ideea că un asemenea proiect trebuie să se adreseze, în primul rând, comunității din care face parte. Faptul că festivalul este și competitiv, prin acordarea unor premii importante, reprezintă un moment necesar pentru dinamica teatrului de animație de la noi, o evaluare a stadiului acestei arte.

Adriana Teodorescu: *Cum este această ediție față de precedentele?*

Marius Zarafescu: Ediția din acest an lansează un semnal de alarmă. Am văzut spectacole care m-au pus pe gânduri, în sensul că nu înțeleg cum au putut să fie avizate de către directori aceste „sprietori de... copii” fără valențe educative și cu elemente kitschoase, care atingeau, uneori, patologicul.

Carmen Stanciu: Este îngrijorător faptul că specificul mînuirii este pe cale de dispariție! Și acest lucru pleacă și de la incapacitatea realizatorilor de a ține pasul cu imaginația copiilor, cu universul lor compozit. Este nevoie de o altă inventivitate, dar și de recunoașterea rolului pe care-l are publicul în sudarea spectacolului prin imaginație și fantezie. Îmbucurătoare este însă apariția noilor generații de păpușari, la creațiile cărora copiii reacționează – și mă refer aici la tinerii din trupa botoșăneană.

Adriana Teodorescu: *Ce-ar fi de făcut?*

Marius Zarafescu: Cred că o întâlnire anuală a directorilor teatrelor de animație ar fi utilă. Este o artă cu prea multe implicații sociale, educative, culturale, chiar și psihologice. Tocmai din acest motiv, teatrul de animație trebuie „îndrumat”, dar nu în sensul acelor prețioase indicații... ideologice. Sunt teatre de animație care fac efortul să țină pasul cu tendințele internaționale („Țândărică”, „Gulliver”, „Vasilache” din Botoșani, „Prichindel” din Alba Iulia sau Teatrul de marionete din Arad); alte colective par a fi defazate, pentru ele timpul estetic, cât și cel cultural plasându-se undeva pe la mijlocul secolului trecut. Avem nevoie, din când în când, și de o „arheologie teatrală” importantă pentru specialiști, dar și evocatoare pentru memoria colectivă. Doar atât!

Premiile Festivalului „Gulliver” Galați, 2009

Marele Premiu: **Gulliver în Țara piticilor**, regia Cristian Pepino, Teatrul „Țândărică”.

Premiul de Excelență: **Cristian Pepino**, regizor.

Premiul pentru regie: **Daniel Stanciu** pentru spectacolul *Fata babei și fata moșului*, Teatrul „Ciufulici” din Ploiești.

Premiului pentru scenografie: **Daniela Drăgulescu** pentru spectacolul *Don Quijote*, Teatrul „Gulliver” din Galați.

Premiului pentru interpretare masculină: **Pályi János** din Ungaria pentru spectacolul *Viteazul Vasilache*.

Premiul pentru interpretare feminină: **Manuela Alionte Frâncu** pentru rolul *Fata babei* din spectacolul *Fata babei și fata moșului*, Teatrul „Ciufulici” din Ploiești.

Premiul „Gulliver”: **Claudiu Gălăteanu, Florin Iftode, Tudor Rotaru și Laurențiu Vasilache** pentru spectacolul *Trimiteti moartea în vacanță* – o creație colectivă a celor premiați. Premiul a fost acordat artiștilor menționați pentru fantezia, virtuozitatea și creativitatea demonstrate ca regizori, scenariști și interpreți ai acestui spectacol (Teatrul pentru Copii și Tineret „Vasilache” din Botoșani).

Premiul „Dan Ganea”: spectacolul *Don Quijote*, regia Cătălin Vasiliu.

Comentariile despre premii, prestații, ierarhii sunt încă în toi, ca și planurile și proiectele pentru ediția viitoare. Importantă nu e statistica seacă a nominalizațiilor și premianților, ci dorința și obligația trupelor de a reda artei animației strălucirea binemeritată. Deși cortina cade încet peste acest sezon de festivaluri, povestea merge mai departe...

Ion PARHON

„Bucurii pentru copii”. Spectacole de colecție

Cea de-a cincea ediție a **Festivalului Internațional al Teatrului de Animație**, organizat de Teatrul „Țândărică” împreună cu Consiliul general și Primăria Municipiului București, a reunit în concurs nouă spectacole din țară și șase din străinătate. La acestea s-au adăugat și alte spectacole ale gazdelor, numeroase întâlniri și dialoguri între copii, artiști și păpușile lor, *workshopuri*, expoziții de scenografie și de obiecte din hârtie, ultima inițiată de Forumul „Origami” din România, și lansarea volumului *Potecile unui regizor*, al apreciatului artist moldovean Titus Jukov. Desfășurat pe genericul unor mari semne de întrebare și de îndoială, ivite fie dinspre criza financiară, fie dinspre belicoasele înfruntări de pe arena vieții noastre politice, fie datorate amenințărilor legate de gripa „nouă” și gripa „veche”, Festivalul a împlinit cu brio așteptările organizatorilor și ale spectatorilor și a umplut până la refuz sala din Piața Lahovari, gătită ca de sărbătoare. Afirm acest lucru atât cu gândul la participarea-record a unor valoroase colective artistice din țară și din Ungaria, Bulgaria, Polonia, Spania, Italia și Israel, cât și la calitatea ori la varietatea spectacolelor, în cadrul căreia s-au impus atât tehnicile tradiționale, aportul actorilor odată cu prezența cuceritoare a păpușilor și marionetelor, ce trebuie să rămână pe drept cuvânt vedetele acestui gen de spectacol, cât și contribuția adeseori binevenită a unor efecte din zona animației digitale, a decorului și a personajelor de sorginte cinematografică etc. Faptul explică și el succesul acestui adevărat maraton al spectacolelor, edificator pentru tinerețea unei arte străvechi, chiar dacă el a scos la iveală nu numai însemnele noului și ale harului profesional, ci și câteva tatonări în hățișurile rutinei sau nedorita ispită a narcisismului unor interpreți, tolerată de regizori, grăbiți să concureze cu mijloacele teatrului „celor mari” împingând biata păpușă către o apariție periferică și nesemnificativă.

La loc de cinstă, pe podium, s-au aflat în final: Teatrul „Puck” din Cluj-Napoca, pentru „originalitatea și virtuozitatea” spectacolului ***Pulcinella și măgarul diavolului***, sub semnătura regizorului italian Gaspare Nasuto; Teatrul „K3” din Białystok (Polonia), pentru „plasticitatea gestuală” a discursului scenic intitulat ***Etcetera***, o ingenioasă ilustrare a condiției umane, între naștere, dragoste și moarte; Teatrul de animație „Țândărică”, pentru „varietatea limbajului artistic și valențele educative” ale lecturii scenice după ***Gulliver în țara piticilor***, Teatrul „A Gadit” din Tel Aviv (Israel), pentru „inventivitatea și rafinamentul” recitalului oferit de actrița Gadit Cohen în spectacolul cu titlul ***Micul Amadeus***, dedicat copilăriei lui Mozart; și Teatrul „Gulliver” din Galați, pentru „calitățile poetice ale relației dintre actori, măști și păpuși” în spectacolul ***Coppelia***, pe acordurile muzicii lui Léo Delibes și Liviu Prossi. De altfel, aceste interferențe ale teatrului de marionete cu lumea



Scenă din *Coppelia* (Teatrul „Gulliver”, Galați)



Scenă din *Etcetera* (Teatrul „K3” Białystok, Polonia)

muzicii și a dansului s-au făcut simțite și în alte reprezentații, cum au fost acelea cu **Spărgătorul de nuci**, prezentat de Teatrul de păpuși din Baia Mare, în regia lui Traian Savinescu, sau minunata probă de ingeniozitate și exuberanță a celor trei artiste din Barcelona, în spectacolul cu **Lucrurile vieții**, o atractivă animare a unor obiecte banale, parcă amintindu-ne faptul că ele vin din orașul unde și fântânile cântă, iar „statuile” de pe bulevardul Rambla nu ezită să te tragă de mânecă ori să-ți facă discret cu ochiul.

Încununată cu mențiuni sau diplome, adică de aprecierile publicului și ale juriului (președinte de onoare domnul János Meczner, director de teatru și profesor din Budapesta), au fost și spectacolele susținute de Teatrul „Vessel” din Veliko Târnovo (Bulgaria), prin isprăvile pline de haz ale **Soldățelului de plumb**, teatrul budapestan „Figurina” cu piesa **Cum s-au furat Soarele și Luna**, interpretată în exclusivitate prin limbajul expresiv al mâinilor, sau acea demonstrație de ingeniozitate și har datorată actriței Laura Kibel, din Roma, în spectacolul cu titlul **Unde te duc picioarele**, semnificativ pentru limbajul scenic al domniei sale, ce cucerește pentru a doua oară aplauzele sălii, după un spectacol prezentat anul trecut la „Țândărică”. O bună „lecție” de mânăuire ne-au arătat și artiștii de la Teatrul „Luceafărul” din Iași, în **Pungața cu doi bani**, iar același înzestrat și neobosit regizor Marius Rogojinski a încheiat Festivalul prin **Dăruți copiii îngerii!**, reprezentație a Teatrului „Vasilache” din Botoșani, ca o delicată uvertură la sărbătorile Crăciunului. În atmosfera de cordialitate și bucurie, potențată de laurii așezați pe fruntea celor mai buni, a fost onorat cu **Premiul de excelență** apreciatul actor și manager Lică Gherghilescu, directorul Teatrului pentru Copii și Tineret din Constanța, premiu înmănat chiar de către prestigiosul veteran al artei păpușarilor, domnul Valeriu Simion.

Dacă cele două Secțiuni, pentru Copii și pentru Adulți, au reușit să ofere satisfacții unui public cât mai numeros, trebuie spus că în actuala ediție a fost și mai bine marcat aportul Festivalului la dezvoltarea și perfecționarea tinerelor talente din rândul interpreților și mânăuitorilor, prin instructive *workshopuri* susținute de valoroși reprezentanți ai acestei arte, precum actorii și regizorii Adela Moldovan, din Germania, Ionuț Brancu și Grațiela Ene, de la Teatrul „Țândărică”, și Georgeta și Valentin Lozincă, de la Teatrul „Ariel” din Târgu Mureș, în timp ce intențiile programatice în plan educativ s-au confirmat și ele prin proiectul-spectacol *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* ori prin Atelierul de educație interculturală, create de Eugenia Barbu.

Cum nu se poate mai inspirat, ultima seară de festival ne-a oferit și un **Côncert de colinde**, primit drept cel mai frumos dar de către întreaga asistență. Meritele principale ale reușitei acestei manifestări revin colectivului de conducere, artiștilor, tehnicienilor de scenă și personalului administrativ-financiar de la Teatrul „Țândărică”, stafului, în frunte cu Călin Octavian Mocanu, directorul general, Raluca Tulbure, director marketing, și tânăra Mirela Stancu, secretar literar. A fost ultimul festival teatral de mare anvergură din 2009, dar poate cel mai generos în ceea ce privește ambianța de entuziasm, de colegialitate profesională, de bucurie deplină ce i-a cuprins pe participanții tuturor vârstelor. Un festival serios pentru hazul celor mici, prietenii de mâine ai teatrului adulților, dar și pentru nostalgia celor mari, poftiți să re trăiască unele dintre cele mai plăcute emoții ale copilăriei.

PLOIEȘTI

ANIVERSARE 60 DE ANI

*Un destin, o poveste...
sau 10 din 60*

În perioada 1999–2009 s-au realizat 52 de premiere, adică o ofertă repertorială generoasă, dacă adăugăm și reluările și dacă luăm în considerare diversitatea genurilor dramatice, a epocilor, a ariei geografice, a stilului de interpretare sau chiar simplul fapt că **Teatrul „Toma Caragiu“ Ploiești**, fiind un complex teatral, are ca public-țintă spectatori de toate vârstele și toate categoriile sociale.

Datorită cutezanțelor directoriale, talentelor regizorale și actricești, precum și grație sprijinului moral al criticii veritabile, s-au realizat, în acești ultimi 10 ani, mari spectacole, într-o continuitate de preocupări care nu cunoaște niciun hiatus.

La fel ca în toate celelalte arte, capodopera, spectacolul excepțional se ivește într-un mediu artistic stabil, de emulație și de omogenitate a trupei, în care producțiile artistice au păstrat mereu calitatea lucrului bine făcut, ireproșabil rotunjit profesional.

Semnul înnoirii stilistice și repertoriale, începutul acestui lung drum în direcția teatrului mare, l-a dat spectacolul *Nebunul și Călugărița* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, în regia lui Alexander Hausvater.

Întâlnirea cu Alexander Hausvater a constituit pentru actori, dar și pentru public, o adevărată provocare, rezultând un discurs scenic spectaculos, dar și covârșitor, la care un aport deosebit l-au avut, pe lângă trupa actricească, Nicu Alifantis, ce a compus muzica originală și Horia Gârbea, autorul unei traduceri extrem de originale.

Anul **2000** a însemnat pentru teatrul ploieștean oportunitatea deschiderii unei scene Studio în București, cu stagiune permanentă, în complexul „Hanul cu Tei“, demers îndrăzneț ce a durat mai bine de doi ani.

Tot din acea perioadă se cuvine a fi enumerate proiecte substanțiale, precum *Conversație după înmormântare* de Yasmina Reza (premiera în toamna lui 2000).

N-avem bani, nu plătim de Dario Fo, în regia Adei Lupu Hausvater sau *Casa Zoikăi* de Mihail Bulgakov, în regia lui Lucian Sabados.

Anul **2001** a însemnat provocatoarea întoarcere a lui Alexander Hausvater pe scena ploieșteană, cu surprinzătorul și rafinatul spectacol *Don Perimplin și Belisa* de Federico García Lorca, ocazie cu care a fost vernisată o excepțională expoziție de carte și fotografie „Lorca – dialoguri europene“ adusă de la Madrid de nepotul faimosului scriitor.

Anul **2002** aduce teatrului prima sa experiență de „work in progress“, ocazie cu care a fost realizat spectacolul *Cetățeni de onoare* prin colaborarea regizorului Szabó K. István cu dramaturgul budapestan Siposhegyi Peter.

Anul Internațional „Caragiale” – 2002 a fost onorat de către Teatrul urbei lui Caragiale prin spectacolul *O noapte furtunoasă* în regia lui Lucian Sabados.

Anul **2003** a însemnat, printre multe alte premiere, recursul la „Clasici în viziuni moderne”, precum spectacolul *Vassa Jeleznova* de M. Gorki, regia Alice Barb. La același capitol poate fi reținută premiera pe țară a spectacolului *Din viața insectelor* de Frații Čapek, în regia lui V.I. Frunză și scenografia Adrianei Grand.

Anul **2004**, an de cotitură, cel puțin estetică, întrucât a debutat pe scena ploieșteană, pentru o perioadă pe care ne-o dorim cât mai îndelungată, regizorul Radu Afrim cu un text provocator, dar și emoționant, *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* de Lukas Bärfuss, premieră la care a participat însuși autorul.

2005, Anul Cehov, ne-a adus drept cadou tulburătorul spectacol *Trei surori* al lui Alexandru Dabija, spectacol ce se joacă și astăzi și care a beneficiat deja de două invitații onorante în spațiul cultural asiatic, respectiv Seoul (2006) și Tottori (Japonia, 2009).

Anul **2006** a însemnat izbânda și longevivul succes cu *Plastilina* de Vassili Sigariev, în regia excepțională a lui Radu Afrim, prestație pentru care acesta a și dobândit primul său Mare Premiu de regie la Galele UNITER (interesant este că, la trei ani de la premieră, acest spectacol, un adevărat fenomen social, psihologic și educațional, a participat la Festivalul Internațional de Teatru „Close Strangers” de la Poznan, Polonia.

Anul **2007**, prin reluarea genericului „Clasici în haine noi”, ne-a prilejuit bucuria redescoperirii, într-o lectură modernă, profund novatoare a piesei *Azilul de noapte* de M. Gorki, în regia lui Cristian Juncu.

Și tot sub acest generos program, a văzut luminile rampei impresionantul și enigmaticul spectacol *Don Juan* de Molière, în montarea lui Bocsárdi László, spectacol nominalizat în 2008 la Premiul pentru cea mai bună regie de către Gala UNITER.

Anul **2008** a fost poate, la nivelul ultimului deceniu, vârful de lance în recuperarea unui proiect repertorial profund modern, original și provocator, prin punerea în circulație a trei autori contemporani, din școli teatrale extrem de puțin frecventate. Este vorba despre spectacolele *And Björk, of course...*, cu textul islandezului Thorvaldur Thorsteinsson (regia Radu Afrim), *Frumos* al norvegianului Jon Fosse (regia Vlad Massaci) și *Regina Frumuseții din Leenane* al irlandezului Martin McDonagh (regia Andreea Vulpe).

Anul **2009** înseamnă cel mai cutezant, onorant și fundamental recurs al unui teatru, și anume la opera lui W. Shakespeare prin proiectul modern, rafinat și poetic al regizorului Cristian Juncu: piesa *Furtuna*.

Nu este nici locul și nici rostul acestui material de a găzdui în formule ditirambice, merite, premii, lauri, care oricum, în perspectiva timpului, rămân conjuncturale, ci de a puncta, prin momente memorabile, chinurile, emoțiile dar și satisfacțiile unor drumuri mai puțin bătute.

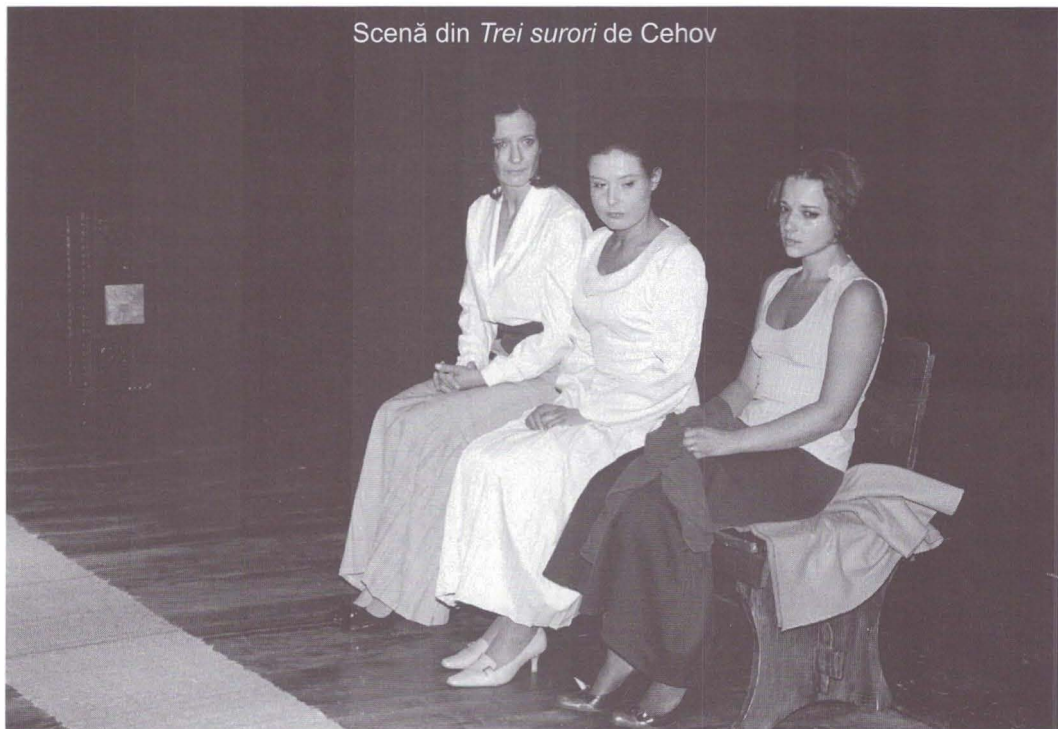
Am redactat acest material cu sentimentul inevitabil al frustrării de a „nu lumina”, totuși, multe alte proiecte din acești ultimi 10 ani, dar și cu sentimentul responsabilității de a încerca să definești viața, gândirea și trăirea unui colectiv teatral prin proiectele sale de vârf ce dorește să alcătuiască pentru criticul și istoricul de teatru o posibilă fișă de creație. (Aurelia REVENT)

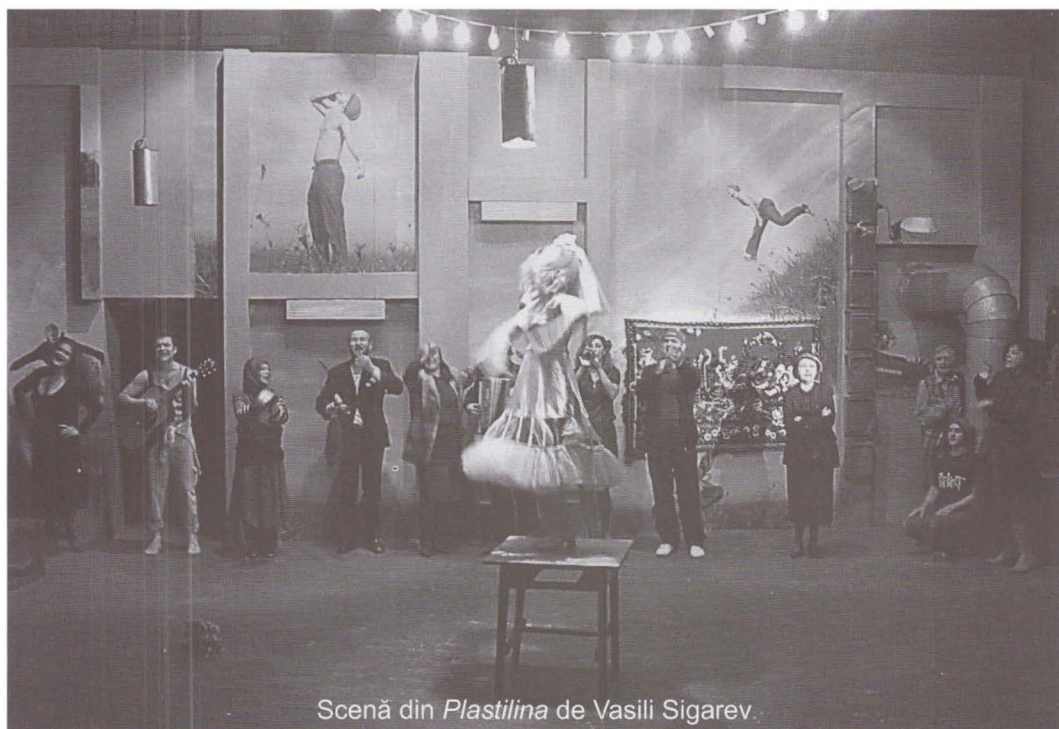


Scenă din *Conversație după înmormântare* de Yasmina Reza

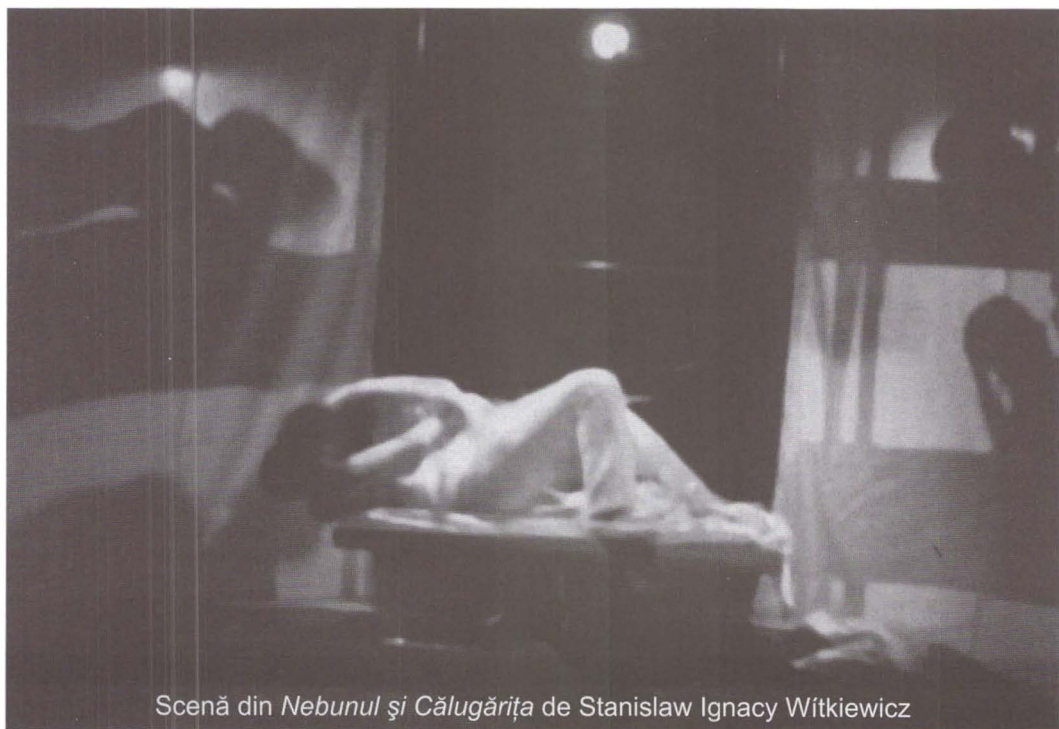


Scenă din *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* de Lukas Bärfuss

Scenă din *Trei surori* de CehovScenă din *Furtuna* de Shakespeare



Scenă din *Plastilina* de Vasili Sigarev



Scenă din *Nebunul și Călugărița* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz

George BANU

Brâncuși și Grotowski, doi „antimoderni” moderni*

Pentru Andrei Șerban,
cel care m-a încurajat să scriu aceste rânduri

La originea intervenției mele se află două paradoxuri care mi-au reținut atenția în decursul acestui an și care, examinate îndeaproape, mi-au inspirat reflecțiile formulate aici. Primul dintre ele se referă la relația amicală ce îi leagă pe doi artiști complet diferiți: Marcel Duchamp și Brâncuși. Totul îi separă, totul îi desparte. Celălalt îi are în vedere pe Peter Brook și Jerzy Grotowski. Chiar dacă, în acest caz, diferența nu e la fel de marcată, la o privire mai atentă, cei doi artiști se plasează și ei pe poziții în mod subteran distincte. Nu îmi propun să enumăr ori să dezvolt aici termenii acestor cupluri binare, ci pur și simplu să formulez o constatare. Ea reprezintă punctul de plecare. Fiecare dintre acești membri desemnează o postură distinctă. Atât Brook, cât și Duchamp s-au dovedit – ce-i drept, în grade diferite – preocupați de modernitate ca invenție a Noului, ca ruptură și deflagrație radicală (mai ales acel Brook al anului '64, care-l invită pentru prima dată pe Grotowski la Londra). Amândoi se situează de partea modernilor, în timp ce Grotowski și Brâncuși adoptă o poziție distinctă, uimitoare și neobișnuită pentru secolul al XX-lea. Totul îi delimitează de opțiunile moderniste, totul îi îndepărtează de avangarde, ei se definesc în raport cu alte valori și principii, însă, în chip bizar, vor iniția legături privilegiate cu cei mai activi dintre moderni, ca și cum și unii și ceilalți ar resimți nevoia de a se constitui în cupluri binare. Prietenul cel mai apropiat ține de ordinul „diferenței” și nu de acela al „asemănării”. Relația cu el funcționează dincolo de ceea ce ne separă, afirmă ei în mod implicit. Și asta pentru că prietenul incarnează un angajament pe propriul drum, la fel de asumat precum angajamentul meu. El este deopotrivă Celălalt și ființa cea mai apropiată mie. Iată în ce constă sensul acestor prietenii „paradoxe”.

Pornind la drum, descopăr afinitatea care, de altfel, este posibil a fi stabilită între Brâncuși și Grotowski, afinitate în virtutea căreia cei doi ar putea fi integrați unei

* Publicăm, începând cu acest număr, conferințele susținute în cadrul colocviului „În Laboratorul lui Jerzy Grotowski”, organizat pe 4 noiembrie, de Institutul Polonez din București și Fundația Culturală „Camil Petrescu”, cu sprijinul Festivalului Național de Teatru și al Institutului „Jerzy Grotowski” din Wrocław. Prelungim, astfel, ecourile anului 2009, declarat de UNESCO „Anul Grotowski”, când la București (ca și în numeroase centre culturale din Polonia, SUA, Franța, Italia, Spania sau Rusia) lansări de carte, filme documentare, o expoziție de fotografie și un modul teoretic au readus în atenția oamenilor de teatru figura marelui reformator al scenei secolului XX.

Reamintim că în cadrul acestui important eveniment găzduit de Teatrul ACT au conferențiat, alături de George Banu (a cărui comunicare o reproducem aici), profesorii Leszek Kolankiewicz și Dariusz Kosiński, nume de referință în domeniul studiilor grotowskiene.

familiei comune. Ea le este proprie tuturor celor numiți, cu un termen generic, „antimoderni”. Antoine Compagnon – care n-a descoperit, dar a lansat termenul – le-a consacrat un studiu de referință: *Antimodernii* (Paris, Gallimard, 2005). E ipoteza pe care îmi propun s-o dezvolt și s-o susțin în încercarea de a-i degaja sensul polemic. În accepțiunea îmbrățișată aici, un „antimodern” este, înainte de toate, complet străin de bătăliile avangardelor, de manifestele și dorința lor de a dinamita tradiția. Ei nu se afiliază acestor curente ce înțeleg să producă Noul aruncând peste bord moștenirea trecutului. În acest sens, Brâncuși și Grotowski sunt în mod explicit niște „antimoderni”, fără ca asta să reclame din partea lor dorința de a salva și perpetua formele străvechi. Ei iau parte la mișcarea artei contemporane și a istoriei, fapt care nu-i determină totuși să abandoneze trecutul. Atitudinea lor nu este nici melancolică, nici academică. Ea nu are nimic reacționar, ci semnalează pur și simplu un refuz, acela intentat de avangarde tradiției. Pentru Brâncuși, ca și pentru Grotowski, nu e vorba de a adopta o atitudine patrimonială, dar nici de a uita complet trecutul, cu tot ce comportă el ca resurse încă neepuizate. Iată de ce amândoi invocă un trecut mitic și nu unul istoric. Ei vor să regăsească „începutul”. E trăsătura comună acestor „antimoderni”. A depăși formele moștenite, repertoriile, degradate pentru a regăsi originile, energia primordială a surselor. Trecutul de la care se revendică și pe care își propun să-l redescopere e cel primordial, uitat, neconsumat. În acest sens – demersul lor va fi profund polemic.

„Antimodernii” Brâncuși ori Grotowski se aseamănă prin dorința lor comună de a elabora o formă nouă, aptă să integreze trecutul ca energie și raport cu lumea, fără a împrumuta totuși forme revoluate. Ineditul demersului lor provine din această atitudine specifică – a da naștere unor expresii, sculpturale ori teatrale, în întregime proprii lor, fără ca în felul acesta să rupă legătura cu trecutul. Înainte de a desprinde de aici asemănări între cei doi artiști, trebuie pusă în evidență noutatea dispozitivului lor de creație, dispozitiv triadic, în bună măsură. Artiști contemporani, ei refac punțile cu trecutul și, pornind de la această relație primordială, își inventează propria lor modernitate, cu totul diferită de cea a avangardelor. Și unul și celălalt practică „oculul” prin reîntoarcerea la surse și, fortificați de această întâlnire, propun o operă străină atât de practicile patrimoniale, cât și de cele avangardiste. Amândoi recurg la o dublă mișcare, care ar putea explica originalitatea poziționării lor în câmpul artistic. „Antimodernii” Brâncuși și Grotowski sfârșesc prin a deveni „ultramodernii” secolului al XX-lea. „Singurul modernism demn de acest cuvânt – va scrie Milan Kundera – este modernismul antimodern” (în Antoine Compagnon, p. 12), formulă programatică ce confirmă ipoteza pe care o avansează aici. „Modernitatea” lui Brâncuși și Grotowski s-a impus pe soclul „antimodernismului” lor explicit afirmat. „Antimodernism”, care – s-o mai spunem odată – nu dobândește sensul unei retrageri timide în umbra trecutului, unei nostalgii după „zăpezile de altădată”, unei dorințe de imobilitate. Ei sunt și rămân niște revoltați, diatribele lor împotriva formelor goale moștenite capătă accente de o violență extremă, intransigența lor nu se dezmințe, acuzele lor nu cunosc surdina. În același timp, atașamentul lor față de un trecut care n-a cunoscut degradarea și care și-a conservat energiile rămâne fără fisură. Ei se găsesc în miezul acestor contradicții pe care au știut să le concilieze. Iată de ce nu îi percepem ca pe niște „artiști mistuiți”, ci ca pe niște „artiști împliniți”. Arta lor este una a armoniei și, pentru a-l cita pe Brâncuși, a „bucuriei”, o artă a unității care triumfă asupra dezacordului și dispersării, o artă care transcende individualul. Pentru că au băut din „apa vie” a tradițiilor primordiale, opera lor durează; și pentru că au ajuns la o formă care le e proprie, ei se afirmă ca niște „antimoderni moderni”. Nici revoltați cuminiți, dar nici nostalgici consolați, Brâncuși și Grotowski se distanțează de timpul lor spre a-i propune mai eficient răspunsurile

care-i definesc, pe ei și operele lor, răspunsuri din care individul se retrage și Eul amuțește, luând calea acestui orizont de așteptare identificat, în toate marile tradiții, cu... *anonimatul*. Brâncuși plănuia să-și amplaseze operele în grădini, astfel încât copiii să se poată juca în voie fără să-i preocupe numele autorului lor, iar Grotowski se recunoaște în imaginea râului Merl, care dispare în deșert, dar – precizează el – acolo unde dispare, apare o oază. Iată de ce, pentru a-i defini, am putea împrumuta cuvintele filosofului francez Jacques Maritain: „ceea ce numesc aici *antimodern* s-ar putea numi la fel de bine *ultramodern*” (în A.C., p. 8). Se impune totuși o corecție, căci nu este vorba despre o simplă imprecizie a termenilor, de o posibilă sinonimie. Nicidecum, căci Brâncuși și Grotowski, fiind mai întâi „antimoderni”, sfârșesc, grație geniului și trudei lor, prin a deveni „ultramoderni”. Doar la capătul unui ocol și al unui proces de lungă durată izbutesc să ajungă la această modernitate construită pe temeiul Vechiului. De altfel, Brâncuși ne îndemna în mod explicit „să nu confundăm niciodată Arta nouă cu... artiștii noi!” (*Aforism*, 128).

Antimodernul este un „purist”, notează Compagnon, aducând în sprijinul său exemple literare. Observația se verifică, întrucât Brâncuși și Grotowski își revendică în egală măsură această valoare respinsă de „moderni” – puritatea. În jurul ei se adâncește, de pildă, diferența dintre Brook și prietenul său polonez, căci Brook afirmă și apără impuritatea teatrului. Atât la nivelul mijloacelor folosite, cât și al imaginii pe care ne-o oferă despre lume, căci nu pretinde el oare să fie restituită pe scenă „impuritatea” orașelor moderne, precum și alternanța „sacralului” și a „materiei brute”, așa cum proceda Shakespeare însuși? În teatrul său și, mai ales, în celebrul *Prinț constant*, Grotowski s-a angajat în căutarea obstinată a „purității”. Brâncuși a făcut la fel, situându-se la antipodul lui Duchamp, care dorea să integreze în artă impuritatea vieții, prin intermediul obiectelor și al gesturilor contemporane preluate ca atare. „*Ready made*” – „gata făcutul” este primul simptom al impurității pe care Duchamp înțelege s-o inoculeze artei. Modernul care era Duchamp nu putea decât să se distanțeze în raport cu... puritatea brâncușiană. *Modernul și antimodernul* se instalează pe poziții contrare.

Antimodernul este un îndrăgostit de forma împlinită, de perfecțiunea ei. Brâncuși, în celebrele *Aforisme*, insistă asupra imperativului muncii asidue și a dificultăților sale, acordând o importanță aparte ciopririi directe, confruntării cu materialul, refuzului oricărei precipitări. A tăia și a șlefui sunt erijate de Brâncuși în singurele practici capabile să-l conducă spre opere care evită imperfecțiunea mulajelor din lut și erorile oricărei îndeletniciri lipsite de efort. Nu detestă nimic mai mult decât sculptura rapidă, ce se sustrage acestor provocări. Grotowski se angajează pe același drum. Și la el, fapt semnificativ, metaforele sculpturale sunt frecvente: asemenea lui Brâncuși, el îndeamnă la „eliminare”, prin apropierea progresivă – la capătul unor îndelungi eforturi – de forma înscrisă în materia însăși. E vorba despre a dezvălui ceea ce e ascuns, a scoate din întuneric și a revela. Cei doi se lansează pe același drum care-i conduce la refuzul programatic al accidentului și al hazardului, imperativele adoptate de „moderni” cu obstinație. Nimic mai străin de Grotowski ca invitația pe care Merce Cunningham o adresa dansatorilor săi de a privi strada spre a adopta mișcările aleatorii și neprevăzute ale acesteia, absența ei de centru și de ordine. Nimic mai contrar programului lui Brâncuși ca acest mod de a împrumuta din realitate un *ready made* și a-l expune. Nu e loc pentru accidental la cei doi „antimoderni”. Ei se angajează pe calea formei împlinite, ce se înscrie în durată și se sustrage deopotrivă imediatului și spontaneității. De altfel, e ceea ce-l desparte pe Grotowski de Brook care, din contră, le valorizează, grație unei practici din care a făcut virtutea esențială a teatrului său: improvisația. Nu repeta oare Grotowski, în epoca improvisației triumfătoare a anilor '60: „*Don't improvise*”? El se afirma astfel ca un „antimodern”. Ca și

Brâncuși, el asimilează creația unei trude lente, prelungite în timp, refractară accelerărilor intempestive și asumării de riscuri derutante. Brâncuși răspundea unui comanditar: „*Voi face ceea ce-mi cereți, însă nu mă grăbiți*”. Nimic mai contrar modernității decât lentoarea ca regim de lucru și durata ca perspectivă. Totul concordă pentru a-i clasa de partea „antimodernilor”.

Grotowski n-a încetat să se definească în raport cu moștenirea lui Stanislavski, dar această filiație este înșelătoare, el dovedindu-se mai apropiat de Gordon Craig, primul mare antimodern. Acesta va proiecta „renașterea” teatrului luând vechiul ca punct de sprijin – vechiul din care ne îndeamnă să facem fundamentul oricărei tentative de modernizare. „Ceea ce era bun în vechiul teatru trebuie conservat, iar promotorii noii mișcări trebuie să se străduiască să studieze și să înțeleagă semnificația acestor dragi ruine.” „Două teatre și un al treilea” (în *Le théâtre en marche*, Gallimard, Paris, 1964, p. 81), scrie el în chip premonitoriu: revoluția începe cu deslușirea corectă a trecutului. Prin descoperirea vechilor „legi” pe care grecii, mai ales, le-au elaborat și pe care artistul este chemat să nu le trateze cu dispreț. Trebuie să purcedem la o „anchetă harnică și inteligentă” (*Servir le théâtre*, idem, p. 117) pentru a elimina „toate deșeurile care astăzi ne induc în eroare și înăbușă adevăratele adevăruri” (*ibidem*). Lipsiți de această operațiune arheologică, precizează Craig, „rătăcim fără țel, trudind mereu fără legi care să ne ghideze și mulțumindu-ne, de la un secol la altul, să lăsăm parodia și imitația să uzurpe locul artei” (*ibidem*). Cuvintele lui Craig îl plasează de partea „antimodernilor”, căci, la fel ca aceștia, el lansează o dublă interogație și ia poziție atât împotriva „maniacilor exhumării” și a excesului lor de reconstituire, cât și împotriva „novatorilor”. „Așa cum arta nu trebuie să fie arhaică, ea nu trebuie să fie nici la modă, nici să se ia după modă – o simplă modă efemeră.” (*„Ele și el”*, id., p. 163). Oamenii de teatru se vor înnoi doar regăsind „legile care au guvernat încă de la origini arta lor” (id.), iar această „resurrecție nu va fi doar un ecou al timpului scurs” (id.), ci pulsiunea reformatoare inspirată de dialogul cu instrumentele și principiile utilizate la începuturile teatrului. Numai prin redescoperirea arhaicului în expresia sa „organică”, scena va accede la... modernitate. Craig o afirmă: „am făcut planul unui teatru nou, e adevărat; dar nu pentru că disprețuim ori uram vechiul teatru; căci eu iubesc vechiul teatru... chiar dacă îmi doresc să creez un teatru nou, îl cunosc bine pe celălalt, pe cel vechi; iar a-l cunoaște, înseamnă a-l iubi...” (*„Conversații, întâlniri și scrisori către...”*, id., p. 183).

Grotowski nu va spune altceva. Nici Brâncuși, atunci când face trimitere la arta Cicladelor, la arta Greciei primitive ori la arta celtică, a cărei forță particulară o exaltă. Cum să nu evocăm, de altfel, raportul lor similar cu tradițiile naționale, căci dacă Brâncuși, cum se știe, a integrat motive sculpturale ale culturii populare – porțile, mai cu seamă –, Grotowski a preluat motivul Christului obosit, frecvent în sculptura poloneză tradițională. Și astfel au luat naștere *Coloana Infinitului* și *Prințul constant*. În amândouă se face auzită „vocea strămoșilor” (J. Grotowski – „*Teatrul e o întâlnire*”, p. 57–58) și totodată, adaugă el, ecoul „propriilor noastre experiențe”, căci astfel, conchide Grotowski, „trecutul e prezent în măsura în care reușim încă să-i auzim și să-i înțelegem vocea” (id.). Antimodernul se recunoaște în căutarea acestei comunicări recuperate. Ea face posibilă „germinarea” unei arte noi, artă hrănită de energiile primordiale grație contactului cu „vechiul”. Celebra statuie *Cumințenia pământului* nu spune oare exact acest lucru? „Condiția originară este aceea de a fi asemenea forțelor naturii” (*Arta începătorului*), pretinde Grotowski.

Grotowski se situează la răspântia căilor deschise de Craig și Artaud. Dacă unul invocă „legile” artei, celălalt caută să acceadă la „focarele” ființei, aceste fântâni de energii primordiale, aceste resurse corporale la care se poate ajunge doar pornind într-o adevărată expediție „cât mai departe, în urmă, ca și cum memoria

s-ar trezi" (Grotowski, *le Performer*, p. 56). Astfel, mai mult decât actorul, Performerul devine un soi de „dublu” prezent al ființei originare, care actualizează „corporeitatea necunoscutului din vechime” (*id.*). Totul confirmă convingerea că, în diferitele etape ale parcursului său, Grotowski a adoptat poziția „antimodernului ultramodern”, comună deopotrivă lui Craig și Artaud. Cu toții se recunosc în acest „orizont retrospectiv”. Brâncuși, ca și ei, mărturisea faptul de „a nu fi vrut niciodată să fie modern”, căutând doar ceea ce poate fi consemnat într-un singur cuvânt: „... înainte”. Arta e o formă de rememorare.

Remarca a fost deja rostită: pentru amândoi, scopul constă în a șterge prezența eului, a îndepărta urmele artistului, a face să amuțească orice proiect sau intenție de discurs personal. „Opera de artă, spune Brâncuși, trebuie să fie creată precum o crimă perfectă – fără pată și fără urmă de autor...” (*Aforism*, 92), pentru că, „prin artă, te vei detașa de tine însuși” (*Aforism*, 117). El adoptă perspectiva anonimului, anonim pe calea căruia Grotowski se va angaja la fel de hotărât, mai ales după ce aventura sa teatrală se va fi încheiat. Doar anonimul face posibil accesul la ceea ce rămâne țintă supremă: a răzbate, dincolo de istoria și diversitatea biografică, la esență. Toți acești „antimoderni” sunt în căutarea esenței, ca expresie a unității. Ei vor să accedă dincolo de prezent și de accidental, de personal și de hazard, ei se înscriu pe calea uitării de sine – drumul cel mai anevoios – încercând astfel să se depășească pe ei înșiși. „*M-am sacrificat întotdeauna pe mine însumi... sculpturile mele... libere erau mereu altfel iubite de oameni, ele însele mereu altfel iubind.*” (*Aforism*, 169). „*Prin artă, te detașezi de tine însuși... și te apropii de Absolut*” (117), mărturisește Brâncuși.

Modernitatea își propune să se manifeste în câmpul orizontal al artei bine racordate unei epoci și unei culturi. Brâncuși și Grotowski invocă virtuțile curative ale artei străvechi – aceasta trebuie să „vindece” (*Aforismul* 121) –, deschizând spre o dimensiune extracotidiană, sacră, spre cer, căci „arta este un vehicul”, formulă de acum celebră, care definește angajamentul grotowskian, atât de apropiat de cel al lui Brâncuși. Pentru asta trebuie căutată și inventată „o formă”. „*Eu forma o caut în tot ceea ce crez!*...” (*Aforismul* 138), spune Brâncuși, explicând astfel, în mod implicit, sensul secret al titlului dat de Peter Brook cărții sale despre Grotowski: „*Teatrul e doar o formă*”... formă deschisă și îndreptată spre înalt. Nu un „înalt” religios, de ambii artiști disprețuit, ci spre „spiritual”, spre ceea ce „este mai mare decât propriul sine”. „*Eu nu am sculptat păsări, ci zboruri*”, va mărturisi Brâncuși. Grotowski, la rândul său, va putea afirma că *nu a descris un „printr”, ci însăși „rezistența morală*”. E vorba, și la unul și la celălalt, de a transcende individualul, de a atinge esența unui zbor ori a suferinței, prin intermediul unei forme. (Eugenio Barba, într-o conversație pe care am purtat-o la Sarajevo, mă surprindea recunoscând că nu e interesat decât de „forme, de ritmuri”. Acum, plasându-le în această perspectivă, am înțeles sensul cuvintelor sale, care mi s-au părut atunci atât de derutante.)

Cum aş putea să nu închei cu această precizare a lui Brâncuși, care confirmă reflecția asupra „antimodernilor ultramoderni”: „Eu nu sunt nici suprealist, nici baroc, nici cubist; și nici altceva de soiul acesta; eu, cu *noul* meu, vin din ceva care este foarte vechi...” (*Aforism*, 147). La rândul său, Grotowski n-a fost „nici politic, nici psihologic”, el a creat Noul plecând de la un vechi pe care nu l-a trădat niciodată. Un Vechi care, la amândoi, s-a materializat grație Formelor noi.

Și o ultimă apropiere: Brâncuși spunea: „*India... Mă simt în India ca la mine acasă*” (*Aforism*, 154). Și Grotowski a făcut din India patria sa spirituală, într-o asemenea măsură, încât a cerut ca cenușa să-i fie risipită peste pământurile ei. India îi leagă.

Traducere de Andreea DUMITRU

Andrei STRIHAN

Stadiul actual al teatrului israelian*

Doamnelor și domnilor,

Trei dorințe aș vrea să mi se împlinească: 1) să nu vă plictisesc; 2) să nu depășesc timpul acordat; 3) să reușesc să vă înfățișez concentrat stadiul actual al teatrului israelian.

Mă aflu aici la amabila invitație pe care mi-a făcut-o doamna Dorina Lazăr, directorul Teatrului ODEON, fosta mea studentă la IATC, să vă prezint un tablou sintetic al stadiului actual al teatrului israelian.

Aș vrea să știți că șansa de a fi putut continua în Israel profesoratul în domeniul esteticii de teatru, ca și activitatea de cronicar teatral la ziarul de limbă română *Ultima oră* (informația săptămânii) mi-au facilitat posibilitatea de a urmări și de a cunoaște – de-a lungul a trei decenii – drumul parcurs de teatrul israelian.

În Israel, sub egida autorităților municipale, funcționează teatre stabile, de repertoriu: în Ierusalim, Haifa și Bersheeva. În Tel Aviv, centrul cultural al țării, există zece teatre: Teatrul Național, Habima, Teatrul Cameri, Beit Lessin, Gheșer-Podul, Karov, Idișpiel, Țavta, Studioul studentesc, Teatrul Primăriei din Ramat Gan și Teatrul din Iaffo.

În afara acestor teatre, își duc o existență temporară o puzderie de formații, aparținând kibuțurilor sau unor grupuri particulare, care practică cu prioritate teatrul *fringe* (marginal).

Susținerea financiară a teatrelor stabile cade în sarcina Primăriilor respective, a Ministerului Culturii (Habima, de pildă, este unicul teatru la al cărui buget participă cu 65% Ministerul Culturii, la cel din Ierusalim numai cu 40%). Cu preponderență, finanțarea provine din contribuțiile generoase ale unor sponsori, membri ai Comitetelor de prieteni ai teatrului, și, *last but not least*, din abonamentele spectatorilor. Publicul israelian e un public care frecventează cu devotament și drag toate locașurile Thaliei, un public care iartă ușor neîmplinirile în jocul actorilor sau în calitatea textelor, dar care se bucură euforic de realizările meritorii ale dramaturgilor, actorilor, regizorilor, scenografilor, ca de propriile lui succese. Toate premierele, mai ales ale celor patru mari teatre, sunt onorate de *high life*-ul intelectual, politic, financiar și militar, intrând în obişnuitul monden.

Dacă aruncăm o privire retrospectivă asupra istoriei Teatrului israelian în limba ebraică, vom distinge ca trăsătură unică: faptul că el s-a născut înaintea înființării Statului pe pământ străin, adică în Rusia anilor 1918. Un grup de actori evrei ruși a hotărât să pună bazele unui teatru în ebraică la Moscova, pe care l-au numit Habima-Scena, preludiv transformat în Habima Telaviviană odată cu venirea în Țară, în 1928, a unei părți din membrii Habimei moscovite, printre care și viitoarea Doamnă a Teatrului ebraic, Hana Rovina.

În 2008, Habima și-a sărbătorit fastuos cei 90 de ani de existență. Din 1928 și până după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial, Habima a dominat viața teatrală în spiritul și metoda lui Stanislavski, împletite cu cea a expresionismului

* Conferință susținută de profesorul Andrei Strihan cu ocazia „Zilelor Culturii Israeliene”, organizate de Teatrul Odeon, între 20 și 23 octombrie 2009.

german, introdus de câțiva actori, trecuți prin școala germană de teatru, la întoarcerea lor în Țară. Curente și metode devenite vetuste și insuportabile pentru tinerii artiști care cereau o dramaturgie originală și un nou stil de joc, corespunzător noilor condiții socio-politice din țară și teatrului în general. De aceea, un grup de tineri protestatari, sub îndrumarea regizorului Millo, bun profesionist și minte deschisă înnoirilor, a inițiat înființarea Teatrului Cameri. În cei 60 de ani de când există (1948), acesta a revigorat mișcarea teatrală din Israel.

Apariția lui Hanoch Levin și totodată încurajarea creației sale prin punerea ei integrală pe scenele Cameri, în regia autorului sau a unor regizori care au înțeles noutatea pieselor sale, au contribuit la afirmarea pe plan național și internațional a celui mai dotat autor dramatic al scenei israeliene.

Dramaturgia lui Hanoch Levin a determinat o schimbare de concepție și de construcție a textului dramatic, dar și a metodei și stilului de interpretare actoricească. Un teatru în care poeticul se îmbină cu absurdul în cadrul unui naturalism tipologic israelian. S-a creat astfel un teatru emblematic inconfundabil. Creația lui Hanoch Levin a devenit coloana vertebrală a Teatrului Cameri.

Cu câțiva ani în urmă, cu ocazia unui turneu al teatrului Cameri în România, când a prezentat, la Teatrul Național, admirabilul poem dramatic *Requiem* de Hanoch Levin, cunoscutul actor Moscu Alcalay, în interviul dat revistei Naționalului, spunea următoarele despre Hanoch Levin și despre piesa acestuia *Meșteșugul vieții*, pe care Moscu vroia s-o propună românilor: „oamenii lui Hanoch Levin tânjesec spre fericire, dar, din nefericire, sunt egoiști și de aceea trăiesc într-o permanentă singurătate“.

E vorba de o piesă care se petrece aici, acum, în orice loc, în orice timp, în dormitorul unui cuplu după 30 de ani de căsătorie. Soțul este la capătul puterilor. Viața i s-a prelins printre degete. N-a reușit nimic în viață. Misterele și curiozitatea au dispărut. Știe exact ce gândește și ce o să spună peste o clipă nevasta lui. Patul nu mai este o atracție. Singura soluție ar fi să fugă. Unde? Ce să caute? Ce să găsească? Ea, care l-a slujit 30 de ani, i-a crescut copiii, s-a dat deoparte ca el să meargă înainte, nu-i poate oferi azi decât un singur lucru: un ceai. Dacă el fuge, cum o să dea ea ochii cu copiii, cu vecinii, cu prietenii? Tot ce vrea este ca bărbatul ei, în care a investit 30 de ani de viață, să nu o lase singură. Vrea înapoi cei 30 de ani pe care i-a irosit. Când, în sfârșit, soțul înțelege că nu are unde să fugă, într-un acces de furie, cade răpus de o criză de inimă, iar soția sa care l-a slugărit 30 de ani, nu-și reproșează decât un singur lucru. Hanoch Levin încheie piesa cu următorul text:

„Nu muri, Iona, nu mă lăsa, Iona. Trebuie să îmbătrânim împreună. Nu e drept să lași totul pe umerii mei. Nu am putere singură. Iona, trezește-te, se crapă de ziuă. Poarta ruginită a atelierului vieții se deschide, scârțâie, trezește-te, Iona. Vino să terminăm împreună *meșteșugul vieții*“ (subl. ns.).

La Cameri, în cele cinci săli, se joacă tot anul, fără întrerupere. Întemeietorii teatrului și-au dorit un repertoriu format din piese originale. L-au avut și l-au jucat. Câțiva dramaturgi israelieni formați de Cameri sunt azi colaboratori de ținută, cu frecvență anuală în repertoriul teatrului.

Un succes vizibil a realizat Cameri în montarea dramaturgiei clasice – într-o perioadă anterioară în suferință vizibilă. Dramaturgia clasică e montată astăzi în adaptări calificate și în noi traduceri potrivite ritmului limbii curente ebraice. Cu voia dumneavoastră, aș aminti *Antigona* lui Sofocle, în direcția de scenă a unuia dintre cei mai subtili regizori ai dramaturgiei clasice, Hanan Snir. Un spectacol de tensiune

emoțională, pe scenă și în sală, și fără pierderea niciunei frânturi din ideea esențială a capodoperei lui Sofocle.

Un alt exemplu este recentul eveniment spectacular *Omul cel bun din Seciuan* de Brecht, adaptat în versiune muzicală (compozitoarea, Keren Peles, nepoata unor evrei din România). O piesă pusă în scenă de Ben Mose, un tânăr regizor foarte talentat, cu o fantezie debordantă, într-un ritm amețitor, transformând o piesă plictisitoare într-o reprezentație vie, colorată, alertă, căreia îi prevăd o longevitate de cel puțin 500 de spectacole.

Repertoriul celor cinci săli de care dispune Cameri manipulează un număr de cca 37 premiere pentru cele patru săli, a cincea sală fiind rezervată Café-teatrului, dedicată lansării tinerelor talente din dramaturgie, actorie, regie, unde adeseori pot fi văzute spectacole de înaltă calitate artistică. Cam 100 spectacole din afară pe an. Pentru contribuția adusă în domeniul culturii, Teatrul Cameri a primit cea mai înaltă distincție, „Premiul Israel”.

O trăsătură comună teatrelor din Israel este faptul că în fruntea teatrului, ca director, se află de obicei o persoană instruită în domeniu, de profesie, fie dramaturg, fie regizor sau actor. Din conducere mai fac parte un dramaturg și un director artistic ai casei, numiți pe o perioadă mai lungă, pentru stabilitatea politicii teatrului.

★

Un moment care a schimbat peisajul teatral în Israel a fost apariția teatrului bilingv ruso-ebraic, Gheșer-Podul.

Poveste neverosimil de adevărată. În ianuarie 1991, în plină desfășurare a Războiului din Golf, la Tel Aviv ia ființă teatrul bilingv, Podul. Teatru cu un rol important, cu efecte benefice asupra vieții teatrale din Israel, amintind pe cel avut la începuturi de Habima.

În 1990, Israelul cunoaște una dintre cele mai mari imigrații din istoria sa. Un milion de oameni proveniți din fosta Uniune Sovietică se stabilește în Israel. Între aceștia, un număr însemnat de intelectuali, oameni de știință, oameni de artă, muzicieni, instrumentiști, cântăreți, actori, regizori, scenografi, majoritatea având un palmares bogat la activul lor. Pe ordinea de zi a Instituțiilor însărcinate cu absorbția acestor imigranți figura un teatru menit să satisfacă exigențele culturale ale acestei mulțimi de nou-veniți, mari iubitori de teatru.

Conducerea artistică este încredințată fostului director al Teatrului de Dramă din Sank-Petersburg, elev al reputatului regizor Tovstonogov, regizorul Evgheni Arie. Într-un timp record, Evgheni Arie obține un succes remarcabil la publicul israelian și o faimă internațională fără precedent. Ziarele de mare tiraj reacționează ca în fața unui fenomen al naturii: „Gheșer este cel mai profesionist teatru din Israel”, scria cotidianul *Idiot ahronot* – „Ultimele știri”.

Ceea ce a avut un efect stimulat – pe alocuri și de invidie omenească firească – asupra teatrelor israeliene, obligându-le să-și înnoiască atât stilul de joc, cât și concepția regizoral-scenografică. De altfel, un asemenea proces în curs de realizare începuse cu câțiva ani înainte, determinat de apariția și influența unor regizori formați în țară și în străinătate, reprezentând o forță de șoc întru modernitate. Numim în acest sens pe Ilan Ronen, directorul artistic al Habimei, Hanan Snir, Omri Nițan, director artistic al lui Cameri, Hilel Mittelpunkt, dramaturg și director artistic al Teatrului Beit Lessin, I. Weingarten – specialist în teatru psihologic, I. Lewinsohn – specialist în spectacole muzicale, și mai aproape de noi, tinerii Dedi Baron și Ben Moșé.

Întorcându-ne la cele spuse mai înainte, aş vrea să precizez că într-o societate multiculturală, cum este cea israeliană, şi în condiţiile unei recunoaşteri internaţionale atât de rapide, Gheşer putea să existe jucând numai în limba rusă, pe care actorii săi o stăpâneau la perfecţie. Membrii Companiei au hotărât altfel, cu înţelepciune. Nevrând să rămână la un statut de imigranţi, de Ghetto, au optat pentru integrarea în cultura israeliană, învăţând cu hărnicie şi repede ebraica.

Începând cu *Cazul Dreyfuss* de Claude Grumberg, urmat de *Viaţa domnului Molière* de Bulgakov, toate spectacolele erau jucate în ebraică şi rusă. La Festivalul Internaţional de la Ierusalim (iunie 1992), aplauzele frenetice ale spectatorilor la încheierea reprezentaţiei cu *Viaţa domnului Molière* omologau, în fapt, decizia Teatrului Gheşer-Podul de a se integra în viaţa culturală a Israelului.

Această opţiune, transformată în practică obişnuită, va conduce la recunoaşterea oficială a Teatrului Gheşer (1993) ca parte inseparabilă a culturii israeliene. O nouă mărturie a evoluţiei procesului de integrare a teatrului l-a reprezentat spectacolul cu *Don Juan* de Molière (mai 1998) în regia lui Evgheni Arie, cu un ansamblu format din tineri israelieni, absolvenţi ai şcolilor de teatru şi ai Facultăţii de Arte – Universitatea Tel Aviv. O garnitură nouă de actori, „un grup israelian reprezentând – după spusele regizorului Evgheni Arie – evoluţia firească a procesului de integrare a Gheşerului în peisajul teatral israelian...”, dar totodată şi interesul crescând al tinerilor actori israelieni pentru metoda artistică deosebită practică la Teatrul Gheşer.

Astăzi, aproape jumătate din trupa teatrului e formată din aceşti tineri actori israelieni.

★

Şi acum trec la câteva aspecte privind contribuţia israelienilor originari din România la dezvoltarea teatrului israelian.

Din proprie experienţă ştiu, ca un lucru deja dovedit, cine a trecut prin şcoala românească de teatru, cine şi-a făcut ucenicia la maeştrii artei scenice româneşti rămâne marcat pentru toată viaţa cu însemnele unui stil de joc inconfundabil, de sinceritate şi eleganţă, dar şi cu o credinţă fanatică în misiunea nobilă a acestei forme de existenţă, umană prin excelenţă.

Aţi avut ocazia să cunoaşteţi, în persoana actriţei Lia König, pe una dintre beneficiarele acestei şcoli de care se mândreşte şi prin intermediul căreia talentul ei a ajuns pe culmile creaţiei actriceşti, ca prima Doamnă a teatrului ebraic din Israel, fiind onorată cu cea mai înaltă distincţie, *Premiul Israel*, şi cu titlul de *Doctor honoris causa* a Universităţii Tel Aviv. Lia König e una dintre cele mai populare personalităţi actriceşti din ţară. Pe scurt, e o forţă a naturii. Nu rareori i s-a întâmplat să joace într-o săptămână în şase spectacole diferite ca structură şi gen.

Crescute în spiritul şcolii româneşti de teatru sunt şi cele trei actriţe de clasă: Gitta Munte, eleva Beatei Fredanov (la Cameri), Rosina Cambos, eleva lui Octavian Cotescu (tot la Cameri) şi Tatiana Olier, eleva Sandei Manu (la Habima şi profesoară de actorie la Seminarul kibbutzurilor). Actriţe apreciate de public, ca şi de criticii teatrali – în general extrem de exigenţi, chiar duri faţă de actori – în jocul acestor actriţe sunt exprimate cel mai concludent trăsăturile specifice şcolii româneşti de teatru.

Nu de mult, a părăsit scena vieţii popularul actor Moscu Alcalay, societar al Habimei, fostul student al marelui G. Timică, pe care îl purta cu recunoştinţă în sufletul său. A jucat în toate genurile, printre ultimele roluri – un excelent şef de gară, din piesa *Steaua fără nume* de M. Sebastian, la Teatrul Karov, condus de

mai tânărul coleg, despre care vreau să vă vorbesc acum: Nicu Nitai. În România cunoscut sub numele de Nicu Iacob. Absolvent al Institutului de Teatru și Cinematografie „I.L. Caragiale”. După scurte apariții în teatru și în film, Nicu Nitai emigrează în Israel, cu aproape 50 de ani în urmă. Fire independentă, nevoia lui de a se simți liber îl determină să practice un teatru individual, personal, desfășurat în case particulare, în cafenele, cu un repertoriu adaptat după Sofocle, Sartre, Camus, ajuns la un număr astronomic de reprezentații.

În urmă cu câțiva ani, sprijinit de Primăria Tel Aviv, înființează Teatrul Karov (Aproape) în incinta Stației Centrale de Autobuze din Tel Aviv; două încăperi comode și, din daruri, mobilierul, fotoliile necesare. Un teatru care creează de la intrare o atmosferă intimă, un foaier cu măsuțe și scaune comode, unde poți fi servit cu băuturi răcoritoare. Trupa nu este formată din actori permanenți. Sunt câțiva actori cu renume, pensionați, și tineri selecționați temporar de directorul, regizorul, adaptatorul, actorul și uneori dramaturgul Nicu Nitai, și pregătiți de acest om de teatru polivalent, cu rezultate spectaculoase. Spectacolele lui se disting prin inventivitate, coerență artistică și imaginație, aplicate la un repertoriu relativ restrâns în care își pun semnătura Cehov (*Duhul pădurii*), Brecht (*Un om egal un om*), Sartre (*Muștele*), Mihail Sebastian (*Steaua fără nume*), Albert Camus (*Căderea*), Matei Vișniec (*Istoria comunismului povestită pentru bolnavi mintali*) și memorabilul spectacol cu *Oedip la Colonos*, în care excelează actorul Nicu Nitai, în traducerea, adaptarea și regia aceluiași artist, din care vom vedea acum un fragment filmat din finalul reprezentației.

La capitolul contribuții românești trebuie să-i numim și pe Trixi Abramovici (Beit Lessin) și Bebe Bercovici (Habima), veniți după 1989, mi se pare, adaptați destul de repede la atmosfera, la mentalitatea israeliană. În jocul lor, și ei dezvăluie influențele școlii românești în care s-au format. Interpreții renumiți, proveniți din România, precum I. Bodo, Iancu Halperin, Anabella, Monica, sunt „fruncea” Idîșpiel-ului, din care lipsește la apel admirabilul Carol Marcovici, plecat prea timpuriu în lumea tăcerii.

Între interpreții de reputație națională, veniți de mult din România sau născuți în Israel din părinți originari din România, care până nu de mult și-au ascuns rădăcinile românești, dintr-o prejudecată total neîntemeiată, am plăcerea s-o amintesc pe Sandra Sadé (recent revenită la Habima), interpretează la fel de bună în comedie ca și în dramă; pe Rami Baruch (părinți din Bacău), unul dintre pilonii Teatrului Cameri, și dintre interpreții cei mai fideli ai personajelor lui Hanoch Levin; Alexandru Peleg, societar al Habimei, cu studii în Franța, Mihael Kosh, Simon Levari, actor independent, fost director al Arhivei de Teatru a Universității Tel Aviv, Gh. Miletineanu, regizor și profesor la Școala superioară de arte „Beit Zwi”, Mihaela Lica, scenograf și regizor. În fruntea unei populare emisiuni TV, „S-a născut o stea”, se află actorul Zwi Adar, născut în Israel din părinți veniți din România.

*

Repertoriul teatrelor, ca și în alte țări, cuprinde piese originale. La acest capitol, dramaturgia israeliană e în evident progres, prin tematică, relații de familie, probleme psihologice ale tineretului, consecințele tensiunilor politice, sociale, militare și religioase asupra individului. Piese scrise de dramaturgi talentați care furnizează cu regularitate teatrelor (în special Teatrului Beit Lessin, principalul promotor al dramaturgiei originale) texte bine scrise, drame și comedii, baza unor spectacole de succes.

În afară de Hanoch Levin și-au pus amprenta literar-dramatică autori precum Nissim Alom, Joseph Mundi și, în viață, Iehosua Sobol, Hilel Mittelpunkt, Șmuel Hasfari, Anat Gov, Savion Libreht, Edna Maza, Tamir Greenberg, în continuu progres profesional.

În alcătuirea repertoriului se remarcă ponderea importantă a pieselor americane, *musicaluri* și, în ultimul timp, adaptări după filme de succes americane și englezești. Ieri a avut premiera la New York sau la Londra, poimăine se pregătește premiera la Habima, Cameri sau Lessin.

Traducătorii israelieni și adaptatorii au de lucru tot anul. Fiind profesioniști de mână întâi, ei asigură spectacolelor texte scenice competente și eficiente.

Câteva cuvinte despre sursele care furnizează materialul uman teatrelor. Actori, regizori, scenografi, creatori de costume, ilustratori muzicali. Facultatea de Arte Frumose, Universitatea Tel Aviv, formează în special scenografi, creatori de costume și ilustratori muzicali. Mai puțin regizori și actori. De ce? Fiindcă Facultatea de Arte (Teatru, Arte Plastice, Secția de critică) are un program de studiu universitar în care partea practică este defavorizată în favoarea laturii teoretice. Corpul didactic, în marea lui majoritate, nu e constituit din cei mai reprezentativi regizori și actori ai scenei ebraice. Predau oameni bine pregătiți teoretic, dar lipsiți de experiența practică a scenei.

Principalul furnizor al teatrelor este Școala superioară de Arte „Beit Zwi” („Casa cerbului”), cu sediul în orașul limitrof Ramat Gan, cu un program istovitor, dar eficient. Actorii Habimej, Cameri, Beit Lessin, sau din Haifa, Beersheba provin din această „școală-fabrică de histrioni”.

Cazul recent al absolventului acestei școli, Itai Tiran: descoperit de directorul artistic al Teatrului Cameri și distribuit în *Hamlet*. Rol împlinit în mod cu totul excepțional. Un succes răsunător în viața teatrală a țării. Tânărul e angajat. De atunci, a jucat în câteva spectacole de greutate, în roluri diferite ca gen, în Feydeau, în tragedia după piesa lui Ibsen *Petrecerea de la Solhong* (1856), în rolul lui Mozart din *Amadeus* de Peter Shäffer. Toate interpretate cu brio. Exemple asemănătoare s-au petrecut și în cursul anului trecut.

Desigur, sunt destule aspecte pe care le prezintă teatrul israelian, ca de pildă: relațiile cu lumea teatrală din Europa, din România.

Dar trebuie să fim fideli măsurii grecești: nu vreau să depășesc timpul acordat. Nu pot, însă, să închei, fără să aduc prinos de recunoștință școlii românești, IATC, unde am predat 26 de ani, iar ca unul care am beneficiat de roadele experienței pedagogice, să aduc elogiul meu maeștrilor și pedagogilor exemplari pe care am avut bucuria de a-i cunoaște. Celor care au dat strălucire, deopotrivă, teatrului și școlii românești de teatru: Nicolae Băltățeanu, G. Timică, Aura Buzescu, Ion Finteșteanu, Mihai Popescu, Ion Șahighian, A. Pop Marțian, Beate Fredanov, Marietta Sadova, Paule Sybille, Alexandru Finți, Costache Antoniu, Moni Ghelerter, Dina Cocea. Fie-le amintirea binecuvântată!

Nu pot uita că aici am învățat că prietenia e uneori mai traică decât legătura de familie. Probă sunt cei 55 de ani de strânsă prietenie care mă leagă de profesorul Ion Toboșaru și de soția sa, Ani Toboșaru, prieteni la bine și la greu. O prietenie care mi-a întărit convingerea că omenia continuă să existe.

Închei, rugându-vă să-mi îngăduiți să închin simbolic prieteniei dintre teatrul israelian și teatrul românesc recentul meu volum, *Alte măști, aceeași piesă*, editat în limba engleză, sub egida Universității din Tel Aviv, o culegere selectivă de cronică de teatru din România (1964–1977) și din Israel (1978–2008).

Mircea MORARIU

Mărturii din spațiul concentrațional

1. În *Dicționarul comunismului*, apărut în Franța în 2007 sub coordonarea lui Stéphane Courtois și în traducere românească în anul 2008, la Editura Polirom, găsim un capitol intitulat „*Literatura și arta concentraționare*”. Aflăm de aici că există mai mult de 1300 de mărturii repertoriate provenind de la prizonierii din lagărele și închisorile sovietice, scrise între 1920 și începutul secolului al XX-lea. Cu excepția publicării în 1962, după lungi pertractări și cu acordul lui Nikita Hrușciov, încă motivat de dorința de a produce dovezi împotriva lui Stalin pe care îl pusese la zid în celebrul lui *Raport secret* rostit de la tribuna Congresului al XXI-lea al P.C.U.S., a nuvelei *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, toate celelalte mărturii au apărut în afara U.R.S.S. Hrușciov însuși s-a speriat, la un moment dat, de consecințele „generozității” sale, astfel încât chiar înainte de apariția nuvelei lui Soljenițin a declarat:

„Se spune că revistele și editurile noastre sunt înecate de valul de manuscrise privind viața deportaților, a prizonierilor, a deținuților din lagăre. Repet, e o temă foarte, foarte primejdioasă și un material foarte penibil... Trebuie măsură... Dacă toți scriitorii s-ar apuca să scrie numai despre acest subiect unde am ajunge?” (*apud* Monica Lovinescu, *Etica neuitării*, Editura Humanitas, București, 2008). Răspunsul nu e foarte greu de formulat, dar cu siguranță nu ar fi fost pe placul lui Nikita Sergheevici. S-ar ajunge, și din fericire s-a ajuns, la literatură autentică, deși prețul plătit pentru scrierea ei a fost imens.

Experiența Gulagului a dat naștere unei literaturi autentice ce nu se rezumă la titluri relativ cunoscute, precum *Arhipelagul Gulag* de Aleksandr Soljenițin, *Povestirile de la Kolîma* ale lui Varlam Șalamov sau *Viață și destin* de Vasili Grossman. Acesta din urmă, autor al unei „cărți arestate”, i-a scris lui Hrușciov o scrisoare în care preciza: „Am scris în cartea mea ceea ce credeam și continui să cred că este adevărul, nu am scris decât ceea ce am crezut, auzit, suferit. Continui să cred că am spus adevărul, că am scris cartea iubindu-i pe oameni, fiindu-mi milă de oameni, având încredere în ei. Cer libertate pentru cartea mea”. Scriitorul nu se va alege însă decât cu o explicație sumară venită din partea ideologului-șef Mihail Suslov, explicație în spiritul teoriilor lui Maxim Gorki, din perioada în care el însuși s-a erijat în ideolog al realismului socialist: „Sinceritatea nu este singura exigență pentru crearea unei opere literare contemporane.” (cf. Tzvetan Todorov, *Memoria răului, ispita binelui. O analiză a secolului*, Editura Curtea veche, București, 2002).

De sinceritate și de dorința de autenticitate au dat dovadă în spațiul fostei Uniuni Sovietice două generații de scriitori. Cei dintâi sunt supraviețuitorii lagărelor staliniste – Soljenițin, Evghenia Ginzburg, Șalamov, Dombrovski, Kopelev, Oleg Volkov și alții. Ceilalți vorbesc despre lagăre, despre închisori și despre spitalele psihiatrice ce au proliferat sub domnia lui Leonid Brejnev. E vorba despre scriitori precum Vladimir Bukovski, Andrei Amalrik, Siniavski, Kuznețov, Grigorenko. „Dacă cea mai mare parte a autorilor care descriu lumea concentraționară sub formă de documente sau de ficțiuni – se scrie în *Dicționarul comunismului* – se bazează pe propria experiență, alții reconstituie această lume fără a o fi cunoscut

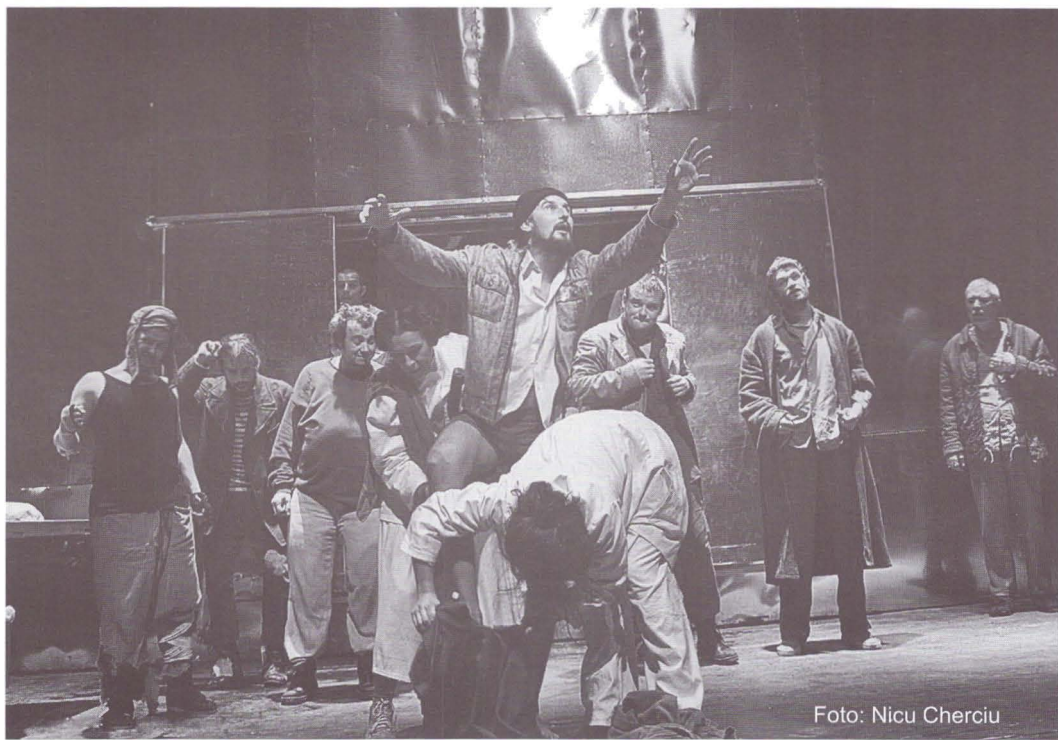


Foto: Nicu Cherciu

personal (Grossman) sau vorbesc despre lagăre, așa cum s-au reflectat ele în societate (Ahmatova, Lidia Ciukovskaia, Nadejda Mandelștam). În prefața la *Requiem*, Anna Ahmatova explică de ce a scris această carte. Spre a-și ține o făgăduială. „În anii de groază ai marii epurări, am petrecut 17 ani făcând coadă în fața închisorii din Leningrad. Într-o zi, cineva m-a recunoscut. Atunci, o femeie cu buzele învinețite de frig, care se afla în spatele meu și care îmi știa numele, a ieșit din amortirea de care eram cuprinse și mi-a spus la ureche: *Și ceea ce trăim acum ai putea să descrii?* I-am răspuns: *Da, pot*. În acel moment, un fel de surâs a trecut peste ceea ce a fost odată un chip de om”.

Și Nadejda Mandelștam și-a înțeles scrierea *Memoriilor* ca pe o datorie. Iată ce mărturisea ea în cel de-al doilea volum al confesiunilor sale apărute sub titlul *Contre tout espoir*. „Sunt o văduvă care nu și-a înmormântat soțul și îmi îndeplinesc astfel datoria față de un mort cu un număr matricol la picior, gândindu-mă la el și plângându-l, dar fără lacrimi, deoarece aparținem generației ce nu cunoaște lacrimile. Mă aștept în orice clipă să mi se confişte notele. Nu le voi da de bunăvoie. Ele nu vor putea fi luate decât odată cu mine. Dacă acest lucru se va întâmpla, voi înceta să o invidiez pe Antigona.”

Acestor mărturisitori ai terorii comuniste, care au scris despre ea fără să fi fost în închisoare, dar animați de dorința de a face cunoscut ceea ce știau că s-a întâmplat, că încă se întâmplă, în vreme ce mulți dintre contemporanii lor se străduiau să supraviețuiască prin nebagarea în seamă a realității tragice, li se adaugă Venedikt Erofeev. Viitorul scriitor s-a născut la 26 octombrie 1938 într-o localitate din regiunea Murmansk. Tatăl lui a fost închis în chiar anul nașterii sale, în vremea Marii Terori Staliniste. Exmatriculat mai întâi din Universitate, mai apoi de la

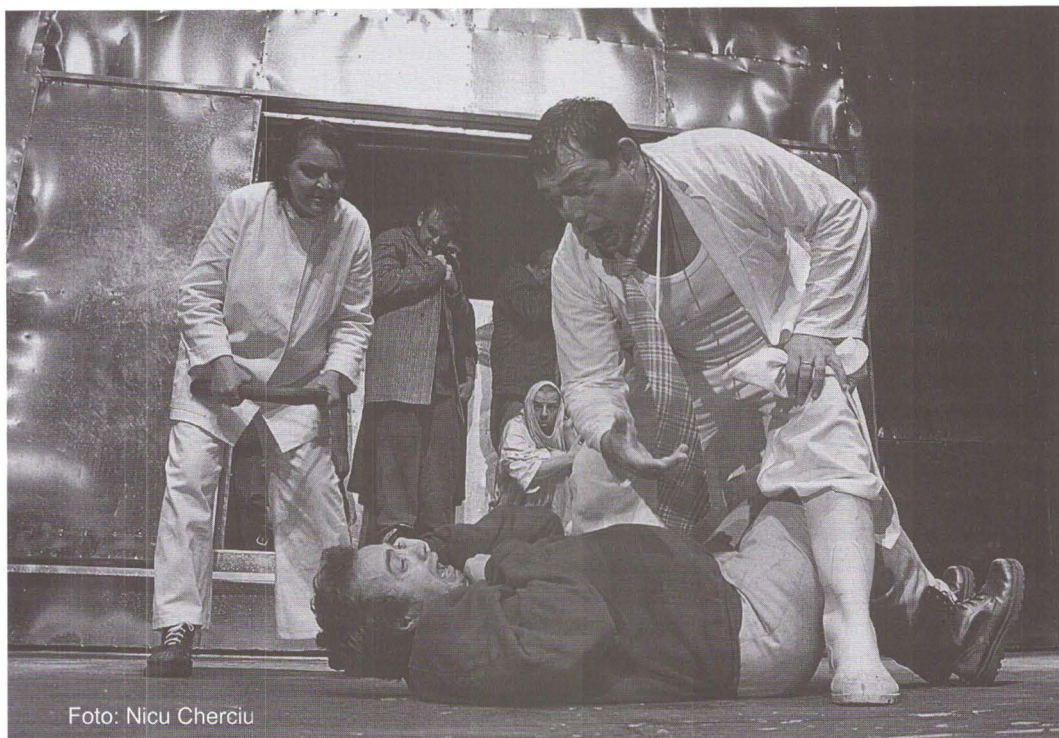


Foto: Nicu Cherciu

Institutul Pedagogic din cauza atitudinii sale nonconformiste, Venedikt Erofeev a făcut tot felul de munci necalificate de pe urma cărora a câștigat puținii bani ce i-au asigurat supraviețuirea. Cea mai cunoscută carte a sa este *Moskva–Petușki*, scrisă în 1969, publicată mai întâi în Israel în 1973, mai apoi în câteva țări occidentale precum Anglia sau Franța, dar și în Statele Unite ale Americii. În Uniunea Sovietică volumul a circulat ca *samizdat*, neobținând dreptul la publicare decât în anii gorbaciovismului târziu, mai exact în 1989. Erofeev a murit de cancer laringian la 11 mai 1990, fără să fi văzut prăbușirea Uniunii Sovietice. Soția lui, Galina Erofeeva, i-a păstrat manuscrisele și caietele de însemnări, în vreme ce Tamara, sora scriitorului, s-a îngrijit de salvarea scrisorilor pe care Venedikt Erofeev le-a scris în perioada 1955–1988 (apud Anca Măniuțiu: „*Noaptea Walpurgiei*” în *premieră națională* – prefață la volumul *Noaptea Walpurgiei sau Pașii comandorului*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009).

2. „Întâlnirea mea cu proza lui Venedikt Erofeev a avut, pentru mine vraja iubirii la prima vedere”, scrie Mihai Măniuțiu în caietul-program al spectacolului cu piesa ***Noaptea Walpurgiei sau Pașii Comandorului***, montat la Teatrul Național din Cluj-Napoca în stagiunea 2009–2010. „Atât de mulți scriitori buni, foarte buni sau excepționali au existat în secolul al XX-lea, încât îmi închipuiam că nu mai pot fi surprins... Și, deodată, aripa îngerului... Uimilnța și bucuria de a recunoaște un geniu... Cu înfrigurare, am vrut să știu dacă nu a scris și pentru teatru. Câtă bucurie când am descoperit... *Noaptea Walpurgiei!*”

Întâlnirea dintre Mihai Măniuțiu și piesa lui Erofeev, facilitată mai întâi de eminentul și regretatul slavist Emil Iordache, mai apoi de Letiția Becherescu și de Mașa Dinescu, nu trebuie nicidecum să ne mire. Ea e, la urma urmei, de domeniul

firescului, de domeniul lucrurilor ce trebuiau să se întâmple. Un firesc și o necesitate derivate, în primul rând, din condiția de intelectual de mână întâi a regizorului. Un intelectual marcat de ceea ce se cheamă „energia critică”, de un *nerespect* al tabuurilor contemporane, dornic de a întreba și de a se întreba, nemulțumit cu răspunsurile de-a gata ce ar trebui înghițite pe nemestecate. Un intelectual ce posedă ceea ce Edgar Morin numea „o gândire întrebătoare”.

În al doilea rând, era natural ca Mihai Măniuțiu să dorească să monteze *Noaptea Walpurgiei sau Pașii Comandorului*. Datorită valorii intrinsece, ideatice, literare și teatrale a textului care exploatează în mod extrem de profitabil regulile unității de loc și de timp postulate de tragedia antică – o pasiune mărturisită, binecunoscută și confirmată prin spectacole a regizorului –, dar și de tragedia clasică din secolul al XVII-lea francez. Era, de asemenea, de așteptat ca Măniuțiu, om de carte, să își dorească să vadă piesa tipărită în volum. Voința i s-a împlinit, așa încât *Noaptea Walpurgiei* a apărut în seria „Dramaturgi extrem-contemporani”, editată prin colaborarea dintre Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj, Teatrul Național „Lucian Blaga” și Casa Cărții de Știință, serie coordonată de Anca Măniuțiu.

Bogatele referințe culturale la care te trimite cu gândul piesa lui Venedikt Erofeev – de la *Micile tragedii* ale lui Pușkin la *Faust*-ul lui Goethe ori la filmul lui Milos Forman *Zbor deasupra unui cuib de cuci* – cu inteligență și argumentat relevante de Emil Iordache în postfața volumului – sunt motive în plus în favoarea *firescului* opțiunii lui Măniuțiu.

Noaptea Walpurgiei este, înainte de orice, o subtilă explorare în „arheologia terorii”, iar această însușire înseamnă încă un motiv de natură să îl fi determinat pe Mihai Măniuțiu să opteze pentru ea. Căci e de domeniul evidenței că regizorul e obsedat, la modul superior, desigur, de explorarea scenică a totalitarismului și a terorii ce au marcat istoria omenirii. Nu doar de totalitarismele și de teroarea ce au făcut din secolul al XX-lea un secol al răului (cel mai relevant în acest sens mi se pare spectacolul cu *Shoah*, după scrierile lui Primo Levi), ci și de teroarea din alte epoci istorice. Ajunge să ne amintim că, în ultimele luni ale stagiunii trecute, Mihai Măniuțiu a înfăptuit la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj un remarcabil spectacol cu *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, cu inexplicabilă indiferență ori răceală primit de critica noastră teatrală.

Noaptea Walpurgiei își concentrează acțiunea într-un interval scurt de timp. După cum spuneam, asemenea tragediei clasice, în numai 24 de ore. Adică în intervalul 30 aprilie–1 mai. Într-un spital psihiatric, pe care Erofeev îl numește în prima didascalie a piesei „dricul ciurmaților”, e adus un anume L.I. Gurevici, în care cu îndreptățire putem întrevădea un *alter ego* al dramaturgului. Gurevici e ținut cu forța acolo fiindcă, așa cum spune Doctorul, unul dintre personajele piesei, „în ultimul timp, noi îi internăm chiar și pe cei care – la o privire superficială – nu prezintă niciun simptom de tulburare psihică”. Pentru moment, Gurevici e marcat de un sentiment ciudat pe care el însuși îl definește drept „ne-cufundare-în-nimic... ne-emoționare-de-nimic... ne-drag-de-nimeni” ce îi dă impresia că s-ar afla „în sânul beatitudinii”, dar și „cam în burta mașterei”. Mașteră îi va părea lui Gurevici însăși Uniunea Sovietică, fiindcă „pentru Rusia, toate astea – zilele, mileniile – sunt cantități neglijabile”. Având în vedere starea lui Gurevici, doctorii, parte a sistemului, au hotărât că el trebuie tratat, reeducat, adus pe calea cea bună. Or, iată ce scria Mihai Măniuțiu în cartea lui *Exorcisme*, apărută în anul 1996 în „Biblioteca Apostrof”: „A aduce pe calea cea bună – iată un comandament care se repetă des



Foto: Nicu Cherciu

în exercițiul terorii. A aduce omul, împotriva voinței sale, pe calea cea dreaptă. A-l salva de el însuși, de excesele unei prea accentuate și anarhice conștiințe de sine. A rentabiliza conștiințele în raport cu o economie a puterii doctrinar-agresive, integrându-le rațiunii statului *omniscient* și *omnipotent*. În urmă cu câteva secole, Inchiziția, această soră a polițiilor politice secrete, voia, de asemenea, să mântuiască omul cu orice preț. Îl condamna *aici* pentru a-l recupera *dincolo*. Un *dincolo* ipotetic, totuși. Sfântul Oficiu dirija un comerț tot mai suspect cu morți, în care se vedea lipsit și de partener și de posibilitatea unui bilanț real. O întreprindere, s-ar zice, nelimitată la capitolul pierderi. Inchizitorul zicea că schingiuieste trupul ca să purifice sufletul. Conștiința torturatului se revolta însă și rezista torturii mai mult chiar decât însăși carnea lui sfâșiată; și nu frica sau oroarea de suferință îl sufocau, ci frica și oroarea de motivul pentru care aceasta îi era impusă. Torturatul moare spre a muri pentru totdeauna, astfel încât inchizitorul eșuează de două ori: ce rost are să osândești *aici* ca să osândești și *dincolo*, etern? Inchiziția rămâne o aventură a criminalității, în ciuda recursului său la metodă. În comparație cu ea, organizațiile teroriste de stat din secolul nostru (secolul al XX-lea – *n.m.*, M.M.) sunt totodată mai rafinate și mai primitive. Acel *dincolo* dispare din socotelile lor, deoarece ele condamnă *aici* pentru a recupera tot *aici*. Condamnă pe *cineva* pentru a recupera *ceva*. Nu recurg la exterminări decât în cazuri extreme, preferând oricând lobotomiile radicale sau internarea în lagărele de concentrare consacrate inadaptaților. Conturile acestor organizații sunt zi și noapte în regulă. Ele anihilează ca să posede ceea ce anihilează. Și au nevoie să-și țină victimele în viață, au nevoie de trupurile oarecum vii ale celor pe care i-au înglobat; rebelul moare pentru sine, dar supra-viețuiește, amorf, în corpul indistinct și orb al societății totalitare.“

Căzut în patima beției, neconținut pradă unei stări ce îl determină să spună vrute și nevrute, ori să simuleze că spune ceva fără să vrea, o stare care îl obligă dar îi și îngăduie să își preschimbe la nesfârșit chipul, parodiind viața dar și parodiindu-se pe sine, travestindu-se la vedere, rebelul Gurevici aduce în clinica psihiatrică în care este internat o *stare de dezordine*, de refuz al normalizării, al regulii, al conturilor zi și noapte perfect reglate. E *realitatea* dar și *transformarea* pe care cred că își propune să le exploreze spectacolul de la Teatrul Național din Cluj, spectacol care, într-un anume fel și până la un punct, mi se pare forma de transpunere scenică a gândurilor formulate de Mihai Măniuțiu în cartea lui din 1996, gânduri intrate acum în fertilă conjuncție cu piesa lui Venedikt Erofeev.

3. Spectacolul se joacă cu publicul pe scenă, iar decizia regizorului în favoarea unei astfel de formule nu mi se pare deloc una arbitrară, fie și numai pentru motivul că *Noaptea Walpurgiei*, în regia lui Măniuțiu, face parte din acea categorie de montări ce se adresează deopotrivă minții, emoției și simțurilor spectatorilor. Mihai Măniuțiu merge până acolo încât ia în calcul chiar și un impact fizic asupra publicului, deși, de această dată nu îl agresează la modul primar dar de efect, cum a făcut-o în *Moartea lui Danton*, bunăoară. Vedem, suntem până la urmă parte dintr-o scenă scaldată în lumină joasă, astfel încât personajele, fie că e vorba despre cele din categoria pacienților, fie despre cei din rândul personalului medical au o alură și un comportament fantomatic. Zgomotoase, agitate, speriate, indiferent dacă aparțin unei categorii ori alteia – opresați sau opresori (fiindcă și opresorii sunt victime ale unui sistem a cărui regulă de funcționare e teroarea) –, îmbrăcate modest, jerpelit, unele cu căciuli groase pe cap, de parcă spitalul psihiatric ar fi o Siberie în miniatură, însă purtând doar un maiou și niște pantaloni vechi,

alții rași în cap ca și cum ar fi deja pregătiți pentru o iminentă intervenție chirurgicală pe creier, umanoizii din *Noaptea Walpurgiei* sunt *semne* ale existenței *pe orizontală*. Se mișcă cu dificultate chiar și atunci când aleargă, au genunchii îndoiți ca și cum ar fi mereu gata să se prăbușească, sunt sleite și își maschează sleiala prin strigăte ce le mai dau impresia că există, că vorbesc. „La fund”, nu se mai află acum, ca în *Azilul de noapte* gorkian, o categorie socială, ci lumea însăși. Avem în față mai curând fapte care au fost cândva oameni ori, ca să reiau spusele Annei Ahmatova, „rămășițe a ceea ce fusese altădată un chip de om”. Într-un anume fel, pacienții, dar și purtătorii de halate albe (vechi, necălcate, murdare, mai degrabă ducând cu gândul la cele purtate de angajații din măcelării) sunt tratați regizoral, la o primă privire, cu cinism, cu accente grotești, uniformizator. Și asta deoarece toate trăiesc tragedia depersonalizării. Doar Gurevici, de abia adus în lumea aceasta de Infern cotidian, mai păstrează însemnele verticalității. O verticalitate nu eminemamente fizică, ci preponderent comportamentală. E și el zdrențăros, e murdar, e alcoolic. Posesor al unui verb acid pe care vor să îl anihileze injecțiile ce i se administrează cu zel de către angajații spitalului, Gurevici își mai conservă totuși condiția de trăitor vag și ușor disprețuitor, de comentator critic, ironic, trist-amuzat al unei lumi false, mincinoase (cea de afară) a cărei condiție calpă și deposedată de substanță nu a diagnosticat-o doar pentru sine, ci a dezvăluit-o și semenilor săi, în această dezvăluire constând una dintre culpele sale. Nu singura, fiindcă spitalul-închisoare e și loc de anchetă și de fabricare de noi acuzații. Drept pentru care e acum încarcerat în Infernul unei pseudoclinici. Aici găsește fapte ce și-au pus între paranteze propriul eu, acesta fiind prețul plătit pentru ceea ce vom vedea că e, de fapt, un succedaneu de supraviețuire. Cei din jurul lui s-au îmbarcat pe „dricul ciurmaților”, un dric aflat mereu în mișcare, un dric ce aduce doctorii la simulacrul de vizită medicală cotidiană, un dric pe care se fac pretinse consultații, un dric pe care se consumă rapide și famelice acuplări. Dricul e cel ce face trecerea de la miez de noapte dintre zilele de 30 aprilie și 1 mai, el e mijlocul cu care sosește Noaptea walpurgică, cu el se trece *dincolo*, adică în Edenul izbăvitor în care acces au doar cei terorizați. Moartea e ceea ce le redă prizonierilor statutul de oameni, liniștea, candoarea din care numai unii dintre ei, precum Stasik, recitator și horticultor, mai păstrase câte ceva.

Măniuțiu impune spectacolului un ritm susținut, plin de fervoare, brutal, extrem de brutal, aș putea spune, cu observația că brutalitatea aceasta ar fi suportat, cred, o seamă de nuanțări în absența căroră apărând riscul monotoniei. Toți actorii din distribuție degajă o mare, o admirabilă tensiune interioară. Vedem un *Gurevici* complex, desenat de Ionuț Caras, actor tânăr asupra personalității căruia și-au pus în chip lăudabil amprenta experiențe artistice anterioare, precum cele din *Purificare* ori din *Spovedanie la Tanacu*, apt acum pentru încercări profesionale de maximă dificultate, trecute cu brio, în jocul căruia sunt limpezi *mesajul* și *simbolul*, *fapta reală* și *comentariul personal*. Un *Stasik* ce păstrează, cum spuneam, urme de seninătate interioară, dar care e pe punctul de a amalgama ingenuitatea cu efectele produse asupra ei de tratamentul psihiatric e excelent adus în scenă de Silviu Iorga, actor cu totul special căruia trebuie să i se acorde o atenție aparte, căci genul său e din ce în ce mai rar în teatrul românesc în stare pură, necontrafăcută. Lumea abrutizată, lobotomizată, amorfă a *îmbolnăviților* cu forța dobândește relief grație actorilor Cătălin Herlo, Cristian Grosu, Petre Băcioiu, Miron Maxim, Ruslan Bârlea, Cătălin Codreanu, Radu Lărgeanu, Romina Merei. Cu toții au contribuții

Foto: Nicu Cherciu



utile, aflate într-o stimulatorie relație de complementaritate. Doctorii și asistenții medicali, făpturi la rândul lor *condamnate* să repete zilnic o experiență apocaliptică pe care s-au deprins să o execute cu condiția și prețul suspendării condiției lor umane și a asumării statutului de roboți, își trăiesc în spectacol propria tragedie. Tragedia lor – a celor ce și-au pus profesia în serviciul torționarilor, al sistemului criminal, a cărui lege, condiție și rațiune de supraviețuire e crima – constă în faptul că nu își vor afla nicicând salvarea. Este sentimentul pe care îl transmite pregnant jocul actorilor Anca Hanu (demnă de toată lauda pentru felul în care l-a întruchipat pe medicul-șef *Raninson*), Miklós Bács, Ramona Dumitrean, Viorica Mischilea, Irina Wintze, Maria Munteanu, Lucia Wanda Toma.

Spectacol de reflectare a mizeriei fizice și psihice la care condamnă dictatura, de condamnare deloc retorică a terorismului de stat impus de o putere ajunsă la limita de jos a inumanității, *Noaptea Walpurgiei* e, deopotrivă, un spectacol al încrederii, al speranței, al izbăvirii. Contribuie la sublinierea acestei dualități esențiale și superioare scenografia semnată de Doru Păcurar și luminile concepute de Jenel Moldovan.

Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca – *Noaptea Walpurgiei* sau *Pașii comandoului de Venedikt Erofeev*. Scenariu dramatic de Mihai Măniuțiu după traducerile realizate de Mașa Dinescu și Letiția Becherescu. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri și costume: Doru Păcurar. Cu: Ionuț Caras, Cristian Grosu, Petre Băcioiu, Miron Maxim, Ruslan Bârlea, Silviu Iorga, Cătălin Codreanu, Radu Lărgeanu, Cristian Rigman, Romina Merei, Anca Hanu, Miklós Bács, Ramona Dumitrean, Viorica Mischilea, Irina Wintze, Maria Munteanu, Lucia Wanda Toma. Data reprezentației: 15 noiembrie 2009.

PRAFUL DE PE SCÂNDURĂ

Theodor Cristian POPESCU*Despre etica actului critic la teatru*

Ne pierdem repede răbdarea. Ultima ediție a Festivalului Național de Teatru a fost concludentă în această privință. După ce anii trecuți mulți dintre colegii mei se lăsau cu greu aduși la teatru, anul acesta am remarcat că unii încep să iasă din sală după numai câteva minute de spectacol. Dar dacă oameni de teatru sau simpli spectatori care părăsesc sala înainte de sfârșitul unei reprezentații am mai văzut, critici de teatru care părăsesc sala pe la jumătatea unei reprezentații și care a doua zi se exprimă analitic despre ceva ce n-au urmărit până la capăt, recunosc că n-am mai văzut.

Mă pun pe gânduri mai multe aspecte de natură etică ale acestei atitudini.

În primul rând, comportamentul în sala de spectacol presupune respectarea unor reguli minime de conviețuire pe durata unui spectacol, prin simplul fapt că asistăm la o reprezentație „live” și nu la una înregistrată. E ridicol că trebuie să abordez acest subiect, dar nu am încotro, căci am văzut critici care vorbeau cu voce tare în timpul spectacolului cu persoanele care îi însoțeau, săreau peste rânduri sau ieșeau din sală în pas vior, încercând parcă să mute privirile spectatorilor, ațintite până atunci spre scenă, pe manifestarea activă a plictisului lor. Este ceva infantil în această nevoie de atenție, precum la nobilii de odinioară care-și permiteau abateri de la etichetă netolerate omului de rând, ieșind sau intrând când voiau în loja lor, aleasă să fie cât mai în văzul tuturor. Or, un critic are deja propriul spațiu public de manifestare, acela în care-și publică demersul analitic. Manifestându-se încă din spațiul teatral prin actul public al părăsirii sălii, el anunță astfel implicit că renunță la a mai analiza ulterior ceva ce nu e demn de a deveni obiectul atenției sale. Prin urmare, relatarea ulterioară prin care criticul nu numai că recunoaște, dar își face un titlu de glorie din faptul că a renunțat să urmărească până la capăt obiectul analizei, scoate intervenția sa din zona culturală și o mută în cea a tabloidului. Mă întreb dacă există recenzii de critică literară în care autorii admit că nu au citit până la capăt cartea ce face obiectul analizei, de critică muzicală în care nu s-a ascultat până la capăt piesa discutată sau din zona artelor vizuale în care criticul părăsește grupajul expozițional după vizionarea doar a unui mic număr din lucrările expuse, dar nu ezită să exprime o opinie asupra conceptului general. Dacă nu, de ce am accepta această manifestare frivolă doar la teatru?

În al doilea rând, consider că dreptul de a da un verdict se câștigă prin demonstrare publică, de către cel ce analizează, a capacității sale de a vedea, a auzi și a înțelege propunerea artistică și apoi de a reuși să o plaseze în context. Abia după acest efort făcut la vedere poate criticul să pună un diagnostic și să apuce bisturiul, tăind în carne vie. Verdict fără analiză și fără informație completă? Bazat pe ce, pe gustul propriu exprimat după o „degustare” sumară? Iată ce scrie Miruna Runcan: „Mai întâi și mai întâi, cred că, la fel cu orice demers critic, și cel teatral ar trebui să se bazeze pe forța analizei. Criticul de teatru trebuie să știe să vadă, trebuie să aibă un bun spirit de observație, atât în zona secvențială a amănuntului imperceptibil, cât și în zona aceea mai subtilă, în care memoria, ritmul interior, capacitatea

de asociere dau seamă asupra elaborării de sens. Criticul are cu adevărat putere de analiză atunci când reușește nu numai să descrie, să «vadă» sintagmatic șiruri de obiecte, de situații, de imagini scenice, ci atunci când, exersându-și coerent aceste facultăți, reușește să pătrundă strategiile degajării de sens.”*

A devenit subiect de glume permanente între noi faptul că, după ani buni de activitate, colaboratorii mei scenografi, compozitori sau coreografi nu prea pot răsfoi un dosar de presă cu analize pertinente ale contribuțiilor lor specifice la spectacolele analizate, ci doar un șir de epitete. În timpul acestei ediții a Festivalului îmi pare a se fi atins o extremă a acestei „critici de epitete” prin apariția cu regularitate a unor intervenții „de câteva rânduri” în care se practica tocmai ceea ce Miruna Runcan numește „critica de dirigiență”: artiștii erau certați, urecheați și puși la colț rapid, sumar, fără multe discuții. În centrul tabletelor de „n” rânduri era nu un demers analitic, ci o revărsare de exasperări și umori personale, exprimând radical și, nu am motive să mă îndoiesc, foarte sincer nemulțumirea personală a autorului acelor câtorva rânduri. Întrebarea e, cui au folosit aceste tablete? Publicului, sigur nu, căci, la data când le-ar fi putut citi, spectacolul respectiv își încheiase deja reprezentațiile în festival. Artiștilor, sigur nu, căci dacă doar îi „certi” fără să analizezi ce au făcut nu îi ajută cu nimic. Și atunci cui? Evident, celui ce scrie, proiectându-se în centrul lumii: MIE mi-a/nu mi-a plăcut, EU cred că, vă spun EU că... De acord și cu această personalizare totală (chiar dacă din punct de vedere critic complet inutilă) a reacțiilor, dar atunci cel care o propune poate să facă un lucru simplu, ca să nu mai datoreze nimic (mă refer la o expertiză reală) nimănui: să își cumpere билет, ca orice spectator.

În al-treilea rând, aș aborda chestiunea limbajului. Un critic nu poate scrie, la nivel de intervenție culturală, că și-a dorit „să-l înjure pe regizor pentru că și-a bătut joc de timpul său”, sau că „a fost îngrețșat” de ce a văzut, că unul dintre cei mai importanți regizori îl „plictisește” cu „mănușișme la fel de odioase cum le știm de ani de zile”, făcând jocuri de cuvinte pe seama numelor sau înfățișării artiștilor. Găsesc că aceste formulări sunt nu numai complet inelegante, dar dovedesc un gust îndoielnic și o totală lipsă de respect față de subiecți, chiar dacă aceștia ar fi infractori de drept comun. Desigur, eleganța exprimării nu poate fi legiferată sau impusă (decât de redactorul-șef al publicației în care apare, dacă își respectă cititorii). Însă alimentarea exasperărilor noastre printr-un veșnic monolog pamfletar nu construiește dialog și nu îmbunătățește deloc un climat cultural și așa sărac în idei și superficial până la inexistență.

Ar trebui meditat asupra formulei de prezentare a spectacolelor în Festivalul Național de Teatru, dacă tot vorbim de cultivarea unui climat cultural. Poate ar trebui abandonat pentru o ediție, cu titlu experimental, modelul „târg de spectacole” în care alergăm cu toții de la o sală de spectacole la alta și suntem veșnic obosiți și iritabili și încercat modelul Festivalului de toamnă de la Paris, care prezintă timp de trei luni, pe rând, spectacolele invitate, „învelindu-le” în mese rotunde, întâlniri, expoziții și proiecții de filme. Spun asta și pentru că modulul de conferințe și ateliere al Festivalului a devenit realmente puternic și interesant. Și pentru că e preferabil să propun o soluție sau să provoc o dezbatere în loc să îi atac pe cei care mă „enervează”. Sunt absolut convins că putem cu toții mai mult decât atât. Mult mai mult.

Deschid astfel, cu această primă intervenție, o discuție pe tema discursului critic în teatrul românesc contemporan.

* Miruna Runcan, „Critica criticii de teatru” în *Modelul teatral românesc*, p. 131, București, Editura Unitext, 2000.

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

SOARE Z. SOARE,
regizorul frenetic
(1894–1944)

Un elan de nestăvilit îl împingea pe un tânăr de bani gata spre o carieră teatrală. Dar nici opoziția (cu violențe a) tatălui său, nici perspectiva unei meserii burgheze nu i-a deturnat alegerea. Avem norocul că, afirmat ca unul dintre cei mai buni regizori ai perioadei interbelice, Soare Z. Soare – căci despre el este vorba – a povestit cum s-a petrecut devenirea sa. Recurgem din nou la interviurile *Rampei*, publicate sub titlul „Cu d-l X despre el și despre alții”.

„– Cum ți-a venit ideea să te faci regizor?

– Eram sigur că ai să mă-ntrebi asta!... Stai să vezi. Întotdeauna am fost atras de mizanscenă. De aceea, pe când eram la Galați în clasa a IV-a de liceu, am vrut să mă fac popă. Visul meu era să am barbă, să port anteriu și femeile să-mi pupe mâna. Ei, dar nu s-a putut! Tata mi-a tras o urecheală și m-am vindecat.

Tot în clasa a IV-a mi s-a năzărit să mă fac actor. Zor nevoie să mă fac actor.



Cu Marioara ZIMNICEANU și Dem TEODORESCU

Ei, și tata mi-a tras o a doua urecheală, de astă dată mai zdravănă, și iar m-am vindecat. [...] În sfârșit, tot în clasa a IV-a am fost dat afară din școală, fiindcă nu luasem în seamă ordinul directorului, și mă duceam la teatru. Aveam un director ciufut care ne oprișe pe toți elevii să mergem la spectacole. Atunci bietul tata m-a trimis la Viena ca să-mi continui studiile... Am fost dat afară și de la Viena; m-am dus la Berlin. Am fost dat afară și de la Berlin: m-am dus la Paris. Am fost dat afară și de la Paris și am ajuns la München. Acolo am făcut cunoștință cu Rudolf Seibold care era regizor de operetă. Toată ziua eram cu el. Și deodată, pac! Iar mă apucă furia teatrului.

Intervine tata cu urecheala și iar mă vindec. [...] Terminând liceul, mă înscriu la Drept. Când eram prin anul al III-lea, d. Peretz mă ia șef de cabinet."

Este vorba de Ion Peretz, jurist, profesor la Facultatea de Drept, autor dramatic (a scris piesele: *Bimbașa Sava*, *Mila Iacșici*, *Pui de cuc*, *Premergătorii*, *Ilderim* – adaptare pentru scenă a povestirii cu același titlu de Regina Maria) și Director General al Teatrelor între 18 decembrie 1918 și 7 iunie 1920. În funcția sa de director al Teatrului Național, și nu în cea de jurist, îl ia Ion Peretz pe lângă el pe tânăr. Între timp, Ion Peretz este înlocuit la direcția Teatrului, iar șeful său de cabinet, terminând facultatea, devine avocat, meserie pentru care nu are nici har, nici chef. Simte însă (mereu!) o vie chemare spre teatru.

„După moartea tatei, în trei săptămâni au fost făcute toate formele pentru intrarea în posesie, și [în] a patra săptămână eram în tren spre Berlin. Acum voiam să mă apuc de teatru și nu-mi mai era frică de urecheală!

Ajuns la Berlin, prin intermediul pictorului Stern, fac cunoștință cu Karl Heinz Martin, pe care-l lăsase Reinhardt în locul lui.

Îi spun că vreau să mă fac regizor și Karl Heinz Martin, foarte delicat, mă ia în brațe și-mi zice că e gata să-mi facă tot ce-i cer. De atunci, în fiecare seară stăteam cu el acasă și-i urmăream toate însemnările pe care le făcea în caietul de regie. Diminețile asistam la repetiție. Cu alte cuvinte, eram un fel de ajutor de-al lui. Și alături de Karl Heinz Martin am stat un an și jumătate, până ce s-a întors Reinhardt. Am lucrat apoi și cu Reinhardt încă un an și jumătate.

Îl socot pe acesta cel mai mare artist al timpurilor noastre. Are, fără îndoială, o formidabilă fantezie.

Pe Reinhardt l-am asistat la piesele: *Marele teatru al lumii* și *Năluca* de Calderón, *Stella*, *Femei frumoase* de Et. Rey, *Ratații* de Lenormand, *Visul* de Strindberg, *Clavigo* și *Jedermann*.

– *Care e maniera lui Reinhardt de a pune în scenă o piesă?*

– N-avea nicio manieră. Fiecare piesă o monta altfel, adică așa cum trebuia! De la el am învățat că regizorului nu trebuie să-i fie frică, și să facă totul așa după cum crede el." (N. Constantinescu, *Cu d. Soare Z. Soare despre el și despre alții*, în *Rampa*, 9 aprilie 1928).

Întors în țară, se aruncă în meseria atât de visată, atât de atent apropiată. Debutază la Compania „Bulandra”. Cu ce am putea crede? Cu *Hamlet*. Nici mai mult, nici mai puțin decât cu *Hamlet*... Probă că elevul a reținut de la profesorul său că un regizor trebuie să aibă curaj. Activitatea sa se întinde pe doar douăzeci și unu de ani, timp în care a lucrat la mai multe teatre (în principal la Național și la „Regina Maria”), a pus în scenă un repertoriu variat: Shakespeare, Molière, Schiller, Calderón, Cehov, Hebbel, Shaw, Pirandello, Wedekind, Maeterlinck, Ibsen, Andreiev, Evreinov, Alecsandri, Blaga, Mușatescu, Iorga, dar și autori de melodrame, sau de texte de revistă, precum și diverși începători; a dat de lucru (de scris!) specialiștilor încerențiți în vechi tipare/viziuni. Mai întâi le-a oferit teatrologilor români posibilitatea



George Dandin de Molière



de a publica într-o revistă de mare ținută grafică, scoasă de el, și numită *Teatrul*, apoi le-a dat de analizat numeroase spectacole – diferite de tot ceea ce văzuseră ei până atunci pe scenele românești. Lăudat sau contestat, și-a continuat drumul, lucrând mult, lucrând altfel decât dacă ar fi deprins profesia de regizor, în loc să o *studieze*, cum a preferat. A șocat cu imagini teatrale pline de culoare și de mișcare, a dat frâu liber unei fantezii dezlănțuite în scopul realizării unor spectacole de artă. Din șocul suferit, unii dintre contemporani nu s-au dezmeticit nici la peste un deceniu de la încetarea din viață a regizorului:

„În *Shylock* și-a făcut apariția pe firmamentul nostru regizoral un nou director de scenă: Soare Z. Soare. Il cunoscusem ca șef de cabinet sub direcția lui Gioni Peretz. Era un băiat foarte simpatic. Elegant, bine-crescut, amabil, nu refuza pe nimeni, zâmbea în permanență și împărțea biletele de favoare ca pâinea caldă“. În interviul din care am citat (și voi mai cita), Soare Z. Soare se referă și el la chestiunea cu biletele de favoare, precizând că, în fața numeroaselor, repetatelor solicitări, el cumpăra biletele *cu banii lui* și le oferea ca pe niște firești gratuități...

„Era prietenos, avea teșchereaua totdeauna plină și dacă te poftea la «Elisée» – locul lui de predilecție – nu te lăsa să plătești pentru nimic în lume. Un timp nu l-am mai văzut, iar după câteva luni ne-am pomenit cu el, radios, că pune piese în scenă!

Nu m-am mirat.

La noi în teatru circulă de mult gluma adevărată că, atunci când cineva n-are nimic mai bun de făcut, se face director de scenă.

Treaba cea mai ușoară din lume.

Lorenzaccio de Alfred de Musset



Îți alegi actorii pe sprânceană, îi rogi să învețe – și-apoi le faci vânt pe scenă. Mai la dreapta, mai la stânga, mai încet, mai tăricel, mai tare...

– Mă rog, cum vi se pare mai bine... Dacă nu vă place așa, încercăm altfel.

– Pe dos, adică...

– În teatru nu există dos și față. Totu-i să fii în rol ca la tine acasă.

– Eu aș spune paragraful ăsta stând jos, pe o sofa, dragă Soare.

– Perfect!

– Numai că nu-i nicio sofa în scenă.

– Măine va fi. Deocamdată luați loc pe scaun.

– Și cum să spun paragraful?

– Așa cum îl simțiți.

– Și dacă nu îl simt?

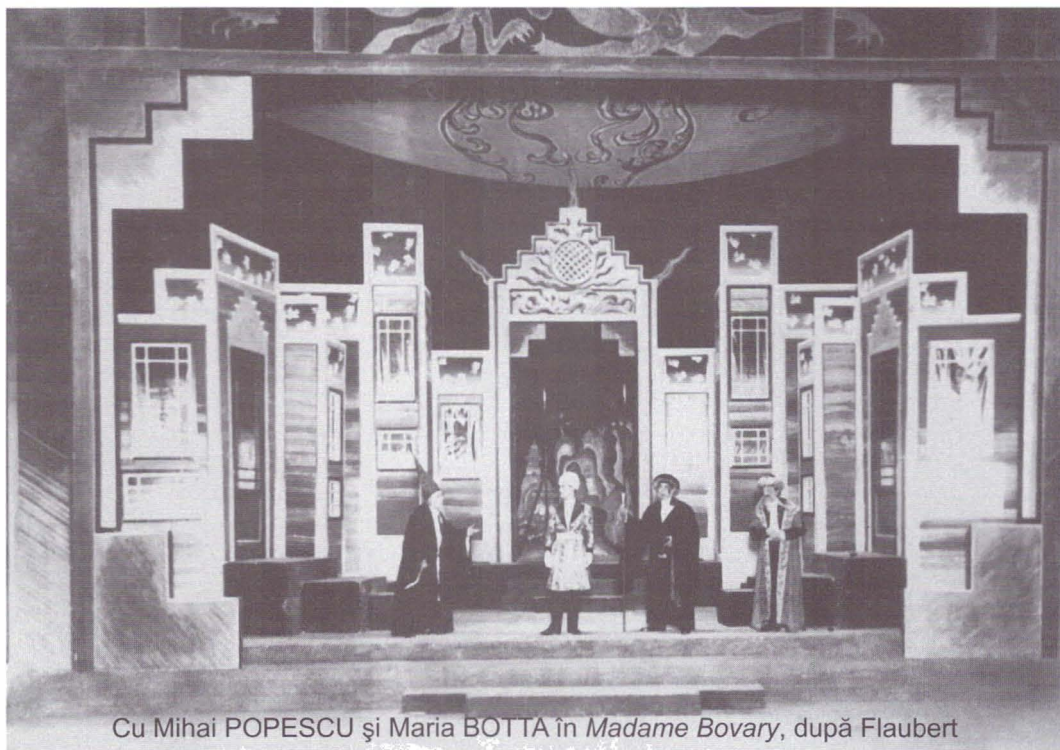
– Imposibil. O ființă sensibilă ca dumneavoastră...

Cea mai ușoară treabă din lume!

Soare fusese câțva timp pe la Reinhardt, trăsese cu urechea, prinsese brumă ce putuse și... tobă de carte, se înapoie în țară.

Prieten la toartă cu familia Peretz, lucrurile se aranjaseră în familie: dintr-odată în fruntea bucatelor, dintr-odată director de scenă!

Nu fusese nici măcar o zi regizor de culise (Paul Gusty fusese ani de zile), nu ținuse nicio clipă un text în mână, nu făcuse ca ploaia ori ca vântul, nu trăsese cortina niciodată, dar sforile se pricepea să le tragă atât de bine – și în teatru și în afară de teatru – că niciun glas nu se ridică împotriva-i, când i se dete bagheta de capelmaistru.



Cu Mihai POPESCU și Maria BOTTA în *Madame Bovary*, după Flaubert

Văzuse înscenarea lui *Shylock* la Berlin, cu marele actor Fritz Kortner – un *Shylock* formidabil – copiase caietul de regie al lui Reinhardt și, cu marfa altuia, venise să dea cu praf în ochii neștiutorilor.

Iuțelă de mână! Prestidigitație!

A scos rampa și a introdus niște trepte roșii, care coborau în public – adică întocmai cum scria la textul de regie – pentru că era simpatic și culant, niciun gazetar n-a luat seama că inovația era de împrumut...

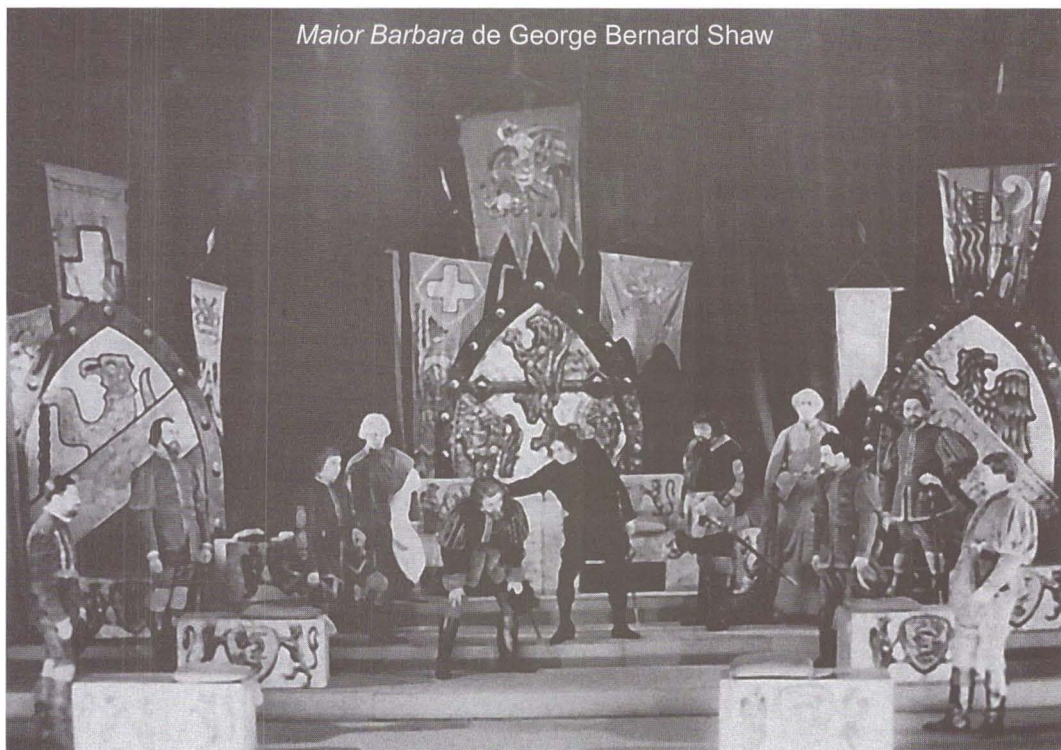
Iar accentul tonic, Soare nu l-a pus niciodată pe interpreți, ci pe mulțime. A pus oltenii și zarzavagiii (corpul de figurație) să se dea de-a dura pe trepte, să urle asurzitor, să se înfigă unii în gâtul altora – și astfel s-a născut un prunc nou, un personaj nou: mulțimea.

Ziarele au tămâiat această naștere, căci deveniserăm occidentali (!!!), dar conu lăncu Brezeanu, de frica acestei hasmodii, i-a tras vârtos cu șuşaneaua și a întru-chipat, bălângându-se pe trepte, un lamentabil *Shylock* beat mort.

Impresia a fost cu atât mai dezastruoasă, cu cât maestrul Nottara și Novelli realizaseră două mari compoziții în acest faimos rol." (G. Ciprian, *Măscărici și măzgălici*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 219, 220)

Să lăsăm la o parte mirarea că omul care a adus atâta modernitate ca scriitor, ca artist al scenei a respins modernitatea. Ceea ce ne interesează este climatul în care Soare Z. Soare și-a desfășurat activitatea: ceea ce a spus G. Ciprian reprezintă un fel de sinteză a opiniilor exprimate de numeroși cronicari, reprezintă mentalitatea românească din preajma scenelor noastre violente brusc și categoric de tânărul regizor. Unii cronicari dramatici, amatori de teatru în formule tradiționale, îi reproșează că a importat regia din Germania, că nu simte ritmul interior

Maior Barbara de George Bernard Shaw



al pieselor; unii actori nu pot vedea în el un regizor deoarece a intrat în teatru fără o anumită ucenicie în funcții subalterne, de culise, iar autorii dramatici își văd pie-sele tratate altfel decât până atunci. Sunt însă destui cei care îi remarcă și-i recu-nosc calitatea de creator de spectacole. Regizorul Soare a intrat în istorie ca primul care a căutat învățătura în Germania și primul care a introdus în România această artă înnoită de nemți. Mai întâi a introdus-o prin intermediul fostului său dascăl Karl Heinz Martin, deoarece colaborarea regizorului german cu Teatrul „Bulandra” a avut loc la recomandarea tânărului Soare Z. Soare. Apoi, prin ceea ce a lucrat el în aproape toate teatrele bucureștene. A modificat imaginea scenică mutând accentul de pe auditiv pe vizual, a fost primul regizor român care și-a trecut numele pe afiș. Nici Paul Gusty, nici Nottara nu-și menționau pe afiș contribuția la reali-zarea spectacolului alături de distribuție. La fel ca Gusty, au procedat mai tinerii Vasile Enescu și Victor Bumbescu. Soare curmă acest obicei. O face în condițiile în care i se recunosc meritele de creator. Felix Aderca considera, văzând spectacolul cu *Don Quijote*, că regizorul ar fi îndreptățit să pretindă „drepturi de autor”. Alți croniciari vorbesc, nici mai mult nici mai puțin decât despre „opera regizorului”. În 1936, Soare Z. Soare a pus în scenă *Borgia* de Alexandru Kirițescu. Un cronicar consemnează: „opera regizorului a ajutat în mod fericit drama. Prin grija până și față de cele mai mărunte detalii în stilul și în atitudinile pe care le-a impus prota-goniștilor, în mișcarea figurației, pe scurt, în compoziția armonioasă a ansamblului, d-l Soare Z. Soare ne-a prezentat cea mai bună realizare a sa din actuala stagiune. Decorurile impunătoare datorate d-lui Traian Cornescu au adus o importantă contribuție. [...] Ansamblul foarte numeros a fost de o perfectă coeziune.” (Eugen Cernătescu, *Cronica dramatică* în *Le Moment*, 14 februarie 1936)

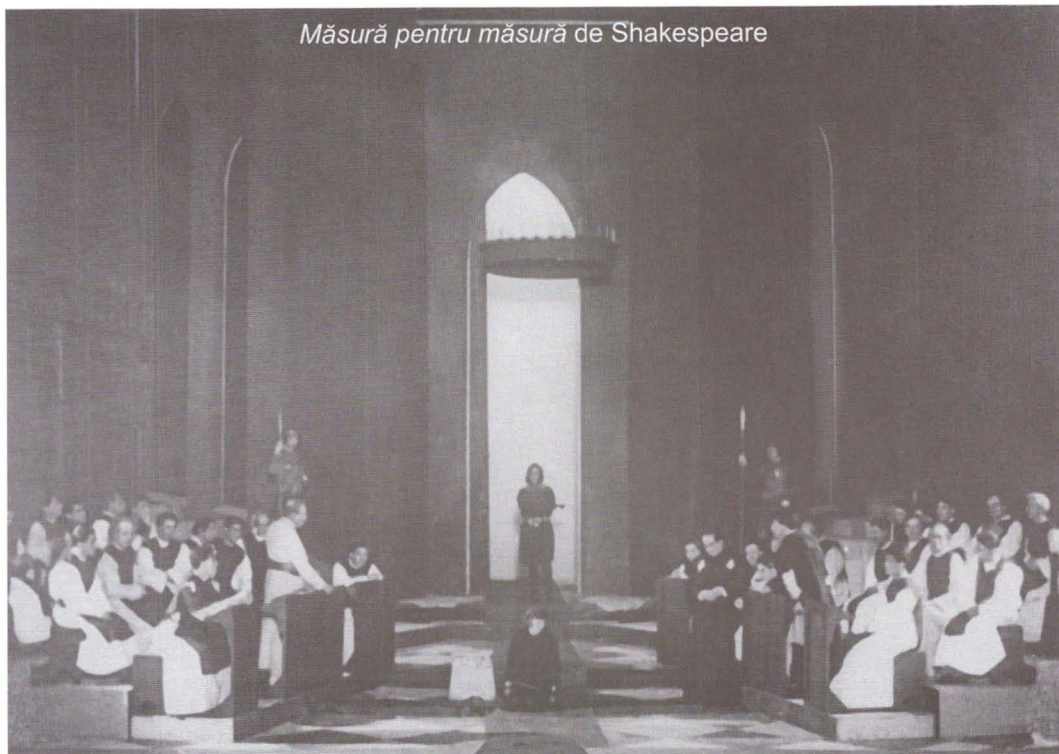


Meșterul Manole de Lucian Blaga

Dacă unii critici l-au întâmpinat cu obtuzitate, practicienii scenei s-au manifestat dornici de a-și împropăta arta. Marii actori șefi ai unor companii particulare, soții Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Ventura, Maria Filotti, Constantin Tănase se întrec în a-i oferi posibilitatea de a lucra. Ca să nu mai vorbim despre Teatrul Național. Multe succese ale Marioarei Voiculescu s-au bazat pe colaborarea cu Soare Z. Soare. Nu e de mirare că marea artistă l-a putut cunoaște și caracteriza: „Are însă o pasiune unică, *teribilă*, care va dura cât viața lui. Iubește teatrul cum nu l-a iubit niciunul în lume. Această pasiune îi ține loc de religie, de aer, de distracție, de tot. Nu are copii, nu bea, nu doarme, nu mănâncă. Nu și-a petrecut viața prin cafenele, șantouri sau restaurante, nu se duce la biserică, nu se duce la mare sau la munte să-și vadă de sănătate, de altfel, destul de șubredă, nu joacă cărți, nu face parte din niciun club și nu cunoaște niciun sport, nu se îndeletnicește cu nimic și nu iubește cu pasiune adevărată, mistuitoare și dezinteresare totală decât... Teatrul. Teatrul e morfina, cocaina, viciul și unica lui fericire. Care om se mai închină azi unei singure și atât de formidabile pasiuni? Ia-i Teatrul și l-ai asasinat. Dă-i Teatrul și i-ai dat tot în viață.” (Marioara Voiculescu, *Jurnal. Memorii*, Ediție îngrijită de Florica Ichim și Oana Borș, Fundația „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2003, p. 123)

Încă înainte de a pleca în Germania s-a manifestat în teatru, ocupându-se cu scrierea unor texte pentru spectacolele de revistă susținute de Niculescu-Buzău și de Alecu Bărcănescu la Regal. La întoarcere, înainte de a-și găsi utilizarea ca regizor, scoate o revistă de specialitate, *Teatrul*, care apare preț de șase numere. După ce-și face debutul de regizor, lucrează cu frenezie orice piesă i se propune,

Măsură pentru măsură de Shakespeare



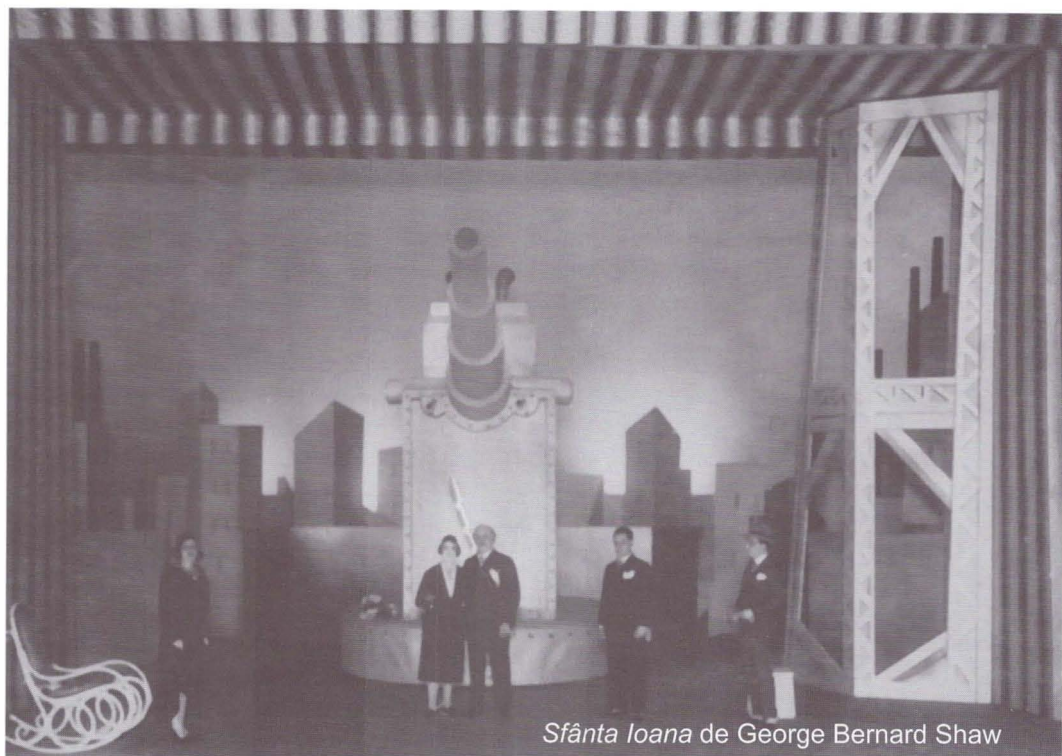
oriunde este invitat, în unele stagiuni producând mai mult de zece montări! Ce păcat că nu a trăit decât cincizeci de ani! „A murit în plină vigoare și a avut un sfârșit absurd. În seara de 23 August 1944, fratele meu îi dăduse întâlnire în oraș pentru a asista la un spectacol. După spectacol au luat masa, apoi s-au urcat într-o mașină și au pornit către Șoseaua Kiseleff, unde fratele meu își avea casa pe o stradă laterală. Trupele germane de la Băneasa, informate de întoarcerea armelor noastre, se pregăteau să atace Bucureștii. Un glonț rătăcit, tras de vreun soldat german, l-a nimerit pe Soare în tâmplă și l-a ucis pe loc.” (Ion Manolescu, *Amintiri*, Editura Meridiane, 1962, p. 214). Gazetarul care i-a luat interviul în 1928 îi pune mai multe întrebări indiscrete. Una dintre ele voia să afle în ce măsură montările tânărului român le copiază, într-adevăr, pe ale lui Reinhardt. O alta privea o chestiune delicată: o încercare de sinucidere.

„— *La Sinaia ai avut, îmi pare, un accident de armă care ți-a ratat?... [...] pentru ce ai făcut gestul?*

— Pentru o femeie! E singura scuză: pentru o femeie ai dreptul să faci orice prostie.”

Fără să fim neapărat fataliști, nu putem să nu ne amintim de acea întâmplare din tinerețe. Moartea sa, survenită în 1944 atât de neașteptat, atât de absurd ne-ar face, parcă, să credem că glonțul de la Sinaia a reacționat, peste ani, în București...

În numai douăzeci și unu de ani a realizat cam două sute de puneri în scenă. Este drept că a montat unele piese de mai multe ori, ceea ce însă nu înseamnă că n-a fost vorba de mai multe spectacole. Le cităm, în continuare, stagiune cu stagiune.



Sfânta Ioana de George Bernard Shaw

1923–1924: *Hamlet*, *Shylock*, *Othello* de Shakespeare, *Carnavalul* de Franz Molnar, *Omul care trebuie să moară* de Ion Minulescu, la Teatrul „Regina Maria”; *Năluca* de Hugo von Hofmannsthal după Calderón de la Barca la Teatrul Național din București.

1924–1925: *Bolnavul închipuit* de Molière, *Don Quijote* de Mihail Sorbul după Cervantes, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, *Isus de Iorga*, la Teatrul Național din București; *Kean* de Alexandre Dumas-tatăl, *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, *Unchiul a visat* de Vollmoeller, *Vera Mârzeva* de Leon Urvomzev, la Teatrul „Regina Maria”; *Cum iubesc ei* de Pierre Frondaie, *Lulu* de Wedekind, la Teatrul „Mărioara Voiculescu”.

1925–1926: *Tinerețe fără bătrânețe* de Ion Pillat și Adrian Maniu, *Faust* (partea I) de Goethe, *Ioana d'Arc* de Shaw, la Teatrul Național; *Discipolul diavolului* de Shaw, *Comediana* de Jacques Bousquet și Paul Armont, *Așa e viața* de N. Kirilescu, *Este dar s-a isprăvit* de Mircea Rădulescu și Alfred Moșoiu, *Nostimă și cu picățele* de N. Vlădoianu și Victor Rodan, reviste montate la Teatrul „Cărbuș”.

1926–1927: *Mioara* de Camil Petrescu, *Judita și Holofern* de Hebbel, *Regina Cristina* de Strindberg, *Medicul în dilemă* de Shaw, *Henric al IV-lea* de Pirandello, *Hoții* de Schiller, la Teatrul Național; *Livada de vișini* de Cehov, *Povestea lupului* de Franz Molnar, *Moara roșie* de Franz Molnar, *Om de altădată* de G. de Porto-Riche, *Necunoscuta* de A. Bisson, la Teatrul „Regina Maria”.

1927–1928: *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, *Comedia fericirii* de Evreinov, *Iuliu Cezar* de Enrico Corradini, *Lorenzaccio*, versiunea lui Emile Fabre, *Cleopatra* de N. Iorga, *Păpușile* de Pierre Wolf, *Pavilionul cu umbre* de Gib Mihăescu,



la Teatrul Național; *Cântec de toamnă* de V. Surguciov, *Riviera* de Fr. Molnar, *Don Carlos* de Schiller, la Teatrul „Regina Maria”.

1928–1929: *Turandot* de Carlo Gozzi, *Coriolan Secundus* de Mihail Sorbul, *Marcel și Marcel* de Al. Kirițescu, *Hamlet* de Shakespeare, *Meșterul Manole* de Blaga, *Om și supraom* de Shaw, la Teatrul Național; *Societate* de John Galsworthy la Teatrul „Regina Maria”; *Cabaretul* de George Dunning și Phillipp Abbot, *Vițelul gras* de Bernard Zimmer, la Teatrul Mic.

1929–1930: *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, *Letopiseși* de Mihail Sorbul, *Maior Barbara* de Shaw, *Heidelbergul de altădată* de W. Meyer-Förster, *Este Mary Dugan vinovată?* de Bayard Veiler, *Jocul iubirii și al geloziei* de A. Ralea (pseudonim al lui Soare Z. Soare), *Amorul veghează* de Robert de Flers, *Este așa cum vi se pare* de Pirandello, *Uitarea* de Pierre Frondaie, *Sarmiza* de N. Călătorescu-Radomir, *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas-fiul, la Teatrul Național; *Profesiunea doamnei Warren* de Shaw, *Acela care primește palmele* de Leonid Andreev, *Cuib de viespi* de Al. Kirițescu, *Maximilian-bar*, revistă de Ion Manu, la Teatrul „Regina Maria”; *Melo* de Bernstein, *Sfârșitul doamnei Cheney* de Frederic Lonsdale, la Teatrul „Ventura”.

1930–1931: *Industrie și comerț* de Stephan Kamare, *Iulius Cezar* de Shakespeare, *Femeia și paiața* de Pierre Frondaie după Pierre Louÿs, *Evantaiul d-nei Windermere* de O. Wilde, *R.U.R.* de Karel Čapek, *Elisabeta regina Angliei* de Ferdinand Bruckner, *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, la Teatrul Național.

1931–1932: *Burghezul gentilom* de Molière, *Anna Karenina* de Edouard Guiraud după Tolstoi, *Idiotul* de Arcadie Baculea după Dostoievski, *Judecătorul din Zalameea* de Calderón de la Barca, *Crima din strada Justiției* de George Costăchescu,

la Teatrul Național; *Salto mortale* de J. Burell, *Moartea în vacanță* de Alberto Casella, *Sybill* de Roland Perthwere, la Teatrul „Regina Maria”; *Hoțul* de Bernstein, *Amorul veghează* de Robert de Flers și Armand de Caillavet, la Teatrul „Ventura”.

1932–1933: *Manon Lescaut* de Carl Sternheim după abatele Prévost, *Ion* de Sorbul după Rebreanu, *Moartea lui Assur* de Iorga, la Teatrul Național; *Am ucis de Maurice Rostand* la Teatrul „Regina Maria”; *Mademoiselle* de Jacques Duval, *Florăreasa (Pygmalion)* de Shaw, *David Golder* de A. Pop Marțian după un roman de Irene Nemirovski, *Riri* de Ferdinand Busch, la Teatrul „Ventura”.

1933–1934: *Napoleon* de Benito Mussolini și Giovacchino Forzano, ...*Escu* de Tudor Mușateascu, *Richard al III-lea* de Shakespeare, *Catapeteasma ruptă-n două* de Iorga, la Teatrul Național; *Îngerul* de Melchior Lengyel la Teatrul „Ventura”.

1934–1935: *Tineretea unei regine* de Syl Vara, *Insula* de Harold Bratt, *Trică* de Radu Cruțescu, *Monna Vanna* de Maeterlinck, *Dri-Dri* de Ion Cantacuzino, *Penthesileea* de Heinrich von Kleist, la Teatrul Național; *Ninon* de Noel Coward, *O aventură în zepelin* de John Alexander, *La calul bălan* de Ralph Benatzky, *Lume de hotel* de Vicky Baum, la Teatrul „Regina Maria”; *Bal la Savoy* de H. Nicolaide la Teatrul „Marioara Cinsky”.

1935–1936: *Henric al IV-lea* de Shakespeare, *Licuricii* de Tudor Mușatescu, *Casa Harvey* de R.C. Avery, *Borgia* de Al. Kirițescu, la Teatrul Național; *Tessa* de Jean Giraudoux, *Trei generații* de Peter Prevadovici, la Teatrul „Regina Maria”; *Rose Marie*, operetă de Friml și Stohlhart la Teatrul Tănase.

1936–1937: *Troilus și Cresida* de Shakespeare, *Chestiuni familiare* de Tudor Mușatescu, *Regina Victoria* de Lawrence Hausman, *Vreau să trăiesc* de Claudia Millian, la Teatrul Național; *Prima zi de primăvară* de Doddie Smith, *Poveste de iubire*, „o prelucrare a lui Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu după o prelucrare a lui Henry Sherk, după o piesă a lui Fodor László”, la Teatrul Comedia.

1937–1938: *Despot Vodă* de Alecsandri, *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou și Emile Moreau, *Cavalcada* de Noel Coward, la Teatrul Național; *George și Margaret* de Gérard Savory, *Pădurea spânzuraților* de Atanasie Mitric după Rebreanu, *Actrița* de Ronald Schacht, la Studioul Teatrului Național; *Ionescu G. Maria*, localizare după Fodor László, la Teatrul Comedia; *Kear* de Alexandre Dumas, *Frații Karamazov*, adaptare de Jacques Copeau și Jean Croué, *Necunoscuta* de Bisson, la Teatrul „Regina Maria”.

1938–1939: *Bunbury* de Oscar Wilde, *Prințesa îndepărtată* de Edmond Rostand, *Summa cum laudae* de Franz Karl-Franchy, la Teatrul Național; *O căsnicie* de Ursachi, *Coriolan Secundus* de Sorbul, *Curierul* de Lyon, adaptare de George Mihail Zamfirescu, la Studioul Teatrului Național; *Într-un mare magazin* de Karády Katalin, *Rătății* de Henry-René Lenormand, *Iubire stranie* de Frank Vosper, la Teatrul „Regina Maria”; *O noapte pe Riviera* de N. Kalergi și *Mielul verde* de W. Haner, comedii muzicale, la Teatrul Colos.

1939–1940: *Domnul și doamna Dodsworth* la Teatrul Național; *Fata de la mansardă* de N. Kirițescu la Studioul Teatrului Național; *Păianjenul* de A. de Herz, *Nu divorțez, comedie muzicală* de Henry de Croisière, la Teatrul Comedia; *Un vals ca pe vremuri, comedie-operetă* de Nicușor Constantinescu la Teatrul Colos.

1940–1941: *Faust* de Goethe, *Aimée* de Heinz Coubier, *Republica femeilor* de Ion Cantacuzino după Aristofan, la Teatrul din Sărindar.

1941–1942: *Madame Bovary* de Gaston Baty după Flaubert, *Hamlet* (cu trei interpreți), *Marșul nupțial* de Bataille, *Lucrezia Borgia* de Hugo, *Lăutarul din Cremona* de François Coppée, la Teatrul Național; *Sapho* de Daudet, *Pălăria florentină* de Eugène Labiche, *Fascinație* de Key Winter, *Destin* de Fernanda Castro,

la Studioul Teatrului Național; *Occident Palace* de Constantin Colonaș la Teatrul Comedia; *Omul nr. 15* de I. Mânzatu după Edward Noll la Teatrul Municipal „I.L. Caragiale”; *Un vals vienez* și *O noapte la Veneția* de Johann Strauss, *Gheșă* de Sidney Jones, *Vânzătorul de păsări* de Zeller și *Contele de Luxemburg* de Franz Lehar, la Teatrul Alhambra.

1942–1943: *D-ale carnavalului* de Caragiale, *Coana Chirița* de Tudor Mușatescu după Alecsandri, *Prințesa îndepărtată* de Edmond Rostand, *Pământ* de N. Vlădoianu și Soare Z. Soare, la Teatrul Național; *Taina nunții* de Ed. Bourdet, *Scrisori de dragoste* de Gerardo Gerardi, la Studioul Teatrului Național; *Jocul milioanelor* de Karl Millöcker la Teatrul Alhambra-Excelsior.

1943–1944: *Gloria* de Nicușor Constantinescu, *Ochii strigoiului* de Cezar Petrescu și Vintilă Rusu-Șirianu, la Teatrul Național; *Descătușare* de Mircea Ștefan Cioroiu, *Strigoii* de Ibsen, *Tragedia inimii* de Soare Z. Soare, la Studioul Teatrului Național; *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian la Compania „Nora Piacentini–Marcel Anghelescu–Radu Beligan”; *Masca albastră*, operetă de Fred Raymond, *Nu mai beau* de Robert de Flers și Francis de Croisset, la Teatrul Alhambra.

Atât de multe și de diferite titluri abordate în doar două decenii? Lectura listei (întocmite din *Istoria* lui Massoff, din câteva volume de cronică dramatice – Camil Petrescu, Paul I. Prodan, N. Carandino –, precum și din cercetarea de către noi a presei interbelice) ne ajută să-l vedem pe Soare Z. Soare mișcându-se între felurite repertorii și teatre, răspunzând oricărei propuneri artistice, nedându-se în lături de la nicio colaborare. Marioara Voiculescu, lucrând destul de mult cu regizorul Soare Z. Soare, precum și Ioan Massoff au lăsat mărturie despre starea lui de sănătate, vorbind în special despre insomniile de care suferea. Înseamnă că, neputând să doarmă, Soare Z. Soare își studia/gândea noaptea piesele cu care era ademenit la diferite teatre și își plămăuia imaginii scenice, urmând ca ziua să le înfăptuiască. Așa se face că, în cele două decenii, a fost omniprezent, hiperactiv, mereu divers și mereu nou. De fapt, satisfacția cea mai mare i-o oferea, pe cât se pare, tocmai activitatea din stările de veghe.

Gazetarul *Rampei* îl întreabă:

„– Cum lucrezi la o înscenare?”

Iar el răspunde:

„– Bineînțeles că mai întâi lucrez acasă în caietul de regie. Țsta e singurul lucru care mă pasionează. Odată ce toate amănunțele le am precizate pe hârtie, voluptatea s-a consumat. Fiindcă desăvârșirea pe care ți-o redă imaginația e nimicită prin obstacolele de care te ciocnești de la prima repetiție. [...] Când încep repetițiile, vezi că socoteala de acasă, pusă și orânduită cu grijă pe foi de caiet, nu se potrivește cu cea din târgul foaierului, unde actorii ba îți trag chiulul la repetiție, ba se tocnesc pe roluri... Și te pomenești până la premieră cu o distribuție aproape alta decât aceea pe care o alcătuișezi la masa ta de lucru...”

Așadar, a debutat cu *Hamlet* la Teatrul „Regina Maria”. Lui Liviu Rebreanu i s-a părut cam nepotrivită alegerea pentru un debut și, de fapt, nu i-a prea plăcut spectacolul, în care vedea un fel de copie a unei copii. Adică i se părea că tânărul român a preluat ceea ce a realizat Reinhardt cu piesa shakespeareană, dar nu de la Reinhardt direct, ci prin intermediul unui elev al său, numit Roller. Știind că Soare l-a cunoscut bine pe Reinhardt, ni se pare puțin curios ca el să fi ocolit sursa. Mai demnă de atenție mi se pare afirmația altui cronicar, nu atât de prestigios ca romancierul-cronicar, dar parcă mai credibil (în acest caz), Paul I. Prodan. Acesta spune că elevul lui Reinhardt, Soare Z. Soare, „a pus în scenă *Hamlet*, după

indicațiunile lui Stanislavski". Ceea ce, concret, i-a plăcut lui Rebreanu, Paul Prodan apreciază: „Decorul redus la ultima expresie de simplitate formează o simfonie de negru și roșu. Domnul Soare a izbutit să imprime o notă de mister prin efecte speciale de lumină și a realizat scena spectrului în mod impresionant” (Paul I. Prodan, „Cronica teatrală” în *Viitorul*, 24 noiembrie 1923). Atât Rebreanu, cât și Prodan au rezerve în legătură de felul cum regizorul a rezolvat (nu a rezolvat!) scenele cu figuranți. Foarte interesant, în spectacolele următoare, tocmai scenele cu mulțimi vor fi cele mai izbutite! Semn că a fost receptiv la cuvântul criticii? Știm din mărturisirea unui important actor al Companiei „Bulandra” că Soare nu a fost ajutat în încercarea sa nici de scena prea mică și fără degajamente, nici de distribuție. Același important actor a descris cel de-al doilea spectacol al lui Soare, *Carnavalul* de Molnár: „Decorurile dovedeau foarte multă fantezie și erau adecvate perfect scenei Teatrului Comedia. Totul a fost realizat cu gust și pricepere. De la prima ridicare de cortină și până la ultima ei lăsare, spectatorului i se părea că se găsește într-adevăr într-o sală de bal. [...] Premiera *Carnavalului* a fost examenul de regizor pe care Soare l-a trecut cu nota 10 plus.” (V. Maximilian, *Evocări*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 255). Spectacolul cu *Don Quijote* de Mihail Sorbul îl reabilitează pe regizor în fața lui Liviu Rebreanu. Premiera l-a încântat pe cronicar; piesă, regie, interpretare i s-au părut fără cusur. Despre Soare, Rebreanu declară: „în *Don Quijote* a avut întâia oară prilejul să-și arate originalitatea. Și, într-adevăr, ceea ce a făcut e o *operă de artă* (subl. ns.). Scena e utilizată cu o iscusință rară. Precum în pădurea grotesc-misterioasă izbutește să creeze adâncimi nebănuite, tot așa de artistic realizează, într-un triumf minuscule, un tablou intim, în care nuanțele dialogului se evidențiază cu toată claritatea. Ingenios a rezolvat apoi coborârea în grota unde sălășluiesc sufletele vrăjite ale cavalerilor căzuți în lupte. Grota însăși, prin încolăcirii de linii, reușește să dea impresia halucinației grotești... (L.R., *Don Quijote*, în *România*, 26 octombrie 1924). Camil Petrescu notează cu elogii aproape fiecare montare a lui Soare. Nu și *Faust*, pe care nici el, nici Arghezi nu-l gustă. Văzând, la Teatrul „Regina Maria”, *Omul care trebuie să moară* de Ion Minulescu, autorul *Sufletelor tari* constată că Soare Z. Soare „se afirmă tot mai mult un adevărat om de teatru”. Cât despre *Shylock*, titlul sub care s-a jucat *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare, Camil Petrescu consideră că spectacolul l-a consacrat, pur și simplu, pe regizor. „D-l Soare Z. Soare a dovedit și imaginație, și gust, și cunoștințe tehnice. Primul tablou era mai întâi o dovadă de temeinice cunoștințe tehnice. A zidi o piață venețiană, cu o casă aproape întreagă – și nu o casă «improvizată» – pe scena Naționalului, înseamnă o îndemânare de om rutinat. Interiorul magnific al castelului Porției dovedește, la d-l Soare, și o imaginație călăuzită de un gust sigur. Reducerea decorului la elementele esențiale și caracteristice – realmente esențiale și caracteristice – e un fapt artistic.” (Camil Petrescu, *Însemnări teatrale*, vol. I, Ediție îngrijită, note, prefață: Florica Ichim, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2005, p. 93)

Din septembrie 1923 până în decembrie 1924 a pus în scenă 8 sau 9 spectacole. Cam mult față de felul cum înțelegem noi azi o normă regizorală pentru o stagiune și jumătate, dar normal pentru niște vremuri când afișul teatrelor se schimba foarte repede. Cele 8–9 înscenări au fost suficiente pentru ca tânărul dolidora de idei și de știință a punerii în scenă să traseze o linie nouă. Remarcată, de unii în bine, de alții în mai puțin bine; oricum, subliniată atât în cronică fiecărui spectacol, cât și în dările de seamă anuale. La doar un an și două luni de la data când Soare Z. Soare se manifestase ca regizor, Pamfil Șeicaru, cronicarul cel mai

temut în peisajul teatral românesc, constata o nouă direcție a artei scenice, trasată de noul venit: „Ceea ce caracterizează îndeosebi mișcarea teatrală a anului încheiat este o accentuată năzuință de a supravvalorifica elementul montării, spectaculosul plastic. Este adevărat că vecinătatea concurenței cinematografului care, oarecum, a educat ochiul spectatorului, a silit teatrele să dea o deosebită atenție montărilor, lumina electrică, fantezia pictorilor cu îndrăzneli de linie și culoare au fost puse la contribuție spre a da o plastică spectaculoasă. Și pe primul plan a fost aruncat regizorul, care a depășit în atenția curioasă a publicului pe actor, textul fiind lăsat complet în umbră. [...] Această grijă a elementului plastic a regizorului a mers până acolo că – e cazul d-lui Soare Z. Soare – disciplinarea personajelor pentru elaborarea amănunțită a acelor caracteristici de nuanțe care alcătuiesc specificul omesc au fost complet zvârlite la o parte. Piese de teatru n-au mai fost tălmăcite prin fecunda colaborare a regizorului și a actorului, inteligența, cultura și capriciul talentului actoricesc au fost lăsate în libertate să construiască eroii după intuiția lor, intuiție nu totdeauna fericită. [...] Evident că tendința în regizorat a d-lui Soare, chiar prin exagerarea ei, a folosit, căci a determinat mari transformări în arta dramatică.” (Pamfil Șeicaru, „Anul dramatic” în *Cuvântul*, 2 ianuarie 1925). Camil Petrescu îi urmărește spectacolele, apreciindu-l pe fiecare în parte. Mai mult, viitorul estetician îl apără pe tânărul regizor de cei care-l acuză că s-ar folosi de elemente gândite, imaginate de alții: „Se șoptește adesea că d-l Soare ia lucrurile oarecum de-a gata de la maeștrii regizori străini: decoruri schițate, machete, indicații scenice etc. Afirmații fără importanță, câtă vreme nimeni nu poate spune de unde ia acest tânăr regizor toată caldă vervă pe care o comunică ansamblului, acel minunat sentiment al grațiosului în absurd, atmosfera de poezie pe care o capătă întregul spectacol, ritmul susținut ca de un fluid interior. Numai sufletul unui creator poate da acestea. Nu se pot împrumuta.” (Camil Petrescu, *loc. cit.*, p. 101). Patru luni mai târziu, în cadrul unui articol de sinteză privind viața teatrului nostru din anul 1924, Camil Petrescu preciza: „Dacă n-a fost anul actorilor, se poate spune că 1924 a fost, în teatrul nostru, anul regizorilor. Intruziunea violentă a d-lui Soare cu *Năluca* și mai ales *Shylock*, în ianuarie trecut, a provocat un spirit de întrecere între toți regizorii noștri. Înzestrat cu multă fantezie, cu un gust al nuanțelor cu totul superior, poet aproape, d-l Soare a obținut mari succese de public și mai ales de presă, în același timp (*Bolnavul închipuit*, *Kean*). Înscenările d-sale au ceva proaspăt, plin de culoare, un ritm susținut, care cuceresc.” (*loc. cit.*, p. 134)

Nae Ionescu, profesorul generației lui Mircea Eliade, deținând interimar rubrica de cronică dramatică a ziarului *Cuvântul*, pe când titularul ei, Pamfil Șeicaru, era plecat într-o călătorie în străinătate, remarcă stilul tânărului regizor, subliniindu-i: „simțul grupării și al ritmicei maselor” (în spectacolul *Iuliu Cezar* de Enrico Corradini); el susține că Soare Z. Soare este „singurul care știe și e în stare să mănuiască mulțimile pe podiu” (în ceea ce privește *Comedia fericirii* de Evreinov); altă dată regretă că a fost mai slab tocmai din punctul de vedere al mănuiirii mulțimilor, cum pare a fi fost cazul cu *Cyrano de Bergerac*.

Despre spectacolul *Este așa cum vi se pare* de Luigi Pirandello, unul dintre cronicari, Alexandru Kirițescu, mărturisește: „Se simțeau, se vedeau mâna expertă, gustul și autoritatea d-lui Soare Z. Soare. D-sa însuflă viață, creează o electricitate specială înăuntrul ansamblurilor, zgâlțâie textul anodin și azvârlă personajele în scenă înainte ca interesul nostru să adoarmă”. S-a spus că era un maestru al găsirii celei mai bune distribuții. Din fiecare teatru în care lucra, îi alegea pe cei mai buni, pe cei mai potriviți interpreți. I s-a recunoscut priceperea alcătuirii listei de interpreți, dar i s-a reproșat neglijarea lucrului cu actorul. Totuși, numeroase

cronici vorbesc despre importante reușite actricești ale spectacolelor sale, ca de exemplu, cea din care tocmai am citat, la *Este așa cum vi se pare*: „D-na Marietta Sadova în rolul unei bătrâne – singura dementă sau singura normală din piesă – a fost admirabilă. Nu putem califica altfel completa sa depersonalizare, reîncarnarea sa într-o bătrână halucinantă și învăluită în toate ororile unei conștiințe crepusculare. Macerată, diminuată, fâlfâitoare în lungile voaluri cernite, cu o voce de dincolo de toate ecurile suferinței și ale dezastrelor inimii, a fost replica deznădăjduită și sugrumată a maestrului Nottara. Pe aceste două cariatide, seara s-a suspendat ca un fronton de templu al durerii.” (Alexandru Kirîțescu, „Marea și mica bătălie teatrală” în *Cuvântul*, 30 ianuarie 1930). Alte exemple ar fi: Aura Buzescu în *Meșterul Manole* de Blaga, Romald Bulfinsky în *Borgia*, Aristide Demetriade în *Henric al IV-lea* de Pirandello, Marietta Anca în *Richard al III-lea* de Shakespeare etc., realizări de care regizorul n-o fi fost chiar străin.

În general, critica arată că regizorul Soare realizează ansambluri unitare, ritmuri vioaie, stilizează cu gust, în fericite colaborări cu scenografii Traian Cornescu și Victor Feodoroff și cu realizatoarea de costume Elena Barlo. Poate că mai corect, dar și mai concis decât oricine l-a caracterizat Victor Ion Popa. Într-un manuscris din 1927–1928, el a notat însușirile *regizorilor noștri de frunte*, patru la număr: Paul Gusty, Vasile Enescu, Soare Z. Soare și Victor Bumbăști. Ale lui Soare se vădiseră încă de pe atunci a fi: „fast, mișcare de masă, viziune de monument”. La fel de importantă mi se pare și caracterizarea altui confrate: „ne-ntrecut regizor de ansamblu și de fast, om de gust și de viziune plastică.” (Val Mugur, în *Gazeta*, 15 martie 1938)

Un regizor care acceptă toate colaborările, toate genurile de texte, care a lucrat atât de mult, va fi avut, desigur, unele preferințe. Printre ele nu s-a numărat Caragiale, deși spre sfârșitul carierei a realizat un spectacol cu *D-ale carnavalului*. Întrebat (în 1928) dacă ar fi tentat să monteze o piesă de Caragiale, Soare răspunde că nu. „Piesele lui Caragiale sunt sigur că vor muri mai devreme decât ne închipuim”, credea el. Din câțiva autori a abordat mai multe piese: din Shaw, din Shakespeare. Cu Marele Will își face, am văzut, debutul, prin *Hamlet*, piesă pe care a montat-o de mai multe ori. A mai montat *Shylock*, cu care obține mare succes încă din primul an de activitate, *Măsură pentru măsură*, *Henric al IV-lea*, *Iuliu Cezar*, *Richard al III-lea*, *Nevestele vesele din Windsor*, *Troilus și Cresida*. *Măsură pentru măsură*, realizat la Teatrul Național, s-a bucurat de apreciere internațională, deoarece a fost prezentat în cadrul Congresului Internațional al Criticii Dramatice și Muzicale, ținut la Sinaia și la București, prilej cu care criticul dramatic al ziarului *Le Temps*, Pierre Brisson, observa că piesa „e jucată într-o atmosferă tinerească, în decoruri stilizate, care ar putea fi rezultatul unei neașteptate colaborări dintre un Jouvett și un Max Reinhardt. Tablourile se organizează ca niște imagini și alegerea culorilor, valoarea planurilor luminate joacă un rol preponderent... se recunoaște grija pentru amănuntul viu.” (cf. Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VI, p. 267). Cronicarul revistei *Vremea* spune, la rândul său, că Soare „știe să conducă masele pe scenă și să le stăpânească. Arta d-sale e exterioară. Dacă nu izbutește să dea artistului indicațiile care îi permit să pătrundă esențialul unui personaj, știe însă întotdeauna să grupeze aglomerările pe scenă, să le imprime un ritm și o unitate.” (Ionel Jianu, *Cronica dramatică în Vremea*, 5 septembrie 1929)

Cu *Richard al III-lea* obține un nou succes. Cronicarul *Rampe* cataloghează spectacolul ca o faptă de artă, un spectacol mare, o izbândă deplină. Elogiile lui V. Timuș se referă atât la regizor și scenograf, cât și la interpreți: „Un cadru stilizat în linii mari, [...] într-o alternanță de roșu și negru (stigmatul sângelui și morții) cu neutru împăciuitoare și rece al grișului. Decorul e astfel impresionant și de mult

bun-gust artistic semnat de pictorul Traian Cornescu. Iar ritmul și promptitudinea, mișcarea figurației și ansamblului completează opera (*subl. ns.*) d-lui Soare. Relev îndeosebi ca excepțională realizare efectul de stampă al scenei în care poporul îngenuncha și jură credință lui Richard" (V. Timuș, Teatrul Național, Richard al III-lea de Shakespeare în *Rampa*, 8 februarie 1934). În anul următor, regizorul a mai realizat un spectacol Shakespeare: *Henric al IV-lea*, considerat de cronicarul Rampei (V. Timuș), „o rară biruință, un regal de artă. Un spectacol «Soare 1935», impresionând din nou prin mișcarea maselor, prin montarea somptuoasă, amplă, bogată, de bun-gust.

Cu *Troilus și Cresida* i s-a întâmplat lui Soare ceea ce i se întâmpla în primii ani ai carierei, adică a uimit, a contrariat, dar a și încântat. Atunci uimea și contraria prin mijloacele artistice. Acum a surprins prin concepția asupra piesei. Spectacolul s-a bucurat de o călduroasă acceptare de către public, fenomen subliniat chiar și de cronicarii care nu au dat notă de trecere punerii în scenă. Ion Anestin susține, în revista *Vremea*, că spectacolul a avut succes, dar că era altceva decât Shakespeare, și pentru asta îl acuză pe regizor, deși, altfel, îi recunoaște unele calități. Reproșează tăieturile operate în text, precum și denaturarea sensului piesei. Un alt cronicar a dedicat spectacolului două cronici, ambele de respingere. Persoană de familie bună (nepot al lui N. Titulescu), posedând perfect limba franceză, Gh. Nenișor își publică opiniile defavorabile spectacolului mai întâi în *L'indépendance roumaine* și apoi în *Adevărul literar și artistic*. Discursul său critic pornește de la ideea că regizorului i-a lipsit viziunea justă asupra piesei. „Rezultatul este că am avut un spectacol fals de la început și până la sfârșit. Tablourile din tabăra grecilor au fost jucate într-un ritm de farsă atât de pronunțat, încât tot sensul și toată savoarea operei shakespeariene au fost denaturate până la maximum. Agamemnon și Ulise se îmbrânceau și se tăvăleau de râs când venerabilul Nestor, cu barba-i de argint, încerca să spună o vorbă înțeleaptă, Achil, beat mort, se certa cu Ajax ca la ușa cortului (fără niciun joc de cuvinte), iar Menelaus ieșea din scenă zicând «Salutare... Salutare!» pe cel mai perfect ton caragialesc. Publicul a râs și s-a amuzat la culme de toată atmosfera facilă de pe scenă, și este fără îndoială că spectatorul reacționează la ceea ce i se dă. Dar nu trebuie uitat – și aici stă toată greutatea lucrului – că publicul a fost pur și simplu indus în eroare.” (Gh. Nenișor, „Viața teatrală” în *Adevărul literar și artistic*, 18 octombrie 1936). În celălalt articol, cronicarul afirma, în plus, că „imprimând spectacolului un ritm prea pronunțat”, regizorul „a transformat câmpul grec de luptă într-un sketch de revistă” (*L'indépendance roumaine*, 7 octombrie 1936). Deoarece mersul teatrului nu l-a contrazis deloc pe regizor, credem că nu cronicarul, ci publicul a receptat corect opera regizorului. Credem astfel cu atât mai mult cu cât autorul *Modalității estetice a teatrului* a exprimat despre spectacol o altă părere. El consideră că Soare Z. Soare a realizat un foarte reușit spectacol de actori (el – care neglija indicațiile pentru actori!), că realizarea Teatrului Național cu *Troilus și Cresida* „e cea mai bună pe care putea s-o dea”, că „d-nii Soare Z. Soare și Cornescu participă considerabil la această biruință” (Camil Petrescu, „Cronica teatrală” în *Argus*, 11 octombrie 1936). Regizorul Val Mugur apreciază că spectacolul lui Soare Z. Soare este „poate cel mai bun lucru realizat în cariera d-sale de director de scenă.” (în *Gazeta*, 7 octombrie 1936).

Din felul cum și-a lucrat spectacolele la care ne-am referit putem înțelege că Soare Z. Soare a trasat linia dezvoltării teatrului românesc nu doar pentru anii 1924–1925, ci pe mult mai departe, că doar teatrul în general – și nu văd de ce nu și al nostru – se află „într-un *dialog neîntrerupt*”, cum atât de seducător a sugerat B. Elvin.

Justin GRAD:

„N-am regrete“

Justin Grad, neuitatul **Așchiuță** din emisiunile televizate din anii '70, a împlinit venerabila vârstă de 90 de ani. Puțini oameni se pot lăuda cu o asemenea longevitate, dar și mai puțini au farmecul, naturalețea, nonșalanța și vitalitatea lui Justin Grad. A fost unul dintre acei păpușari pentru care meseria era rațiunea lui de a exista. A jucat pe scena de la „Țândărică” – al cărei slujitor devotat a fost până la plecarea din România –, o mulțime de roluri în spectacole de referință ca *Mâna cu cinci degete*, *Ala-bala portocala*, *Eu și materia moartă*, *Cabaretissimo*, *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal*, pentru a enumera doar câteva titluri. Agil, inteligent, rafinat, cu mult umor, Justin a cucerit generații întregi de copii, părinți și bunici, înseninând copilăria atât de gri și de searbădă din acei ani. L-am cunoscut la primul lui drum în România, după Revoluție, și m-a cucerit cu tinerețea spiritului, dar și a sufletului. Interviu l-am realizat prin corespondență, rugându-mă de el să se apuce să scrie. Mi-am dorit ca gândurile lui venite de departe să creioneze portretul unui om dedicat acestui gen care a avut vedetele sale. Justin Grad a fost una dintre ele și va rămâne mereu un om modest care iubește România chiar de la depărtare.



Raluca Tulbure: *Au trecut mulți ani de când ai plecat din România și aș vrea, pentru început, să ne spui cine este Justin Grad?*

Justin Grad: „Un om ca tot omul / De soartă ajutat / Ce a avut în teatru / Un rol de jucat.”

R.T.: *De unde vine el?*

J.G.: Din regiunea dintre Dunăre și mare. La Tulcea m-am născut, școala primară am urmat-o la Babadag, iar liceul – singurul, pe vremea aceea, pe tot județul – la Tulcea. Am avut o copilărie și o adolescență minunate în anii aceia dintre cele două războaie mondiale. Eram o familie unită, nu bogată, dar îndestulată. Nu pot uita verile, când rudele și prietenii veneau să-și petreacă vacanțele la viile ce le aveam pe malul lacului Babadag. S-au dus ca vântul, războiul le-a măturat pe toate. În 1945 eram la București, student la Litere, iar în 1947 am intrat la Institutul de Teatru „I.L. Caragiale”.

R.T.: *Cum ai ajuns la teatrul de păpuși? Când ți-ai dat seama că asta vrei să faci?*

J.G.: La teatrul acesta am ajuns din întâmplare și din nevoie. Am aflat că se căutau interpreți vocali pentru păpuși și m-am prezentat tinerei directoare Margareta Niculescu. La întrebările pe care mi le-a pus am răspuns foarte sincer: nu cunosc acest gen de teatru, n-am văzut niciun spectacol și am venit doar ca interpret vocal ca să-mi măresc veniturile pentru studiile mele de teatru. Am surprins un zâmbet discret în colțul gurii și m-a rugat să trec din nou după ce va lua informații despre mine de la institut. Așa am intrat în teatru, pe post de colaborator. Niciodată nu m-am gândit că aș putea deveni păpușar.

Cu Margareta NICULESCU și Ella CONOVICI







R.T.: *Cum era Teatrul „Țândărică“ când te-ai angajat? Atmosfera, oamenii?*

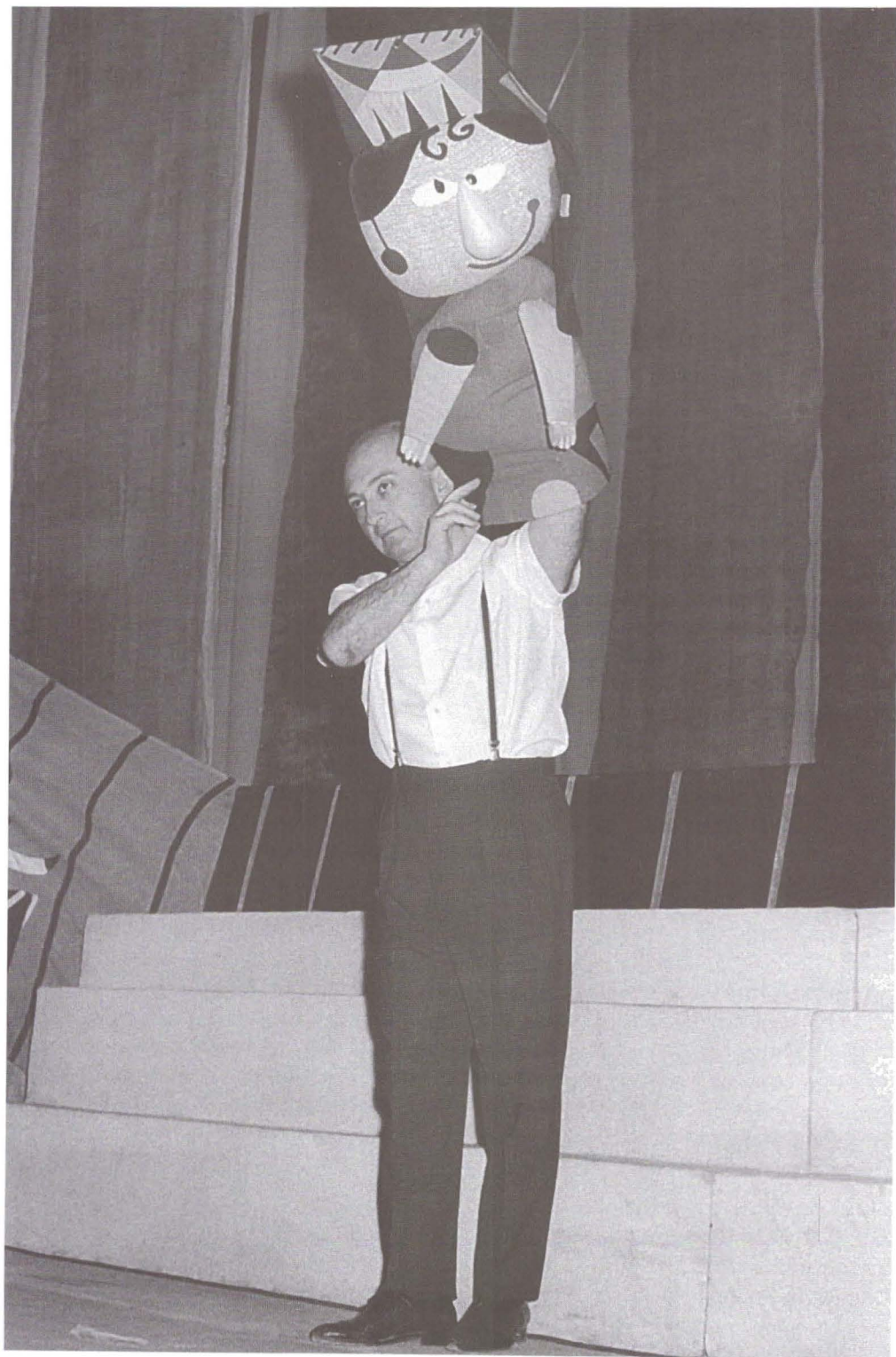
J.G.: Teatrul era un șantier de lucru, în plină efervescență, condus de Margareta Niculescu cu o mână de fier, cu o inteligență scilpitoare, cu o putere de muncă și stăpânire de sine uluitoare. Nu ridica tonul niciodată, dar era, întotdeauna, categorică. Ansamblul în totalitatea lui avea un înalt nivel cultural, se muncea cu plăcere și abnegație pentru reușita teatrului și a valorii lui artistice. La o întâlnire cu marele actor rus Cerkasov, doamna Bulandra l-a întrebat cum se poate realiza un spectacol de valoare și de succes. „Text, actori și regizori de înaltă calificare profesională” – a răspuns. De altfel, asta a fost și deviza Margaretei Niculescu: solicita valori din toate domeniile de activitate. Pascal Bentoiu, Henry Mălineanu compuneau muzică specială ca pentru film. Regizori de ținută: Marietta Sadova, Ginel Teodorescu, Radu Penciulescu, Silviu Purcărete și alții. Când printre actorii teatrului nu se găsea vocea corespunzătoare pentru un rol important, invita vârfuri din teatrul dramatic: Alexandru Giugaru, Ion Finteșteanu, Marcel Anghelescu, Maria Tănase, Stela Popescu ș.a. Și să nu uităm de spectacolele de la 9 jumătate, seara: când teatrele stingeau lumina, la „Țândărică” se aprindea, iar intelectualitatea și tot ce avea mai de preț Bucureștiul își dădea întâlnire la acele spectacole de dans, de muzică și poezie cu Miriam Răducanu, Gigi Căciuleanu, ca să enumăr pe doi dintre ei. Așa a fost perioada „de aur” a Teatrului Țândărică, creată de inventivitatea Margaretei Niculescu.

R.T.: *Ai strâns o mulțime de amintiri despre locuri și întâmplări. Vrei să ne împărtășești câte ceva?*

J.G.: Câtă frunză, câtă iarbă sunt amintirile și întâmplările. Neuitate sunt turneele cu mașina noastră adusă pe comandă din Germania, care a stârnit invidia celorlalte teatre și care ne-a purtat de-a lungul și de-a latul continentelor, ajungând până la Bagdad. Avioanele cu care am zburat peste Atlantic și ne-au trecut peste Himalaia și am poposit pe malurile Gangelui, unde ne-am întâlnit cu Indira Gandhi. Câtă onoare, la Teheran, de a juca în fața perechii imperiale, care după spectacol ne-a felicitat, strângându-ne mâna fiecăruia dintre noi. La Zürich, plăcut impresionat de spectacol, Eugène Ionesco a invitat ansamblul „la un pahar de vin”. La Geneva, Michel Simon a urcat pe scenă să vadă păpușile, la fel ca și Juliette Greco, la Berlin. Se pot, oare, uita toate acestea și multe altele care au mai fost?

R.T.: *Un capitol important al activității din România l-a constituit colaborarea cu TVR. Ai fost, împreună cu Daniela Anencov, una dintre vedetele de atunci. Am crescut și eu alături de atâtea generații de Daniela și Așchiuță. Vorbește-ne puțin de acele timpuri când emisiunile se făceau live.*

J.G.: Televiziunea a solicitat-o pe Ella Conovici, pictor scenograf de mare talent, să demonstreze cum se naște o păpușă. Ea a fost „mama”, „nașa” fiind Margareta Niculescu, care a botezat păpușa *Așchiuță*, iar eu „sufletul”. A apărut o mică zână blondă cu ochi albaștri, mari și veseli, care să-i fie parteneră și prietenă. Timp de 15 ani, am fost bucuria și încântarea multor generații de copii și – nu mi-e rușine să mărturisesc, căci am dovezi – ...și a celor mari. Colaborarea dintre noi a fost uluitoare, iar cenzura care controla textele ne-a lăsat mai liberi, să improvizăm. Ne făceam unul altuia tot felul de șotii, iar reacțiile noastre erau spontane și nu truate, ceea ce dădea un farmec special acestor emisiuni.



O întâmplare care mi-a rămas adânc întipărită în memorie a fost când o fetiță ne-a trimis o scrisoare și o fotografie de-a ei, rugându-ne să o prezentăm în emisiune: „poate mă vede tata și se va întoarce; el nu a vrut copii și ne-a părăsit pe mine și pe mama, când a aflat că voi veni pe lume“. După un timp, am primit fotografia fetei între cei doi părinți!

R.T.: *Da, evident că televiziunea avea puteri magice! Cum ai caracteriza perioada de după plecarea din țară?*

J.G.: A fost o surpriză plăcută! Am fost trimis de teatru în Tahiti, la cererea directorului Casei de Cultură de pe insulă, ca să formez o echipă de păpușari din funcționarii instituției. Cu echipa astfel formată am pus în scenă spectacole de succes pe care le-am jucat în Insulele Marchize, în Bora-Bora, culminând cu Festivalul „Atlanticii de Sud“ din Noua Zeelandă. Timpul a trecut minunat în acest peisaj exotic și după patru ani am ajuns în Norvegia, cu un nou contract, jucând *Peer Gynt* în regia Margaretei Niculescu. Am făcut turnee superbe, înconjurând Norvegia de patru ori: am admirat fiordurile, cirezile de reni pe câmpurile albe ale Laplandiei, am cunoscut nopțile albe și am ajuns în cel mai nordic punct al țării, Kirkenes, în Oceanul Înghețat de Nord. Au mai trecut doi ani și alți doi la Paris, unde fosta mea directoră de scenă Renée George Silviu încerca să facă un teatru. N-a reușit însă! În 1983, am avut un contract la Tel Aviv, de unde nu am mai revenit decât după Revoluție. Eu nu am plecat cu gândul să nu mă mai întorc. Chiria garsonierei mele, telefonul și procentul de 12% din salariu au fost achitate la zi. Când prietenii mei mi-au spus: „Rămâi acolo unde ești, situația în țară e dezastruoasă și n-ai să te mai poți acomoda după anii petrecuți dincolo, de cealaltă parte a cortinei“.

R.T.: *Există persoane care ți-au influențat cariera și pe care ai vrea să le amintești?*

J.G.: Da, au existat. Renée George Silviu, cea care mi-a pus meseria în mână, și Margareta Niculescu care m-a promovat, urmărindu-mi munca, perseverența, calitățile artistice și dragostea, care a venit treptat pentru acest gen de teatru.

R.T.: *Alături de maestrul Radu Beligan, ești unul dintre cei mai longevivi actori români. Dacă ar trebui să dai o definiție sau să-ți caracterizezi cei 90 de ani de viață ce ai spune?*

J.G.: Minunați! Repetând cuvintele maestrului aș spune vieții: **Îți mulțumesc!**

R.T.: *Regrete?*

J.G.: N-am regrete! Nu cred că în teatrul mare aș fi putut călători atâta, văzând o lume întreagă, și nu aș fi fost bucuria celor mici și celor mari ca-n Teatrul de Păpuși „Țândărică“.

Eu regret, ca un reporter conștiincios ce mă aflu, că nu am putut sta față în față cu Justin și că am vorbit doar la distanță, cu un partener invizibil. Și mai regret ceva: că nu l-am văzut decât la televizor și că l-am cunoscut mult prea târziu, după ce încheiase o carieră plină de succes în slujba copilăriei.

Interviu de Raluca TULBURE

Claudiu GOGA:

*„Cred că un regizor trebuie să fie
un om puternic”*

Doru Mareș: *Claudiu Goga, ești un regizor tânăr, să zicem, cel puțin după anii de profesie propriu-zisă. Eu aș prefera să numesc un regizor de 35 de ani un creator matur, în plină putere a creației. Și, oricum, ai deja la activ 10 ani de meserie, cu peste 30 de spectacole (scenice și radiofonice) realizate, cu foarte multe premii și cu o activitate managerială deja foarte serioasă: din 2002 ești director al Teatrului „Sică Alexandrescu” din Brașov. S-o luăm, însă, cu începutul. Unde te-ai născut?*

Claudiu Goga: *La Brașov. Și dacă acest fapt nu a însemnat mult timp mare lucru pentru mine, în ultima vreme a început să însemne. Am descoperit că e o localitate frumoasă, poate una dintre puținele orașe locuibile în România de azi. Însă, până la urmă, Brașovul înseamnă pentru mine Teatrul „Sică Alexandrescu”. Acolo am debutat. Acolo m-am legat foarte tare de trupă. Faptul că am devenit, la un moment dat, director e mai puțin important pentru că e o funcție trecătoare...*

D.M.: *Nu aș zice că e prea puțin important, măcar din două motive: rezultatele pe care le-ai avut – o să ne întoarcem la ele –, dar și faptul că la 28 de ani deveneai director al teatrului, ceea ce nu e de ici, de colo. Din păcate, avem puține exemple, în istoria ultimilor 20 de ani, de oameni care vin la direcție înainte de 30 de ani. I-aș cita la repezeală pe: Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Radu Macrinici, la Sfântu Gheorghe, sau pe Demeter András, la Timișoara, toți cu rezultate foarte bune.*

C.G.: *Cred că acei care acceptă să devină directori înainte de 30 de ani sunt un pic inconștienți. Sau, ca să vorbesc despre mine, cred că a fost un act de inconștiență. În cazul meu, a mai fost vorba și despre presiunile trupei exercitate asupra mea, pentru că ei mă cunoșteau, iar contextul în care era nevoie de un nou director s-a dovedit unul extrem de complicat (nu vreau să dezvolt acum culisele, trebuie să păstrez material și pentru memorii...). Cert e că s-a organizat un concurs la care nu m-am prezentat, considerând că nu e cazul să devin director, dar, la presiunile trupei, am ajuns să mă prezint la un al doilea concurs, l-am câștigat, și abia după vreo doi ani am început să înțeleg de fapt cât de inconștient am fost. Astăzi am senzația că am acumulat suficientă experiență. Nu vreau să pară o laudă, dar mi se pare că acum asta care sunt știu atât de bine toate mentalitățile oamenilor de și din teatru, încât cred aș putea conduce orice teatru. Am trecut prin destule, și bune, și rele, astfel că am reușit să învăț foarte multe. Dacă ar fi să trag o linie, aș putea spune că pentru mine a fi director de teatru a fost și este o experiență de viață, un mod special de a cunoaște caracterul oamenilor. Fără să îți propui, oamenii se raportează la tine ca la un director și nu ca la un om care e director. Ai de-a face cu tot felul de atitudini care spun foarte mult despre ei și despre caracterul lor, iar nu de puține ori descoperi lucruri pe care n-ai vrea să le știi despre foarte mulți.*



Gheorghe VISU și Mihaela RĂDULESCU în *Hamelin – legea tăcerii* de Juan Mayorga



Foto: Alois Chiriță

D.M.: *Să ne întoarcem puțin la nativitatea brașoveană. Pentru că, la un moment dat, ai tentat și Politehnica, totuși, de unde „magnetismul teatrului” – să zicem așa – pentru tine?*

C.G.: O să mă repet, poate: habar n-am! Nu știu răspunsul. În perioada aceea erau la modă liceele de matematică-fizică, eu absolvind unul de gen, Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov, care era și rămâne renumit. După doi ani de Electronică în București, am avut senzația că timpul trece degeaba pe lângă mine și singura variantă posibilă mi se părea să termin facultatea și să plec din țară, cam cum au făcut toți colegii mei. Dar exista pasiunea asta pentru teatru, apărută în ultimii ani de liceu. Nu știu exact cum și de unde a venit...

D.M.: *Văzuseși în prealabil spectacolele Teatrului „Sică Alexandrescu”?*

C.G.: Fusesem la foarte puține spectacole de teatru. La acea vreme eram un împătimit al teatrului TV, al teatrului radiofonic, îmi plăcea foarte mult filmul. Dar, de la Liceul „Șaguna” din Brașov, Facultatea de teatru se vedea atât de departe!... Gândul a existat, dar nu s-a concretizat imediat, nu mi-am pus problema serios. Consideram aproape imposibil ca eu, de la Brașov, să ajung la Facultatea de teatru. Părea ceva absolut irealizabil. Apoi, când am venit în București – poate din cauza micșorării distanței, poate datorită faptului că în acei doi ani de facultate de electronică am văzut cam tot ce se juca în București în materie de teatru, poate datorită iubitei mele de atunci –, ideea asta de a fi student la teatru a ajuns mai aproape de realitate și iată că, la finalul anului doi, m-am decis să dau examen la Facultatea de teatru. Și am intrat chiar primul.

D.M.: *Un elev studios...*

C.G.: Nu știu, așa a fost să fie. Eram candidatul numărul 13 care trebuia să intre la prima probă la ora 13.00 – mie, 13 mi se pare că îmi aduce noroc, m-am lovit de multe ori de acest număr în viață. După ce am intrat la teatru, am renunțat la inginerie. Acum cred că am făcut bine. Nu știu dacă mai târziu, când voi trage linie, o să zic la fel.

D.M.: *Sunt, totuși, 11 ani de la debut și, aș spune eu, un palmares de invidiat.*

C.G.: Și din acest punct de vedere e adevărat când zic că am fost norocos, pentru că am lucrat mult și am fost și răsplătit pentru multe dintre spectacolele mele. Sigur că întotdeauna premiile sunt bune, pentru că îți dau curaj să mergi mai departe și compensează momentele când ți se pare că ești nedreptățit de unul sau de altul. Cel puțin așa funcționez eu în primii ani. La ora actuală mi se pare că în teatrul românesc e atât de multă lipsă de valoare – sau e un asemenea amestec de valori –, atât de multă impostură, că oameni care nu se pricep își dau cu părerea și fac teatru fără să înțeleagă absolut deloc fenomenul, încât am senzația că premiile nu mai spun nimic despre cei cărora le sunt acordate, ci foarte mult despre cei care le dau.

D.M.: *Lucru de notat, ca subiect de analiză și de gândire, nu doar pentru critici, pentru că nu doar critici sunt în jurii, ci pentru o concepție mai unitară, eventual, asupra actului teatral, estetic vorbind.*

C.G.: Ceea ce spuneam nu se referă neapărat la criticii de teatru, ci la oricine face parte dintr-un juriu. Nu știu nici dacă e nevoie de o concepție mai unitară în ceea ce privește judecarea actului artistic. Cred că trebuie stabilite niște valori teatrale, care pot fi foarte diverse, chiar contradictorii, pentru că acesta e și farmecul oricărei arte. Consider că trebuie lăsate la o parte interesele ori părerile amatoricești. Dar, dacă lucrurile nu se bazează pe niște valori clare, amatorismul și interesele devin modalități și criterii de valoare și judecată... Pe de altă parte, trăim în România și ar fi culmea ca, în haosul care domnește în toată societatea, teatrul să fie acela care să-și fi păstrat o ierarhie justă în ceea ce privește valorile...

D.M.: *Cu atât mai mult cu cât teatrul – în pofida, ca să zic așa, celor care îl consideră rupt de realitate – rămâne, oricum ai lua-o, o oglindă a ceea ce se întâmplă în jur.*

C.G.: E adevărat, dar ideal ar fi ca teatrul să se dovedească oglinda care reflectă ce se întâmplă prin calitatea spectacolelor, nu prin lipsa de calitate a celor care le fac sau le judecă.

D.M.: *Apropo de asta, am putea accede în acest moment și la deciziile tale repertoriale. Ai o plajă foarte deschisă de lucru, de la clasici până la contemporaneitatea dramaturgică cea mai exactă. Cum te apropii de un text? E o comandă a teatrelor – sigur, în cazul teatrului din Brașov e cam greu să facem împărțirea între regizor și director –, este o întâmplare de a ajunge la niște texte sau există în spate și un anume program estetic?*

C.G.: Nu am pretenția unui program estetic. De altfel, nici nu cred foarte tare în chestiunea asta sau, cel puțin, nu acum, în sistemul din România de azi. Poate că există, din când în când, niște gânduri care ar putea să se însăleze într-o schiță de program estetic, dar e o chestiune strict personală pe care n-o afixez în relația cu teatrele. Textele le aleg, în primul rând, în funcție de ceea ce îmi spun mie și apoi în funcție de ceea ce cred eu că se potrivește teatrului respectiv ori dacă am sau nu distribuția pe care mi-o doresc. Pentru că degeaba vrei să montezi un text, hai să dăm un exemplu clasic, să zicem *Hamlet*, într-un teatru unde nu ai distribuția potrivită sau unde nu ai un public pentru tipul acesta de text.

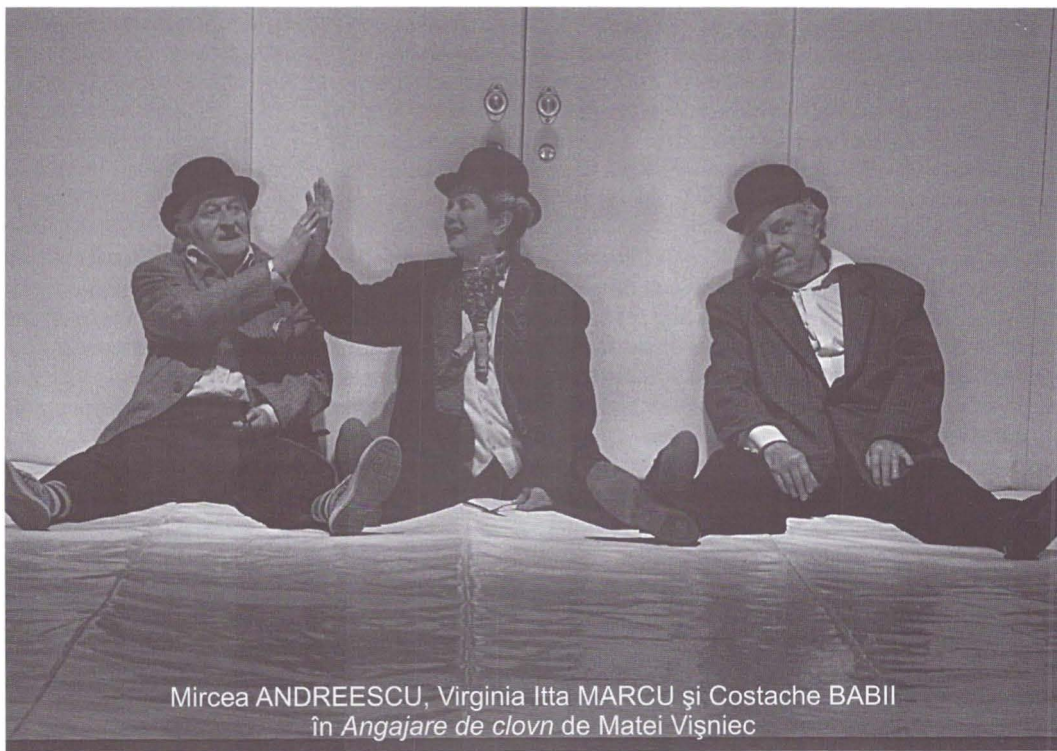
D.M.: *Problema privind distribuția o înțeleg, este logică, dar când te referi la public, cum faci să-l „miroși”?*

C.G.: Nu știu dacă există o rețetă. Scopul meu e ca spectacolul să se joace cât mai mult și publicul să vină să-l vadă, pentru că asta ar fi satisfacția cea mai mare pe care o poți oferi actorilor cu care lucrezi. Cum spuneam, nu e o rețetă, dar cred că-ți poți da seama dacă există un tip de texte care să funcționeze la un teatru, care să nu funcționeze la altul, cred că textul dă și stilul spectacolului și toate acestea se reunesc într-un anume amestec specific și determinant. Până acum n-am prea greșit din acest punct de vedere. Spectacolele pe care le-am montat s-au jucat și se joacă destul de mult. Nici eu, ca director, nu impun nimănui un text pe care să-l monteze. În schimb, poți impune un gen, o direcție, poți să îi ceri unui regizor să-ți caute o dramă, o comedie, un text clasic sau contemporan ori un text clasic pe care să-l monteze într-o viziune modernă. Depinde de ce ai nevoie în repertoriu în acel moment. Probabil că sunt și directori, și sunt convins că sunt, care nu-și pun această problemă, repertoriul făcându-se „la plesneală” cu ce îi propune un regizor sau altul, dar acesta nu e cazul Teatrului din Brașov.

D.M.: *Te numeam la un moment dat, alături de Bocsárdi László, modelul de regizor neoclasic din peisajul teatral românesc. Pentru că am observat că ai capacitatea de a construi fără a intra într-un conflict major cu modelele, dar cu marea grijă, aș spune o grijă matematică, de a opera cu fantezia și inovația în fiecare spectacol. S-a putut sesiza asta chiar de la primul tău spectacol, „Conul Leonida”..., de la Brașov, care, după părerea mea, rămâne un spectacol de referință. Deși Caragiale sută la sută, este, în același timp, de o inventivitate fantastică. Poți teoretiza puțin modul acesta în care îmbini fantezia, inovația, modernitatea cea mai exactă, stilistic vorbind, cu grija pentru coerența cel puțin dramaturgică?*

C.G.: Pe mine mă interesează să spun o poveste cu fiecare text. O poveste care trebuie să fie și cea a autorului, nu una paralelă cu textul. Adică povestea pe care o creez eu e cea din text și cea din adâncimea textului. Îmi place să construiesc spectacolele pornind de la text, căruia îi adaug diferite noi paliere, cât mai multe

dacă se poate. Astfel, fiecare spectator – în funcție de cultura sa (și generală, și teatrală), de inteligență – va putea să le înțeleagă sau nu, dar mă străduiesc ca măcar un nivel, acela al poveștii, să-l fac să fie accesibil oricui. În plus, cred că povestea impune stilul, dar asta e deja ceva ce cere o discuție mai amplă... Sigur că, în acest tip de construcție, contează foarte tare câtă imaginație ai. Numai că eu mă refer la acel tip de imaginație care construiește, care clarifică și care dă sensuri. Pentru că există și o imaginație, hai să-i zicem periculoasă, care construiește pe lângă text, oferind idei sau generând teme care nu au nicio legătură cu textul sau cu o anumită profunzime a lucrurilor. Asta cred că face diferența. Este unul dintre motivele de mare încurcătură pentru mulți cronicari de teatru, care reușesc trista performanță de a aprecia niște forme fără conținut ce se poartă la momentul acesta în teatrul românesc, furati fiind doar de formele respective. Dacă le scuturi, vezi că pe dedesubt nu există absolut nimic. E un fel de, dacă vrei, bucuria sau plăcerea de a te uita la MTV – genul acela și de plastică, și de senzație pe care ți-l dă un tip de modernitate, de spectaculos, care poate să arate foarte bine, dar în clipa următoare vezi că pe dedesubt nu e nimic. Sunt și acolo și imaginație și profesionalism în ceea ce se întâmplă, dar atât de superficiale, încât, după ce închizi canalul și te gândești la lucrul acela, vezi că, de fapt, nu e nimic. E un sclipici, e profesionist, are multe calități, mai puțin una: profunzime. Cam asta e ceea ce se întâmplă la noi. Eu încerc să mă feresc de așa ceva. De aceea spuneam că tot ce ține de rețeta profesională, de construcția unui spectacol cred că trebuie să se subsumeze unui gând care să comunice sens, nu un nimic care să fie înconjurat de lucruri spectaculoase. Nu mă interesează decât lucrurile profunde chiar dacă, uneori, sunt mai puțin spectaculoase.



Mircea ANDREESCU, Virginia Itta MARCU și Costache BABII
în *Angajare de clown* de Matei Vișniec

D.M.: *Aș zice, ascultându-te, că ești un adevărat spirit maiorescian, ceea ce, din punctul meu de vedere, e chiar foarte de bine.*

C.G.: Eu cred că e corect, și unul dintre argumente, cel mai puțin subtil și cel mai puțin tehnic este *feedbackul* pe care îl am de la spectatori, atât cât este posibil, dar și de la actori, și de la actorii importanți cu care am lucrat – și când zic importanți nu mă gândesc numai la vedete ori la oameni în vârstă, ci și la oamenii tineri care cred eu că sunt talentați. Răspunsul lor, cum spuneam, mă face să cred că felul meu de a gândi e valabil și nu face spectatorul să plece din sală.

D.M.: *Apropo de actori. Ești un regizor care are șansa de a fi lucrat cu actori foarte mari, aș zice eu, în același timp nerefuzând pe cei care sunt la debut, ba chiar aș putea spune, după unii actori pe care i-ai adus la Brașov, că ai un simț foarte exact al actorului care are talent, dar trebuie să vină într-un teatru și să și-l dezvolte. Cum lucrezi cu unii, cum lucrezi cu alții?*

C.G.: Sigur că întotdeauna e mult mai ușor să lucrezi cu un actor bun. Sunt și actori tineri foarte buni, care trebuie însă ocrotiți, ajutați, modelați cumva. Eu trăiesc, cred, bucuria și plăcerea lucrului cu actorul. Una dintre calitățile pe care trebuie să le aibă un regizor este aceea de a iubi actorii și de a ști să interacționeze/lucreze cu ei. Există feluri diferite de satisfacții în funcție de actorii cu care lucrezi. Paradoxal, poate, dar nu e atât de spectaculos lucrul cu marii actori, cu cei foarte buni. E frumos, e bine, e minunat, însă calitatea de regizor ți-o poți arăta în relația cu actorii mai puțin buni, când poți să aduci la lumină calități pe care nici ei nu au știut că le dețin, când cei care îi cunosc îi văd și rămân surprinși de ceea ce au putut face. Atunci ai un tip de satisfacție specială și de multe ori, când mi s-a întâmplat așa ceva, am trăit o mare bucurie. Satisfacția lucrului cu marii actori (tineri sau bătrâni, nu contează

Livada de vișini de A.P. Cehov



vârsta din buletin) este de altă natură. De la ei înveți, ei te îmbogățesc și ca artist și ca om.

D.M.: *Cât trebuie să lucreze un regizor cu un actor foarte tânăr în condițiile în care – și nu cred că este prea departe de realitate – există o opinie destul de critică față de modul în care lucrează școlile de teatru românesce? Cum vezi dificultatea lucrului cu un astfel de actor? Ești încă o școală pentru el?*

C.G.: Dificilă și, de fapt, foarte bună întrebarea. Pentru prima parte a întrebării, și eu subscriu ideii că, într-adevăr, la momentul acesta, școala oferă foarte puțin studenților, actori și regizori deopotrivă. Cât trebuie să lucrezi cu ei e dificil de spus, pentru că, din păcate sau din fericire, în meseria asta nu prea poți generaliza. Totul trebuie particularizat, depinde de actorul respectiv. Tânărul actor iese din școală cu mult prea puține abilități, pentru că așa a evoluat, adică a involuat școala de teatru în România. Dar, în clipa în care urcă pe o scenă și e pus în fața unui colectiv, să zicem profesionist, și a unui regizor bun, depinde foarte tare de el și de regizor cât de repede face pașii spre a se maturiza artistic. Depinde de colegii lui, partenerii de scenă, de rol, de text, pentru că dacă are ghinionul să joace numai roluri mici, să ducă tava, îi va fi foarte greu să se maturizeze. Și mai depinde de ceva: de valorile teatrale pe care le are trupa respectivă. Există un spirit al fiecărui teatru – vorbesc de teatrele care au, să zicem, o trupă bună, de teatrele care contează, de teatrele importante, cu anumite valori care au fost în general menținute în timp de actorii mai vechi, de regizorii care au montat acolo mai des. Dacă tânărul actor se adaptează acelor valori, dacă se integrează în tipul acela de a vedea teatru și dacă are noroc de un regizor și de roluri bune, poate să se maturizeze repede. Dacă nu, e mai greu și, în mod normal, ar trebui să plece și să își găsească locul în altă parte. Nu cred că orice actor tânăr, în momentul în care nimerește într-o trupă, și-a și găsit locul. Cred că trebuie să și-l caute. Și dacă nu își dă seama de asta, riscă să o descopere foarte târziu, când nu mai e nimic de făcut. Când ești tânăr, trebuie să ai puterea să cauți, să găsești, în primul rând, trupa potrivită, pentru că, vrând-nevrând, depinzi de ea. Dacă găsești și regizorul potrivit, e perfect. Actorii cu adevărat talentați își găsesc regizorul în sensul că regizorul însuși vine la sau după ei. Ideea că eu sunt talentat, dar nu mă văd regizorii e total falsă. În clipa în care talentul se vede sau se întrevește, regizorii se duc înspre ei.

D.M.: *E un soi de magnetism reciproc?*

C.G.: Da. În sinea noastră și noi, regizorii, și sunt convins că și actorii, ne dorim tipul acesta de întâlniri și dovada e că de foarte multe ori, în momentul în care există o satisfacție profesională, un succes, cuplul actor-regizor se păstrează. Acești oameni vor mai lucra împreună, așa cum regizorul și scenograful pot colabora mai mult timp. În general, dacă ai un actor bun, cauți roluri pentru el. Sigur că aici intervine întrebarea clasică: regizor fiind, ai curaj să mizezi de la început pe un actor tânăr, ai curaj să-i dai un rol mare și să lucrezi cu el, sau aștepti să riște alții și să îi dea rolurile potrivite, iar tu să-l iei gata format, mult mai târziu? E și acesta un risc. Unii și-l asumă, alții nu. E delicată povestea asta...

D.M.: *În orice caz, la Brașov, ai avut curajul să mizezi pe câteva persoane. Dacă nu mă înșel una dintre achizițiile proaspete din ultimii doi ani, de pildă, ar fi Maria Gârbovan pe care, văzând-o acum, în „Lapte negru”, m-a uluit. Este evidentă maturizarea ei și evident modul, așa zice chiar aplombul, cu care își aduce foarte firesc personajul în scenă. E numai un exemplu.*

C.G.: Da, cred că Maria Gârbovan a fost o alegere bună pentru trupa noastră, este o actriță cu multe calități, care a făcut mari progrese de când e la noi, dar

care mai are mult de învățat. A fost și va fi întotdeauna una dintre preocupările mele creșterea actorilor tineri, mai ales în teatrul nostru. De altfel, tuturor actorilor tineri, cel puțin cei angajați în perioada directoratului meu, am încercat să le ofer în timp roluri importante, nu neapărat în regia mea. Directorii de scenă care au fost chemați să lucreze la Brașov sunt oameni de valoare, cărora destul de des le-am cerut să caute texte în care să poată juca actori tineri, tocmai pentru că îmi doream să lucreze cu regizori buni, să lucreze mult, pentru că e singura lor posibilitate de dezvoltare. Cred că, pe lângă Maria Gârbovan, mai pot fi amintiți și alții: Demis Muraru, Vlad Jipa, Codruța Ureche, oameni care au venit din școală și apoi, încet-încet, jucând mult și jucând, zic eu, la regizori importanți, s-au maturizat. Cred însă, apropo și de întrebarea precedentă, că niciodată un artist nu e suficient de matur, și mă refer la actor și la regizor deopotrivă. Întotdeauna e de învățat.

D.M.: Când vorbeam de maturizare, eu mă refeream la un prim pas, să zicem așa, al maturizării profesionale. Pentru că e evident că toată viața învățăm și ar fi groaznic să vină o vârstă la care lucrurile să se încheie. Acel lucru înseamnă că te duci direct la cimitir. Mă refeream la faptul că ieși din școală și ai niște ani în care trebuie să te coci. Dacă nu te-ai copt deloc în zece ani și nu ai dat nicio operă majoră, eu cred că apare un semn de întrebare.

C.G.: Corect. Nu cred că poți, ca actor sau ca regizor, să apari brusc, așa în lumina reflectoarelor, după 30 de ani. Eu cred că ori ești până la 30 de ani actor sau regizor, în sensul de a deveni interesant măcar pentru o parte a lumii teatrale, ori nu ești deloc. Pot fi și excepții, dar cred că mai rar. Mai ales în lumea de azi, în care viteza e o valoare importantă din toate punctele de vedere.

D.M.: Vorbeai mai devreme de relația cu scenograful. În general, în spectacolele tale scenografia mi se pare un lucru foarte important și foarte adecvat pariului tău regizoral. Dincolo de relația cu scenograful, există relația cu tot ceea ce mișcă în scenă și în afara ei: mă refer și la stăpânirea tehnicului, a mașiniștilor, deci tot ceea ce lucrează la vederea spectatorului sau în culise, dincolo de raza de vedere directă a spectatorului. Cum te descurci cu toate aceste compartimente?

C.G.: Asta ține de abilitățile fiecărui regizor. Până la urmă, regizorului i se pot da multe definiții. Una dintre ele cred că e și cea de manipulator și dacă pe actori îi manipulezi într-un anumit fel, în momentul în care intri într-un teatru trebuie să înțelegi foarte repede că trebuie să-i manipulezi și pe ceilalți, numai că prin alte mijloace. Dacă cineva își imaginează că mașiniștii, tot ce ține de partea tehnică a scenei, sunt niște îngerași care de-abia așteaptă să muncească și să slujească spectacolul respectiv, se înșală. Ei sunt oameni simpli, unii profesioniști, alții mai puțin, unii mai disciplinați, alții mai puțin, și trebuie să-i convingi cumva că e nevoie de ei și că fără ei un anumit lucru nu se poate face bine. Trebuie să găsești modalitatea prin care să-i convingi, mai ales că din punct de vedere financiar nu îi convinge nimeni, având în vedere că au salarii de mizerie. Cred că am reușit să stabilesc relații bune profesional cu fiecare echipă tehnică cu care am lucrat, chiar dacă numai cu unii a fost de la început prietenie, iar cu alții au fost discuții nu întotdeauna foarte ortodoxe. În spatele scenei lucrurile sunt complicate, e un laborator întreg în care de multe ori contează forța. Cred că un regizor trebuie să fie un om puternic. Cred foarte tare că orice mijloc în artă e valabil atâta timp cât scopul e de a face calitate.

D.M.: *Să ne întoarcem un pic la dramaturgie, la poveste, la creatorii, să zicem așa, textuali ai poveștii care va deveni spectacol și în-scenare ca atare. Spuneam de la început că ai o plajă foarte largă de nume, unele teribil de grele din dramaturgia românească sau mondială la care ai făcut apel. Citești dramaturgie, te agăți prin spectacol de niște texte, ai niște preferințe nominale anume?*

C.G.: Da, citesc dramaturgie multă, mă obligă și meseria de regizor și funcția de director, pentru că trebuie să alcătuiesc un repertoriu. Caut texte atât pentru mine ca regizor, dar și ca director de teatru, pentru că, atunci când ești director de teatru trebuie să te gândești la trupă, la oamenii care vor fi implicați, la public. Am preferințe, desigur. Mă aliniez și eu celor care spun că Shakespeare trebuie să fie în mijlocul canonului, deși nu am lucrat până acum Shakespeare...

D.M.: *Ai vreo intenție?*

C.G.: Am vreo două intenții pe tema asta, dar sunt, dacă vrei, doar niște intenții ale mele cu mine, nu le-am propus deocamdată niciunui teatru. De vreun an și jumătate mă bate gândul să fac o propunere în acest sens unui teatru. Nu am făcut-o până acum, pentru că am considerat că mai am nevoie de timp. Mi-a fost poate puțin frică să mă apropiu de textele shakespeariene și cred că frica asta a venit și din felul în care se lucrează acum în teatrele românești, din nevoia de a găsi sau o distribuție potrivită, sau un scenograf. Alături de Shakespeare îl situez pe Cehov, care mi se pare foarte apropiat sufletului meu, cam cum e tot ce ține de dramaturgia rusă, și mă refer și la clasici și la contemporani. Există o afinitate sufletească față de zona de cultură rusă. Rusă, nu sovietică...

D.M.: *În dramaturgia românească, oricum, ai lucrat deja la vârful, pentru că eu cred că tot Caragiale rămâne vârful. În același timp, ai venit până la Vișniec, cu „Angajare de clown”, un spectacol absolut ieșit din comun, din punctul meu de vedere cea mai bună montare de până acum a acestui text. Cum te raportezi la dramaturgia actuală românească?*

C.G.: Foarte multă lume s-a supărat pe mine, acum vreo șase-șapte ani, când era un spirit de turmă, prin teatrul românesc, în care toată lumea se bătea cu pumnul în piept zicând că trebuie să sprijinim dramaturgia românească. Se găseau chiar câte doi critici și un director de teatru care să laude cine știe ce text inept, scris de nu știu ce băiat sau fată, și numai pentru că erau români, se și puneau în scenă.

D.M.: *Nenorocirea face că, am senzația, moda nu a trecut cu totul...*

C.G.: Mie mi se pare că a mai trecut. Ieșeau niște spectacole proaste, se jucau puțin și mureau. Varianta: se lua, chiar de către directori de teatre bucureștene, un regizor tânăr, care parcă-parcă mișca ceva din școală, și i se puneau în brațe un text românesc. I se spunea: montează-l. Îi era greu să facă ceva bun din el, ieșea un spectacol prost și atunci vina era a regizorului că era tânăr și nu a știut ce să facă. Au fost câțiva care au căzut în această capcană, și eu am primit vreo trei oferte, în anul V, după ce luasem Premiul UNITER pentru debut. Au fost două teatre bucureștene importante, însă era vorba despre niște texte foarte proaste și am refuzat. Așa că primul spectacol pe care l-am montat după absolvire l-am făcut la Ploiești. Senzația mea e că moda asta a trecut și că lucrurile s-au mai așezat. Întotdeauna partea de maculatură trebuie să fie mai mare decât cea de literatură de calitate, dar la ora actuală texte pe care nu le-a impus nimeni au început să apară. Mai pe la teatre independente, mai în underground. Dacă, la ora actuală ar trebui să spun un nume în care eu cred că fiind un posibil dramaturg e Mimi Brănescu.



Mircea ANDREESCU și Adrian RĂȚOI
în *Conul Leonida* față cu reacțiunea de I.L. Caragiale

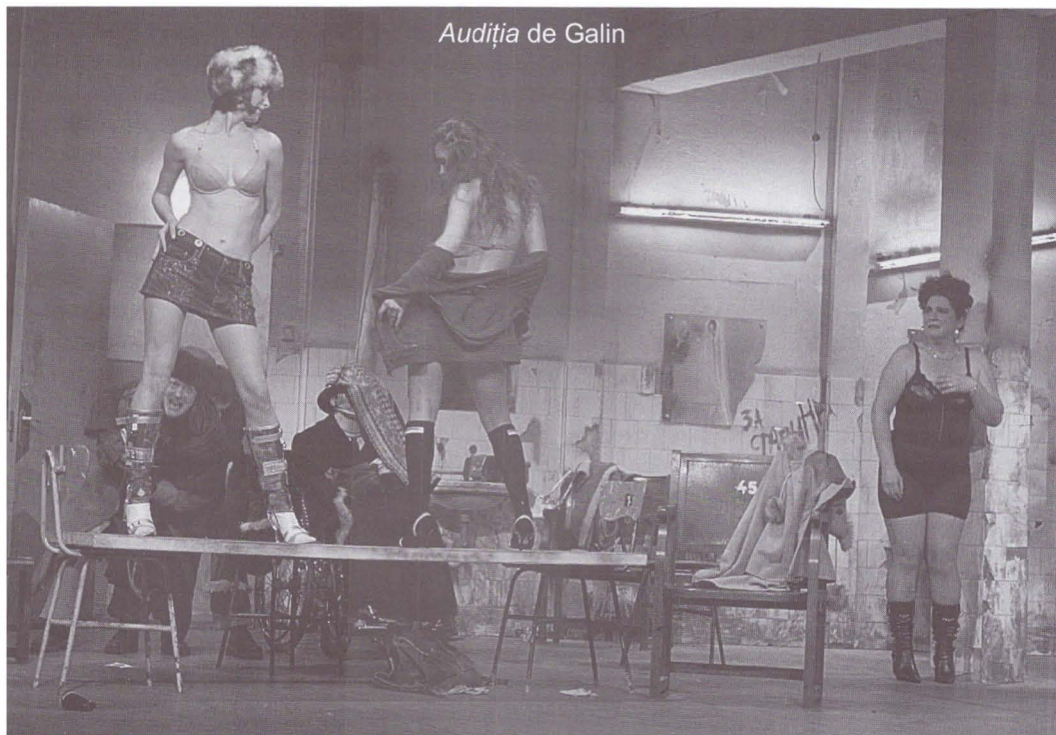
D.M.: *De altfel, ai și montat recent la Teatrul ACT piesa „Dumnezeul de a doua zi”.*

C.G.: Mai sunt câțiva oameni care scriu bine în România, dar deocamdată trebuie să-i mai lăsăm să vedem ce fac. Însă faptul că trupe mici, mari, actori din diferite locuri din țară, din diferite teatre îi montează arată că sigur ceva se mișcă. Nimeni nu îi obligă să monteze acești autori, nu vor doar să sprijine dramaturgia românească, ci o fac pur și simplu pentru că simt că au ceva de spus cu acele texte. Și asta e singura și cea mai firească posibilitate de a apărea în mod real un dramaturg în România, nu impus, nu prin extragerea cu forcepsul. Ca să revin un pic la Shakespeare și la Cehov: aceștia sunt jucați peste tot în lume și cred că nimeni nu își pune problema să încurajeze dramaturgia engleză sau rusă. Așa și cu noi. Ca să închei, cred că Mimi Brănescu este un autor, cred că merge cumva pe filiera lui Caragiale, poate că și asta îi dă calitate scrisului, pentru că are o poveste cu mare potențial de emoție, cu umor (e foarte important), scriind despre lumea și despre zona mahalalei din secolul nostru, alta decât cea a lui Caragiale. E cam aceeași lume, dar transpusă peste arcul acesta de un veac. Și mai are ceva de tipul Caragiale: forța de a observa oamenii din jur, cu defectele și cu calitățile lor.

D.M.: *Pentru că una dintre componentele esențiale ale unui spectacol de teatru este scenografia, hai să facem, indiferent de timpul istoric, contemporan sau nu, un top 5, un playlist nu mai lung de cinci nume, de mari artiști plastici care te-ar interesa.*

C.G.: Pot să spun ce-mi place, fără să fac o ierarhie, pentru că nu cred în clasamentele acestea. Întotdeauna mă enervează când văd prin reviste cronicari care fac clasamente la teatru. E o prostie...

Audiția de Galin



D.M.: *E un joc...*

C.G.: E un joc, dar e un joc tâmpit, pentru că nu cred în topuri în artă. E stupid să întrebi care roman: e mai bun *Frații Karamazov* sau *Crimă și pedeapsă*.

D.M.: *Dar eu m-am îndrăgostit de Nick Cave după ce l-am descoperit în spectacolul tău „Auto” de la Bacău.*

C.G.: Apropo de el, am aflat că e și autor de roman, l-am descoperit în librării și am și făcut cadou cartea sa, cuiva la fel de îndrăgostit de Nick Cave. Revenind la pictori, îmi plac toți clasicii, apoi impresioniștii, cubiștii, surrealiștii, Magritte în special. Îmi plac foarte mult, pentru amestecul de poezie și violență, pictorii sud-americani. Mai nou, mă gândesc la un spectacol care, din punct de vedere plastic, ar putea fi inspirat din lumea lui Botero.

D.M.: Îndrăznesc în context să te aduc și spre muzică. Evident, ascuți muzică, pentru că altfel nu s-ar justifica coloanele sonore din spectacolele tale. În principiu către ce muzică te apleci atunci când gândești un spectacol și către ce muzică atunci când te relaxezi acasă?

C.G.: Acasă îmi place muzica aceea care presupune și propune poezie – Cohen, Tom Waits, Beatles, Mercury. Dar există și zona profesională în care, practic, ascult orice, de la „Paraziții” la piesele basarabene, trecând prin muzica clasică și jazz, la orice tip de muzică, pentru că în spectacole, în funcție de lumea pe care o construiești, poți să ai nevoie de orice. Că e rap, rock sau tango, că e Rammstein sau Skriabin, în teatru muzica devine bună sau rea numai în funcție de rolul ei dramaturgic/teatral și trebuie judecată ca atare, după alte criterii decât cele din sala de concert. Cred că una dintre calitățile pe care trebuie să le aibă un regizor este aceea de a fi deschis către toate zonele artei. Eu îmi doresc să fiu

Marius STĂNESCU în *Jocul ielelor* de Camil Petrescu



acest tip de regizor, care poate face spectacole, din punct de vedere stilistic, diferite, și care poate aborda autori foarte diferiți. Există regizori respectabili, regizori mari – și de la noi, dar și de aiurea – ale căror spectacole seamănă foarte tare unele cu altele. Nu am nimic împotriva acestui lucru, important este ca fiecare să facă ceea ce simte, ceea ce crede. Eu aș vrea să fac spectacole cât mai diferite și, din această cauză, atunci când construiești atmosfera spectacolului, ești obligat să te duci în zone cât mai diferite, și în muzică, și în arta plastică.

D.M.: *Dacă ar fi să refaci „Conul Leonida” și „Angajare de clown” cu actori străini, pe cine ai alege?*

C.G.: E dificil, nu-mi dau seama. Pot fi actori foarte buni, dar pe care, necunoscându-i decât din film, în momentul în care i-aș pune în *Conul Leonida*... Senzația mea e că numai actorii români înțeleg spiritul lui Caragiale. Asta cred că e marea dramă a clasicului nostru: e închis celorlalți, e un spirit special.

D.M.: *Atunci, să zicem, actori de film care îți spun ceva.*

C.G.: Sunt foarte mulți. E adevărat că mai nou văd foarte rar filme americane. Mi se pare că văd mereu același film, același ritm. Da, e o rețetă. Dacă apuci să te uiți, vezi filmele până la capăt, e greu să te mai desprinzi, fiindcă le fac foarte bine, au actori foarte buni. În ultima vreme, caut să văd filme europene sau filme făcute în orice altă parte a lumii. Îmi place cinematograful nordic. Apoi există câțiva regizori orientali foarte buni, am văzut câțiva arabi interesanți, israelieni. Sunt nume nu neapărat cunoscute, dar care fac filme foarte interesante, filme cu bugete mici. Îmi plac ultimele filme făcute de tinerii regizori români și cred că au deschis un drum de nesperat la un moment dat.

D.M.: *În vacanță, la mare sau la munte?*

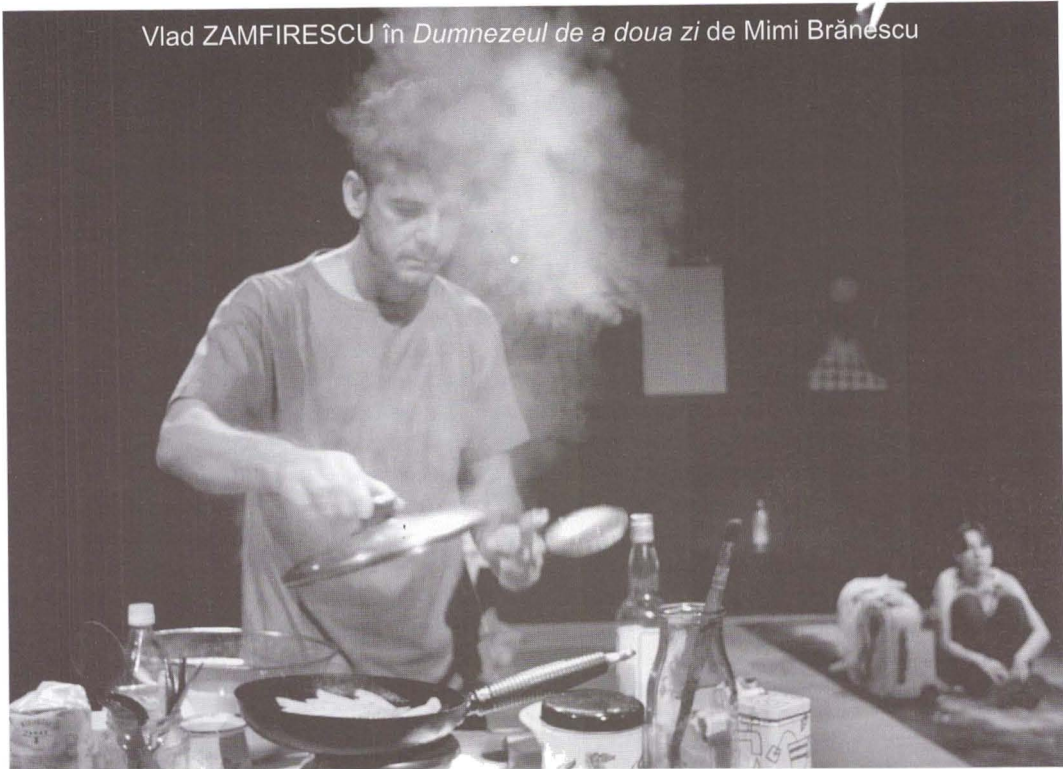
C.G.: Nu știu ce îmi place mai mult. Dacă mă duc la mare, îmi place la mare, dacă mă duc la munte s-ar putea să-mi placă la munte. Un prieten de-al lui Flaubert spunea despre acesta că îi place natura și îi place să călătorească în felul următor: să stea în pat și natura să treacă prin fața lui. Cam așa sunt și eu din acest punct de vedere.

D.M.: *Atunci mi-e groază deja de răspunsul pe care îl prevăd la a doua întrebare: la teatru, atunci când trebuie să montezi – mai bine comedie, dramă sau tragedie?*

C.G.: Aici răspunsul cred că o să fie ceva mai clar. Eu sunt un om destul de leneș, cu o singură excepție: atunci când e vorba de meserie, unde cred că nu sunt deloc leneș. Sunt un om – și îmi place să mă laud cu asta – care a muncit foarte mult de când a terminat școala. O spune numărul de kilometri pe care i-am făcut cu mașina, dincolo de numărul de spectacole. În teatru, nu știu dacă dramă, comedie sau tragedie, pentru că încerc din fiecare text pe care îl fac să storc ca dintr-o lămâie toată zona comică, toată zona dramatică. Nu cred că se mai poate vorbi în acest moment în teatru despre niște genuri pure. E un amestec și cred că talentul regizorului constă în a smulge cât mai mult din fiecare zonă. Și atunci ele se și potențază reciproc. Dacă într-un spectacol reușești să faci publicul să și râdă, să și plângă e foarte important. Nu cred că mai există tragedie, cred că a murit, cred asta nu numai din teorie, ci și din practica pe care au făcut-o alții. Tot ceea ce am văzut făcându-se cu încercarea de a resuscita ideea tragediei în acest secol, din punctul meu de vedere, a eșuat.

D.M.: *Numai ce s-a încheiat a XXI-a ediție a Festivalului de Dramaturgie Contemporană de la Brașov, festival care cred că în cea mai mare parte a lui a fost o reușită. Chiar este unul dintre festivalurile foarte serioase. Cu certitudine*

Vlad ZAMFIRESCU în *Dumnezeul de a doua zi* de Mimi Brănescu



ar fi într-un top 5 personal al festivalurilor românești. Cum vezi mai departe viața teatrului brașovean, în contextul în care chiar teoretic ai putea să stai relaxat, teatrul merge bine, Festivalul este apreciat, repertoriul este OK, publicul este impresionant.

C.G.: Îmi doresc, în primul rând, să păstrăm calitatea spectacolelor și a trupei și, din acest punct de vedere, trupa ar trebui un pic îmborsăvită, adică ar trebui să mai angajez cel puțin patru actori, doi băieți și două fete, dar aștept deblocarea posturilor. Cred că au rămas puțini și, acum, câțiva dintre ei sunt extrem de solicitați. E bine să joace mult, dar sunt unii care joacă mult prea mult și asta poate să strice. În ceea ce privește Festivalul, îmi doresc de mult timp, încă îmi mai doresc, ca el să devină internațional. Până în momentul acesta, deși am încercat, nu am reușit să depășim faza de festival național. Prefer să fac un festival național care să iasă bine, decât unul internațional, în care să aduc trei trupe de prin vecinătate numai ca să îi dăm titlatura de internațional.

D.M.: *Ce spectacole ale tale așteptăm în stagiunea asta?*

C.G.: Nu prea îmi place să vorbesc despre asta; tot ce pot să spun e că voi face în continuare două sau trei spectacole pe texte contemporane, scrise de autori din Est. M-am axat un pic pe direcția aceasta în ultima vreme și pentru că pregătesc o teză de doctorat cu dramaturgia de după anii '90 din Europa de Est, și probabil că în toamnă s-ar putea să se întâmple și acea întâlnire cu Shakespeare de care pomeneam – prima mea întâlnire.

Convorbire realizată de Doru MAREȘ

Viorica GEANTĂ-CHELBEA:

„Sunt o persoană bolnavă de teatru”

Viorica Geantă-Chelbea este, de peste douăzeci de ani, actriță la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov. Deși a crescut în București, a ales să facă facultatea la Târgu Mureș. A fost angajată Teatrului Municipal din Baia Mare și, pentru câteva luni, a Teatrului Odeon din București. Declară cu mândrie că iubește atât de mult scena și teatrul, încât ar fi capabilă să joace oriunde, „în pădure, pe graniță sau în cel mai mic oraș din țara asta”. Am stat de vorbă la o cafea în timpul Festivalului de Dramaturgie Contemporană de la Brașov, unde a participat cu spectacolul „Lapte negru” de Vasili Sigarev, regizat de Claudiu Goga.

Mirela Sandu: *Charlota Ivanovna, personajul pe care l-ați interpretat în Livada de vișini, se întreba, la un moment dat, „Dar unde sunt eu? Cine sunt eu?”.* Cine este Viorica Chelbea?

Viorica Chelbea: Sunt o persoană „bolnavă” de teatru. Nu am patimă, pentru că nu-mi plac extremele. Pentru mine actoria nu este o profesie, ci modul meu de a exista. Tot ceea ce fac îmi provoacă o bucurie enormă. În fiecare clipă îi mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a dat șansa să fiu pe scenă. Acum câțiva ani eram alături de colegii mei, și, în timpul unei pauze, mi-am ridicat privirea către reflectoare și o secundă m-a cuprins spaima: m-am gândit că totul nu este decât un vis și, de fapt, nu sunt actriță. Panica a fost atât de mare, încât de câte ori îmi amintesc de acel moment îmi dau lacrimile. Mi-e frică să nu mă trezesc din acest minunat vis. Atât de mult îmi iubesc meseria. Nu mi-am dorit niciodată să fac altceva. Toată viața mi-am construit-o după regulile teatrului. Cred că așa sunt toți actorii îndrăgostiți dincolo de orice limită de profesia pe care o fac. Mă străduiesc să îmi fac bine meseria, să nu ies, de rușine, cu capul plecat la aplauze. Deocamdată nu mi s-a întâmplat asta, chiar dacă nu am fost întotdeauna mulțumită de ceea ce am făcut.

M.S.: *Cum vă simțiți după douăzeci de ani de teatru? Vă este mai ușor?*

V.C.: Știu foarte puține lucruri despre profesia mea și mă bucur. Dacă aș ști prea mult, ar însemna că mă apropii de capătul firului. Sigur că după douăzeci și ceva de ani de meserie am ajuns să știu multe, dar sunt, în general, lucruri pe care mă străduiesc să le uit; este vorba de acele sertărașe la care apelează actorul când îi este lene să se biciuiască. Încerc de fiecare dată să fiu cu mintea trează și cu sufletul acolo și să caut. Prefer să mi se spună că am făcut un lucru prost, decât să mi se spună că mă repet. Mă bucur când mă întâlnesc cu un regizor care nu se mulțumește cu soluția pe care pot să i-o ofer imediat, ci caută, mă chinuie, mă face să vin cu mai multe variante. Chiar dacă uneori nu înțeleg ce vrea de la mine, la final sunt bucuroasă că am adus ce am avut eu mai bun. Îmi place să cred că am un suflet tânăr; am încă timidități. Sunt actori cărora nici acum nu le pot spune pe nume. Nici măcar profesorilor mei de la Târgu Mureș, Cornel Popescu și Mihai Gingulescu, chiar dacă m-au rugat asta. Asta pentru că îi iubesc foarte tare. Sunt oamenii care mi-au pus abecedarul actoriei în mână, ei m-au ajutat să îmi câștig existența făcând lucrul care îmi place cel mai mult.

M.S.: *Cum s-a născut această mare iubire de teatru?*

V.C.: În copilărie aveam în camera mea un radio mare cu lămpi. Când părinții mă trimiteau la culcare, ascultam teatru radiofonic. Am făcut asta ani în șir, nu am

În Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână de Nelu Ionescu



pierdut nicio piesă. Știam numele actorilor, dar nu și cum arată, pentru că ai mei m-au dus târziu la teatru. Vocea domnului Constantin Codrescu, care era șef de catedră la Institutul din Târgu Mureș, îmi era cunoscută de la radio, ca și a lui Emil Botta și a tuturor actorilor mari. Dragostea pentru teatrul radiofonic mi-a rămas. În căsuța pe care eu și cu soțul meu ne-am făcut-o pe lângă Făgăraș nu avem curent, dar noaptea ascult teatru la un radio cu baterii. După ce am intrat la liceu, am dat concurs la Școala Populară de Artă din București, la clasa doamnei Mănescu. Am făcut patru ani, deși un curs dura doi ani.

M.S.: *Ați crescut în București; ce v-a determinat să dați examen la Institutul din Târgu Mureș?*

V.C.: Nu am avut curaj să dau examen în București, pentru că eram mică și grasă. M-am dus la Târgu Mureș, crezând că acolo voi intra mai ușor. În primul an, am picat prima de sub linie. După terminarea examenului, domnul Constantin Codrescu, care era șeful comisiei, m-a chemat înapoi și, vorbindu-mi foarte încet și cald, dar cu o privire aspră, mi-a spus că ar fi bine să nu îmi mai placă paste. Al doilea an am slăbit și am intrat prima. Îmi promisesem că dacă voi intra, am să sărut treptele de la intrare. Așa am și făcut. A fost singurul moment din viața mea când am plâns și am râs în același timp. Am absolvit la clasa domnilor Cornel Popescu și Mihai Gîngulescu.

M.S.: *După terminarea facultății, ați fost repartizată la Teatrul Municipal din Baia Mare...*

V.C.: Când am coborât în gară, am început să plâng că vreau acasă. Am stat la Teatrul din Baia Mare aproape cinci ani și mi-a prins foarte bine. Era acolo o trupă de tineri alături de care m-am simțit minunat. Cred că Baia Mare este unul dintre locurile în care îngerii mai plutesc încă. Oamenii de acolo sunt foarte cinstiți, credincioși, cu rădăcini sănătoase. Cred că au ceva din sămânța dacilor liberi; ei ridicau biserici când alții le dărau. Oamenii aceia din Maramureș au adoptat o bucureșteancă fără niciun fel de reținere. Când am stat acolo, am jucat foarte mult și cred că așa am terminat de descifrat abecedarul actoriei. În acea perioadă, la douăzeci și patru de ani, am luat premiul de interpretare pe țară pentru rolul din *Poveste de dragoste cu Andra Cantuniari* de Mircea Marian și regizată de Dan Alecsandrescu.

M.S.: *Apoi ați venit la Brașov...*

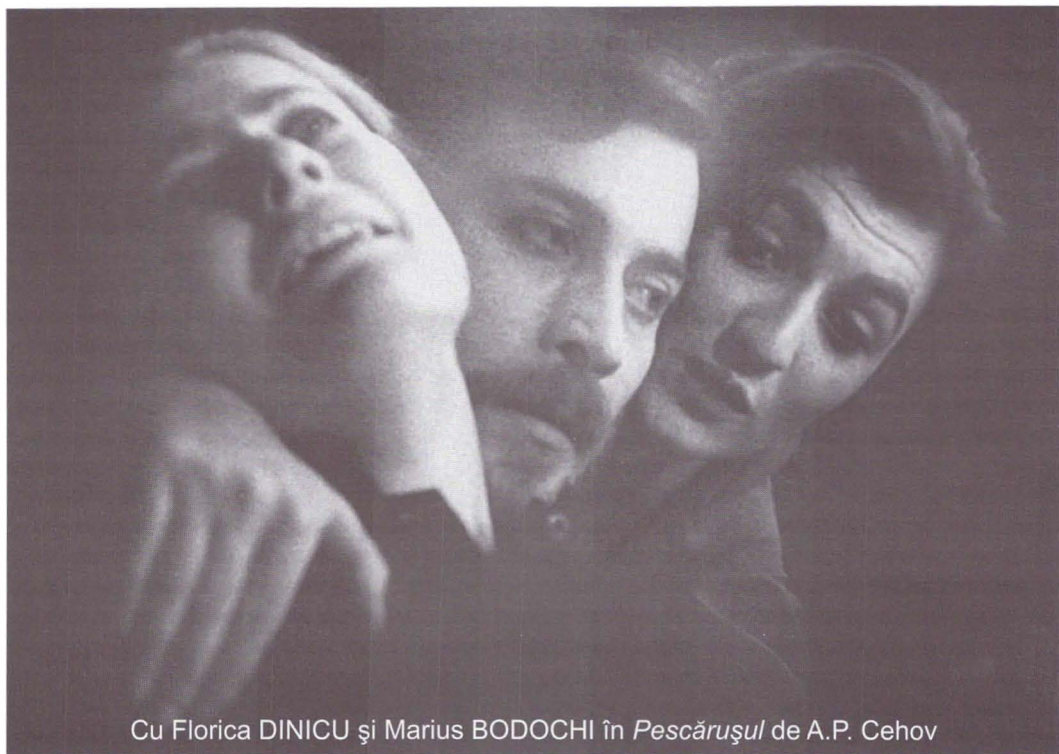
V.C.: Am dat concurs și am venit la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov. Director era domnul Eugen Mercus. Tot atunci a venit și Adrian Rățoi pe care eu îl convinsesem să plece de la Baia Mare. Plecasem de acolo deși era o situație foarte favorabilă mie. Cei de la teatru au vrut să mă rețină la Baia Mare și mi-au propus directoratul. Aveam douăzeci și șase de ani. Mi se cerea acest lucru într-un moment în care nu se prea puneau oameni tineri în funcții de conducere. Am refuzat, pentru că m-am gândit că dacă rămân acolo mă voi mulțumi cu gândul că sunt directorul teatrului și voi uita de ce am pornit la drum în profesia asta. Am plecat și toți au zis că sunt nebună. Așa am și fost, dar nu îmi pare rău.

M.S.: *V-ați transferat cu totul la Brașov. Probabil a fost o ruptură destul de mare.*

V.C.: Ruptura s-a produs întâi când am plecat la Târgu Mureș, apoi la Baia Mare. Am făcut lucrurile acestea pentru că am o singură dorință: să joc teatru. Pot trăi oriunde, dar m-ar omorî să nu fac teatru. De două ori în existența mea am urcat foarte bolnavă pe scenă: o dată cu două zile înainte să mă operez și o dată când mi-am descoperit a doua boală, din cauza căreia am picat o perioadă lungă de timp. Pentru mine, faptul că urc pe scenă este esențial. Iubesc publicul oriunde ar fi. Nu sunt timorată că sunt actriță de Brașov. Dacă este nevoie, sunt dispusă să mă duc

Cu Emil BOTTA





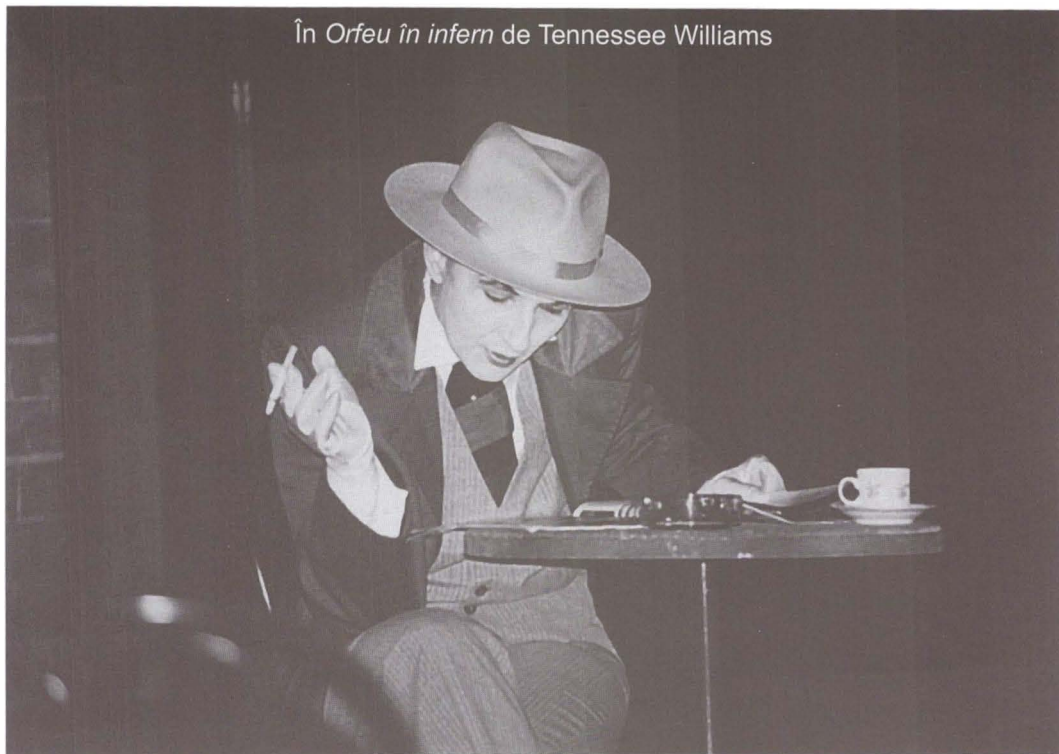
Cu Florica DINICU și Marius BODOCHI în *Pescărușul* de A.P. Cehov

cu orice actor din lumea asta. Talentul ni l-a dat Dumnezeu, noi nu am făcut nimic pentru asta. De aceea simt nevoia să fac ceva pentru a mulțumi că l-am primit. Când am bătut în poarta Institutului, am făcut-o cu toată ființa mea. Am rău de înălțime, și spuneam pe atunci că dacă îmi dau probă să mă arunc cu parașuta, mă arunc. Nu înțeleg de ce obosesc atât de repede unii dintre tinerii de azi. De ce nu mai au dăruirea pe care o aveam noi când eram ca ei.

M.S.: *Există vreun moment de care vă pare rău?*

V.C.: Singurul lucru de care îmi pare rău este că am plecat de la Teatrul Odeon după doar șase luni. Am dat concurs pe timpul directoratului domnului Vlad Mugar. Aveam treizeci și doi de ani. La concurs toți îmi spuneau să nu îmi mai spun vârsta, conștienți fiind că la acea vârstă nu mai intră nimeni într-un teatru din București. Am reușit. După audii, m-am dus la domnul Vlad Mugar și l-am rugat să mă ia numai dacă are nevoie de mine. l-am spus că eu vreau să joc teatru, oriunde s-ar întâmpla asta: în pădure, pe graniță sau în cel mai mic oraș din țara asta. Nu voiam să stau pe margine și să mor. Îmi doream doar să trec din când în când prin scenă. Șase luni nu s-a întâmplat nimic și nu am rezistat fără să joc. Poate că nerăbdarea mea a fost prea mare, dar într-un fel justificată. Așa a vrut să le aranjeze viața. Cred că ar fi trebuit să înțeleg semnalele pe care ea mi le-a dat. Poate că dacă l-aș fi cunoscut atunci pe domnul Alexandru Dabija, aș fi avut o speranță. Nu știam pe nimeni la Odeon. Colegii s-au purtat ireproșabil cu mine, dar nu aveam nicio șansă să fiu distribuită. Niciun regizor nu ia în distribuție o actriță pe care nu a văzut-o jucând. Recunosc că acum, undeva în străfundul sufletului, am o părere de rău. Nu pentru că îmi doream să fiu actriță de București,

În Orfeu în infern de Tennessee Williams



cred că poți să fii ACTOR oriunde te-ai afla, ci pentru că așa fi avut alte oportunități pe care orașul care nu este capitală nu mi le-a putut oferi.

M.S.: Care ar fi fost aceste oportunități?

V.C.: Așa fi avut șansa să fac mai mult film și nu trăgând de mânecă pe cineva, pentru că eu sunt o persoană timidă. Eu îi caut pe regizori doar atunci când mulți i-au uitat. Când ei sunt în vogă nu îndrăznesc să-i deranjez. Poate că nu așa se fac lucrurile, dar eu nu știu și nu vreau să le fac altfel. Asta sunt și îmi asum ceea ce sunt. Așa fi mers cinstit și corect la cât mai multe castinguri. Este o altă lume acolo, Bucureștiul este ca un cazan care fierbe încontinuu. Întâmplător îl și iubesc foarte mult, este orașul meu de suflet. Am locuit aproape de spitalul Brâncovenesc, în dangătele clopotelor de la Mitropolie. De câte ori merg la mama și la fiica mea în București, mă plimb pe strada Antim, pe Bateriilor, Sfinții Apostoli. Acela este Bucureștiul meu. Trebuie să recunosc că cel mai tare am regretat când mi-a fost greu la Brașov. În acele momente mă gândeam că, dacă tot mă lupt, ar fi trebuit să rămân acolo să mă lupt. Miza ar fi fost alta. Pe de altă parte, nu îmi pare rău că am rămas la Teatrul „Sică Alexandrescu”. Aici am interpretat roluri pe care în București nu știu dacă așa fi avut ocazia să le fac. Dar nu am de unde să știu. Dacă ar fi să dau timpul înapoi, nu aş mai pleca de la Teatrul Odeon. Așa rămâne să mă lupt. În plus, soțul meu nu vroia să se mute în București. Unul dintre motivele pentru care m-am întors a fost și pentru că familia este foarte importantă pentru mine. Fetița mea și cu mine stăteam la București, iar soțul meu la Brașov. Nu mi se părea firesc să stăm despărțiți. Mi-a fost greu să aleg. După ce m-am întors la Brașov, viața m-a biciuit. Mi s-a dat o șansă pe care nu am fructificat-o și atunci a trebuit să plătesc.

Cu Gabriel PINTILEI în *Azilul de noapte* de M. Gorki



În *Lapte negru* de Vasili Sigarev



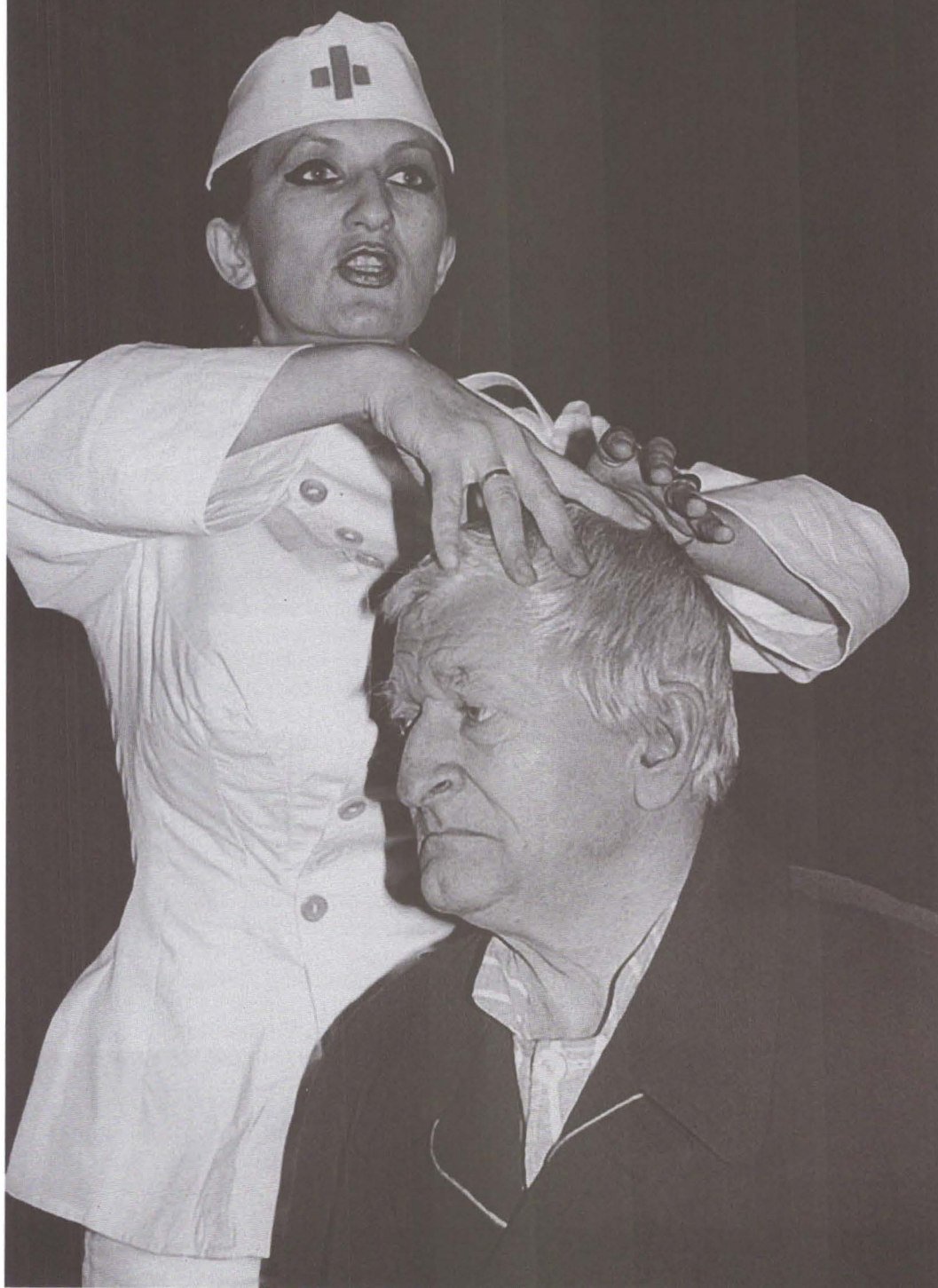
M.S.: Ce poate face un actor într-un oraș care nu este capitala țării?

V.C.: Multe lucruri. Atunci când joc în spectacole, dar nu repet nimic, mă cuprinde o stare de neliniște. Îmi găsesc tot felul de lucruri de făcut. Spre exemplu, în ultimul timp fac teatru neconvențional. Fără a avea pretenții de regizor, am realizat spectacole atât cât m-am priceput. M-am ghidat după sufletul și gândirea mea. Am făcut și un *one woman show*, se numește *La Dumnezeu în chirie* de Cornel Udrea, pe care îl joc într-un bar foarte elegant, unde sunt expuse tablouri și bijuterii. Este un local aproape de centrul Brașovului, care te îmbie la artă. Din când în când, colaborez și cu un teatru de marionete. Confectionez păpuși, regizez spectacole și uneori joc. Tot în acest oraș mic și cochet țin cursuri de teatru. La un moment dat, am avut două trupe în paralel: la Cercul Militar și cu studenții de la Universitatea Transilvania. Unul dintre actorii de la Teatrul „Sică Alexandrescu” mi-a fost elev la Cercul Militar (ceilalți sunt plecați prin țară). Acolo am predat timp de nouă ani. A fost un lucru minunat. Eu i-am ajutat pe ei și ei pe mine. Se produce un schimb de energie uluitor. Pe toți i-am certat și i-am iubit fără măsură. La Universitatea Transilvania țin un curs de dramă cu viitorii educatori, învățători și profesori. Îmi propun să ajut formarea unor dascăli mai deschiși. Mi-ar plăcea să văd educatori care îi îndrumă pe copii, stând pe jos, în blugi. Îi învăț să se întoarcă spre sine, să caute copilul care există în fiecare dintre ei. Cel mai frumos dar pe l-am primit este cel de la o fostă studentă de-a mea care mi-a spus că înainte îi era frică la toate examenele, iar după Cursul de dramă nu i-a mai fost. M-am bucurat, pentru că înseamnă că mi-am atins scopul. Iată cum „bietul” actor de provincie poate face o mulțime de lucruri.

M.S.: Care au fost regizorii importanți în formarea dumneavoastră?

V.C.: Am avut norocul să întâlnesc regizori foarte buni, care au fost și niște oameni minunați. Alături de Dan Alecsandrescu am luat primul premiu de interpretare; Kincses Elemer m-a răsfățat cu cele mai frumoase roluri; Alexandru Dabija m-a distribuit în spectacolul *Colonelul și păsările* de Hristo Boicev, pentru care am fost premiată; când m-am angajat, Eugen Mercus a avut încredere să îmi dea să joc trei personaje în spectacolul *Sculptură în os* de Paul Everac; Mihai Lungeanu m-a învățat să am un anumit regim de creație; Mircea Cornișteanu mi le-a dăruit pe Fräulein din *Gaițele* de Al. Kirîțescu și pe Dorina din *Tartuffe* de Molière; Claudiu Goga, directorul meu de teatru, m-a distribuit într-un rol excepțional în *Lapte negru* de Vasili Sigarev; Adrian Lupu mi-a dat să fac un travesti – Corbaccio – din *Volpone* de Ben Jonson; în spectacolul *Orfeu în infern*, regizat de Dinu Cernescu, am făcut un personaj – *Moartea* – jumătate bărbat și jumătate femeie. Toți acești regizori m-au ajutat să devin ceea ce sunt, chiar și atunci când m-au chinuit. Sunt regizori care iubesc actorul și regizori pentru care el nu înseamnă nimic. Din păcate, nu pot lucra cu un regizor decât atunci când mă iubește măcar un pic. Cred că lucrul la un spectacol este mult mai intim decât atunci când faci dragoste. Nu poți construi un personaj dacă nu pătrunzi în străfunduri, dacă nu cauți în experiențele personale, în ceea ce ești tu cu adevărat. Lucrul acesta te apropie foarte tare de cel alături de care faci acest proces. Din fericire „Teatrul Sică Alexandrescu” are o trupă bună, alături de care se poate lucra ușor. Nu spun lucrul acesta pentru că este familia mea, ci pentru că sunt convinsă. Spre norocul meu, am avut mereu colegi buni care au fost și actori extraordinari: Costache Babii, Geta Grapă, Mihăilă Brașoveanu, Adrian Rățoi, Paula Ionescu, Luminița Blănaru, Melania Niculescu și mulți alții. Iar cei alături de care joc acum sunt cu toții foarte buni și îmi sunt foarte dragi.

Cu Mircea ANDREESCU în *Portret de criminal* de Slawomir Mrožek



M.S.: *Sunteți la Brașov de douăzeci și unu de ani. S-a întâmplat să regretați că ați rămas?*

V.C.: A existat un moment dificil în existența mea la Brașov. Atunci am regretat. Sunt asemenea unui cal nărvaș. Câtiva au încercat să îmi pună zăbala, iar eu nu am vrut să stau. Pentru asta a trebuit să plătesc. În acele clipe delicate m-am gândit să plec. Nu îmi este frică să o iau de la capăt, orice vârstă aș avea. Tot ce am realizat a fost printr-o muncă chinuitoare cu mine însămi, ca un sclav la Maiestatea Sa Actoria. De aceea aș avea curaj să dau concurs chiar și la șaptezeci de ani. Aceste încercări le-am luat ca pe niște lecții pe care trebuia să le învăț. Poate eram prea vulcanică și a trebuit să învăț ce înseamnă cumpătarea. Acum știu să fiu umilă în fața profesiei. Mi-a fost greu, dar nu m-am plâns și nu am arătat-o. Culmea este că în aceste momente te părăsesc toți. Mi-a ajutat Dumnezeu și am trecut cu bine. Acum am o poftă nebună să fac o mie de lucruri: film, teatru, să colaborez cu cât mai mulți oameni.

M.S.: *Printr-un moment delicat ați trecut și din motive de sănătate...*

V.C.: Din cauza unei insuficiențe renale, era cât pe ce să fiu nevoită să renunț la profesie. A fost înfiorător. Dacă Dumnezeu m-a mai îngăduit, înseamnă că mai am ceva de spus.

M.S.: *Aveți și o fiică...*

V.C.: Fiica mea este în al doilea an la master și lucrează ca jurnalistă. Când vorbesc despre ea, sunt întotdeauna foarte emoționată. Ea este unul dintre lucrurile importante care m-au ajutat să depășesc boala.

M.S.: *Îmi povesteți că ați făcut travesti de mai multe ori. Ce înseamnă pentru o actriță această experiență?*

V.C.: Provocarea este să nu se vadă cine se află în spatele personajului. Dacă se vede femeia, înseamnă că travestiul nu și-a atins scopul. Pe vremea când interpretam *Corbaccio*, am primit un compliment suprem de la un actor de la Galați. El i-a spus regizorului că acela care interpretează personajul este un bețiv sau un alcoolic și în niciun caz nu poate fi o femeie. E o muncă foarte grea, pentru că este împotriva naturii, a firii. Travestiul nu constă numai în schimbarea înfățișării, ci trebuie să îți schimbi modul de a gândi. Trebuie să ai gândirea unui bărbat, căldura masculină. Moartea pe care o interpretam în *Orfeu în infern* avea atât latura feminină, cât și pe cea masculină. Am iubit teribil de mult acest personaj. Avea foarte mult farmec. Era o Moarte care rupea toate tiparele, la terminarea spectacolului unora ajungea să le fie dragă.

M.S.: *În ce jucați acum?*

V.C.: În *Lapte negru* de Vasili Sigarev, regizat de Claudiu Goga, în *Fanteziile sexuale ale soțului meu* de John Tobias, pus în scenă de Puiu Șerban, în *Push up* de Roland Schimmelpfennig, regia Cristian Ban. Rolul pe care îl interpretez în *Lapte negru* este, în acest moment, slăbiciunea mea. În general, Claudiu Goga lucrează meticolos; nu lasă nimic la întâmplare. Pe tot parcursul repetițiilor a fost o atmosferă foarte caldă, destinsă. Am lucrat frumos, cu drag. Cred că toți actorii din distribuție iubesc acest spectacol. Și lucrul acesta se simte. În plus, textul lui Vasili Sigarev este extrem de ofertant, mustește în el umorul și profunzimea rusească. Toți avem niște partituri foarte bune, personajele „au carne”. Foarte drag îmi este și personajul din *Colonelul și păsările* de Hristo Boicev, spectacol pe care îl mai jucăm de câțiva ani. La fiecare reprezentație ne întâlnim cu o imensă bucurie. Sunt fericită că am șansa să joc două personaje care îmi sunt atât de dragi. Este mare lucru să te îmbraci în costum și să simți o fericire imensă doar pentru că urmează să fii în pielea unui personaj. Așa mă simt eu când am unul dintre cele două spectacole.

A consemnat Mirela SANDU

Alexandru MÂZGĂREANU:

*„Regizorul aflat la început de drum
nu trebuie să stea și să aștepte oferte”*

S-a născut la 24 ianuarie 1987, în București. A absolvit UNATC „I.L. Caragiale” în 2008, la clasa de regie a profesorilor Tudor Mărăscu și Felix Alexa. În facultate a pregătit pentru examene texte precum „Ochii verzi și gura mică” după J.D. Salinger, „Luv” de Murray Schisgal, „Pescărușul” de A.P. Cehov (actul III, prezentat și în Uși Deschise, 2007), „Ooooo poveste”, scenariu propriu de commedia dell’arte, „De dragoste în 1, 2, 3 feluri”, după Andrea Perrucci, „Regele Lear” de William Shakespeare (actul V). Și-a susținut examenul de licență cu „Fool for love” de Sam Shepard. A făcut asistență de regie la spectacolul lui Alexandru Darie „Ce păcat că-i curvă” de John Ford (Teatrul „Bulandra”, 2007) și a participat la workshopuri de dramaturgie susținute de Roberta Levitow (în cadrul proiectului DramAcum2, Teatrul ACT, 2004) și Saviana Stănescu (Teatrul Desant, 2006).

Ne-am văzut în București, pe o vreme foarte urâtă. Eram singurii așezați la masa unei terase, cât timp afară ploua și era frig. Am băut „Bad Weather Tea” și am vorbit despre tinerețe, teatru și imprevizibilul următoarelor cinci minute. Oficial, am luat interviu unui tânăr regizor care deja promite foarte mult, însă, practic, l-am descoperit pe Alexandru Mâzgăreanu ca fiind un bucureștean timid și modest, conștient de drumul pe care trebuie să-l parcurgă în cariera sa, începută nu demult.



Când s-a hotărât să dea la regie de teatru, nu văzuse atât de multe spectacole pe cât și-ar fi dorit. De altfel, până în ultima clipă, își dorea chiar să încerce la actorie. Regia a fost o mișcare spontană, de fler, pe care nu și-o poate explica nici acum, la un an de la absolvire. Încă de la examenul de licență a demonstrat că are ceva de spus în această meserie. Îi apreciază pe Alexandru Darie și pe Alexandru Dabija, pe care i-a cunoscut și care au avut „un efect benefic” asupra lui, după cum el însuși recunoaște.

I-ar plăcea să monteze și musicaluri, nu este fanul textelor lui Matei Vișniec și nu face regie cu scopul de a revoluționa, cu toate că l-ar bucura ca unele dintre spectacolele sale să devină „revoluționare”.

În prezent, este masterand la clasa profesorului Alexa Visarion; a colecționat câteva premii cu spectacolul „Romantioși” de Edmond Rostand și repetă un nou spectacol la Teatrul Metropolis.

Veronica Plăcintescu: *De ce ai ales Facultatea de Teatru?*

Alexandru Măzgăreanu: Eu am început cu teatrul din clasa a X-a. Inițial, am vrut să dau la actorie, dar cu puțin timp înainte de admitere, m-am răzgândit, simplu și fără un motiv anume. Și am dat la regie. În momentul acela nu prea aveam vreo alternativă, și asta pentru că nu făcusem altceva. Am terminat Liceul Teoretic „Ion Barbu” și, din precauție, îmi depusesem dosar și la Facultatea de Geografie, la Universitate, pentru că aveam medie mare și, dacă era să am ghinion, nu voiam să stau un an degeaba. Cu toate acestea, nu cred că m-am gândit vreo clipă la modul serios cum ar fi să nu intru la UNATC.

V.P.: *Și acum, că ai terminat facultatea și continui cu masterul, cum poți descrie transformarea pe care ai „suferit-o” în toți acești ani?*

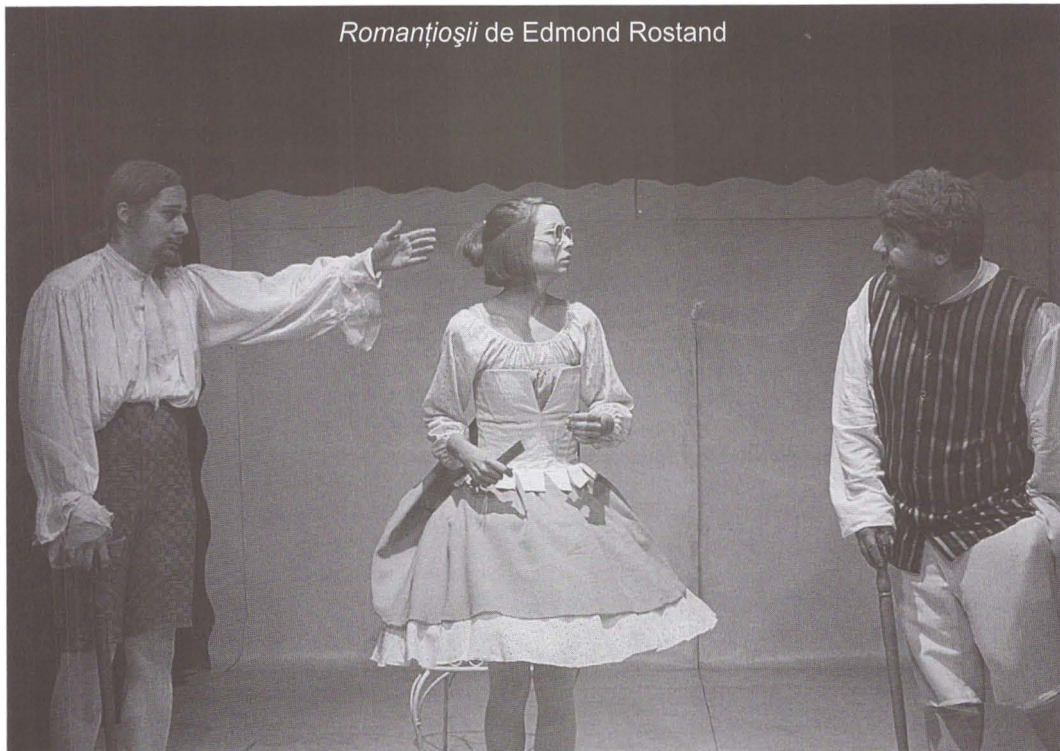
A.M.: Nu știu și nu cred că facultatea îți deformează personalitatea în mod neapărat negativ; ceea ce este clar e că te schimbă și că există o energie în acea școală care, să zicem, uniformizează studenții în funcție de un chip și de un aspect-țintă. Sunt mulți studenți care se schimbă foarte mult, la nivel individual, pe parcurs. Pe cei noi îi simți; se știu după atitudine, după un entuziasm care pierde subit după primul an. Sincer, nu știu dacă aș sfătui pe cineva acum să dea la teatru.

V.P.: *Te consideri privilegiat că ești bucureștean și că ai terminat facultatea în București?*

A.M.: Nu prea aș zice că e un privilegiu să termini facultatea aici. Am înțeles că s-a făcut un fel de sondaj, în urma căruia a rezultat că mai bine de 60% dintre absolvenții bucureșteni ajung să nu facă nimic. Treaba cu facultatea în București mi se pare mai curând un mit. Am un coleg care a terminat actoria la Cluj, a dat la master la scenografie în București și care acum lucrează, e apreciat, solicitat... și vine din provincie. Am o prietenă care a studiat în Cluj și îmi povestea că avantajul acolo e că numărul studenților fiind mult mai mic, profesorii se pot ocupa mult mai bine de ei, totodată existând șanse mult mai mari să fie remarcați.

V.P.: *Pentru că vorbeai de remarcare – există un trend printre tinerii studenți de la UNATC de a migra spre televiziune, apărând în diverse producții mai mult sau mai puțin criticate. Pe tine te-ar interesa o asemenea mișcare?*

A.M.: Eu n-aș putea să fac ceva care să nu-mi placă. Dacă aș merge în televiziune, aș face-o exclusiv din motive financiare. Ce-i drept, până acum nu mi s-a oferit nimic, dar chiar dacă ar fi să se întâmple, nu cred că aș accepta, cel puțin nu acum. Televiziunea e tentantă și oarecum halucinantă, dar dacă intri în lumea ei, îți va fi foarte greu să te întorci în teatru. Pentru cineva care vrea să facă teatru,

Romanțioșii de Edmond Rostand

direcția Buftea, spre exemplu, nu ajută foarte mult din punct de vedere profesional; poate pe cei de la Facultatea de Film, dar nu cred că există student sau absolvent de Teatru care să facă televiziune din plăcere; cel mai probabil o face din necesitate.

V.P.: *Ce atârână mai greu în balanța ta: munca sau talentul?*

A.M.: Ambele trebuie să fie în echilibru. Talentul este discutabil, pentru că riști să-l irosești dacă nu-l cultivi și nu-l întreții. Eu am văzut și oameni mai puțin talentați, care, prin foarte multă muncă, au reușit să facă lucruri bune. Munca și voința au un cuvânt greu de spus în această meserie. Dacă există talent, e bine, dar nu suficient.

V.P.: *...iar criticile, care accesorizează cariera?*

A.M.: Important e cine face critica. Eu n-am avut parte de critici foarte dure, pentru că încă sunt la început de drum, dar cred că de tine depinde ce alegi să te influențeze. Mereu vor exista puncte de vedere diferite – ceea ce este foarte bine –, teatrul fiind o meserie subiectivă. Nu mă interesează să mulțumesc pe nimeni. Important este să știi să alegi acele câteva păreri care contează, care critică constructiv și care te ajută într-adevăr să evoluezi.

V.P.: *Ce spectacole de teatru ți-au plăcut până acum, în mod deosebit?*

A.M.: Mi-au plăcut *Ionesco* – cinci piese scurte de Eugène Ionesco, regia Alexandru Dabija, de la Teatrul Odeon; *Căsătoria* de Gogol și *Unchiul Vanea* de Cehov, ambele în regia lui Yuri Kordonsky, montate la Teatrul „Bulandra”; *Casa Zoikăi* de Bulgakov, regia Alexandru Tocilescu, la Teatrul de Comedie; *Elizaveta Bam* și *Oblomov*, montate de Alexandru Tocilescu la Teatrul „Bulandra”;

Inimă de câine de Bulgakov, regia Yuri Kordonsky, de la Teatrul Național București; *Made in Romania* în regia lui Dan Puric; *Pescărușul* de Cehov, regia Andrei Șerban, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu.

V.P.: *Cât de amenințătoare este piața muncii pentru tinerii regizori?*

A.M.: În momentul de față, sunt cam circa zece nume care montează și sunt cunoscute. Pe câteva le-am enumerat mai sus. Regizori sunt, dar puțini cei buni și solicitați. Bănuiesc că e greu, dar nu pot să zic că nu e și plăcut. Cred că m-aș plictisi îngrozitor de tare dacă lucrurile ar merge ușor.

V.P.: *Și cum „luptă pentru afirmare” un regizor care în CV a trecut doar proiectele făcute în facultate?*

A.M.: Trebuie să profiți de orice ocazie ți se oferă pentru a lucra și a dovedi că ai ceva de spus. La un moment dat, ofertele vor apărea, asta după ce, în prealabil, vei fi bătut la multe uși. De altfel, condiția regizorului aflat la început de drum nu este de a sta și a aștepta oferte, ci de a se zbate pentru a se face remarcat. Șansele să stai și să îți vină proiecte sunt nule, mai ales la început.

V.P.: *Și în acest caz, îți mai permiți să fii selectiv în trierea proiectelor teatrale?*

A.M.: Deși mi-e greu și nu mă aflu în postura de a refuza oferte, au fost unele proiecte în care nu am vrut să mă implic, pentru că nu aveau legătură cu mine și nu îmi spuneau nimic. Nu pot să montez ceva despre comunism, spre exemplu, pe care eu nu l-am trăit. Am auzit niște povești și doar atât, dar nu îmi pot forma o părere din păreri, din documentarele de la televizor sau din cărțile citite. Mi s-ar părea fals, prea chinuit, ca și când aș minți. Pe de altă parte, când spun comunism, nu mă refer la epocă, ci la sistem. Teatrul, în mare parte, nu se ocupă cu analiza unor epoci, ci cu cea a umanului. O piesă este actuală în măsura în care natura umană, esența, substanța este aceeași și în ziua de azi. Așadar, nu aș putea face un spectacol care să vorbească despre comunism, dar aș putea face un spectacol pe o piesă scrisă în 1970, care tratează o problemă umană. Trebuie să mă identific cu spectacolul pe care urmează să-l montez, cu textul lui, nu neapărat pentru a-l face să semene cu mine, ci pentru a-i mări doza de veridicitate, pentru a convinge spectatorul. Cu toate că *Romanțioșii*, spre exemplu, este o piesă scrisă la sfârșitul secolului al XIX-lea, tratează o temă prezentă în orice timp – prima iubire, naivă, inocentă, dintre doi tineri, care e la fel și la 1800, dar și în 2000; e vorba despre oameni, despre sentimente, emoții, care sunt nemuritoare, care se perpetuează. Ca să citez un profesor, „teatrul nu este actual, ci esența este”.

V.P.: *Și pentru că tot ai amintit de Romanțioșii, unul dintre cele mai apreciate spectacole ale tale, cum decurge lucrul cu o echipă tânără, de aceeași vârstă și experiență cu tine?*

A.M.: *Romanțioșii* este chiar primul spectacol pe care l-am făcut după ce am terminat facultatea. Apropo de echipă tânără, inițial l-am montat la Teatrul de Comedie în cadrul proiectului „Comedia ține la TINERi”; acum se joacă la Teatrul Nottara, în Sala „George Constantin”. Eu cred că e mai ușor să lucrezi cu actori tineri, care îți sunt și colegi. Comunici mai bine, îi cunoști. Pe de altă parte, însă, este important și lucrul cu actori experimentați, pentru că ai foarte mult de învățat de la ei. Ideal este să ai o echipă mixtă, unde interferează mai multe lungimi de undă, diferite perspective, și fiecare învață de la celălalt câte ceva.

V.P.: *Romanțioșii este o piesă clasică. Totuși, ca tânăr regizor, nu ai o predicție și pentru textele sau formele de teatru mai puțin convenționale?*

A.M.: Nu mă pot caracteriza ca fiind un tip underground. De altfel, în România nu se aplică noțiunea de *underground*, ci de, cel mult, *neconvențional*. „Green Hours”, spre exemplu, mie nu mi se pare a fi underground. Este doar o locație neconvențională, care dă o tentă atipică și originală spectacolelor realizate acolo și, într-adevăr, se aplică cu precădere generației mele. Mi-ar plăcea să montez într-un spațiu ca acela de la Green. În vacanțele din perioada facultății am făcut, împreună cu o colegă, un spectacol de *commedia dell'arte* în aer liber, *Comedia erorilor*, pe care l-am dus la Sibiu și Suceava; vara este o perioadă propice festivalurilor medievale și teatrului de stradă. Am mai făcut un spectacol, care depindea doar de actori și costume, nu de spațiu sau scenă, însă toate acestea, repet, nu înseamnă underground.

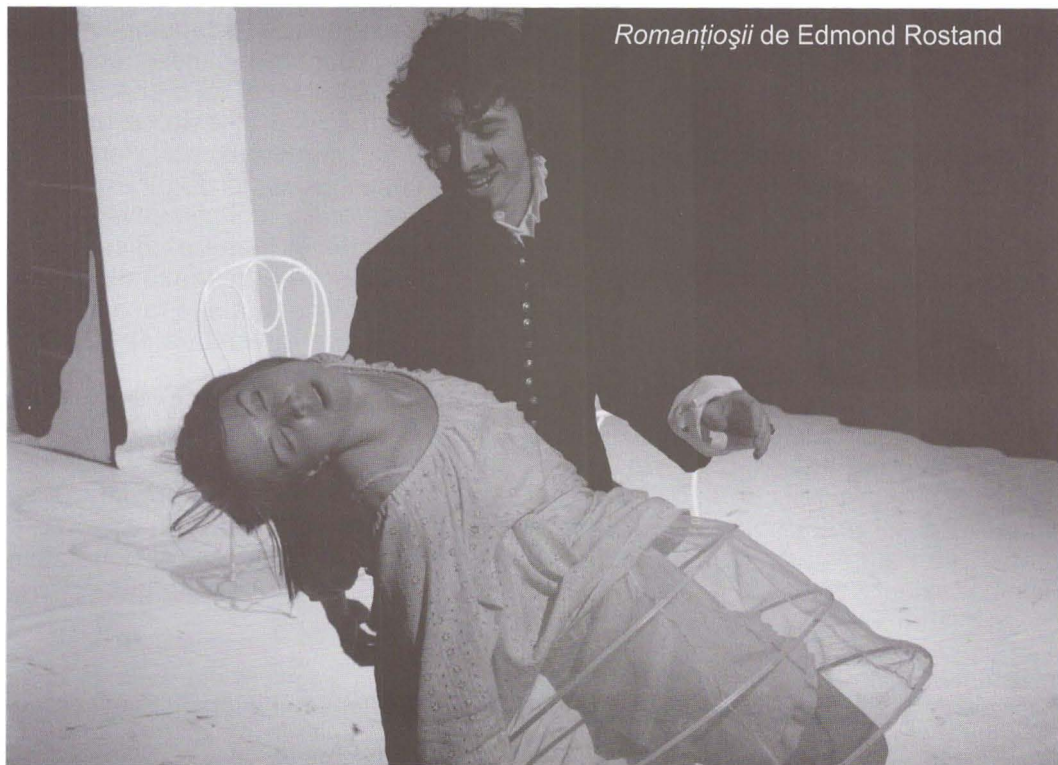
V.P.: *Tu pentru cine faci teatru? Pentru tine sau pentru public?*

A.M.: Nu m-am gândit niciodată pentru cine fac teatru – dacă pentru mine, colegi sau public; însă sigur nu fac doar pentru a fi genial în bucătăria sau sufrageria mea.

V.P.: *La ce lucrezi în prezent?*

A.M.: Am început repetițiile la un nou spectacol la Teatrul Metropolis. Scenariul e scris de mine după niște povestiri de Cehov. Încă nu i-am dat un titlu, dar ar trebui să avem premiera în ianuarie 2010. Totodată, aștept să reiau un spectacol făcut cu anul de master-actorie – *Trilogia atrizilor*. Din cele trei spectacole, unul e al meu – *Ifigenia în Aulis* de Euripide.

Interviu realizat de Veronica PLĂCINTESCU



Romanțioșii de Edmond Rostand

SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

One superman show

Povestea *Marelui Inchizitor* care-l gonește pe Iisus Hristos, poemul lui *Ivan Karamazov*, a fost spusă în ultimii ani de câteva ori în fața spectatorilor bucureșteni. Întâi de Patrice Chéreau, într-o lectură expresivă, mai apoi în înscenarea lui Peter Brook, cu Bruce Myers. Radu Penciulescu se întoarce o clipă cu fața la noi prin această punere în scenă de la Naționalul bucureștean, intitulată **Legenda Marelui Inchizitor**, cu Victor Rebengiuc. *Marele Inchizitor* este văzut ca un personaj din înalta aristocrație, mai degrabă rusă decât spaniolă, după paltonul cu blană pe care-l dezbracă la intrarea în scenă, într-o ambianță sugerând această apartenență, un decor ai zice clasic, de Dragoș Buhagiar, dacă n-ar fi fractura între pereții vii, cu culoarea celor între care se locuiește și continuarea lor albă-murdară, cu doar o ramă de tablou, fără nimic la mijloc.

Victor Rebengiuc abordează textul cu seninătate, abolind puțin din tragismul celorlalte interpretări, aflându-se în fața unui copil, un ministrant care, culcat într-o margine a scenei de la Atelier, ține locul celui căruia Marele Inchizitor i se adresează, *Iisus Hristos*. Marele Inchizitor îi explică Mântuitorului, plecat dintre oameni demult, de cincisprezece secole, cum e acum omenirea, cum au modelat-o el și cei asemenea lui, ca să o „salveze”. Nimic din ceea ce și-ar fi închipuit cel care a încercat să-l mântuiască pe om nu mai e în vigoare, cei care-L slujesc, chipurile, pe Mântuitor i-au smuls, de fapt, lumea și au creat-o astfel încât să o poată folosi, pretinzând că așa îi fac pe oameni fericiți. Cu cinism îi mărturisește că omul nu poate suporta libertatea și va căuta mereu sclavia, fie și una mascată. Personajul lui Victor Rebengiuc nu e nici vehement ca-n alte cazuri, nu e nici dur, îi explică lui Iisus pe îndelete, ca și cum i-ar vorbi unui copil care, totuși, mai știe ceva, ce s-a întâmplat de când el s-a ridicat la ceruri. Îi explică astfel și faptul că Biserica pe care el, Inchizitorul, o reprezintă, s-a desprins de Iisus și se adresează direct Lui, Tatălui. Supremă trufie. De-a fir a păr, Marele Inchizitor încearcă să-l facă să înțeleagă pe Iisus că nu mai are ce căuta pe pământ, „De ce-ai venit să ne tulburi?” e întrebarea-cheie.

Recunoști în aceste alegații toată ura mocnită a pravoslavnicilor pentru catolicism. Spectacolul lui Radu Penciulescu și Victor Rebengiuc e scurt și convingător prin naturalețe, prin prezența acestui mare actor, care pe ce pune gura devine aur. Îl poți asculta la nesfârșit, iar povestea e una care, prin repetare, se adâncește, își arată sensurile. Tentativa de dominare a lumii de către cei care pretind că-l slujesc pe Domnul este evidentă, cum evidente sunt și conotațiile politice, azi încă foarte actuale. Marele Inchizitor e mort, Victor Rebengiuc îl învie cu artă subtilă.

Teatrul Național din București – Legenda Marelui Inchizitor, fragment din romanul *Frații Karamazov* de F.M. Dostoievski, în românește de Ileana Littera. Regia: Radu Penciulescu. Scenografia: Dragoș Buhagiar. Cu: Victor Rebengiuc (*Marele Inchizitor*) și Nikita Dembinski/Laurențiu Lungu (*Copilul*). Data premierei: 3 decembrie 2009.

Victor REBENGIUC în *Legenda Marelui Inchizitor*



Foto: Augustin Bucur

O deputată îndrăgostită...

Am văzut și spectacole după piese mai bune ale lui Eric-Emmanuel Schmitt decât **Tectonica sentimentelor**. Întâi că titlul trimite la o metaforă greoaie, e drept, detaliată spre final, când se trag concluziile, ca la o adevărată ședință de educație sau reeducare. Dar să nu fim răi cu un autor de o rară abilitate, căci piesa reprezentată în Sala Atelier de la Naționalul bucureștean, deși cu o trimitere clară spre zona de consum sau bulevardieră, are subtilități de construcție, altădată exersate pe subiecte mai substanțiale, de n-ar fi decât *Libertinul* în memoria mea.

Dar, așa cum îmi spunea, în pauză, un om de teatru cu experiență, sunt bune și asemenea piese pentru actori, care își pot desfășura toată gama propriilor înzestrări și abilități. Piesa este pusă în scenă, în opinia mea de spectator, puțin prea încrezător în autor. Cu o scenografie, semnată de Ștefania Cenean, scenografie dacă nu minimă, în orice caz aproape liniară, cu deschideri de pereți înalți, pentru apariția și dispariția oportună a celor cinci personaje, plus un figurant fără echivalent în distribuție, spectacolul se încheagă până la urmă foarte bine. Nu-i vorbă, autorul însuși, un fin profesionist al literaturii dramatice, dar nu numai, are grijă să-i ofere fiecărui actor un moment de glorie, o izbucnire a întregii sale personalități artistice, ceea ce se și întâmplă în spectacolul de la TNB.

Povestea n-am să v-o spun, rămâne s-o descoperiți singuri, căci, la urma urmelor, chiar merită. Cărligul este prezența a două personaje feminine, două prostituate românce, una căzută – în aparență – definitiv, cealaltă cu posibilități, de altfel fructificate de autor în piesă și deci de regizor în spectacol, de redresare, și încă una foarte spectaculoasă. Că tot suntem la teatru. Întretăierea dintre lumea lor umilă și disperată cu aceea, bogată, strălucitoare, a personajelor, de fapt, principale, produce aceleași reverberații pe care le produceau, deliberat și atunci, același tip de întâlniri din romantismul secolului al XIX-lea. Dar povestea e eternă, atât de eternă cât vor exista lumi polarizate.

Ilinca Goia (*Diana*), în rolul tinerei deputate de succes, amoretată până peste cap la începutul poveștii, este strălucitoare, fină, subtilă, schimbându-se pe parcurs, pe măsură ce necesitățile subiectului o cer, într-o ființă ascunsă, care..., dar mai bine să nu vă spun decât că evoluția este jucată cu mare măiestrie, la fel ca și momentele de fericire feminină, la fel ca și acelea când se află în rolul oficial. Totul, jocul corpului, mimica, ochii, totul este pus la bătaie pentru a crea un rol bine rotunjit până la ultimele replici, când e o altă ființă. Liviu Lucaci, în rolul bogatului *Richard D'Arcy*, îndrăgostitul întâi de ea, pe urmă de tânăra româncă fostă prostituată, are prestația rolului, dar și o anume rigiditate. Oricum, el este un partener potrivit pentru ambele actrițe cu care se găsește în cuplu în piesă, cea de-a doua fiind tânăra debutantă pe o scenă profesionistă, Valentina Zaharia (*Elina*), pe care am remarcat-o în două roluri foarte bune la UNATC, anul trecut, și la Gala HOP de astă toamnă, când a fost de departe cea mai bună. În prima sa apariție, de prostituată, Valentina Zaharia e destul de convențională, dar își intră în rol atunci când ajunge la egalitate de șanse, ca să zic așa, cu mai marii poveștii, rolul de inocentă potrivindu-i-se mănușă. Toate stările prin care este trecută de autor și de regizor o fac să-și etaleze posibilități frumoase, care ar recomanda-o, cred, pentru vreo nominalizare. Tamara Crețulescu (*doamna Pommeray*) joacă rolul mamei deputatei îndrăgostite, aparițiile sale fiind pete de culoare în contrapunct cu

tinerețea triumfătoare a celorlalți. În fine, dar nu cea din urmă, este *Rodica*, alias „doamna Nicolescu”, într-o interpretare plină de haz dată de Carmen Ionescu, o actriță cu talent comic autentic. Fiecare dintre actori are, cum spuneam, momentul său de vârf, când se poate desfășura, îl are și *dna Pommeray*, mama deputatei, îl are și falsa mamă a *Elinei*, „doamna Nicolescu”, îl au – cum altfel? – Valentina Zaharia, Liviu Lucaci, Ilinca Goia, aceștia doi din urmă mai cu prisosință.

Un spectator tânăr și vânător de inovații ar strâmba din nas la vederea acestui spectacol, cu prea puține intenții de a epata. Dar cred că această *Tectonică a sentimentelor*, piesa lui Eric-Emmanuel Schmitt, nici nu ambiționa la asemenea înscenări, fiind o poveste din lumea mare în conjuncție cu lumea mică, un alt fel de „prinț și cerșetor”, care să dea speranțe tuturor celor din lumea de jos, năpăstuită, că o minune s-ar putea întâmpla și să sară și ei toate treptele. Numai că, vai, sau, hai, *hélas!*, dacă asemenea povești se adresează celor de jos, atunci e în zadar: mă tem că nu vor afla de existența lor niciodată. În schimb, s-ar putea ca toate acestea să fie bune pentru consolidarea sentimentului lumii mari că e în stare să se perfecționeze și să recunoască valoarea umană oriunde ar zăcea aceasta, cu alte cuvinte, mai consacrate, să recunoască diamantele din noroi. *Sic!*

Teatrul Național din București – Tectonica sentimentelor de Eric-Emmanuel Schmitt, traducere de Alice Georgescu. Regia și ilustrația muzicală: Nicolae Scarlat. Scenografia: Ștefania Cenean. Cu: Ilinca Goia (*Diana*), Liviu Lucaci (*Richard*), Tamara Crețulescu (*Doamna Pommeray*), Carmen Ionescu (*Rodica*), Valentina Zaharia (*Elina*). Data premierei: 16 noiembrie 2009.



Liviu LUCACI și Ilinca GOIA

Daria DIMIU

Din tărâmul magic al poveștii

Ultima zi a anului 2009 marchează împlinirea unui veac de la moartea lui Ion Creangă.

În vinerea când, peste Ocean, se celebra Ziua Recunoștinței, în Sala Mare a Teatrului Național din București, publicul aștepta nerăbdător premiera cu **Ivan Turbincă**, în regia lui Ion Sapdaru. Redarea scenică a unor entități supranaturale și prezentarea lor în raport cu lumea muritorilor îmbracă sub toate aspectele (conținut, muzică, ritm) forme pur autohtone. Îmbucurătoare, în contextul invaziei modelelor străine cu iz excesiv comercial...

Protagonistul este un corolar al speranțelor umane, iar povestea lui prezintă victoria spiritului asupra Sortii implacabile. Hazul întâmplărilor și atmosfera optimistă intrinsecă proprii scriiturii se subsumează unui cadru de teatru popular.

Coregrafia (Victoria Bucun) imprimă ritm și caracter românesc în mișcare. Tropotitul măruntel al scenelor colective de început și de final aduce cu jocul călușarilor, implicând prin dispunerea în cerc și prin caracterul inițial al dansului spațiul și tărâmul magic al desfășurării acțiunii. Supraînălțate, spânzurătorile străjuiesc pe laterale cadrul de joc, creând prin conturul trapezoidal obținut impresia de perspectivă. Simbolistica lor macabră este ludic contracarată de aspectul de simple sprietori de ciori (parii sunt îmbrăcați cu câte un tol simplu și poartă-n vârf bostani scobiți antropomorf). Măștile se integrează aceluiași caracter național și induc și caracterul ancestral de reprezentare populară, dar absorb vocile. La aceasta se adaugă funcția lor folclorică de bază, și anume alungarea spiritelor rele sau ilustrarea tendinței omului spre nemurire. Fondul cromatic esențializat merge cu precădere pe alb, negru și roșu. Sub incidența luminii, podeaua acoperită de mochetă verde cauciucată redă alternanța spațiilor pământean și nepământean. Ca obiecte masive, doar o ladă și o poartă de lemn sunt aduse în scenă când acțiunea le reclamă. În funcție de latura vizibilă dinspre public, este vorba de un pat sau sicriu, respectiv de intrarea în ladă sau de poarta Raiului păzită de Sfântul Petru.

În parcursul de la pagină la scândură, de la oralitatea șugubeață la corporalitate, povestea lui Creangă a suferit inerente transformări, unele cu măiestrie redată. Schimbarea de registru și expresivitate a impus anumite prefigurări dinamice.

Scenariul întocmit de Ion Sapdaru respectă atmosfera marelui povestitor, sacrificând pe alocuri fidelitatea față de firul narativ. Ceea ce, până la un punct, este justificat de schimbarea registrelor epic cu cel dramatic. Bunăoară, în scrierea lui Creangă, Ivan fusese luat la oaste încă din copilărie și slujise „câteva soroace de-a rândul”; înștiințat de liberare, „mai trase o dușcă—două cu tovarășii lui, apoi pleacă cântând, șovăind, fără să știe unde se duce”. Pe scenă, situația incipientă suferă ușoare transformări: cu pușca pe umăr, Ivan apare cherchelit la chemarea căpitanului. În efortul de a se opune schimbării, vrea să dea probă a îndemnării sale prin tragere la țintă, dar, împleticindu-se, nimerește un cocoș, apoi, când constată că hotărârea e de neclintit, pleacă, într-adevăr cântând. Gospodina care se tânguie că i-a fost ucisă orătania se retrage călare pe mătură, ceea ce e bizar ca imagine și discrepant pentru concepția generală, fiindcă folclorul românesc are alte reprezentări ale figurilor malefice feminine (iele, iasme, cotoaroaște).

Episoadele poveștii – vestea lăsării la vatră, întâlnirea cu personajele divine deghizate în cerșetori și binecuvântarea turbincii, găzduirea în casele bânuite ale boierului cărpănos, drumul spre Rai, lad, și înapoi la Rai, fetele jucate Morții și supraviețuirea peste veacuri („dacă n-a fi murit”!..., vorba autorului) – presupun,

Daniel BADALE în rolul titular

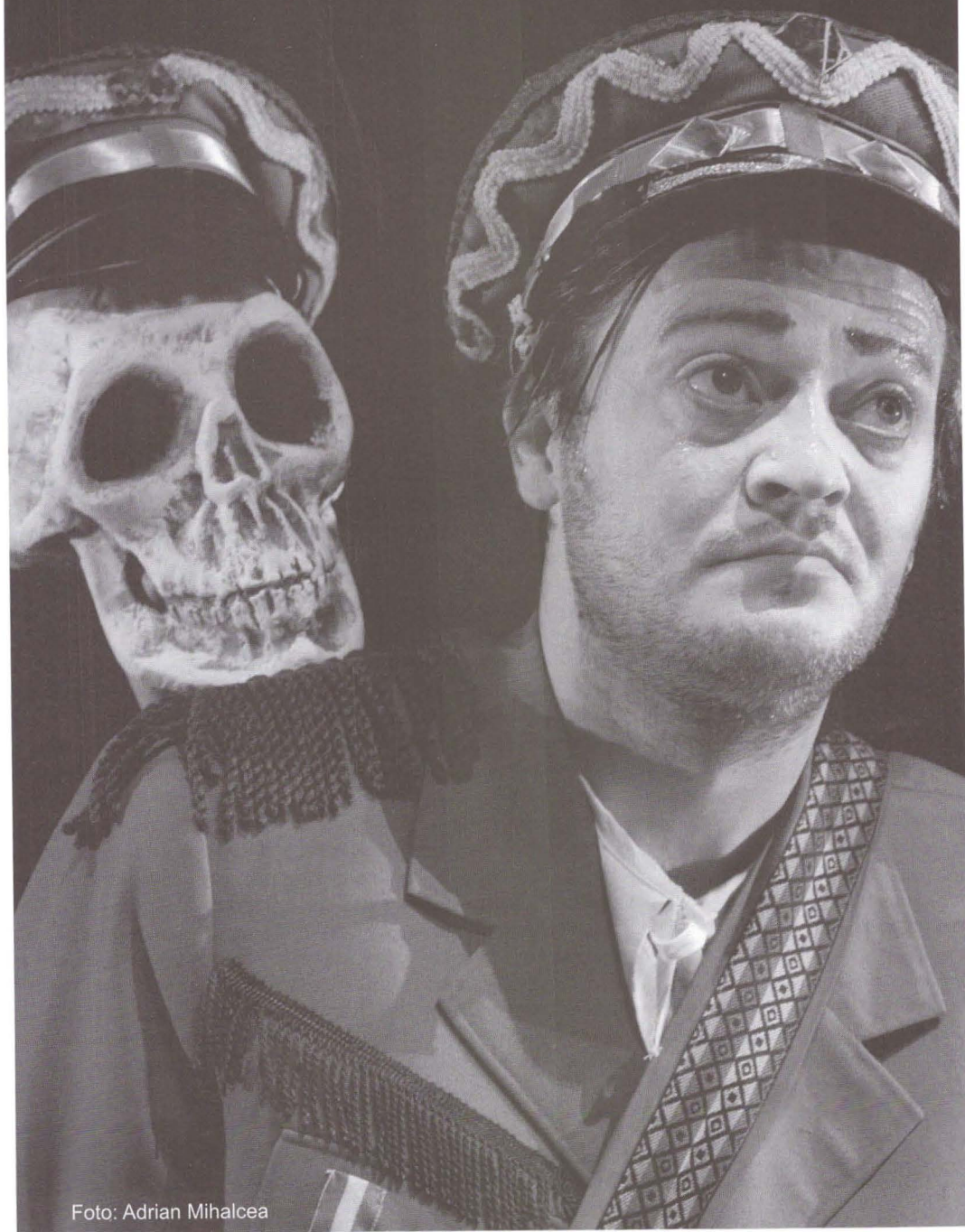


Foto: Adrian Mihalcea

fiecare, unul sau mai multe elemente de teatralitate. Răsturnările, quiproquoul, comicul abundant de situație și limbaj se îmbină în noua canava cu referiri la preluări din alte scrieri ale lui Creangă: astfel, deznodămintele din *Povestea unui om leneș* și *Soacra cu trei nurori* sunt relateate la conclavul nocturn al dracilor, în peregrinările lui, Ivan îi întâlnește pe Păcală și Tândală în ipostaze din *Prostia omenească*, iar exclamația din momentul când îndeasă capacul cosciugului asupra Morții trimite la poate cel mai cunoscut fragment din *Amintiri din copilărie*...

Pregătindu-se de plecare, personajul principal le spune camarazilor de cătănie că îl așteaptă o mândruță cu „o coasă ruginită și o raclă cetluită” drept zestre, pe fundal, o figură feminină drapată în negru aduce, prin postură, cu fotografiile standard de pe vremea aparatelor cu burduf și trepied: în picioare, cu capul în semiprofil și privirile pierdute a visare, cu voaletă și un braț întins molatic, ar fi imaginea-tip a romantismului. Doar cromatica și hârca ținută în mână contrabalansează, prin sugestii cutremurătoare. Apariție parodică la limita alegoriei moarte-nuntă (învecinată cu filonul din *Miorița*).

Vidma și *ciorti*, făcuți captivi cu binecunoscuta nouă și temută – de ei – formulă „*pașol na turbinca*”, așteaptă, neputincioși, „la popreală”, bunul plac al lui Ivan. Absorbția de către buclucașa turbincă e redată scenic printr-o soluție de o maximă simplitate și cu un efect pe măsură: cu mișcări de împotrivire sacadate, supușii lui Scaraoțchi și *Moartea* însăși se vâra sub o țesătură neagră cu franjuri colorate, corespunzând la culoare și alesături traistei purtate de Ivan pe umăr. Iluzia e completată de fond sonor și accente luminoase.

Când ajunge în fața ladului și se pregătește să bată în ușă, găvanele bostanilor înfipti în spânzurători se aprind, fosforescente, scăfârliile fumegă. Bucuria de a se răzbuna pe cel ce-i cotonogise pe pământ și îi gonise e de scurtă durată: excedați de pofta de petrecere și de femeia a noului sosit, întunecatele gazde pun la cale diverse tertipuri pentru a-l alunga, la rândul lor. Prinzându-se în „concursul” de blesteme, dracii și Ivan își adresează, intersectat, fraze împotriva esenței lor unanim-acceptate. Fondul maledicției fiind direcționarea dorinței negative astfel încât să se ancoreze pe o temere profundă a celui alt, muritorul sfârșește prin a le ura ca, la căpătâi, să le cânte un sobor de mitropoliți, iar „partea adversă”, cuprinsă de panică și sleită de puteri, îi mensește ca moartea să-l ocolească. Exact ceea ce, de fapt, bătrânul ostaș dorea: să scape condiției umane.

În momentul intrării în Rai, se șterge pe picioare înainte de a trece pragul împărăției cerești. Codificând mesajul transmis de Frea Înalt, el trage de două ori *Moartea* pe sfoară. Iar când pare că l-a ajuns și pe el sorocul, în fața cosciugului căscat și a șirului de bocitoare, izbutește să o convingă pe Doamna cu Coasa că nu știe cum e rânduit să se așeze decedații în sicriu (fiindcă „n-am mai murit până acum” – mărturisește, spăsit, personajul), tot istețimea îl salvează.

În afară de Daniel Badale (*Ivan Turbincă*) și Orodol Olaru (*Dumnezeu*) și de Afrodita Androne (*Moartea*), actorii dețin mai multe roluri. Cu voce bună, expresivitate mimică atent drămuțată în interpretarea mucalitului *Ivan*, Daniel Badale câștigă simpatia publicului de toate vârstele. Bonom și ascultător față de mai-marii lumești sau divini, el nu-și uită propriile interese – de a fenta moartea și de a-și umple timpul rămas (de fapt, prin proprie istețime oprit) cu „guleai” și femei.

Drept și demn în veșmântul alb și lung, cu figura calmă și îngăduitoare, împodobit cu o respectabilă barbă albă, cu grai măsurat, Orodol Olaru redă caracteristicile tradițional acceptate ale lui Dumnezeu. Cu toate acestea, scăpărarea ochilor sau unele vorbe mai slobode (rapid reprimate) arată că până și îndurarea fără de margini a Tatălui Ceresc este, uneori, depășită de năstrușniciile câte unui supus...

În mod fericit, individualitatea actorilor nu se pierde în scenele de grup. Atrag atenția: din rândul *diavolițelor* – Oana Vânătoru (prin chip angelic, recompus

Foto Adrian Mihalcea



fulgerător în expresii dătătoare de teamă); în rolul *slujitorului posedat* – Răzvan Hâncu (chip interesant și mobilitate extraordinară); un *Păcală* interpretat cu farmec și forță de Axel Moustache (un repetitiv „hă-hăi” în sfârșitul fiecărei replici la limita dintre hohot de râs, tic verbal prostesc și intonație de refren de colind); nu în ultimul rând, prin portretizarea nuanțată, cu răbdare strunjită a celui ce se chinuie să aducă soarele în casă cu obrocul – Florin Lăzărescu (*Tândală*).

Interpret al „funcției de conducere”, Eduard Adam apelează la resurse diferențiate pentru delimitarea celor două personaje încredințate. În partitura de mai mică întindere a *Căpitanului*, accentuează, mai ales cu ajutorul mijloacelor exterioare, latura caricaturală a gradatului fără certe merite militare, pentru a se dez-lănțui în *Scaraoțchi*.

Ritmul alert, energia interpretativă generală și inventivitatea scenică, alăturate originalității de netăgăduit a conținutului, sunt de așteptat să confere viață lungă acestui spectacol.

Teatrul Național „I.L. Caragiale” București (Sala Mare) – Ivan Turbincă după Ion Creangă. Regia, dramatizarea și coloana sonoră: Ion Sapdaru. Scenografia: Gelu Rișca. Muzica originală: Nicolae Botgros, Costică Lupu, Anatolie Ștefăneț – Formația TRITON. Coregrafia: Victoria Bucun. Cu: Daniel Badale (*Ivan Turbincă*), Eduard Adam (*Scaraoțchi*, *Căpitanul*), Afrodita Andone (*Moartea*), Irina Cojar (*Copituța*, *O noră*, *O îngerită*), Cristian Cretu (*Sfântul Petru*, *Boieriul*), Victoria Dicu (*Gospodina*, *O drăcoaică bătrână*, *Soacra*, *Altă îngerită*, *O bocitoare*), Răzvan Hâncu (*Ostașul 1*, *Dracul 1*, *Gavril*, *Un înger*), Florin Lăzărescu (*Tândală*, *Nichifor Coțcaru*, *Ostașul 2*, *Dracul 2*, *Leneșul*), Dan Lupu (*Dracul 4*, *Alt înger*, *Ostașul 4*), Brândușa Mircea (*Cornuța*, *Altă moarte*, *O noră*, *A treia bocitoare*), Axel Moustache (*Păcală*, *Ostașul 3*, *Dracul 3*), Orodol Olaru (*Dumnezeu*), Florentina Țilea (*Codița*, *Raveica*, *A treia bocitoare*), Oana Vânătoru (*O drăcoaică*, *O moarte*, *O noră*). Data premierei: 27 noiembrie 2009.

Doina PAPP

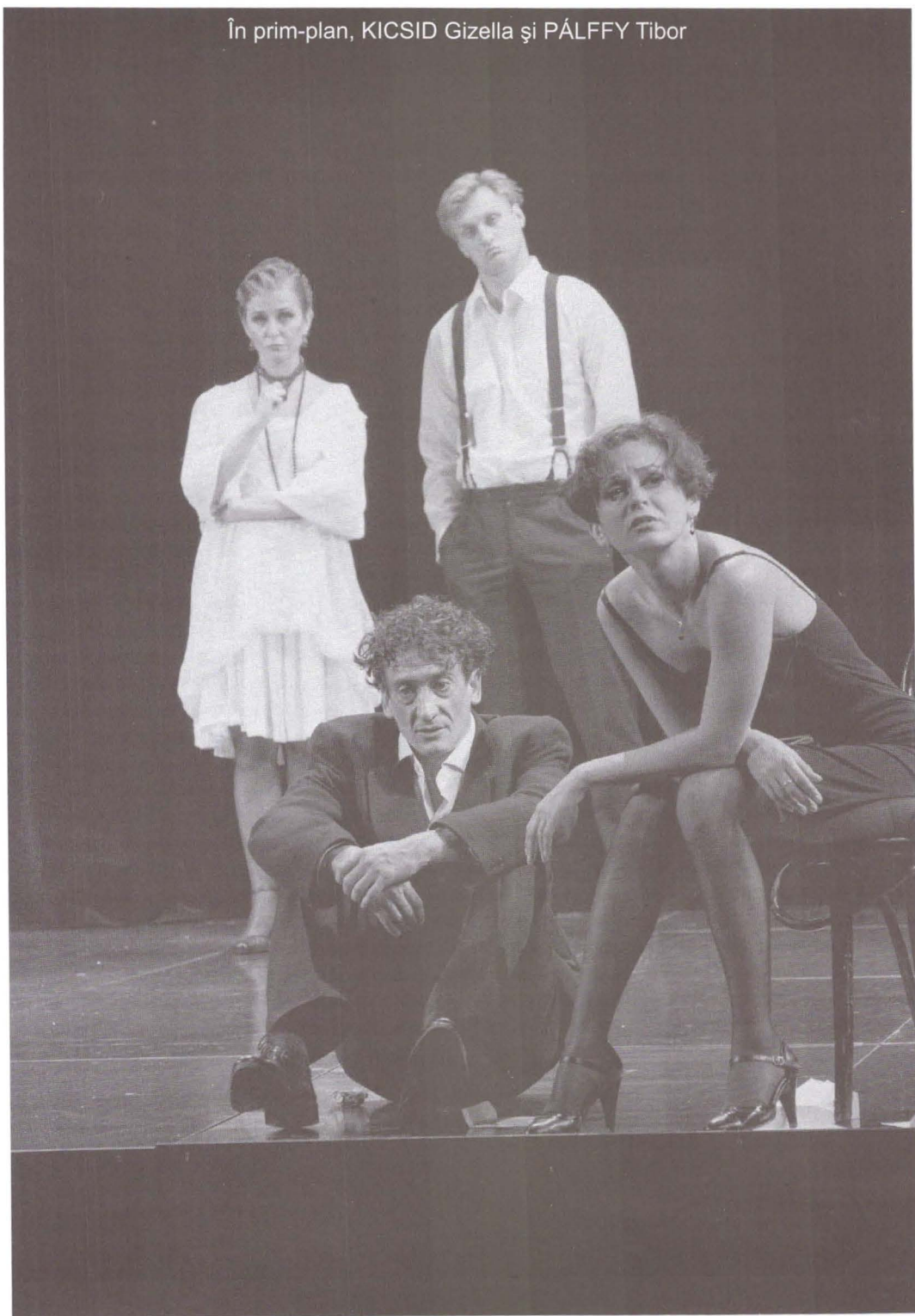
„Mizantropul”, soluția defetistă?

Într-un frumos eseu dedicat lui Molière, Dumitru Solomon, vorbind despre „sfânta și dureroasă tristete a comediei”, descrie „tristețea marilor autori comici” ca pe o dramă a lucidității: „Ei descoperă urâtul, îl denunță cu înverșunare, dar nu-l pot învinge decât în câmpul ficțiunii..., optimismul comediei (care îndreaptă) ascunde scepticismul creatorului ei”. Chiar dacă între timp omul modern a trecut dincolo, atribuind scepticului și o doză de cinism, Molière rămâne la originile acestei atitudini, iar *Alceste*—*Mizantropul*, din comedia cu acest titlu, prototipul ei. Fie că e jucată în costume de epocă, precum în subtilul spectacol de la „Bulandra” din anul 1989, în regia lui Valeriu Moisescu, fie că își mută acțiunea în saloanele snoabe ale epocii moderne, precum în memorabila montare din 2000 de la Teatrul Maghiar din Cluj în regia lui Tompa Gábor, *Mizantropul*, rămâne un manifest moral al scriitorului dar și al omului Molière, care ca și eroul său avea tristețea veselă pentru a masca poate „conștiința iremediabilului” (din nou l-am citat pe D. Solomon).

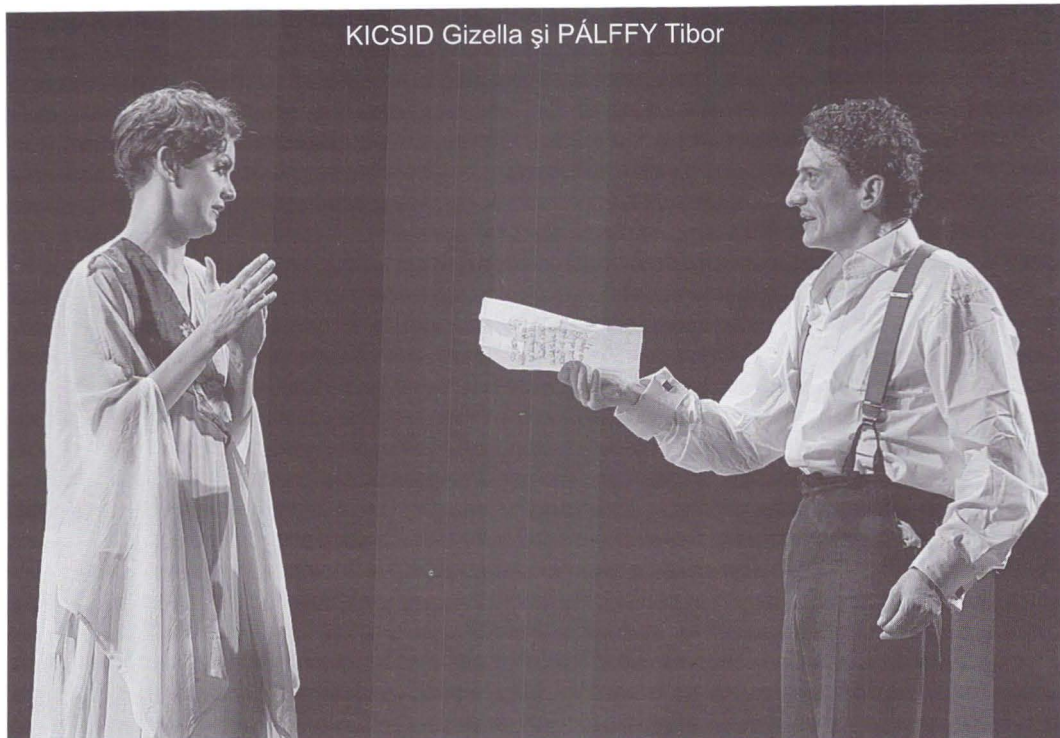
Și dacă teatrul, scena se întorc din timp în timp la *Mizantropul*, e poate pentru că, în ciuda acestei deznădejdi, tot din timp în timp soluția Mizantropului se cere verificată.

Versiunea scenică 2009 a acestei celebre comedii e semnată Bocsárdi László. Un text abreviat, care păstrează forma versificată originală a autorului și optează pentru formula unei dispute morale austere. La Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe, unde s-a produs montarea, publicul nu este însă momit, ca odinioară în spectacolul de la Cluj, în miezul acestei confruntări (se pare că și pe vremea lui Molière piesa s-a jucat aproape de public în proscenium), ci dimpotrivă, e păstrat la distanță, ca la un proces, unde asistența e chemată să judece pe cont propriu faptele. Încă din prima scenă *Alceste*, într-un lung monolog, își expune sec, rațional teza. Stă pe scaunul cu care intră în scenă, cu fața la public și tună frontal împotriva lumii care-i produce atâta indignare și angoasă existențială: „*Văd numai lingușire-mprejur, nerușinare / Trădare, lăcomie și lucruri de vânzare / De neagra deznădejde de vreau acum să scap / Trebuie să iau ciomagu, să dau cu el la cap*”. Philinte, prietenul său devotat, îl ascultă într-o tăcere circumspectă. Momentul, teatral vorbind, e dificil, prin riscul monotoniei și al refuzului oricărui *captatio benevolentiae* propriu oricărui act artistic. Regizorul mizează pe concentrarea și pe forța interpreților, a lui Tibor Pálffy, interpretul lui *Alceste*, îngândurat și rece, dar și a lui Mátray László care degajă fermitate și un anumit mister în rolul prietenului. Nu prea știm, cu alte cuvinte, ce gândește cu adevărat nici acum și nici mai târziu când *Éliante*, îndrăgostită și ea de *Alceste*, îi va cădea în brațe. Actorul e o prezență foarte plăcută, deloc de plan doi. Procesul trădării *Célimènei*, iubita pentru care „îndrăgostitul melancolic” (*L’atrabilaire amoureux* e subtitlul piesei) nu poate totuși renunța la principii, aduce în scenă galeria personajelor din anturajul acesteia, incriminate pentru infidelitate și ipocrizie. Aceeasi notă de sobrietate. E o confruntare de argumente și nu una emoțională așa încât претенții la mâna frumoasei văduve se aliniază la bară pledându-și cauza. Acțiunea pivotează în jurul „grațioasei cochete”, având acum înfățișarea unei dive de Hollywood, din care Kicsid Gizella face un real măr al discordiei intelectuale și morale. E frumoasă, lunecoasă și într-un anume fel enigmatică în încercarea de a prelua ostilitățile. Scenele cu *Alceste*, dar mai ales înfruntarea care determină renunțarea din final a acestuia au consistență dramatică și un desen scenic stilizat. Cei doi interpreți sunt la încărcătura maximă. Între timp, scenografia lui Bartha József face să se dezvelească în fundal

În prim-plan, KICSID Gizella și PÁLFFY Tibor



KICSID Gizella și PÁLFFY Tibor



un perete de oglinzi în care ne vedem cu toții, actori și spectatori. „Cazul” depășește granițele alcovului. E public. Ne privește pe toți dacă Alceste va ceda, va face compromisuri pentru a o păstra pe Céliméne sau dimpotrivă va rămâne inflexibil pe poziția sa morală respingând frivolitățile și tertipurile ei. Cum sugerează și costumele în alb-negru create de Dobre-Kóthay Judit, aici nu încap nuanțe. Măsurată cu patul lui Procust, viața nu se poate reconcilia cu principialitatea lui Alceste. În consecință, soluția retragerii din lume pare singura posibilă pentru intransigentul moralist. Într-un foarte frumos moment al spectacolului, cel de final, *Alceste-mizantropul* întoarce spatele lumii și nouă spectatorilor totodată, pentru a privi apele învolburate ale unei cascade care irumpe din imaginea de fundal. A ales. Frământat de dileme, suspiciune și neîncredere, el preferă soluția singurătății. Și culmea e că ne și convinge de temeinicia ei, pentru că Bocsárdi, ca și Molière odinioară, se simte aici implicat aproape autobiografic. Este însă, totuși, defetismul acestui Don Quijote al virtuții o soluție recomandată?

La asta urmează să mediteze spectatorii plecând de la spectacolul sobru și îngândurat al Teatrului „Tamási Áron”, care ne provoacă cu întrebări despre morala absolută și minciuna necesară într-un moment în care viața cu ceilalți pare de neevitat.

Coproducție a Teatrului „Tamási Áron” și a Biroului „Égtájak” din Budapesta – Mizantropul de Molière. În limba maghiară de Petri György. Regia: Bocsárdi László. Scenografia: Bartha József. Costumele: Dobre-Kóthay Judit. Light design: Bányai Tamás. Proiecții video: Sebesi Sándor. Asistent dramaturgie: Czegő Csongor. Asistent regizor: Kovács Zsuzsánna. Cu: Pálffy Tibor (*Alceste*), Mátray László (*Philinte*), Szakács László (*Oronte*), Kicsid Gizella (*Céliméne*), Pál-Ferenczi Gyöngyi (*Éliante*), Gajzágó Zsuzsa (*Arsinoé*), Diószegi Attila (*Acaste*), Nagy Alfréd (*Clitandre*), D. Albu Annamária (*Baszk*), Erdei Gábor (*Un jandarm*), Nemes Levente (*Du Bois*).

Nicolae PRELIPCEANU

Valeria Seciu și Mircea Andreescu la Mic

Ultima piesă a lui Tennessee Williams, *Doamna noastră din Pascagoula*, era complet necunoscută publicului românesc până la această premieră a Teatrului Mic, regizată de Florin Fătulescu. Povestea e una despre bătrânețe, decrepitudine, tristețe. Ca de obicei, scenele tragice cu bătrânii care uită sau nu sunt în stare să facă anumite lucruri simple trezesc ilaritatea și poate că așa e normal. Piesa lui Tennessee Williams e, însă, și ea, parcă, atinsă de păcatele bătrâneților, cel puțin în această montare are un aer vetust, probabil intenționat, e destul de puțin legată.

Ca și-n alte cazuri, vârstele nu par congruente: bătrânii, *Bella* și *Cornelius McCorkle*, sunt atinși de o decrepitudine avansată, încât te aștepți ca fiii lor să aibă cel puțin 50 de ani, dar cel care apare nu e trecut de 30. În fine, acestea pot părea amănunte, dar ele proiectează spectatorul într-o uimire deloc benefică receptării mesajului, cu atât mai mult cu cât avem de-a face cu un teatru realist și nu cu unul al absurdului. Mai sunt și întâmplări care par forțate, cum e aceea a ridicării unui personaj pentru a-l duce la spitalul de nebuni, doar pentru că nevastă-sa îl declarase obsedat sexual. Dar asta e partea dramaturgului, pe care regizorul ar fi trebuit să o estompeze cumva, el trebuia să știe cum.

Partea actorilor salvează spectacolul. Bătrânii principali, ca să zic așa, sunt interpretați de un cuplu de actori reunit pentru prima dată, deși au fost colegi de an la Institut: Valeria Seciu și Mircea Andreescu. Așadar, Valeria Seciu este „doamna noastră din Pascagoula”, personajul creat de marea actriță este plin de surprize și nuanțe, de feminitate pe alocuri, în ciuda vârstei afișate de personaj, cu inflexiunile vocii și intonației sale, cunoscute din atâtea alte roluri. La rândul său, Mircea Andreescu este un bătrân supărăcios, în genul bătrânilor ciufuți Walter Matthau și Jack Lemmon din *Grumpy Old Men*. Mi s-a părut, cel puțin la început, că Mircea Andreescu a luat un ton prea sus, dar am constatat pe parcurs că așa era conceput rolul. De data asta nu mai încăpea niciun fel de tandrețe ascunsă, dată în vileag când personajele ajung la greu, nu, dimpotrivă, ura lui pentru consoarta sa este definitivă și ea nu are o singură cauză, și anume banii familiei ei, pe care bătrâna i-a ascuns o viață întreagă de toți ceilalți, ci multe altele, doar bănuite. De altfel, tema banilor apare târziu, odată cu fiul celor doi, care-și aduce o ciudată logodnică. Radu Zetu și Valentina Popa rămân buni în grad, dar n-au strălucit, precum perechea bătrânilor. Rolurile lor mi s-au părut destul de superficial tratate, poate și de regie, poate și de autor. Valeria Seciu și Mircea Andreescu sunt bătrânii resemnați cu decrepitudinea lor. Există însă și cuplul bătrânilor care mai speră, care se mai prefac tineri, ea prin liftinguri repetate, el mergând pe bicicletă, vânând și uitându-se după fete tinere. Perechea Sykes e jucată de Oana Albu și Avram Birău, personajele au un haz uneori cam gros, spre bucuria publicului. Acest contrapunct face bine spectacolului care, altfel, s-ar fi scufundat în tristețe. Ar mai fi de remarcat Vitalie Bantaș, în rolul ofițerului de poliție *Bruce Lee Jackson*, cu un prenume cum se dau și la noi în anumite medii mai sărace cu duhul, după o celebritate a anilor '80, când a fost scrisă piesa.

Valeria SECIU și Mircea ANDREESCU



Foto: Alois Chiriță

Florin Fătulescu pare a se fi lăsat prea mult condus de subiectul său, creând un spectacol parcă din secolul trecut. Scenografia, semnată de Ștefan Caragiu și Liliana Cenean, e în ton cu povestea, casa în care bătrânii se întorc de la înmormântarea fiului lor mai mare, homosexual, drogat, alcoolic, este parcă din *Marile speranțe*, cu un element de sugestie, scara pe care nu mai pot să urce decât tinerii, bătrânii rămânând la parter. O idee regizorală care trebuie remarcată. Prin scenă mai trece din când în când fantoma fiului mort, inversul tatălui lui Hamlet, bănuim, în intenția dramaturgului.

Nu pot să fac pronosticuri asupra vieții acestui spectacol, deși prestațiile excepționale ale Valeriei Seciu și Mircea Andreescu ar putea să-l țină bine în viață, cu atât mai mult cu cât nu sunt multe cele în care acești actori pot fi văzuți.

Teatrul Mic – Doamna noastră din Pascagoula de Tennessee Williams. Traducerea: Ioana Ieronim și Rodica Fătulescu. Regia: Florin Fătulescu. Scenografia: Ștefan Caragiu, Liliana Cenean. Cu: Valeria Seciu (*Bella McCorkle*), Mircea Andreescu (*Cornelius McCorkle*), Oana Albu (*Jessie Sykes*), Radu Zetu (*Charlie McCorkle*), Avram Birău (*Emerson Sykes*), Valentina Popa (*Stacey*), Vitalie Bantaș (*Ofițerul Bruce Lee Jackson*), Petrică Moraru (*Doctorul Crane*), Ștefan Lupu (*Chips*), Radu Cristian, Mircea Nițescu (*Doi oameni de la Foley*). Data premierei: 4 decembrie 2009.

Anca HAȚIEGAN

Între acte: cu VALERIA SECIU, despre „Doamna noastră din Pascagoula”

Întâlnirea mea cu *Bella McCorkle*, personajul interpretat de Valeria Seciu în spectacolul după ultima piesă scrisă de Tennessee Williams (1982; în volum: 2008), se petrece mai întâi undeva în culisele Teatrului „Mic”, pe o scară... Înfășurată într-un capot, cu părul prins cu un soi de eșarfă, actrița a intrat deja în haina rolului, însă nu are siguranța că îi simte și „pielea”. Personajul se contruiește printr-o acumulare de mici detalii, menite să-i confere unicitate, avea să îmi spună. Acestea pot să se refere la gesturi, vestimentație, comportament, intonații, motivații, intenții ș.a.m.d. Căutarea nu se încheie aproape niciodată concomitent cu timpul alocat repetițiilor. (Pe Honey din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee, pe care a interpretat-o la începutul anilor '70, pe scena Naționalului bucureștean, a descoperit-o abia pe la a 100-a reprezentație, mărturisise actrița într-un interviu.) Ultima schimbare de titlu a piesei nu face decât să îi sporească angoasele: în original, piesa se numește *A House Not Meant to Stand* (ceea ce s-ar traduce, cât mai aproape de sensul literal, prin „o casă care nu e făcută să reziste”), dar regizorul Florin Fătulescu, împreună cu traducătoarele Ioana Ieronim și Rodica Fătulescu, au optat pentru modificarea acestuia, astfel că, în repetiții, spectacolul s-a numit, rând pe rând, *Casa termitelor*, *Afară plouă*, *în casă mai rău* și, la urmă, *Doamna noastră din Pascagoula*. Formula, sesizează Valeria Seciu, îi conferă greutate Bellei, dar implică, totodată, mai multă responsabilitate. Încă un motiv de temeri, pe lângă fireștile emoții dinainte de premieră – trăite însă într-o manieră foarte personală și la o intensitate făcută să dea peste cap orice oscilograf!

Descopăr că Tennessee Williams și-a scris piesa dezvoltând nucleul unei piesete mai vechi, într-un act, ambele puse în scenă la Goodman Theatre din Chicago (în 1980, respectiv stagiunea 1981–1982). Jucat împreună cu alte două lucrări de scurtă întindere, toate reunite sub titulatura *Tennessee Laughs* („Tennessee râde”), scenariul în cauză se numea *Some Problems for the Moose Lodge* („Probleme cu Adăpostul Elanului”). *The Moose Lodge* („Adăpostul Elanului”) în adaptarea românească va deveni „Poiana Țapului”, un club exclusivist, „perfect masculin”, destinat stâlpilor micii comunități din Pascagoula (Mississippi), o adevărată frăție, menită să mențină și să consolideze puterea – iluzorie – a patriarhatului. (Simbol al virilității, elanul a fost implicat într-un episod cu tâlc din istoria americană: după ce a pierdut nominalizarea drept candidat la președinția Statelor Unite din partea republicanilor, Theodore Roosevelt s-a hotărât să se arunce în lupta pentru alegerile prezidențiale din 1912 în fruntea unei formațiuni nou create, Partidul Progresist, poreclit *Bull Moose Party* (Partidul Elanului), după declarația belicoasă a capului său: „mă simt la fel de puternic ca un elan!”. Eșecul de la alegeri avea să frângă însă, fără drept de apel, „elanul” primăvărat al lui Roosevelt și al susținătorilor săi.) În piesa lui Tennessee Williams, clubul *The Moose Lodge* sau „Poiana Țapului” este frecventat de Cornelius McCorkle, soțul Bellei, și de amicul său, Emerson Sykes. În noaptea în care Cornelius și Bella McCorkle se întorc de la înmormântarea unuia dintre cei trei copii ai lor – Chips, băiatul homosexual, suferind de alcoolism –, Emerson apare în vizită, venind tocmai de la club, de la

o activitate „curată” progresistă: o vizionare de filme pentru adulți („pentru noi, bărbații”). Prin casa McCorkle, care abia se mai ține în picioare, invadată de termite și inundată de ploaia ce se scurge prin toți pereții, se mai perindă Jessie Sykes, soția lui Em, o bătrână înnebunită după operațiile estetice și bărbații tineri, Charlie McCorkle, mezinul familiei, Stacey, iubita lui gravidă, oscilând între extaze erotice și mistice, un doctor, un polițist, doi agenți de la ospiciu („echipa de ridicare a deșeurilor”) și, nu în ultimul rând, spectrul lui Chips.

Piesa are un pronunțat caracter autobiografic: *Cornelius* (interpretat, în spectacolul de la Teatrul „Mic”, de Mircea Andreescu) este inspirat de figura tatălui dramaturgului, de la care a împrumutat inclusiv prenumele, iar în figura lui *Chips*, băiatul ostracizat de părintele său din cauza inversiunii sexuale, Williams s-a proiectat pe sine însuși. Și apropierea nu se opresc aici. Cu toate îngroșările în registrul comic-grotesc, relativ egal distribuite personajelor, simpatiile și antipatiile lui Williams trasează destul de limpede, în subteran, „taberele”: pe de o parte, partida „Tatălui” pretențios, guvernată de valori precum setea de putere, de statut social, dorința de înavuțire, pe de altă parte, partida „Mamei”, guvernată de ideea supraviețuirii prin copii – iubiți, după părerea Valeriei Seciu, în mod necondiționat. Între acești doi poli și, eventual, partida „termitelor” („casa aceasta este susținută din temelii de termite”, susține Cornelius – dar nu reflectă ele oare lumea oamenilor?) se dispută rolul de „primum movens” în familie, în societate, în stat – căci casa McCorkle se vrea o imagine în miniatură, și în caricatură, a tipicei familii mic-burgeze de la baza societății americane. Cu un titlu ca *Doamna noastră din Pascagoula* devine în orice caz limpede, dacă nu cumva prea explicit, pe ai cui umeri se sprijină casa McCorkle, poate și spectacolul, în viziunea lui Florin Fătuțescu.

Îi împărtășesc Valeriei Seciu impresiile mele de lectură, înainte să văd reprezentarea propriu-zisă, și află că în spectacol se regăsesc câteva sugestii în sensul celor spuse anterior. Regizorul a pus „câte puțin din toate”, fără să insiste în vreo direcție anume. În ceea ce privește relația sa cu dramaturgia lui Tennessee Williams, actrița mărturisește că îi displac accentele sau accesele de misandrie – opusul misoginismului – din textele lui și îl suspectează uneori pe autor de cultivarea efectului ieftin. Piesa preferată din repertoriul dramaturgului rămâne *Un tramvai numit dorință*, pentru că aici, găsește ea, impresionează cu adevărat capacitatea lui Tennessee Williams de a se apropia de universul feminin cu iubire și înțelegere. Nu a avut însă ocazia să o interpreteze pe Blanche Dubois decât într-o producție recentă a Teatrului Național Radiofonic (în 2008). Până la personajul din *Doamna noastră din Pascagoula*, Valeria Seciu le-a mai dat viață Laurei și Amandei Wingfield (fica și mama) din *Menajeria de sticlă*, tot pe unde hertziene, respectiv pe scena Teatrului Național, sub îndrumarea Cătălinei Buzoianu, într-un spectacol care a avut premiera în 2006. De modul cum s-a descurcat în rolul Amandei nu este însă deloc mulțumită: „jucam o stare, niște stări, *în general*”. Prin urmare, nu i-a dibuit personajului particularitățile care să îl umanizeze, susține actrița. În afara acestei pretense nereușite, de *Menajeria de sticlă* o leagă, altfel, amintiri frumoase. Studentă fiind, asista fascinată împreună cu colegii de facultate la recitalul Luciei Sturdza-Bulandra (în rolul *Amandei*) și al lui Octavian Cotescu (*Tom*), într-o montare de la Teatrul Municipal, aparținând regizorului Dinu Negreanu, în decorurile lui Liviu Ciulei (data premierei: 14 decembrie 1960). I s-a fixat pe retină mai cu seamă imaginea unui colț de scenă ce imita coverta unui vapor, de unde Tom își evoca familia sprijinit pe o balustradă, cu fața îndreptată spre public. Era vorba de o perioadă în care dramaturgia americană pătrundea cu greu în țările din lagărul socialist, fapt ce îi sporea cu atât mai mult interesul. Astăzi, însă, observă Valeria Seciu, o astfel de

Valeria SECIU
în rolul *Bella McCorkle*



Foto: Alois Chiriță

montare, extrem de statică, ar avea probabil un aer desuet, mai ales că piesa face parte acum din rândul celor uzate și răs-abuzate de mult prea dese reluări. Din acest punct de vedere, *Doamna noastră din Pascagoula*, prezentată în premieră absolută la noi, reprezintă o șansă pentru actori și pentru regizor.

De departe însă lucrul cel mai plăcut la repetiții și apoi în spectacole l-a reprezentat, în opinia Valeriei Seciu, reîntâlnirea pe scenă cu Mircea Andreescu, care i-a fost coleg de grupă în facultate, alături de Mariana Mihut, Ovidiu Iuliu Moldovan, Rodica Mandache ș.a. După absolvire, actorul a fost repartizat la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov și de atunci nu au mai avut ocazia să joace împreună. „Era cel mai bun, îl iubeam toți; era ca acum – parcă nu era tânăr”, îmi spune, întrebându-mă apoi dacă am văzut filmul lui Porumboiu, *A fost sau n-a fost?*, în care Mircea Andreescu l-a jucat pe „nea” Piscoci. Întâmplător, e unul dintre filmele mele preferate. „– Ei bine, Mircea seamănă cu personajul de acolo. Are ceva bun – o inocență, o dulceață... E plin de umanitate!”. De fapt, e la fel ca băiatul ei, „un om bun, nu neapărat în sensul de a face fapte bune, cât de a răspândi în jur o căldură care îi atrage pe ceilalți”. Se bucură că, încă de la premieră, publicul a reacționat foarte empatic la aparițiile personajului jucat de Andreescu. Iar eu jubilez la ideea de a-i aduce din nou împreună între copertele revistei *Teatrul* pe cei care au fost *cândva*, pe scena studioului „Casandra”, *Rosalinda* și *Tocilă*, iar *azi Bella* și *Cornelius McCorkle*. Îi pomenesc Valeriei Seciu despre un posibil interviu. Îmi spune că tot ce îmi rămâne de făcut e să mă aștern pe scris...

Mircea ANDREESCU:

„Să nu trișezi, să nu păcălești”...

Anca Hațiegan: *În primul rând, vreau să vă întreb cum vă simțiți jucând în Doamna noastră din Pascagoula de Tennessee Williams, cea mai recentă premieră de la Teatrul Mic, alături de Valeria Seciu, care v-a fost colegă de grupă în facultate și cu care, până la această piesă, nu v-ați mai întâlnit pe scenă după absolvire?*

Mircea Andreescu: Deocamdată nu am jucat decât două spectacole, dar, repetând cu Valeria Seciu, nu am remarcat vreo noutate: e așa cum o știam.

A.H.: *Nu v-ați schimbat nici unul, nici celălalt?*

M.A.: Nu știu dacă eu m-am schimbat, dar ea sigur nu s-a schimbat.

A.H.: *În facultate ați fost șef de promoție și toți colegii dumneavoastră – care sunt unul și unul, mari actori acum – nu au decât cuvinte de laudă în ceea ce vă privește. Erați un fel de model pentru ei. Le-am văzut mărturiile în cartea pe care v-a dedicat-o domnul Constantin Paraschivescu.*

M.A.: Nu era chiar așa, nu știu dacă am fost un „model”. Eu am învățat în facultate de la toată lumea – și de la Valeria Seciu. Am învățat un lucru esențial de la ea: să nu trișezi în clipa în care m-am urcat pe scenă; să nu trișezi, să nu păcălești, ci să fii în situația solicitată de rol. Valeria Seciu nu știa să păcălească, să trișeze. Am avut în facultate și colegi care erau proști parteneri, care căutau să se afirme prin alte mijloace decât cele ale profesiei noastre, în detrimentul celui alt – sabotându-l, mai fin sau mai grosolan. Când te urci pe scenă, trebuie să uiți că partenerul tău îți e antipatic în viața de toate zilele... Ei, Vali nu știa să facă lucrurile de care vă

spuneam și cred că acesta e și motivul pentru care a rezistat. Uite, și acum am găsit-o tot așa de serioasă, de preocupată de rol, nu de chestiuni colaterale. Asta e un lucru minunat; asta îți oferă o garanție. Pentru că ceea ce ține de caracter oferă longevitate unui actor. Or, Vali a rezistat, a rezistat foarte bine. Dacă am rezistat și eu cumva, în alte condiții... – cele pe care ți le oferă provincia geografică, pentru că sunt deja câteva decenii de când provincia nu mai este provincie teatrală, ci doar geografică. Adică, la Teatrul din Brașov, cred că se face treabă serioasă...

A.H.: *Ați anticipat o întrebare de-a mea: cum vi se pare atmosfera din Teatrul Mic, din teatrele bucureștene în general, față de cea din teatrul brașovean?*

M.A.: Eu am mai jucat la Teatrul Mic, am fost și angajat aici, un an de zile, prin '92...

A.H.: *Tot la începutul anilor '90 ați colaborat și la Teatrul Levant, al doamnei Seciu, dar, tot așa, fără să vă fi întâlnit pe scenă...*

M.A.: Nu, nu ne-am întâlnit. Am colaborat în cadrul Teatrului Levant la un spectacol cu care am făcut și un turneu internațional, un spectacol pe care l-am iubit foarte tare: *Ultima noapte a lui Socrate* de Ștefan Țanev, un bulgar. E o piesă foarte frumoasă, pe care am făcut-o împreună cu Valentin Uritescu și cu Cerasela Stan. Dar, întorcându-mă la întrebarea dumneavoastră., nu dau Brașovul pe București. Asta e motivul pentru care m-am și întors la Brașov. E greu în primul rând de trăit aici (în București, *n.m.*), foarte greu: ai drumuri lungi, pierzi două ore prin troleibuze și autobuze...

A.H.: *Atunci ce v-a făcut să acceptați totuși rolul din piesa lui Williams?*

M.A.: Unul dintre motivele care m-a făcut să accept rolul e Vali Seciu. Pe urmă, Florin Făulescu, care e brașovean get-beget și a montat la Teatrul din Brașov până în clipa în care a plecat în America – și nu-mi aduc aminte să fi pus el vreun spectacol la Brașov în care să nu fi jucat și eu.

A.H.: *Ați jucat tot în regia sa, la Brașov, într-un spectacol după Cum vă place de Shakespeare, piesa cu care ați absolvit ATF-ul, interpretându-l pe Tocilă. Există o poză, care a apărut și pe coperta revistei Teatrul, din 1963, în care erați alături de Rosalinda, jucată chiar de partenera dumneavoastră de astăzi...*

M.A.: Da, da... Florin a făcut spectacole foarte bune acolo. A pus de pildă în scenă *Arca bunei speranțe* a lui I.D. Sârbu. Am jucat și în *Cum vă place* al lui Florin Făulescu, dar nu tot rolul lui Tocilă – am jucat un duce. O montare foarte interesantă și incitantă. Deci acestea ar fi motivele pentru care am acceptat rolul. Și, de altfel, nu am ce să le reproșez colegilor din distribuție. S-au adunat bine în jurul lui Făulescu. A rămas doar să înving problemele vârstei, oboseala...

A.H.: *E și una dintre temele piesei... Ajungând în punctul acesta, trebuie să vă întreb despre o altă reîntâlnire, cea cu dramaturgia lui Tennessee Williams. Din câte știu, la Brașov ați mai jucat în Orfeu în infern. Aveați tot rolul unui domn în vârstă, mai „neprietenos”, Jabe Torrence.*

M.A.: E adevărat, dar spectacolul nu a fost o reușită, sper ca acesta să fie o reușită! Tennessee Williams scria de obicei inspirat de familia sa, de cei pe care îi cunoștea. În cazul personajului meu, *Cornelius McCorkle*, sursa de inspirație este chiar tatăl său, care l-a făcut foarte mult să sufere. Se pare că asta l-a urmărit toată viața – relația cu tatăl și cu familia. Sunt foarte multe similitudini, de-a dreptul șocante, între viața și opera lui Tennessee Williams. Problema relațiilor cu părinții, cu familia, cu strămoșii, cu stră-strămoșii, problema eredității – sunt lucruri care se regăsesc în piesele lui Williams. Iar aici mi se pare că sunt foarte explicit abordate. Piesa a fost scrisă la bătrânețe, când autorul nu mai avea putere, era bolnav, și lucrul acesta se simte.

Valeria SECIU și Mircea ANDREESCU în *Cum vă place* de W. Shakespeare (1964)



Valeria SECIU și Mircea ANDREESCU
în *Doamna noastră din Pascagoula* de T. Williams (2009)



Foto: Alois Chiriță

A.H.: *E ultima lui piesă.*

M.A.: Dar bănuiesc că nu pentru aceasta a ales Fătulescu să o pună în scenă. Se discută, în schimb, despre o anumită actualitate a piesei.

A.H.: *Pentru România zilelor noastre?*

M.A.: Pentru România. E adevărat că se vorbește despre o criză economică, despre devalorizarea banilor, dar acestea sunt „potriveli”. Ce mi se pare mie foarte actual în piesa lui Tennessee Williams: tema ei principală este bătrânețea. Și asta e o temă care nu are moarte. Toți ne confruntăm la un moment dat cu problema bătrâneții, care nu este întotdeauna senină, liniștită, nu întotdeauna este plină de înțelepciune, ci, de foarte multe ori, se întâmplă să fie așa cum o vedem la familia McCorkle. Oamenii aceștia plătesc păcate săvârșite înaintea lor și care au fost transmise, le-au fost „plantate” în caracter, în comportament.

A.H.: *Așadar, dumneavoastră nu jucați pur și simplu un personaj negativ. Văd că îi găsiți justificări lui Cornelius. În piesă mie mi se pare că el tot timpul aruncă responsabilitatea asupra celorlalți, dar dumneavoastră îi găsiți parcă niște „scuze”.*

M.A.: Sigur că da! Să știți că mie mi se pare că Bella McCorkle are și ea partea ei de vină, nu poate fi incriminat doar Cornelius...

A.H.: *...pentru eșecul copiilor... – ca să punem cititorul un pic în temă.*

M.A.: Da. Se pare că ei au moștenit-o mai ales pe Bella, dacă îl credem pe Cornelius McCorkle – și bănuiesc că el știe mai bine despre ce e vorba, dar sigur că asta nu îi justifică....

A.H.: *...lăcomia, trădarea...*

M.A.: Sigur că da! Și lipsa de înțelegere. Pentru că trecutul se răzbună, trecutul trimite fantome, intervine în viața Bellei, trimite semnale cumplite, pe care el, Cornelius, nu le înțelege. Dar nu este chiar un personaj damnat, e și el un bătrân amărât, pentru că, așa cum vă spuneam, bătrânețea nu e întotdeauna frumoasă. În cazul meu, uite că se mai întâmplă să fie: am fost acum două zile la Brașov și mi-am găsit cea mai mică dintre nepoțele mai grea cu doi dințișori...

A.H.: *Sper că nu împotriva dumneavoastră! Să vă trăiască! Eu știam doar de o nepoată.*

M.A.: Sunt trei! Una dintre ele a spus de curând cuvântul „mamă”. Asta se cheamă să mai ai și zile senine la bătrânețe. Săracul McCorkle... El nu le-a avut!

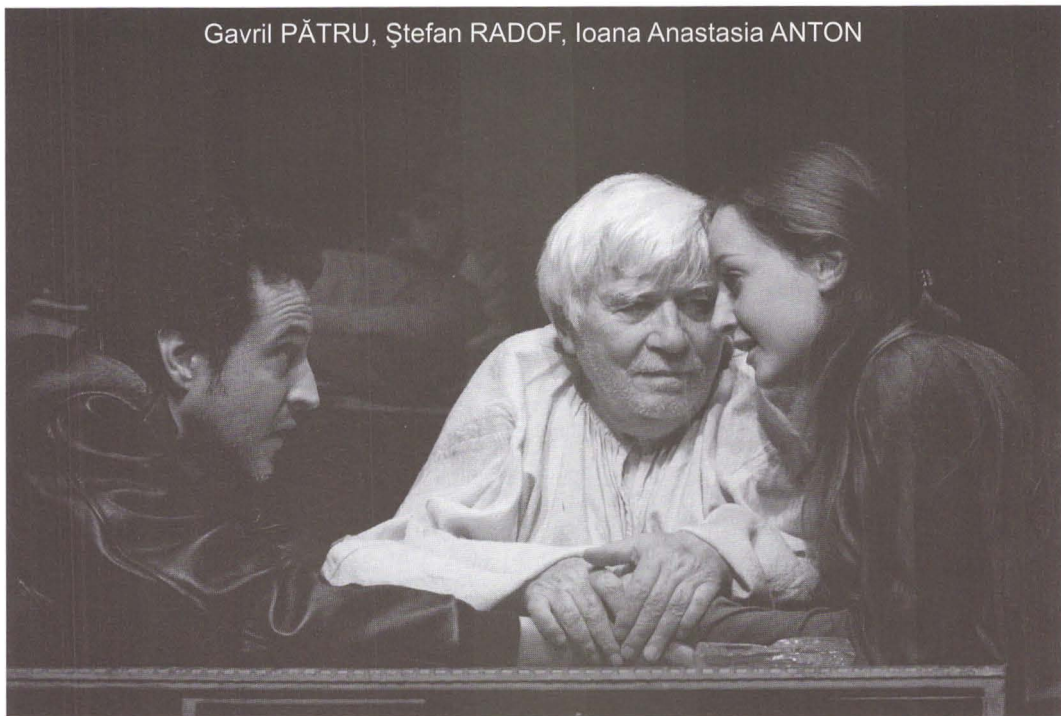
A.H.: *Ați vrea să repetați experiența de acum și să lucrați împreună cu Valeria Seciu la altă piesă?*

M.A.: Sigur că da! E o mare bucurie să joci cu o actriță atât de talentată, de profesionistă! E mare lucru să fii același om răbdător, să ai răbdare și la vârsta noastră. Eu cred că și pe mine ceea ce am învățat în facultate – inclusiv de la Valeria Seciu, cum vă spuneam – m-a salvat de la ratare. Pentru că provincia, chiar Brașovul, nu oferă întotdeauna cele mai strălucite condiții de lucru... Prea de multe ori am fost obligați să colaborăm cu niște oameni care nu au nicio treabă cu teatrul! Și, totuși, trebuia să rezisti. Altminteri, te pierzi pe acolo, te acrești. Și uite că am avut niște colegi minunați, care de asemenea au rezistat – ia uitați-vă la Mariana Mihuț! Joacă *Lear*! Și are și ea către 70 de ani – sper să nu se supere că îi divulg vârsta! N-are încă 70... Unii (cum ar fi Ovidiu Iuliu Moldovan) nu mai sunt prezenți – păcat de ei, Dumnezeu să-i ierte! Prin urmare, se vede că în facultate, sub aripa lui Pop Marțian, care ne-a fost profesor, și a lui Octavian Cotescu, care debuta în pedagogia de teatru, nu ne-am pierdut vremea!

A.H.: *Cum tocmai ați împlinit... 7 decenii de viață, vă urăm și noi La mulți ani!*

Interviu realizat de Anca HAȚIEGAN

Gavril PĂTRU, Ștefan RADOȘ, Ioana Anastasia ANTON



Nicolae PRELIPCEANU

Teatrul de text și de sentimente nu a murit încă

Am văzut un **Azil de noapte** foarte bun la Metropolis. Spectacolul lui Mircea Marin nu are pretenții să inoveze regizoral, nici să epateze prin mișcare și dans meșteșugit, asemenea atâtor altor montări, găunoase în fond. Dimpotrivă, Mircea Marin își propune, și reușește, să deseneze caracterele acestei celebre și geniale piese a lui Gorki cel dinainte de comunism, să le pună în evidență prin păstrarea în limitele textului. Decorul Ștefaniei Cenean, este, și el, aș spune, unul „cuminte”: eternele paturi, de data asta suprapuse, cu păturile și așternuturile de mizerie, plus masa și scaunele din mijloc, unde se joacă o parte din acțiune și din viața locatarilor azilului de noapte.

Tragedia fiecăruia dintre cei care își târăsc viața în acest loc mizer apare clară în fața spectatorului, caracterele sunt puternice și puternic reliefate. Lipsa de orizont care domnește aici se întrerupe un timp, prin apariția lui *Luca*, extraordinar interpretat, cu umor și căldură, de Ștefan Radof, aflat într-o foarte bună formă. Moșul fără acte introduce, în această lume ce nu are speranțe, căldura omenească, aceea pe care majoritatea locatarilor azilului o uitaseră, le spune povești despre care

nici el, la rigoare, nu susține că ar fi adevărate, dar care pot să le redeștepte speranța, pentru a dispărea în cele din urmă. Spectacolul acesta ar putea rămâne unul de referință și numai prin acest Luca memorabil. Dar mai e și un *Satin* teribil, pendulând de la cinism la căldură, de la minciună la adevăr, de la indiferență afișată la compătimire omenească, interpretat de Mircea Rusu cu virtuozitate. Simți, văzându-l, că acesta e *Satin*, deși cunoști sau îți amintești de alte cine știe câte posibilități ale întrupării personajului. Un alt „virtuoz” al acestui spectacol este Igor Caras, care în puținele apariții, cu acordeonul, cântând chiar culcat pe unul dintre paturi, se impune ca un actor de mari resurse. Am sărit, cred, nemeritat, peste rolurile mai mari, toate interpretate cu atenție și dăruire, încât nu poți spune despre niciunul dintre ele că este abordat din exterior. Să remarc aparițiile diabolice ale lui Tudorel Filimon, în rolul patronului azilului, sau cele, nu mai puțin diabolice și la fel de pregnante, ale Mirelei Comnoiu-Marin în rolul *Vasilisei*, cu toate meandrele acestui rol. Dar care dintre personajele *Azilului de noapte* nu trece prin stări contradictorii, de la disperare la speranță și înapoi? Până și serafica *Natașa*, într-o foarte nuanțată interpretare pe care i-o dă Ioana Anastasia Anton, poate doar mai puțin grosolanul și fricosul *Medvedev*, înfățișat cu acuratețe de Romeo Tudor. *Vaska Pepel*, în jurul căruia se învârt multe în această piesă, e abordat de Gavril Pătru corect, dar poate puțin rigid, însă apariția sa nu distonează cu mediul, așa cum l-a conceput Mircea Marin. Ovidiu Gherasim-Robu (în *Kleșci*) trece și el de la cinism și grosolanie la disperare, cu abilitate, Claudia Negroiu, în rolul ei (*Anna*), are o scurtă dar corect desenată trecere prin spectacol, Ioana Calotă își interpretează rolul, cel al *Nastiei*, cu mult nerv, așa cum face în toate aparițiile sale, Maria Junghietu este o *Kvașnia* în nota acestei lumi decăzute. Alexandru Bindea face un *Bubnov* cinic, cu o ușoară urmă de umanitate față de *Luca*, atunci când acesta se hotărăște să dispară, iar Niculae Urs este un *Baron* memorabil, cu toate hachițele nobiliare ale lui. O notă specială pentru debutantul Orlando Petriceanu, în rolul *Actorului*, un tânăr căruia îi reușesc foarte bine trecerile de la speranță la disperare și retur, până la „victoria” finală, sinuciderea.

Spectacolul a avut premiera în noiembrie, dar se joacă din mai sau iunie... Din păcate, programările nu vor putea fi mai dese de un spectacol pe lună, din cauză că actorii din distribuție, cu toții excelenți, au alte angajamente mai mult sau mai puțin stabile. Oricum ar fi, *Azilul de noapte* al lui Mircea Marin este o reușită și cred că publicul o va valida ca atare. Ascultând replicile acestea despre lucruri, în fond, banale, cum ar fi viață, moarte, adevăr, dreptate, o lume mai bună pentru toți nefericiții, despre speranță și disperare, îți dai seama că teatrul de text nu a murit încă, în ciuda nu știu căror prostii cu pretenții, copii după stupizenia atât de bogat reprezentată în prezentul nostru, de neocolit, totuși. Cuvintele simple ale acestor personaje au răsunat, în toată frumusețea lor omenească și umilă, în acest spectacol foarte frumos de la teatrul de pe strada Mihai Eminescu.

Teatrul Metropolis, București – Azilul de noapte de Maxim Gorki. Regia: Mircea Marin. Scenografia: Ștefania Cenean. Distribuția: Tudorel Filimon (*Mihail Ivanov Kostîlev*), Mirela Comnoiu-Marin (*Vasilisa Karpovna*), Ioana Anastasia Anton (*Natașa*), Romeo Tudor (*Medvedev*), Gavril Pătru (*Vaska Pepel*), Ovidiu Gherasim-Robu (*Kleșci Andrei Mitrici*), Claudia Negroiu (*Anna*), Ioana Calotă (*Nastia*), Maria Junghietu (*Kvașnia*), Alexandru Bindea (*Bubnov*), Niculae Urs (*Baronul*), Mircea Rusu (*Satin*), Orlando Petriceanu (*Actorul*), Ștefan Radof (*Luca*), Igor Caras (*Alioșka*). Premiera oficială: 9 noiembrie 2009.

Procesul Ceaușescu la teatru

Ciudată ideea unor tineri artiști germani de a concepe un spectacol după procesul soților Ceaușescu. Producție a Institutului pentru Crimă Politică, **Ultimele ore ale lui Ceaușescu**, subintitulat **Reconstituirea Procesului împotriva soților Ceaușescu**, pendulează între documentar și spectacol. Dacă începutul este tipic pentru un documentar, cu declarații ale unor personalități cunoscute, întruchipate, e drept, de actori, înscenarea propriu-zisă e teatru, dar unul hiperrealist, urmând cât se poate de fidel procesul real, așa cum a fost el filmat și cum s-a imprimat în memoria noastră. În prima parte, pe marile panouri care acoperă scena, îi vedem pe Ana Blandiana și Ion Caramitru, jucați de Victoria Cociaș și, respectiv, Mircea Rusu, dar și un tânăr timișorean anonim, care-și povestește amintirile timpurii de-acum 20 de ani, jucat de Alexandru Mihăescu, dar și pe comandantul garnizoanei de la Târgoviște, unde au sfârșit-o Ceaușeștii, întruchipat de Constantin Cojocar, și pe unul dintre piloții care au transportat „curtea” FSN, jucat de Eugen Cristian Motriuc, dar și pe generalul Stănculescu, întruchipat de Constantin Drăgănescu. Aceasta e partea video a spectacolului,

Victoria COCIAȘ și Constantin COJOCARU



urmând ca, după o pauză pe loc, să avem în fața ochilor și partea propriu-zisă de spectacol.

Procesul, urmat foarte fidel, se pare, de către regizor și actori, trezește, mai mult decât acum 20 de ani, un sentiment contradictoriu. Îți vine să râzi de reacțiile protestiste ale celor doi „conducători” care te indignau atunci, gândindu-te că ăștia te conduseseră (spre cele mai înalte culmi ale tâmpeniei, că știau bine drumul) până în urmă cu o săptămână. Acum, mai relaxat, sigur că ai uitat că o țară întreagă a tremurat de frica lor. Reacția e aproape aceea a unor străini care văd jucată o dramă din cine știe ce țară îndepărtată de democrație și rațiune. Iar momentele finale sunt de un tragism autentic, cei doi interpreți ai soților Ceaușescu reușind aici o adevărată performanță artistică. Poate că, de aceea, spectacolul, altfel destul de static și de improvizat, e psihologic util. Autorul și regizorul său este un neamț, cum spuneam, Milo Rau, iar proiectul va continua și în Germania, în România singurele spectacole fiind cele două de la Odeon. Totul îți apare, acum, după 20 de ani, exact cât perioada interbelică!, ridicol și aproape incredibil. Mircea Rusu se silește să pronunțe frazele președintelui „completului de judecată” improvizat, exact precum, atunci, demult, judecătorul Popa, ezitant, ceea ce, însă, în cazul său, dă un efect de batjocură la adresa celor judecați, ceea ce e nepotrivit cu un complet legal, dar destul de aproape de realitatea celui „al poporului”. Hazliu este că ajungi să crezi, asemenea Ceaușeștilor, că un asemenea tribunal nu are nicio legitimitate și, ceea ce te surprinde, este faptul că, totuși, prostănacul de-acum două decenii avea unele noțiuni, e drept, vagi, juridice și constituționale, deși instituțiile nu contaseră niciodată în ochii partidului și ai săi.

Cuplul Ceaușescu, jucat cu mult aplomb de Victoria Cociaș și Constantin Cojocar, este credibil, deși, poate, nu destul de stupid și de vulgar, dacă ne gândim la model. Dar efortul actorilor de a se transpune în pielea celor doi ticăloși este remarcabil și remarcat în final de publicul prezent în sală. Celor care meditează asupra a ceea ce văd, poate că această înscenare le trezește – a câta oară? – ideea că democrația noastră are la origine o crimă, e drept, împotriva unor criminali, dar asta nu schimbă calificarea juridică și că tot ceea ce se construiește pe o asemenea temelie nu poate să fie prea stabil. Aș merge prea departe dacă aș spune că povestea aceasta e un fel de poveste a unor Cain și Abel derizorii, transpusă la dimensiunile acestei lumi, încă năclăite în noroiul comunist. Căci judecătorii și judecății erau, de fapt, frați, și așa au rămas până în ziua de azi mulți dintre cei care se dau drept democrați, frați cu înaintașii și inspiratorii lor.

În aceste zile, prin capitalele europene mai fericite, se înscenează Nașterea Domnului nostru Iisus Hristos. În București se înscenează o moarte. Urâtă, ticăloasă, murdară. În cât timp, oare, ne vom spăla de acest ciudat păcat, care multora le poate părea, și pe bună dreptate ai zice, justiție?

Teatrul „Odeon”, București (gazdă) – Ultimele ore ale lui Ceaușescu. Reconstituirea Procesului împotriva soților Ceaușescu, o producție a Institutului pentru Crimă Politică din Berlin. **Autor și director de proiect:** Milo Rau. **Regia:** Milo Rau și Simone Eisenring. **Producție și dramaturgie:** Jens Dietrich. **Decor și costume:** Anton Lukas și Silvie Naunheim. **Regie video și muzicală:** Marcel Bachtiger. **Cu:** Victoria Cociaș, Constantin Cojocar, Constantin Drăgănescu, Alexandru Mihăescu, Eugen Cristian Motriuc, Mircea Rusu. **Premiera:** 10 și 11 decembrie 2009.

Mai multe feluri de a te combina cu altcineva

Mărturisesc deschis că m-au făcut să zâmbesc întrebările tinerei regizoare a spectacolului cu piesa **Closer** de Patrick Marber, Ilinca Stihi, mai ales aceea despre motivul pentru care, într-o relație, cineva devine infidel „chiar cu prețul pierderii persoanei iubite”. Păi, o mie de lucruri, printre care primul... Dar de ce să răspund eu la ceea ce trebuia să răspundă creatoarea spectacolului de la Teatrul Foarte Mic. Și, ca să fiu sincer, nu știu dacă Ilinca Stihi a răspuns, prin spectacolul său, întrebărilor pe care, poate, n-ar fi trebuit să le aștearnă pe cartonul puțin al vederii-program de sală.

Dincolo de asemenea amănunte, spectacolul nu a fost unul fără momente de teatru adevărat. Chiar felul cum și-a ordonat regizoarea viziunea asupra poveștii lui Patrick Marber, nu una din cale-afară de originală și de inteligentă, demonstrează că răspunsul, cel artistic, devine credibil pe parcursul celor vreo două ore de spectacol care, între noi fie vorba, putea fi ceva mai scurt, pentru că momente de comprimat au existat destule. Cu o scenografie mai mult funcțională decât redusă, semnată de Imelda Manu, *Closer*-ul Ilincăi Stihi te poate păstra în limitele acestei povești de dragoste în patru, doi câte doi, fiecare dintre cele două fete combinându-se, pe rând, cu fiecare dintre cei doi bărbați. E drept, cei patru actori, Gheorghe Visu, Ana Ioana Macaria, Mihaela Mihăescu și Marius Capotă, au avut cu toții clipele lor de glorie pe parcursul spectacolului, fiecare construindu-și un personaj credibil. Gheorghe Visu, medicul matur care se îndrăgostește sub ochii

Marius CAPOTĂ și Mihaela MIHĂESCU



spectatorilor de fotografia interpretată de Ana Ioana Macaria, își compune rolul din rostiri sacadate, parcă de robot vorbitor, ca semn că face parte dintr-o altă lume, alternând cu momente de rostire fluentă, când natura lea îi revine. Și are succes cu această construcție.

Ana Maria Macaria reușește să redea farmecul femeii ceva mai mature, față de puștoaica jucată de Mihaela Mihăescu, aceasta din urmă afișând ceva din dezinvoltura tinerilor și mai ales a tinerelor pe care le vedem azi și pe străzile orașelor românești. Dar fiecare dintre ele are, la rândul ei, marea deziluzie în amor, întâi cu unul dintre parteneri, apoi cu al doilea, astfel încât trebuie să-și adapteze figura, chiar trăsăturile, și o fac cu succes, la această alternanță nu ușor de redat, între beatitudinea iubirii învingătoare și deziluzia eșecului în dragoste. Povestea durează, totuși, mi s-a părut, prea mult, aceleași lucruri putându-se spune, am crezut și mai cred, ceva mai concentrat și fără desfășurarea de „vorbe și de ipoteze” din piesă și spectacol. În fine, Marius Capotă are și el nuanțele lui (ca să reproduc un celebru citat din „*Craii...*” lui Mateiu Caragiale), fiind nu doar „simpatic”, ci chiar convingător în fețele pe care trebuie să le ia, conform scenariului. Trece și el de la puștoaică la femeia mai matură și retur, dar pe urmă totul se strică definitiv și, culmea, numai cel care părea perdantul etern, un „puriu”, cum se spunea în argoul anilor '60 ai secolului trecut, este cel care câștigă în final, cel mai puțin atins de aripa dragostei profunde și mult mai atins de aripa sexului.

Spectacolul face parte din categoria celor agreabile, fără mari inovații, nici nu era nevoie, dar care poate atrage un public dornic să vadă creații actoricești de bună factură ale unor artiști mai tineri sau mai coți, dar cu toții de o anumită valoare, peste medie.

Teatrul Foarte Mic, București – Closer de Patrick Marber. Regia, traducerea și adaptarea scenică: Ilinca Stih. Light design: Gheorghe Jipa. Scenografia: Imelda Manu. Cu: Gheorghe Visu, Ana Ioana Macaria, Mihaela Mihăescu, Marius Capotă. Premiera: 22 noiembrie 2009.

Mircea MORARIU

Adevărul și renașterea

Din câte se pare, **Aniversarea**, piesă pe care Teatrul „Nottara” și Vlad Massaci, în dubla calitate de traducător și de regizor, o prezintă în premieră pe țară, într-un spectacol sobru și auster, de puternică și nedezmășită vibrație, concentrat pe datele interioare ale personajelor și pe confruntările acute dintre acestea, reprezintă rescrierea pentru scenă a ceea ce a fost inițial un scenariu de film datorat danezilor Thomas Vinterberg și Mogens Rukov. Filmul are în palmares numeroase și însemnate premii, iar piesa întrunește toate condițiile pentru un spectacol apt să extragă și să le dăruiască spectatorilor frumusețe din rigoare.

Aniversarea e o tragedie modernă ce se slujește cu maxim folos de clasică regulă a celor trei unități. Până la un punct, scrierea lui Thomas Vinterberg și a lui Mogens Rukov amintește de *Toți fiii mei* a lui Arthur Miller. În decursul a 24 de ore, în spațiul unui salon luxos – unde o familie înstărită, numeroasă, ce își jucase până atunci ireproșabil aerul de respectabilitate și de unitate, se întrunește spre a sărbători cei 60 de ani împliniți de *Helge*, tatăl a cărui autoritate absolută pare a fi imposibil

de contestat – , se decontează dramatic și pe neașteptate fapte teribile comise în urmă cu 30 de ani. Fapte cunoscute de toți, ascunse cu o complicitate născută din spaimă, în numele unei coeziuni de clan altminteri fragile, mai mult sau mai puțin abil mimată. Decontul dobândește forma unui dosar penal pe care fiul cel mare, *Christian*, până atunci conformist și timorat, îl deschide liderului imoral ce și-a violat copiii și ale cărui nelegiuri au dus la sinuciderea uneia dintre fiice pe nume *Linda*. Christian e investit cu un dublu rol – el e deopotrivă procuror și executor. Procuror, fiindcă el e cel ce enunță acuzațiile și furnizează dovezile, el e singurul ce își asumă riscul de a-și înfrunta nu doar tatăl, ci și, până la un moment dat, întreaga familie, inclusiv pe cei mai neconformiști dintre membrii acesteia (fratele *Michael* și sora *Helene*), el e cel ce dă peste cap scenariul unei false bucurii de atâtea și atâtea ori exersat până atunci, punându-le tuturor în față imaginea tulburătoare a hidoasei lor lașități și a urmărilor acesteia. Executor, deoarece Christian duce la îndeplinire misiunea de a face cunoscut adevărul, misiune încredințată de Linda printr-o scrisoare trimisă de aceasta cu puțin înainte de a-și fi luat zilele. Scrisoare ce funcționează ca probă, ca argument suprem, având o valoare similară scrisorii trimisă în piesa lui Arthur Miller de Larry logodnicei sale Ann. Nu îi este nicidecum simplu lui Christian să își asume și să își ducă până la capăt rolul de justițiar. De câteva ori e pe punctul de a abandona, de a părăsi ringul, timorat nu doar de siguranța și de agresivitatea mai curând simțită de cei din jur decât exprimată a tatălui, ci și de rezistența opusă de toți participanții la aniversare. Punându-și în funcțiune mecanismul de autoapărare, temându-se de consecințele dezvăluirilor, familia – un cuvânt repetat obsesiv, parcă din dorința de a-i fi astfel ascunsă inconsistența faptică – face zid în fața tatălui vinovat. Indignarea manifestată de cei ce



Foto: Ciprian Duică

prin tăcere au devenit complicii lui *Helge* e motivată de teama ca nu cumva pagubele aduse de recunoașterea adevărului să fie excesiv de mari. Christian se află în situația de a trece mai întâi examenul depășirii propriei lașități. Pentru asta are nevoie de ajutorul venit din partea unei persoane necunoscute cu care vorbește la telefon de îndată ce a intrat în casa părintească, de ajutorul venit dinspre sora moartă ce se insinuează ca o prezență aproape fizică, de ajutorul dat de *Kim*, un prieten din copilărie ce îi transformă pe convivi în prizonieri, deposedându-i de cheile de la automobile, de stimulente bahice. El însuși multă vreme complice la fiecare, el însuși timp îndelungat ros de lașitate, Christian e departe de a fi eroul exemplar. E doar un om care și după ce înregistrează o victorie are nevoie de sprijinul familiei devenită aliat spre a mai trece o probă de curaj. Aceea de a înfrunta barierele sociale și de a-i cere servitoarei *Pia*, pe care o iubește, să îl însoțească. Indiciu limpede că nu e tocmai ușor să înfrunți și să te desparți de un trecut încărcat, ale cărui urme nu pot fi șterse cu una cu două.

Intuind acuitatea și profunzimea situațiilor dramatice din *Aniversarea*, cuantumul lor de omenesc dar și de generalitate favorabilă extrapolărilor, dorind să facă din spectacolul său mai mult decât unul al unei drame de familie, regizorul Vlad Massaci a optat pentru o formulă de montare doar aparent simplă și fără divagații, numai în primă instanță preocupată de traducerea în limbaj teatral a datelor esențiale ale conflictului. E adevărat. Massaci e atent la claritatea expunerii. Punctează cu rigoare, construiește un spectacol aproape clasic, în care recursul la tehnicile video nu e nicidecum resimțit drept o gratuitate, ci, dimpotrivă, sporește impactul emoțional asupra publicului. Regizorul are grijă să elaboreze câteva scene de maximă confruntare ce izbutesc să agreseze spectatorul, să îl facă să tresalte. Massaci știe foarte bine că reușita montării e condiționată de intensă participare nu doar a actorilor, ci și de cea a spectatorilor. Drept pentru care nu se arată blând nici cu unii, nici cu alții. Numai că directorul de scenă nu se limitează la atât. Își maximalizează intențiile, refuză să mențină montarea în cadre strict realiste, cu efecte imediate. Pentru Vlad Massaci *familia Klingenfeld-Hansen* simbolizează însăși societatea în care trăim. O societate încă înspăimântată, încă temătoare în a-și recunoaște bolile, în a-și cauteriza rănilile și în a-și administra singură tratamentul de care are cu siguranță nevoie. O societate căreia îi e mult prea frică de confruntarea cu adevărul, o lume precaută în a se privi în oglindă. O societate în care se înfruntă necesitatea rostirii adevărului și obișnuința practicii vicioase. Dar ca într-o simfonie în care se înlănțuie furtunos nenumărate teme de un dramatism conținut, și în spectacolul de la „Nottara” se aude în final biruitor arpeggiul încrederii. Spunerea și recunoașterea adevărului despre sine și despre alții reprezintă chezașia renașterii.

În aceste condiții, e cât se poate de limpede că actorii din *Aniversarea* au o misiune dificilă. Regizorul îi îndeamnă și îi obligă să le asigure personajelor încredințate o considerabilă încărcătură psihologică. Prin evoluțiile lor, ei sunt chemați să ne facă să simțim materialitatea cenușie, grea ce apasă asupra familiei, asupra societății temătoare de adevăr. Limbajul regizoral la care face apel Vlad Massaci este unul extrem de precis, iar această precizie trebuie să se regăsească în chip obligatoriu în evoluția fiecărui interpret în parte.

Indiscutabil, toți componenții distribuției evoluează la un apreciabil grad de profesionalitate. Cu toții știu că au avut șansa de a fi parte dintr-un spectacol ce întrunește premisele de a se impune ca unul foarte bun, niciunul nu vrea să rateze ocazia de a readuce instituția producătoare în prim-planul vieții teatrale românești.

E sigur că pentru Ion Grosu rolul *Christian* nu reprezintă doar o imensă provocare, ci și o însemnată izbândă. Toate ezitățile, toate spaimile și toate luările de avânt ale unui personaj complex prin însuși omenescul său își regăsesc echivalențe fericite în jocul subtil, nuanțat, deparazitat de teatralism al actorului. Tonusul artistic ridicat al spectacolului e susținut deopotrivă prin rolul foarte rotund, foarte temeinic gândit și lucrat de Alexandru Repan. *Helge*, bărbatul cu morgă, sigur pe sine, dictatorul care nicio clipă nu și-ar fi putut imagina că îi poate fi pusă la îndoială supremația, că cineva va avea vreodată curajul să-i dezvăluie natura criminală, se prăbușește sub ochii noștri, devine neputincios, îmbătrânește brusc, ajunge o ruină în clipa în care e declarat indezirabil de întreaga familie. O trecere în sens invers, dinspre supunere înspre regăsirea demnității i se întâmplă lui *Else*, soția lui *Helge*, pe care o aduce în scenă jocul plin de suflu dramatic și de adevăr, fără brizbizuri, al lui Catrinel Dumitrescu. Inteligent, individualizat, tensionat evoluează *Ada Navrot (Helene)* și *Dan Bordeianu (Michael)*. Băiatul flușturistic, mereu dispus la aventuri extraconjugale care e *Michael* se transformă pe neașteptate, iar transformarea sa dramatică e năucitoare pentru *Helge* care și astfel constată că și-a subestimat familia. *Emil Hossu* depășește cu eleganța-i recunoscută convenționalismul personajului *Helmut von Sachs*, *Camelia Zorlescu* și *Corneliu-Dan Borcia* fac din evoluțiile lor mai mult decât unele de coloratură, exacti și eficienți sunt *Gabriel Răuță*, *Raluca Gheorghiu*, *Lucian Ghimiși*, *Cristina Păun*, *Andrei Japhet*.

Un cuvânt aparte merită evoluția copilului *Eduard Epure* care chiar își joacă personajul, nu se joacă doar pe sine, care își spune replicile cu convingere și implicare, dar și cu naturalețea și farmecul specifice vârstei. Ceea ce nu e deloc puțin lucru. Ceea ce, la urma urmei, poate reprezenta dovada că în *Aniversarea* interpreții joacă astfel încât ating condiția de trupă.

Teatrul „Nottara” din București – Aniversarea de Thomas Vinterberg și Mogens Rukov. Traducerea și regia artistică: Vlad Massaci. Scenografia: Ștefan Caragiu. Ilustrația muzicală: Cristi Juncu. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Cu: Alexandru Repan, Catrinel Dumitrescu, Emil Hossu, Ion Grosu, Ada Navrot, Dan Bordeianu, Camelia Zorlescu, Corneliu-Dan Borcia, Gabriel Răuță, Raluca Gheorghiu, Lucian Ghimiși, Cristina Păun, Mihaela Subțirică, Andrei Japhet, Raluca Jugănar, Ionuț Anghel, Corina Dragomir, Ciprian Duică, Eduard Epure. Data reprezentației: 5 și 6 decembrie 2009.

Ion PARHON

Doi pe insula speranței

În sala „George Constantin” a Teatrului „Nottara”, ne-am reîntâlnit cu drama-turgia Ludmilei Razumovskaia, autoare născută în 1946 la Riga, în Letonia, dar afirmată atât în Rusia, cât și pe numeroase scene din Europa, S.U.A., Brazilia, China, Coreea ș.a. Prima dată am luat cunoștință cu scrisul domniei sale tot la „Nottara”, prin spectacolul cu *Șantaj (Dragă Elena Sergheevna)*, înregistrat și de teatrul de televiziune, un tulburător discurs artistic ce i-a prilejuit o memorabilă creație actriței Ruxandra Sireteanu, în rolul unei profesoare agresate și, în cele din urmă, împinsă spre sinucidere de câțiva dintre elevii clasei sale.

De această dată ne aflăm în fața unui spectacol în două personaje, *În Piața Vladimir*, cu o construcție voit simplificată, un fel de „teatru de cameră”, unde piscurile și abisurile „conflictului” se înfățișează în spațiul restrâns al dialogului între cei doi și al tensiunii emoționale dezvăluite de mărturisirile lor. Este un spațiu ce aparține deopotrivă memoriei, prezentului și unui viitor învăluit însă în umbrele incertitudinii și ale renunțării. Totul se petrece în anii tranziției rusești de la comunismul tragicelor deziluzii către începuturile nesigure și aspre ale unei noi societăți, populate de transformări generatoare și ele de nu puține crize existențiale. Cele două personaje, *Vera Ivanovna* și *Pavel Sergheievici*, se întâlnesc din întâmplare în Piața Vladimir din Moscova, ea ca vânzătoare ambulantă, însoțită de un cărucior de mărunțișuri, iar el cu un carton „al milei” de gât și ochelari de cerșetor. În câteva clipe, ce riscă să transforme această întâlnire într-un jaf de stradă, „victima” și „agresorul” trăiesc revelația și bucuria extraordinară a revederii în pielea unor... foști colegi de școală, Elena îndrăgostită pe atunci în tăcere de Pavel, iar acesta răsfățat pur și simplu de succesul la inima fetelor, consolidat și mult amplificat, mai târziu, când a devenit un foarte cunoscut actor de cinema. Într-un joc menit să conducă la salvarea... aparențelor, identitățile celor doi capătă o înfățișare mult mai onorabilă, căci Elena pare doar să țină locul unei prietene, în acest „rol” de vânzătoare de stradă, în timp ce Pavel se grăbește să explice că tocmai încearcă să repete aieva și să se familiarizeze cu un „rol” de cerșetor în noul său film...

Dincolo de minciunile lor „nevinovate”, menite să nu strice cu nimic farmecul acestei întâlniri poate providențiale și al începutului unei iubiri la prima... revedere, se află adevăruri triste, insurmontabile ce privesc destinul fiecăreia dintre aceste fapte împinse de către un destin ostil spre marginile unui trai răvășit de lipsuri, solitudine și nefericire. În mica și sărăcicioasă încăpere ce încă supraviețuiește într-un bloc mai vechi, acum dezafectat, Pavel și Elena încearcă să fugă de realitate prin gestul aproape disperat al cununiei, ce ar putea aduce cu sine un „nou început” în viața lor. Și, într-adevăr, în oceanul cenușiu al deznădejdlor, licăresc nobile sensibilități și autentice speranțe, așa cum se întâmplă și în marea literatură rusă, de la Dostoievski și Gorki până astăzi, amintind poate iubitorilor Thaliei de un alt „duet” al poeziei și nefericirii, din spectacolul TV cu *Oameni sărmani*, în regia lui Ion Barna, interpretat de regretații Leopoldina Bălănuță și Constantin Rauțchi. Mai aproape în timp, însă, cele întâmplate „în Piața Vladimir” ne amintesc de *Doi pe o bancă*, de Al. Ghelman, iar această provocare a memoriei involuntare este cu atât mai puternică aici, cu cât, în cele două spectacole distincte cu textul respectiv, jucau tocmai Luminița Gheorghiu, alături de Victor Rebengiuc, la Teatrul „Bulandra”, apoi Emil Hossu, alături de Catrinel Dumitrescu, la „Nottara”!

De această dată, în spectacolul regizorului Petru Hadârcă și decorul minimalist creat de Andrada Chiriac, sentimentul discursului artistic autonom se întemeiază atât pe biografia eroilor sau pe o notabilă condensare a firului narativ, cât și pe finalul potrivit căruia Pavel, rămas fără adăpost, va porni singur într-o nouă aventură a existenței sale, într-un alt oraș, fără ca Elena, prizoniera grijilor față de fiica și de nepoțica ei, și mai nefericite, să-l poată însoți, împlinindu-și nevoia ei irepresibilă de certitudine. Acest joc, mai întâi între adevăr și aparență, apoi între un luminos orizont virtual și amara destrămare a visului, este întrupat cu manifestă sensibilitate și forță lăuntrică de către cei doi interpreți, conduși de regizor către un teatru realist și direct, cu discrete mutații de ritm și tonalitate.

El este potențat uneori emoțional și de ilustrația muzicală concepută de Catrinel Dumitrescu, cât mai ales de suspansul tăcerilor grele de semnificații sau de acele „întimități” și „stângăcii” care anulează distanța dintre scenă și spectatori în studioul Teatrului de pe Bulevardul Magheru. Pregnanța și sangvinitatea evoluției lui Emil Hossu, într-un rol ce pare să-i satisfacă și disponibilitățile pentru construcția unui caracter complex, dar și acea secretă încredere în farmecul personal, își află un fericit „partener” în firescul de-a dreptul provocator și în sinceritatea jocului Luminiței Gheorghiu, fără îndoială una dintre cele mai valoroase actrițe ale teatrului românesc de azi și dintotdeauna. Ca și în *Tacâmuri de pui*, *Doi pe o bancă*, *Bigudiuri* și *Audiția*, spre a ne referi doar la câteva dintre acele creații ale sale în bună parte înrudite caracterologic, actrița ne oferă aici, împreună cu Emil Hossu, câteva „clipe de viață” artistică autentice, ferite de melodramă ori sofisticării. Este „duetul” unor interpreți pe cât de apreciați, pe atât de diferiți în ceea ce privește comportamentul actoricesc, el mai grăbit să confere trăirilor o deosebită amplitudine gestuală și vocală, ea ispitită mereu de o încăpățânată și cuceritoare tendință de a-și interioriza sentimentele și reacțiile. O „gară pentru doi” alergători de cursă lungă pe drumul către performanță...

Teatrul „Nottara” – În Piața Vladimir, de Ludmila Razumovskaia. Regia: Petru Hadârcă. Scenografia: Andrada Chiriac. Ilustrația muzicală: Catrinel Dumitrescu. Cu: Luminița Gheorghiu (*Vera Ivanovna*) și Emil Hossu (*Pavel Sergeievici*). Data premierei: 18, 19 noiembrie 2009.

Luminița GHEORGHIU și Emil HOSSU

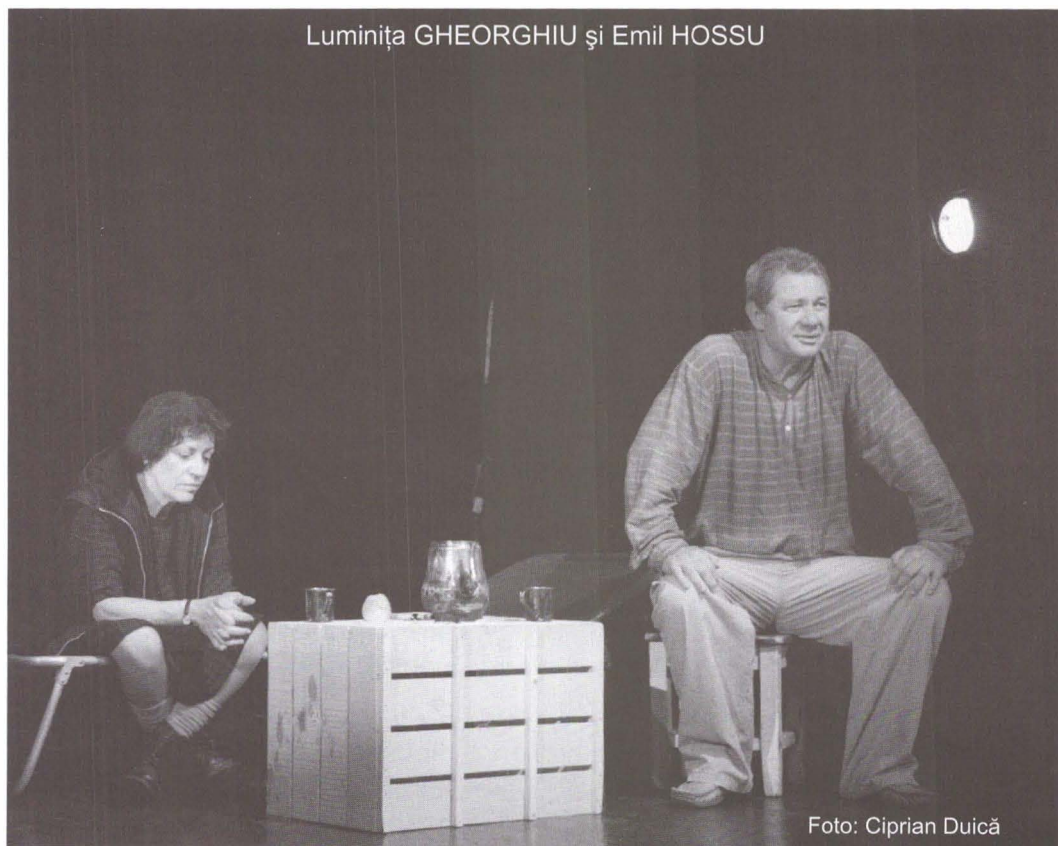


Foto: Ciprian Duică

Mircea MORARIU

Reușitele actoricești în prim-plan

Albert Camus nu a fost doar un mare romancier, un rafinat eseist și un autor de literatură dramatică de mână întâi. A fost deopotrivă gazetar și activist social. A ilustrat categoria scriitorului angajat, poate încă și mai mult după ruptura sa de Partidul Comunist Francez. Cum în opinia lui teatrul era o armă de luptă socială extrem de eficientă, creația sa în domeniul literaturii dramatice nu se limitează la cele patru piese de teatru îndeobște cunoscute – *Caligula* (1944), *Neînțelegera* (1944), *Starea de asediu* (1948) și *Cei drepti* (1950). Camus e autorul a nenumărate scenarii radiofonice, dar și a numeroase adaptări pentru scenă a unor romane, cele mai cunoscute fiind *Un caz clinic* (1955) după Dino Buzzati și *Demonii* (1959) după F.M. Dostoievski.

Nu trebuie nicidecum să ne mire că autorul *Ciumei* a optat pentru adaptarea *Demonilor*. În scrierea lui Dostoievski e vorba despre nihiști, revoluționari și extremiști, personaje ce l-au fascinat și pe Albert Camus, cea mai relevantă în acest sens fiind piesa *Cei drepti*, a cărei acțiune e plasată chiar în Rusia. E în afara oricărei îndoieli că nu i-a fost tocmai ușor lui Camus să ordoneze în sens teatral și în conformitate cu legile scenei scrierea clasicului rus. După cum nici lui Albu István, un tânăr actor de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, nu i-a fost din cale-afară de simplu ca, îmbrăcând hainele regizorului, să ducă la bun sfârșit proiectul de a înscena adaptarea camusiană, destul de stufoasă, bogată în personaje, oameni cu o biografie complicată, cu toții chemând la studii de psihologie analitică.

Ca orice regizor începător, dar mai cu seamă ca orice tânăr director de scenă provenit dintr-un actor, Albu István comite o seamă de greșeli, cea mai evidentă fiind recursul la destule soluții văzute în altă parte ori la poncifuri care l-au fermecat. Este evident că pentru regizor definitorie e tema morții, cu subtema ei, sinuciderea. *Demonii* sau „posedații” nu pot sfârși altfel decât recurgând la pistol ori spânzurându-se. Ei fac nenumărate exerciții în acest sens, se joacă în chip repetat cu revolverul. Prologul, cel care ni-i arată pe o seamă dintre protagoniști, trăgându-și câte un glonte în cap și transmițându-și unul altuia revolverul, e o imagine bine găsită. Cucerit de ea, mizând pe ea, Albu István o repetă și la începutul, și către sfârșitul părții a doua a spectacolului, „vânzând”, cum se zice, cam prea devreme sfârșitul. Mai apar, în aceleași momente, dar și în altele, doi purtători ai unor măști ale morții, existând astfel riscul ca ideea eșecului deconțat prin moarte să fie cam prea apăsat subliniată. Tema oglinzii, în sine ofertantă, e, la rândul ei, supralicitată. La final, în oglinda decorurilor, ne vedem noi, spectatorii, îndemnați pesemne la un examen de conștiință. Și așa mai departe. Nu sunt lucruri noi, ba din contră.

Personajele din *Demonii*, indiferent de vârstă, sunt îmbătrânite. Au părul grizonat sau alb de-a binelea. Cum toți au sufletele cernite, poartă veșminte negre ori în negru și alb, excepție făcând tânărul Kirilov. Albul acesta amestecat cu negru conferă rafinament decorului și costumelor imaginate de Carmencita Brojboiu. Mai e de observat că decorul exploatează cu inteligență spațiul de joc al elegantului Studio de care dispune teatrul clujean.

În pofida stângăciilor regiei, spectacolul trece rampa. Oricât de paradoxal ar părea acest lucru. Iar dacă acest fenomen se întâmplă, principalul merit revine mobilizării exemplare a actorilor din distribuție, toți interpreții fiind vizibil și lăudabil animați de dorința de a juca cât mai bine și de a onora prin evoluțiile lor emblema de mare respectabilitate a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Cu câteva

excepții, rolurile au fost încredințate unor actori tineri ori mai puțin încercați. Nu figurează pe afișul spectacolului niciuna dintre vedetele teatrului, dar condiția de trupă a componenților colectivului își spune benefic cuvântul. Într-un anume fel, „trupa lui Tompa”, cum este numit cu respect în lumea profesioniștilor colectivul actoricesc al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, confirmă lecția „predată” cu zeci de ani în urmă actorilor de la Teatrul „Bulandra” de marele Liviu Ciulei. Orice reușită individuală – preciza marele regizor și ctitor de teatru – e validă și e validată doar de reușita colectivă. Iar actorii din distribuția *Demonilor* își strunesc talentul și eforturile pentru asigurarea acestei izbânzii.

Se poate deci spune că linia melodică a personajelor prinde contur, că se ajunge adesea ca ea să fie orchestrată simfonic. Evoluțiile individuale se cuvin însă relevate. Începând cu Váta Loránd (*Nikolai Stavroghin*), actor binecunoscut nouă din evoluțiile sale de la Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe, și cu Farkas Loránd, acesta din urmă remarcabil în rolul *Piotr Verhovenski*. Continuând cu Kali Andrea (excelentă ca apariție și nu numai în *Varvara Stavroghina*), Pethő Anikó, Vindis Andrea, Skóvrán Tünde și Varga Csilla, merituose interpretate ale rolurilor feminine. Cu Bodolai Balázs, interpretul lui *Kirilov*, care prin evoluția lui de acum îmi dă motive să cred că nu m-am înșelat când l-am apreciat la vremea debutului său în spectacolul cu *A patra soră* de la Secția Maghiară a Naționalului târgumureșean. Și încheind cu Salat Léhel, Szücs Ervin, Galló Ervin, Köllő Csongor și Buzási András. Cu toții conferă personajelor contururi ferme, în care tensiunea și drama, derizoriul și tragismul își au locul cuvenit.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Demonii de F.M. Dostoievski după adaptarea lui Albert Camus. Regia: Albu István. Decoruri și costume: Carmencita Brojboiu. Dramaturgia: Gönczi Hunor și Nagy Noémi Krisztina. Mișcarea scenică: Ferenc Sinkó. Regizor tehnic: Péter Mixtay. Cu: Váta Loránd, Salat Lehel, Farkas Lóránd, Kali Andrea, Szücs Ervin, Bodolai Balázs, Galló Ernő, Pethő Anikó, Vindis Andrea, Skóvrán Tünde, Varga Csilla, Köllő Csongor, Buzási András. Data reprezentației: 26 noiembrie 2009.

În vreme de război

Le revin Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, directorului său, actorul Liviu Timuș, regizorului Szabó K. István și traducătorului George Volceanov meritul de a fi atras atenția asupra dramaturgului maghiar contemporan Zalán Tibor și asupra piesei lui, ***Soldații***, pe care am văzut-o montată într-o versiune de foarte bun nivel artistic.

Din caietul de sală, bogat în informații și în comentarii ce pun în relație piesa cu scrieri din literatura universală apropiate ca tematică, caiet profesionist întocmit de Gențiana Ionescu, aflăm că Zalán Tibor este deopotrivă poet, dramaturg, gazetar de presă scrisă și de televiziune. S-a născut în anul 1954, din 1974 a început să scrie consistent și consecvent poezie. După volumul de debut în lirică, volum intitulat *Penurie de pământ*, au urmat altele ce au determinat critica literară din Ungaria să îl califice pe Zalán Tibor drept un „corifeu al avangardei”. Scriitorul s-a îndreptat și către literatura dramatică și, atât cât mi-am putut da seama din piesa *Soldații*, el scrie pentru teatru ca un dramaturg autentic ce știe să dureze veritabile situații dramatice fundamentate pe un conflict necontrafăcut, pe o atent controlată gradare a acestuia, și mai știe deopotrivă ce înseamnă personaj și care sunt mijloacele grație cărora i se pot asigura acestuia carnație și individualitate. Altfel spus, Zalán se comportă în spațiul literaturii dramatice ca un profesionist autentic, nu asemenea

unui poet care, sub pretextul teatrului câteodată abuziv numit poetic, încearcă să își mascheze inadecvarea la gen.

Nu încapе îndoială că toate asocierile și relaționările cu alte scrieri, aparținând sau nu genului dramatic pe care le avansează sus-menționatele texte din caietul de sală, sunt îndreptățite. Dar mie mi s-a părut că textul cu care poate fi cel mai bine comparat *Soldații e Familia Tóth*, aparținându-i lui Orkény István, un dramaturg maghiar ce se bucură de suficientă notorietate în România, relativ des jucat pe scenele noastre în anii '70–'80. Înrudirea e evidentă, deoarece atât piesa lui Zalán Tibor, cât și cea a lui Orkény au ca temă principală războiul și consecințele lui în plan moral.

Acțiunea piesei e plasată, așadar, în vreme de război. Autorul are înțelepciunea de a nu preciza în care război anume, fiindcă ceea ce îl interesează e gradul de generalitate al reacțiilor, al atitudinilor, al comportamentului oamenilor într-o situație-limită. Lipsa circumstanțierii înseamnă, după părerea mea, un punct de rezistență al piesei.

Obiceiul familiei lui Mihály Dogarul e ca săptămânal să găzduiască în propria casă o oră de rugăciune la care sunt poftiți fruntașii satului – *Reverendul și Învățătorul* –, dar și oameni obișnuiți. Raporturile dintre cei adunați în jurul mesei, fie ei membri ai familiei (mamă, tată, cele două fiice) ori oaspeți sunt destul de complicate, marcate de numeroase focare de tensiune ale căror surse aflate undeva în trecut se pot ghici și pe care convențiile sociale abia le pot ține sub control.

Satul e pe neașteptate ocupat de militari, iar casa lui Mihály e rechiziționată de un fruntaș și doi soldați. Oamenii aceștia care nu înseamnă de fapt nimic în ierarhia militară îi țin sub teroare fizică și psihologică pe cei găsiți în respectivul spațiu închis. Starea de asediu căreia îi e supusă comunitatea restrânsă din jurul mesei familiei lui Mihály pune la încercare omenia, moralitatea, demnitatea celor deveniți prizonieri pentru 48 de ore. Toate abandonurile, cedările, lașitățile, trădările, răsturnările de situație sunt cu grijă pregătite de dramaturg, observate și notate

Tudor TĂBĂCARU și Loredana GRIGORIU



Foto: Ciprian Iorgu

cu minuție. Iar când cele două zile de asediu se vor fi încheiat, e cât se poate de limpede că nimic nu mai e la fel, că nimic din fostul echilibru fragil nu mai poate fi salvat, că *statu-quo*-ul a fost spulberat, că măștile au căzut, conveniențele au fost dinamitate și că cei ce au supraviețuit vor trăi pe mai departe cu totul altfel decât le-a fost viața de până atunci.

Indiscutabil, spectacolul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț e unul bun, tensionat, cu miză ideatică și artistică. E subliniată așa cum se cuvine – mai cu seamă în partea a doua a montării – starea de coșmar, apăsătoare, grea, regizorul Szabo K. István insistând eficient asupra *etapelor* procesului de alienare ce se declanșează ca urmare a terorii pe care o instituie micul dictator, puțintel la trup, care e *Fruntașul*. De altfel, nu e pentru prima oară în cariera lui când directorul de scenă se arată preocupat de cercetarea scenică a felului în care se comportă oamenii în condiții extreme. Bunăoară, îmi amintesc și acum cu plăcere de una dintre primele montări semnate de Szabó K. István, cea cu tragicomedia absurdă *Casa de pe graniță*, realizată la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe, a cărei acțiune se petrecea și ea în timpul unei conflagrații. Frica, atingând adesea intensitatea groazei, e o temă riguros decupată, tot la fel cum sunt cu rigoare urmărite deconturile ei în faptele oamenilor. Tocmai de aceea regizorul găsește că stilul cel mai adecvat pentru spectacolul său e cel de factură modern-realistă, fundamentat pe un joc condus ca atare, consecvent adoptat de o distribuție inspirat întocmită. Poate tocmai din acest motiv am îndoieli asupra utilității inserării unui dans cu funcții deopotrivă simbolice și metaforice, dans coșmaresc ce își propune de fapt să prefăteze coșmarul palpabil căruia îi vor cădea pradă cei din casa familiei lui Mihály. Iar dacă montării îi este caracterizantă tensiunea indusă, un mare merit le revine actorilor, cu toții, fără excepție, foarte buni, stăpâni pe rol și pe mijloacele de expresie artistică.

Dezumanizatul, excentricul, tragicomicul, înspăimântătorul, derizoriul dar și cinicul *Fruntaș* își află în Cezar Antal interpretul fără cusur. Prin rostire, prin intonație, prin gestică, prin mimică, prin capacitatea de a juca ori de a mima bunăvoința îndată înlocuită de măsuri excepționale, Cezar Antal aduce în scenă un personaj de esență demoniacă, actorul demonstrând încă odată că e unul de mari resurse.

Reprezentant a ceea ce se cheamă *umanitatea medie*, o umanitate care negociază cu sine multiple compromisuri, dar care nu acceptă totuși orice, care știe că cedarea are și trebuie să aibă limite, amestec de complexe de inferioritate și de demnitate, de frustrări și de onestitate, de bunătate și de umilință, de suferință dar și de curaj, *Mihály Dulgherul* înseamnă pentru Tudor Tăbăcaru un nou rol de referință inclus în fișa lui de creație. Triunghiul feminin măcinat de contradicții, de frustrări e la un considerabil nivel profesional siluetat scenic de actrițele Loredana Grigoriu, Nora Covali și Andrea Gavriliiu. *Învățătorul satului*, un om ce se dorește adoptat de comunitate, dar care nutrește deopotrivă mereu ambiția de a-i fi recunoscută superioritatea, e bine interpretat de Horia Suru, în vreme ce *Reverendul*, la început calm, împăciuitorist, deloc cu aplecare spre eroism, mai apoi revoltat și rezistent când „solicită-rile” *Fruntașului* depășesc limitele, își găsește un bun interpret în Victor Girescu. Deși fără cuvinte, apariția lui Dragoș Ionescu în rolul lui *Jankovics* e una ce contează, la fel cum contează și cea a Isabellei Neamțu ori a Ecaterinei Hâțu. Cuvinte de apreciere merită și Rareș Pîrlog, Dan Grigoraș, Daniel Beșleagă, Florin Mircea jr., Cătălina Leșanu. La rândul-le, muzica de scenă compusă de Ovidiu Iloc și scenografia purtând semnătura lui Csiki Csaba au un aport însemnat la reușita spectacolului.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Soldații de Zolán Tibor. Traducerea: George Volceanov. Un spectacol de Szabó K. István. Scenografia: Csiki Csaba. Coregrafia: Andrea Gavriliiu. Cu: Tudor Tăbăcaru, Loredana Grigoriu, Cezar Antal, Nora Covali, Andrea Gavriliiu, Horia Suru, Victor Giurescu, Rareș Pîrlog, Dan Grigoraș, Daniel Beșleagă, Florin Mircea jr., Cătălina Leșanu, Isabela Neamțu, Ecaterina Hâțu. Data premierei: 24 octombrie 2009.



Dragoș IONESCU și Andreea GAVRILIU

Foto: Alexandru Boicu

Fără inhibiții

Sunt deja ani buni de când nu am mai văzut pe o scenă românească vreo piesă din teatrul romantic francez. Dacă îmi amintesc bine, cândva, în prima parte a anilor '90, la Teatrul Național din Cluj, un regizor invitat din Franța, a montat, cam languros și fără efecte artistice notabile, *Camille, Rosette et Perdican*, o variantă simplificată și foarte puțin dinamică a celei mai cunoscute comedii a lui Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, familiară publicului românesc fie sub titlul *Cu dragostea nu-i de glumit!*, fie sub cel ce sună un pic mai imperativ *Să nu te joci cu dragostea!*

Pentru spectacolul vesel și vivace de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, regizorul Alexandru Dabija s-a oprit la primul titlu menționat. *Et pour cause*. Deloc preocupat de detalii de istorie literară, lui Dabija nu îi pasă defel că piesa lui Musset ilustrează ceea ce se cheamă *teatrul poetic*, un gen la care aspirau romanticii, care a fost marea ambiție a simboliştilor (creația dramaturgică a lui Maurice Maeterlinck a ilustrat sintagma cel mai bine) și care va ajunge la nivelul reușitei reale în scrierile lui Jean Cocteau sau în cele ale lui Jean Giraudoux. Eliberarea de inhibiții și de constrângeri de orice fel se produce cu fantezie și lejeritate, „foarfeca” fiind lăsată să acționeze în voie printre situațiile și replicile textului. Alexandru Dabija aproape că deturnează partitura de la dimensiunea ei apăsător moralizatoare și pune între paranteze aspectele tragice surprinse de pana dramaturgului. Regizorul nu îl plasează nicidecum la stâlpul infamiei pe *Perdican*, rebotezat aici *Philippe*, care, fără voia lui, a provocat sinuciderea *Rosettei*. Nici vorbă, de altfel, despre sinuciderea cu pricina în spectacolul de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. După tot felul de tribulații, *Philippe* e iubit deopotrivă de *Christine (Camille)*, care inițial îi refuzase dragostea în virtutea a ceea ce învățase ea la mănăstire, și de *Rosette*, iar în scena finală e sărutat cu foc de ambele fete. Cu dragostea s-a jucat de fapt *Christine*, care a ieșit ușor păgubită din jocul acesta, trebuind să îl împartă pe tânăr cu *Rosette*. S-a jucat și *Philippe*, însă el a ieșit în avantaj.



Isabela NEAMȚU și Dragoș IONESCU

Foto: Alexandru Boicu

E limpede că pe regizor l-a interesat în primul rând să pună în evidență aspectele ludice ale piesei lui Musset, să creeze un spectacol mai curând în specificul celor inspirate de textele lui Marivaux. Dabija merge chiar mai departe, iar în regia lui, *Cu dragostea nu-i de glumit* devine o simpatică glumă studentească, ceva în genul scrierilor lui Oscar Wilde. Regizorul se află într-o dispoziție creatoare mustind de vervă, în care imaginația zburdă zglobie, producând bufonerii dintre cele mai năstrușnice. Iar în formula extrem de laxă propusă de Dabija încapă totul. De la caricaturizări grotesti ale unor personaje, precum *Étienne* (Victor Giurescu), *Părintele Balthazar* (Cezar Antal) și *Părintele Blazius* (Tudor Tăbăcaru) sau *Doamna Pluche* (Adina Suciu) – cu toții foarte buni – la gaguri de diverse calibre și giumbușlucuri pe diferite gusturi, ritmuri și voioșii estradistice pe care le susțin cu mare poftă de joc și farmec Andrea Gavrilu (*Christine*), Isabela Neamțu (*Rosette*) și Dragoș Ionescu (*Philippe*). Acesta din urmă e departe de personajul romantic tipic, amestec de frivolitate aparentă, de nestatornicie în dragoste, de blazare, cinism și oboseală, ieșit din pana lui Musset. Dragoș Ionescu face din *Philippe* un tânăr vioi, conștient de farmecul său, care se răzbuună adolescentin pe mica trădare a lui *Christine*.

La urma urmei, absența inhibițiilor în fața piesei lui Musset – altminteri, un text dificil, arareori jucat chiar și în Franța – îi face pe regizor și pe actori să realizeze ceea ce se cheamă un bun spectacol „de public”. La aceasta contribuie și jocul actorilor Nora Covali, Cătălina Ieșanu, Ecaterina Hâtu și Ionuț Cucoară, dar și scenografia semnată de Ioan Murariu. Un cuvânt de laudă merită din plin caietul de sală atipic, concordant cu spectacolul, inventiv și cu pasiune întocmit de Gențiana Ionescu (texte) și de Ciprian Iorga (fotografii).

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – *Cu dragostea nu-i de glumit* de **Alfred de Musset**. Traducerea: Em. Serghie și S. Calimachi. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Ioan Murariu. Cu: Andrea Gavrilu, Isabela Neamțu, Adina Suciu, Dragoș Ionescu, Victor Giurescu, Cezar Antal, Tudor Tăbăcaru, Nora Covali, Cătălina Ieșanu, Ecaterina Hâtu, Ionuț Cucoară. Data reprezentației: 19 noiembrie 2009.

La modul manelistic

A spune că pe afişul unui teatru apare mult prea frecvent numele lui Caragiale e echivalent cu a susţine că respectiva instituţie îşi ia parcă prea în serios misiunea. Iar când Teatrul în cauză e unul care, din varii motive, îşi recrutează spectatorii preponderent din rândul tinerilor, mai exact al elevilor în al căror program de studiu figurează marile piese caragialene, e aproape o datorie pentru această instituţie ca la o distanţă de unsprezece ani să înfăptuiască o nouă montare cu *O noapte furtunoasă*. Sigur că de dorit ar fi ca acea montare să conteze drept o contribuţie semnificativă în caragialeologie, dar cum e limpede că nu toate spectacolele cu piesele lui Caragiale pot să însemne evenimente nu mi se pare deloc deplasat ca publicului spectator să i se ofere cel puţin o reprezentare decentă. Din păcate, cea la care şi-a poftit publicul Trupa „Iosif Vulcan” a Teatrului de Stat din Oradea nu e nici măcar un spectacol nereuşit. E o punere între paranteze a decenţei. E o sfidare a bunului-simţ, nu a bunului-simţ artistic, ci a bunului-simţ *tout court*, e o încălcare flagrantă a celei mai elementare reguli de bună-cuviinţă. Rezultatul acoperă de ruşine nu doar pe regizorul (M. Chris Nedeea), nu doar scenografa (Oana Cernea), nu numai actorii din distribuţie, nu doar conducerea ineptă a trupei (director artistic Elvira Platon Rîmbu), ci însăşi instituţia producătoare, căreia cu greu îi mai poate fi recunoscută condiţia de teatru profesionist. A reprezenta *O noapte furtunoasă* ca la uşa cortului, învăluită în muzică ţigănească de joasă speţă, nu e doar dovada inculturii unui regizor care nu ştie că una e mahalaua, periferia caragialeană, şi alta maidanul populat de căruţe cu coviltir, care nu a citit nimic din imensa exegeză critică dedicată marelui dramaturg, care îşi bate joc de sine, de profesia lui, de actori, ba chiar e plătit să o facă. A face astfel încât absolut niciunul dintre cele mai savuroase momente din piesă – nici lectura ziarului, nici hazoasa confuzie de persoane a lui Rică Venturiano, nici discursul său ridicol, rostit îndată după ce îtele încurcăturii s-au dezlegat şi spiritele s-au liniştit – să nu fie observate, ba chiar să devină neinteligibile, e o contraperformanţă descalificantă care aruncă Secţia Română a Teatrului de Stat din Oradea în zona lupanarului.

Se vede cu ochiul liber că M. Chris Nedeea e complet insensibil la farmecul comediei lui Caragiale. Că s-a apucat de lucru fără a avea nici cea mai plăpândă idee, că lipsit de inspiraţie a dat doar indicaţii greşite a căror consecinţă nu se rezumă numai la compromiterea trupei, ci şi la subminarea gravă a valorii multconfirmate a piesei lui Caragiale. Orice s-ar spune, nu pot aspira la statutul de *idei* şi la condiţia de *indicaţii regizorale* gesturi minore precum acela de a-i cere interpretului lui *Jupân Dumitrache* (Petre Panait) să strige într-atât, încât să îşi scuipe plămâni, a-i impune actorului distribuit în *Nae Ipingescu* (Daniel Vulcu) să citească articolul din *Vocea patriotului naţional* ca şi cum ar fi încercat de o nevoie fiziologică urgentă, a-i obliga pe *Spiridon* (Răzvan Vicoveanu) şi pe *Veta* (Ioana Dragoş-Gajdo) să pună de un duet manelistic, a-l lăsa pe *Rică* (Alexandru Rusu) să se remarcă numai printr-un moment de *striptease* ratat, a o înzestra pe *Ziţa* (Alina Leonte) cu o fetiţă avută cu *Ghiţă Țircădău* (Andrian Locovei), transferat dinspre turmentaţii din *O scrisoare pierdută*, a-i îngădui lui *Spiridon* (Pavel Sîrghi) să molfăie în asemenea hal replicile, încât să nu să se audă mai nimic şi a suplimenta numărul de personaje printr-o *soacră* (Mariana Vasile) ce se trezeşte din beţie numai şi numai spre a-i bucura pe acei rătăciţi în sala de spectacol ce astfel ajung să se creadă la cârciumă, auzind inflexiunile bahice cu care se „cântă”: „*Lume, lume, soro lume*”.

Pentru ca bătaia de joc la care e supus Caragiale să fie desăvârșită, dar și spre a mai certifica încă odată analfabetismul profesional al celor ce au girat cu numele lor o atare întreprindere, scenografa Oana Cernea a creat un set de costume din care unul e mai nepotrivit decât celălalt. Cel mai caraghios sunt înveșmântați Jupân Dumitrache, Ipingsescu și Chiriac. Primul parcă e un Franz Joseph de operetă, cel de-al doilea dă semne că aspiră să caricaturizeze vreun personaj din telenovela *Aniela*, iar ultimul e un reușit fără loc la un post de maître d'hôtel.

În fața unei asemenea blasfemii, îți pieri cheful de a întreba dacă la Teatrul de Stat din Oradea mai funcționează vreun factor de control artistic, ori dacă nu cumva a devenit parte a politicii directoriale patentat deviant liberul acces la public al oricărui subprodus artistic. Nu poți decât să îți faci cruci și să te aștepti ca proxima premieră să probeze că mai există loc și pentru alte grozăvii și că ele vor râde știrb la publicul care încă mai cauționează prin prezența lui astfel de afronturi aduse ideii de teatru.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Iosif Vulcan“ – O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale. Regia artistică: M. Chris Nedeea. Scenografia: Oana Cernea. Cu: Petre Panait, Daniel Vulcu, Răzvan Vicoveanu, Pavel Sîrghi, Alexandru Rusu, Andrian Locovei, Ioana Dragoș-Gajdo, Alina Leonte, Mariana Vasile. Data reprezentației: 8 decembrie 2009.

Elisabeta POP

Eterna putere a banului...

Mărturisesc sincer că mi-ar fi făcut mare plăcere să scriu că spectacolul semnat de Anca Bradu este unul excelent. Și asta, mai ales pentru că proaspăta conducere artistică a Trupei Szigligeti din Oradea, adică tânărul actor Dimény Levente, preluând cam intempestiv, nerăbdător și în plină stagiune conducerea, și-a propus să aducă trupa maghiară cel puțin la nivelul teatrelor bune de limbă maghiară din România. Nu pot să nu observ însă că aceleași idei generoase le-a avut și fostul director artistic, Meleg Vilmos, dar, cum bine știm, nu întotdeauna rezultatele sunt pe măsura proiectelor. Așa și cu acest spectacol care, sunt sigură, s-a dorit un succes deopotrivă de public și de stimă..., dar, în final, trebuie să recunosc, a fost doar o încercare, sau, hai să zicem un succes parțial. Atuuri au fost suficiente, nimic de zis: un dramaturg de succes, Goldoni, un gen agreeat de spectatorii maghiari – o comedie, o regizoare serioasă și talentată, în persoana Ancăi Bradu (care cunoaște bine trupa, semnând aici, anul trecut, un foarte bun spectacol cu *Kazimir și Karoline*). Și totuși...

Spectacolul **Cafeneaua**, cam lung și cam lipsit de umor, i-a lăsat nedumeriți pe mulți dintre spectatorii veniți să râdă la o comedie de Carlo Goldoni. Mă mir că Anca n-a tăiat masiv din comedia excesiv de lungită și întortocheată, mai ales că ea ne-a convins că știe să-și facă versiuni scenice inteligente și fără să strice structura textului. Ei bine, la premieră cel puțin, nu s-a prea râs, dar asta nu cred să fie principala „vină” a spectacolului. În definitiv, opțiunea regizoarei a fost pentru o comedie ceva mai gravă, după cum avea să mărturisească în caietul-program. Ea a găsit suficiente similitudini între lumea goldoniană, pe care goana după bani o împinge la tot felul de exhibiții și compromisuri (încurcăturile de tot felul generând mai degrabă

spaimă decât hohote de râs), și lumea noastră de azi pe care o cunoaștem foarte bine. (*Cafeneaua* – spune ea – este oglinda unei lumi închise în propriile obsesii, dominate de puterea banului, de interese mărunte, de afaceri oneroase, de intrigă amoroase ridicole și pasiuni ce se aprind și se sting pe durata unei clipe“)

Cel puțin așa cum a tratat regizoarea povestea spusă de Goldoni, pedalând pe nota gravă a comediei. De ce n-a propus ea oare o comedie veselă și plină de haz, cunoscând apetitul publicului maghiar pentru genul lejer, nu știu, dar bănuiesc că anume *Cafeneaua* i-a fost ei pe plac, așa că ce rost ar avea să comentez eu? Mă gândesc doar că, dacă tot era vorba să ne servească – și nu e rău! – o lecție, fie ea și artistică, despre pericolele viciului jocurilor de noroc, despre afaceri oneroase în orice timp și în orice spații, despre corupția de pretutindeni și dintotdeauna, ce să mai vorbim, ar fi putut alege piese mult mai grave și chiar mai convingătoare. Dar ce fac? Îi dau eu însămi lecții Ancăi Bradu? Așadar... o să vorbesc doar despre ce-am văzut.

Cum teatrul este încă în șantier, spectacolul se joacă cu publicul pe scenă. Cam înghesuiri, atât publicul pe gradene, cât și spațiul de joc, așa încât decorul gândit de o scenografă de valoare Florică Mălureanu n-a prea arătat cine știe ce... În fundal, în locul, ca să zic așa, al pierzaniei, odăița, cum scrie Goldoni, unde împătimitii pierd timp și bani la jocuri de noroc, era cam întuneric și mai mult ghiceai decât vedeai ce se petrece acolo. În stânga scenei, mă rog, al spațiului respectiv, două fâșii mari de carton sau pânză, părănd niște huse improvizate, n-au avut altă menire decât poate una negativă: de sus, de după ele, de-abia se zărea fețișoara frumoasei *Lisaura*.

Cu adevărat de efect au fost cele două mese simple din stânga și din dreapta, la care stăteau chelnerii – de fapt, un cor simpatic, trei flăcăi care comentau – da, ei aveau haz! – diferite întâmplări, intervenind din când în când în desfășurarea acțiunii.

Ca de altfel și costumele personalizate, cum se spune acum, atent și minuțios, gândite, în ton perfect cu caracterele personajelor. Așa se face că *Don Marzio* poartă ochelari ca niște lupe, e plin de inele, brățări și lăntișoare, e împopoțonat și prețios...; „balerina“ *Lisaura* are o rochie flu-flu și se pisicește cât încape, soția înșelată e îmbrăcată sobru, cu un costum greoi care îi dă un aer caraghios, *Ridolfo* poartă o perucă ce-l face să semene cu Molière și un costum de-a dreptul teatral, de parcă se pregătește să facă din *Cafeneaua* lui un *loc de joc*, deoarece puțină teatralitate nu strică, nu-i așa? Dar chiar asta și face, și actorul este, pe tot parcursul spectacolului, foarte convingător (Robert M. Kardos). Lui i-a încredințat regizoarea, în acest scop, rolul de... director de scenă, așa că el conduce permanent și prompt acțiunea. O face cu înțelepciune și cu o doză bună de sincer atașament și simpatie pentru *Eugenio*, cu talent și cu un soi de voioșie... reținută. Ilustrația muzicală (nu știm cui aparține, dar bănuim că regizoarei) contribuie și ea la crearea atmosferei... teatrale, vezi celebra arie din *Tosca*, „Vissi d'arte, vissi d'amore“ care sună ca un fel de *ars poetica*...

De altfel și caietul-program este nostim gândit în același sens: pe prima pagină apar felurile de cafea care se servesc în... *Cafenea*, apoi pe fiecare pagină, ca titlu, regăsim câte un fel din respectivele oferte: espresso, dcaffeinato, marocchino etc. Interesant ar fi fost să vedem dacă un anume articol semăna cu o cafea lungă sau cu un cappuccino, nu? De ce oare secretarii literari nu semnează articolele? Eu una i-aș sfătui s-o facă...

Uneori însă măștile, necesare într-o Veneție a carnavalurilor, acoperă și când nu e cazul, chipurile actorilor, astfel încât nu li se mai pot vedea nici emoțiile, nici uimirile, nici tristețile, nici spaimele.

Descâlcind inteligent ițele și nenumăratele încurcături în care își aruncă Goldoni personajele, Anca Bradu reușește, până la urmă, să ne ofere un spectacol-eseu despre multe din „cestiunile” amintite: năravuri rele și stricătoare de minte, care atunci au fost jocurile de cărți, iar azi sunt cele pe calculator, pasiunile amoroase și încurcăturile produse de infidelități, lipsa de discreție a unor bărbați prost crescuți, datoriile neonorate și urmările nefaste, atât pentru datornici, cât și pentru păcăliții cămătari, intrigile și bârfele care dintotdeauna murdăresc pe cei implicați, într-un fel sau altul, având urmări uneori dintre cele mai imprevizibile, curioșii, cei care trag veșnic cu urechea, ba mai trag și foloase de pe urma asta – parcă și ei ne sunt cunoscuți, nu-i așa? Un ritm mai susținut va face probabil ca, în continuare, spectacolul să devină ceva mai scurt și încă mai agreabil.

Actorii, trebuie să recunosc, s-au descurcat de minune, părând cucerii de propunerea regizoarei: jocul lor a fost așadar vioi și implicat în toate „cutele”, dacă pot să spun așa, ale spectacolului.

Bărbații au fost avantajați și de partituri și de regie. Despre „corul” chelnerilor (ei chiar servesc cafele unor spectatori la începutul spectacolului, iar apoi caută disperati ceșcuțele care adesea...dispar) am spus deja că sunt o excelentă și originală contribuție regizorală. Numele lor? Csepei Robert, Kiss Csaba, Pall Hunor.

Dobos Imre construiește atent și migălos un *Don Marzio* prețios și prefăcut, veșnic atent să prindă din zbor situații favorabile... câștigului. E și simpatic însă, fiindcă în situațiile cele mai dificile el devine caraghios, trezind un haz de bună calitate. Talentul cu care este dăruit actorul e hotărâtor...

În rolul principal, al jucătorului care intră în toate încurcăturile (*Eugenio*), Szotyori Jozsef mi s-a părut distribuit cât se poate de potrivit, atât ca statură, cât și ca prezență scenică deosebit de agreabilă. N-am înțeles însă de ce este aproape tot timpul fugărit, chiar dacă știm că se teme și că e urmărit continuu: de nevastă, de amantă, de cămătari, de amicii de joc. Cred că din această situație au rămas câteva filoane de haz ignorate. Totuși, crosul prin scenă îi dăunează... n-ar fi stricat să-l putem vedea și odihnindu-se și meditănd eventual la situația lui tot mai încurcată, fiindcă latura aceasta a individului ce chiar se frământă când se vede încolțit din toate părțile a cam rămas neexploatăată. Scenele de dragoste, fie și cu aerul lor ușor comic, au fost palide, aproape incolore, susținute cam fără temperamentul cu care ne-au obișnuit artiștii maghiari...

E drept că fetele au avut partituri ceva mai ingrate, dar în spectacolul regizoarei Anca Bradu, cu excepția *Vittoriei* (Toth Tunde – personaj atent construit și bine condus), nici Gajai Agnes (*Lisaura*), nici Ababi Csilla (*Placida*) nu s-au prea remarcat, decât într-o mică măsură. Pe Gajai am văzut-o în numeroase spectacole și am admirat-o pentru grația și feminitatea, dinamismul și spiritul ei ludic, dar aici mi s-a părut destul de fadă, tocmai fiindcă n-a gândit personajul în cele două fețe: cea a tinerei care pozează în fată cinstită, dornică să se mărite cu un bărbat bogat, dacă se poate, și cea a profitoarei păcălite până la urmă... Ababi Csilla a fost un personaj de-a dreptul șters, adusă în scenă cu o discreție ce s-a transferat, paradoxal, asupra jocului ei.

Dimeny Levente mi s-a părut că afișează o oboseală ce nu era deloc a personajului; s-a salvat însă cu brio în scena în care cele patru personaje numără și socotesc banii și postavul – și o fac dinamic, vioi și cu haz – și, de asemenea, în scena finală, în care se consumă „judecățile”, vin polițaii și e demascată ticălosul... *Marzio*, cel care le-a produs tuturor atâtea neplăceri.

Herman Ferenc, cu fizicul lui generos, cu silueta lui XXL, are umor cât încape, fiecare apariție a sa fiind o vădită bucurie pentru public. Chiar dacă în rolul lui

Pandolfo are de rezolvat mai ales treburi serioase, el e când antipatic, când simpat, oricum publicul a mers alături de el cu evidentă simpatie.

Intervențiile lui Hajdu Geza – un *Trappola* bonom, mucalit dar și viclean – au fost, ca întotdeauna în cazul lui (actor cu simț comic ascuțit și priză sigură la public), însoțite de simpatia publicului.

Un reușit moment comic întâmpinat cu aplauze a fost și cel cu defilarea chelnerilor cu oalele și cratițele aburinde.

Aici sunt datoare să observ mișcarea atent gândită, frumos gândită de coregrafa Mălina Andrei. Elegantă și plină de grație care, de altfel, s-a văzut la toate personajele.

Ciudat, acum, la finalul acestei incursiuni prin culisele spectacolului, îmi dau seama că nu i se pot reproșa decât poate zgârcenia cu care a oferit momente de comedie, unele stângăcii, mărunte scăpări care țin de grabă sau de o anume nesigurantă, ori poate de pierderea treptată a încrederii sale în virtuțile comediei. S-a mai văzut, n-ar fi prima oară...

Cert este că spectacolul Ancăi Bradu, după părerea mea – care nu înseamnă nicidecum un verdict –, este unul de valoare medie. E ca un material bun, croit cu grijă, dar la care, din loc în loc, pe porțiuni relativ întinse, fiindcă a sărit acul, au rămas la vedere porțiuni necusute. Sau cusute în grabă. Îl salvează însă și cele câteva brizbizuri și fundițe puse cu pricepere exact unde trebuie. Asta fiindcă tot vorbeam eu la început de... cute.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti – Cafeneaua, comedie de Carlo Goldoni. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Florica Mălureanu. Coregrația: Mălina Andrei. Cu: Kardos Robert (*Ridolfo*), Hajdu Geza (*Trappola*), Dobos Imre (*Don Marzio*), Szotyori Jozsef (*Eugenio*), Dimeny Levente și Kovacs Levente jr. (*Flaminio*), Ababi Csilla (*Placida*), Toth Tunde și Kovacs Eniko (*Vittoria*), Gajai Agnes (*Lisaura*), Herman Ferenc (*Pandolfo*), Csepei Robert, Kiss Csaba, Pal Hunor (*Chelnerii din cafenea*), Csatlos Lorant (*Polițistul*), Kocsis Gyula, Toth Albert (*chelnerii de la camera de jocuri*). Data premierei: noiembrie 2009.

Călin CIOBOTARI

Moartea domnului Biedermann

Nu poți să citești ***Biedermann și incendiarii*** fără să te întrebi, la finalul textului: în definitiv, despre ce este piesa aceasta a lui Max Frisch? E o piesă despre piromani? E o piesă despre nebunie? Sau, din contra, despre candoare aproape voltaireană și despre o tipologie umană dispărută? Sunt în ea semnele unei revoluții? Arderea „de tot” e metafora unui nou început, așa cum o sugerează ultima intervenție a Corului Pompierilor, personaj colectiv ce amintește mai mult de o instanță subconștientă, decât de corul antic? Este Biedermann o mostră a prostiei omenești, sau, taman invers, un ultim bastion al umanității senine?

O casă, un pod al casei, o lume. E lumea, monadică aproape, a lui Biedermann, negustor, burghez așadar. Uneori, aici răzbat ecourile altei lumi, cea de-afară, fără sfeșnice, argintării, mătăsuri de Damasc. Se aude, bunăoară, că bântuie incendiarii, însă totul pare deocamdată așa, un fel de zvon plutitor. E drept, formal, Biedermann ia atitudine, se informează, ține prelegeri la cafenea, însă nu crede

nicio secundă că universul său personal ar putea să se intersecteze cu „cealaltă lume”. Puterea de a se minți a acestui om este uriașă. Disconfortul intuiției că ar putea fi altfel, altfel decât este aici și acum, îl angoasează și îl determină să tragă mereu, involuntar, cortine asupra evidenței. Asta până în clipa în care evidența bate la ușă, întruchipată de „împachetarea” de simplitate și haos numită... *Schmitz*, un fost luptător la circ, propovăduind acum omenia, insinuându-se, asemenea unui virus, în viața ferită de griji prea mari a domnului Biedermann. Virusul se dezvoltă, bruiază „sistemele de realitate” ale soției, ale servitoarei, dublându-se chiar, sub forma altui om „de bine”, stilatul *Eisenring*, fost chelner, fost pușcăriaș, de profesie... incendiator. Cele două lumi sunt completate de o a treia, așa cum rezultă ea din Epilogul piesei: lumea de dincolo.

Pe un astfel de text s-a consumat experiența ieșeană a regizorului Felix Alexa. Între a da răspunsuri tranșante și a păstra întrebările deschise, Alexa a preferat cea de-a doua variantă. A mizat mult, dacă nu chiar totul, pe frumusețea piesei, pe jocul actoricesc, pe un spațiu sonor seducător și pe o scenografie elegantă. Marele merit al regizorului constă, fără îndoială, în flerul distribuției și lucrul cu actorii. Se adaugă la asta buna știință a ritmului, un ritm al spectacolului dat de cel al cânteceleuror Adei Milea, așa cum au fost ele intonate de Corul Pompierilor, într-un echilibru bine configurat, însă mereu rămânând la suprafețele sensurilor. Fără a se aventura în exerciții ideatice ori într-o simbolică vizuală prea îndatorată metaforei, demersul regizoral se limitează la a configura apăsate caracterele și la a prezenta cursiv faptele. Lipsa unei suprateme ferm subliniată este suplinită de apetitul pentru poveste și de reușita de a o reda într-o manieră realistă, ceea ce induce întregului dinamicitate și o continuă stare de alertă. Senzația de *live* (chitară electrică, miros de friptură, ziar nemțesc, prim-planul scenei finale a cinei etc.)



conectează spectatorul la fluiditatea narativă. Totul se sprijină, până la dependență, pe o scenografie inteligent construită, în care simplitatea se îmbină fericit cu rafinamentul, Alina Herescu demonstrând virtuozități remarcabile în a asigura cu promptitudine funcționalitatea materialului scenic. Faptul că lumea lui Biedermann devine treptat altceva este ilustrat prin modul în care sunt „desenate” cele două niveluri ale casei, asumabile, în același timp, sub forma a două paliere diferite de realitate: ordinea aproape geometrică a parterului, în care, inițial, fiecare obiect are locul său, și podul, în care matematica e înlocuită de o logică a hazardului, o logică în care se transportă butoaie de benzină și în care se fabrică haosul. Cromatic, s-a optat pentru un amestec subtil de albastru și verde glacial, sugerându-se deopotrivă intimitatea unui cămin burghez și tensiunea, premoniția altceva-ului. La fel, de impact vizual, sugestia grădinii cu trandafiri și cea a intrării în casă.

Discutabil, în schimb, finalul spectacolului, unul care ține cont, probabil, de o parte a subtitlului piesei: *O piesă didactică fără morală. Cu un epilog*. Felix Alexa păstrează ideea aceluia „fără morală”, însă renunță la epilog. Rezultatul e o anume senzație de incompletitudine, sentimentul că, după explozia finală, precedată de destul de facilă scenă a fiitului, ceva ar fi trebuit să urmeze, fie și sub forma unei minime sugestii concluzive. Cu atât mai mult cu cât ultima intervenție a corului, preluată din epilog, vorbește despre o reconstrucție a orașului (sticlă, crom, beton), ferit astfel, pe viitor, de primejdia focului. Spectatorul care nu a parcurs epilogul nu știe că, de fapt, în aceeași noapte au ars toate clădirile din oraș. Mai mult, tema reconstrucției, tipic socialistă, ridică alte semne de întrebare. Rămâne fiitului aprins, finalul frust și impresia că, după o pauză de țigară, trebuie să revii ca să vezi continuarea.

Jocul actoricesc, aici incluzând și prestația admirabilă a *Corului*, rămâne punctul tare al unui spectacol ce pare a se vrea de succes imediat. Actorii și-au făcut temele și au o poftă de scenă rar întâlnită la Naționalul ieșean.

Prim-planul îl deține, desigur, Teo Corban căruia îi iese un *Biedermann* în spiritul și litera lui Frisch: stările sunt clar și distinct înfățișate, evoluția personajului e punctată cu știință și carismă, prin mijloace de expresie ce operează dezinvolt cu comicul, cu tragicul, cu absurdul. Deloc la îndemână de abordat, personajul Biedermann dă, până la urmă, liniile directe ale piesei și ale spectacolului.

Îl secundează *Schmitz*, interpretat de Călin Chirilă, care, prin accentul pe grobianism, propune o întrupare a cruzimii brute, disimulată inițial sub discursul celui fără copilărie, care știe să prețuiască omenia și altruismul semenului său. Dacă ideea fundamentală a spectacolului ar fi fost clară, s-ar fi putut răspunde la întrebarea: e o eroare că actorul nu lasă să transpară mai mult demonismul personajului? Sau dimensiunea implicită de reconstructor (din nou, ultima replică a Corului) îi cere să joace totul pe cartea grobianismului? Bine conturată relația cu *Biedermann*, Chirilă și Corban alcătuind un cuplu scenic reușit.

Celălalt incendiator, *Eisenring* (Constantin Pușcașu), construit în contrapartidă cu *Schmitz*, ar putea fi inclus în categoria cruzimii rafinate. Lui Pușcașu îi iese pertinent rolul acesta de teoretician al terorii. Fostul chelner, cu înclinații spre „filosofeală”, cu o inteligență malefică, are aceeași problemă cu demonia, care nu transpare pe scenă atât cât ar trebui. Iar alura sa (barbișon, ceas de buzunar, slăbiciune pentru fineturi) nu ne lasă să-l încadrăm prea clar între malefic pur și artizan al unei noi ordini.

Foarte credibilă Doina Deleanu în rolul lui *Babette*, soția lui *Biedermann*: reușește un personaj în care fragilitatea, teama, bunătatea și contaminarea de idealismul soțului sunt fin contrabalansate cu sămburele de realism ce o face să perceapă și mai dramatic cursul evenimentelor.

O surpriză foarte plăcută a venit din partea Petronelei Grigorescu (*Anna*) care, în special prin expresivitatea chipului, face din slujnică o prezentă mult mai pregnantă în spectacol decât este ea în piesă. Foarte abilă în a-și manageria gestica pe spații mici, Petronela își plasează personajul undeva la mijlocul distanței dintre idealismul stăpânilor și realismul crud al incendiatorilor, un personaj de legătură important ca ilustrare a trecerii dintr-un registru în altul, dintr-o lume în alta.

Fără Corul Pompierilor și fără aportul artistic al Adei Milea, spectacolul *Biedermann și incendiarii* ar fi fost sărac și lipsit de strălucire. E un personaj colectiv (șase personaje plus chitaristul) foarte bine legat, omniprezent, martor neputincios la întâmplări, definindu-se fie precum celebrul cor antic, fie, cum spuneam, ca o conștiință, ori ca un *alter ego* biedermannian. Octavian Jighirgiu, Catinca Tudose, Daniel Busuioc, Cosmin Maxim, Haruna Condurache și Dumitru Năstrușnicu cântă cu sens și har despre ce este și ce ar trebui să fie. Aparițiile corului, anunțate mereu de ridicarea chitaristului (Ciprian Bogonos), produc de fiecare dată deliciul publicului.

Căci, până la urmă, *Biedermann și incendiarii* rămâne un spectacol făcut să placă publicului larg.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași – Biedermann și incendiarii de Max Frisch. Traducerea: Paul B. Marian și Suzi Hirsch. Adaptare scenică: Felix Alexa. Regie și lighting design: Felix Alexa. Scenografia: Alina Herescu. Căntece: Ada Milea. Cu: Teodor Corban (*Domnul Biedermann*), Călin Chirilă (*Schmitz*), Doina Deleanu (*Babette*), Constantin Pușcașu (*Eisenring*), Petronela Grigorescu (*Anna*), Daniel Busuioc (*Polițistul*). Corul Pompierilor: Octavian Jighirgiu, Catinca Tudose, Cosmin Maxim, Haruna Condurache, Dumitru Năstrușnicu, Ciprian Bogonos. Data premierei: 24 octombrie 2009.

„Quartet” sau despre adevărul în teatru...

După nesfârșite căutări ale unui sine pierdut, după spectacole mediocre, la limita dintre comercial și inutil, după ezitări repertoriale și deziluzii produse de nume grele ale regizorilor invitați, Teatrul Național Iași surprinde cu un spectacol de o sensibilitate remarcabilă, excelent construit, despre care, paradoxal, se credea că intră la capitolul „hai, treacă și așa!": **Quartet**, de Ronald Harwood, în regia mai puțin titratului Vitalie Lupașcu, însă cu o distribuție de actori ce provin dintr-o generație de aur a teatrului românesc: Sergiu Tudose, Violeta Popescu, Florin Mircea și Mihaela Arsenescu-Werner.

Ronald Harwood, cunoscut în special ca autor al scenariului celebrului film *Pianistul*, mărturisește că această piesă a fost inspirată dintr-un gest pe care marele Verdi îl făcea cu puțin timp înainte să moară: lăsa o clădire din Milano ca azil pentru bătrânii cântăreți de operă. „În fiecare an, de ziua lui Verdi, acești bătrâni dădeau o gală și cântau, era ceva îngrozitor, ceva foarte sensibil”. Harwood duce acțiunea în Anglia și ni-i prezintă pe cei patru soliști ce vor reface cvartetul „Rigoletto”, din opera lui Verdi.

Unul dintre atuurile majore ale piesei este forța cu care sunt conturate personajele, talentul incontestabil cu care dramaturgul reușește să așeze alături senilitatea senilității și pulsuniile profunde ale sufletului de artist, tristețea organică a bătrâneții și fondul de eternă copilărie, mofturile fostelor vedete și inocența suavă a nonagenarilor de astăzi, tumultul unui timp trecut, închiis prin cufere de gând și de recuzită, și prezentul acesta incert în care durerea de șold, marmelada și obsesiva

plecare la Karachi devin reperele de fiecare clipă ale acestor veterani ai artei. Chiar dacă asemănătoare din perspectiva finalului de destin, personajele sunt, în esența lor, fundamental diferite, individualități accentuate, personalități distincte, capabile, fiecare în parte, să configureze o lume.

În atmosfera aproape cehoviană de la început, când *Sissi*, *Regi* și *Wilf* par să aștepte ceva nedefinit, pe „moșia” unei cotidianități calme și resemnate, se însinuează, întocmai precum Serebriakov din *Unchiul Vanea*, *Jane Horton*, fosta soție a lui *Regi*, cea care va destabiliza întregul și, totodată, îl va armoniza, refăcând cvartetul. Totul se transformă într-o joacă serioasă, în care umorul cald ampretează duos furiile și revoluțiile copilărești ale actanților, în aceeași tandră formulă de tranzit între viață și neființă, trecut și prezent, amintirea iubirilor de altădată și sentimentul solidarității de acum. Totul se destramă, totul se țese, într-un fel de joc amplu și absurd despre condiția artei și a artistului, trecută prin sitele omenescului și tinzând mereu spre infinit.

Vitalie Lupașcu, așa cum mărturisește în caietul de sală, a construit spectacolul prin prisma unei replici pe care, la un moment dat, o dă *Wilf* și o preia apăsător *Regi*: „*Arta devine lipsită de sens dacă nu te face să visezi*”. Cu toate acestea, nu visul este supratema de spectacol. Personajele nu sunt deloc fatal resemnate, onirismul lor, constant tradus în ludic, are o finalitate bine determinată. Realul, chiar dacă decrepit, continuă să zvâcnească alert, aspect foarte bine subliniat de ritmul susținut al celor două ore de spectacol.

Mai degrabă decât despre vis, *Quartet* mi se pare un spectacol despre nemurire și, mai cu seamă, despre neuitare, despre modul în care arta generează viață, despre artă ca salvare, ca soluție, ca lumină pentru beznele ultime. Meritul lui Lupașcu constă, cred, tocmai în farmecul regiei discrete, lăsând să respire frumusețea cuvântului și, mai ales, jocul actoricesc.

O opțiune completată fericit de scenografia (Rodica Arghir) plasabilă într-o zodie a simplității și a bunului-gust. Din punct de vedere cromatic domină albul, în așa fel „orchestrat” încât nu semnifică uitare sau vid, ci, din contra, o anumită viziune pură asupra lumii, pe care numai credința în artă ți-o poate dicta. Câteva scaune de epocă, stative pentru partituri, un cufăr din care irupe trecutul... luminos, bustul lui Verdi veghind olimpiu – totul într-o notă de rafinament cald, ce umanizează scena și personajele.

În partea a doua, cromatica se amplifică prin scenele în care locatarii azilului se costumează. Nimic strident însă, căci spațiul sonor (ce prilej minunat de a-l redescoperi pe Verdi!) contextualizează subtil și firesc pasajele de teatru în teatru. Finalul amplifică dramatismul difuz al cvartetului: personajele se confundă cu actorii ce se joacă acum pe ei înșiși, teatrul iese din sine și devine realitate, timpul scenic și timpul de „afară”, cel adevărat, se contopesc. Fotografii de demult, proiectate pe pânzele vâlxite ale prezentului, vorbesc simultan despre cât este de efemer totul și, paradoxal, despre cât este de etern totul, ca într-o sarabandică defilare de vârste, de vieți, de destine.

Așa cum spuneam ceva mai sus, filonul spectacolului *Quartet* rămâne prestația actoricească. Patru roluri gândite în cele mai mici detalii, cu personaje autentice, clar configurate, cu actori minunați care știu să sondeze în ei înșiși și să aducă la suprafață conținutul de sens și trăire. Patru tipuri diferite de rostire și de înțelegere a artei actorului și, totuși, atât de adânc armonizate, încât verbiajul pare o rețea de emoții, nu de cuvinte. **Sergiu Tudose**, făcând cu har un personaj (*Wilf*) seducător, în care copilul (pofa de hârjoană, ancorarea în ludic) se întâlnește cu bărbatul (semnele cultului pentru femeie, senzual până la vulgaritate jucată) și cu bătrânul (durerea de picior ținut bătrânește peste baston și masat la răstimpuri, nevoie de

Mihaela ARSENESCU WERNER, Florin MIRCEA





Sergiu TUDOSE, Violeta POPESCU

căldură – papucii de casă etc.). Wilf e sufletul cvartetului, Wilf îi extrage pe ceilalți din mlaștinile tristeților de tot felul, Wilf e grobianul, Wilf e artistul. Iar Sergiu Tudose se împarte în fiecare din aceste ipostaze cu o disponibilitate uluitoare.

Îl secundează, pe scenă ca și în viață, **Violeta Popescu** în *Sissi*. Câtă grație, câtă fragilitate, câtă forță de a face din bătrânețea solistei, din senilitatea acesteia pașaport pentru cea mai frumoasă inocență cu puțință! De o expresivitate tulburătoare, Violeta Popescu te lasă să vezi din interior personajul, să te așezi tu însuși în personaj, și abia apoi, alături de ea, de actriță, să urci către lumina înțeleșului.

În foarte plastic contrast cu *Wilf* este rigurosul, aparent excelent organizatul *Regi*, din care **Florin Mircea** face un rol puternic, complex – sub crusta involuntarului umor al personajului se ascunde ceva din freamătul căutării atât de specific artei, ori o noblețe tristă, lucidă și, totuși, dispusă a se minți pe sine.

Mihaela Werner, cu eleganța-i specifică actrițelor de mare clasă, cu rostirea ei specială, ușor apăsată și pregnantă pentru memoria auditivă a spectatorului, o aduce la viață pe *Jane*, fosta starletă, zidită în propriile-i frustrări și orgolii, scoțiorând mereu în ecourile trecutului pentru a-și procura de acolo fărâmele de sens și de fericire. Mihaela Werner subliniază printr-o pluralitate de mijloace actricești progresia personajului către umanism, către adevăr, către sine. E surprinzător fluxul de simpatie și solidaritate care, în timpul spectacolului, circulă dinspre public spre scenă, la fel cum neobișnuit pentru scena ieșeană este dialogul secund, cel din spatele replicii, comunicarea vibrantă dintre actori.

Quartet ar trebui să devină un spectacol de referință al Naționalului ieșean, un fel de dovadă vie că în dulcele târg teatrul nu se rezumă la porno-cultism și la comerț artistic, la superficiale și derizorii flirturi cu marea artă. Nu de alta, dar astfel de spectacole pot însemna cântecul de lebadă al unui teatru care, din păcate, se îndreaptă către cu totul și cu totul altceva.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași – Quartet de Ronald Harwood, regia Vitalie Lupașcu, scenografia Rodica Arghir. Distribuție: Sergiu Tudose, Violeta Popescu, Mihaela Arsenescu Werner, Florin Mircea. Data premierei: 21 noiembrie 2009.

Cum e când teatrul ajunge cămin cultural...

Pe la jumătatea lunii noiembrie, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași, lovit de o subită generozitate, și, pesemne, bănuind că propriile producții nu sunt suficiente, a găzduit spectacolul **Cafeaua domnului ministru**, în montarea Teatrului „Mihai Eminescu” din Botoșani. Din păcate, din admirabila piesă a lui Horia Gârbea, o satiră politică de mare finețe, tulburătoare ca mesaj și încântătoare ca realizare literară, s-a ales praful și pulberea. Nici regizorul (Alexandru Avădanei), nici actorii (Eduard Sandu, Irina Mititelu, Florița Țugui) nu au reușit altceva decât să bifeze o creație banală, superficială, o „producție” și nicidecum un „spectacol de teatru”, un instrument meșteșugăresc de smuls râsetele artificiale ale unui public tot mai dispus să accepte cu obediență și semnare ceea ce i se oferă.

Convenționalism penibil, mânăuire previzibilă și facilă a jumătăților de sens, spațiu sonor fără nicio relevanță pentru marile mize ale textului, decor „tapetat” infantil cu ziare, câteva decupaje cromatice mult prea fragile pentru a contura ceva. Dacă la toate acestea adăugăm un joc actoricesc strident, de multe ori strigat, supărător auzului și condamnat la blestemul suprafetelor fade, avem imaginea deplină și nefardată a unui spectacol amatoristic, făcut, nu născut, suferind de excesivă teatralitate și, în consecință, asemănător scheciurilor ieftine din sitcomurile românești, cu hohote mecanice însoțind mecanic replici spuse mecanic într-o lume mecanică, în care se gândește și se trăiește mecanic.

Or, în cel mai bun caz, dacă vrem să rămânem în registru teatral, *Cafeaua domnului ministru*, varianta Botoșani, rămâne un spectacol valabil pentru cămine culturale, nicidecum pentru spații ale Teatrului Național, sau, în genere, pentru instituții trecute în acte cu denumirea de „teatru”. Numai acolo, pe scena la care mâine vor sta mesenii de la te miri ce nuntă a șefului de post sau a vicelui, numai acolo, așadar, ar fi scuzabilă metamorfozarea ministrului lui Gârbea – victimă a propriei voințe de putere și a unui sistem politic fisurat în resorturile sale cele mai adânci – într-un retardat, într-un ins cu dereglări de comportament, într-un psihopat făcut peste noapte ministru. Un ministru care nu trebuia actualizat cu tot dinadinsul, cât generalizat, nu redat în tușele concrete ale unui tic verbal deja uzat (celebrul „La naiba”), ci, din contra, înțeles ca profil generic pentru o idee contemporană și acută de politician. La fel, numai într-un cămin cultural este acceptabilă transliterarea profundului pamflet gârbean într-o confecție scenică ce se vrea de domeniul grotescului, însă nu reușește să fie decât de factură penibilă.

Cred că montarea aceasta este foarte elocventă pentru un anumit nărav al teatrului de azi, acela de a traduce în termenii comercialului semnificații adânci, și de a trata cu superficialitate acele zone textuale care, odată adâncite, ar putea da bătaie de cap unui public considerat grăbit, neatent și lipsit de o cultură teatrală autentică. Rezultatul nu poate fi decât o pseudo-spectacologie, și, treptat, o contaminare a însăși ideii de teatru. Nu e suficient să imprimi un ritm de „Doamne-ajută!”, nu e suficient să te dai peste cap pentru a obține o reacție imediată, nu e suficient să ai o scenă, niște actori și un public, pentru a spune că faci, crezi teatru.

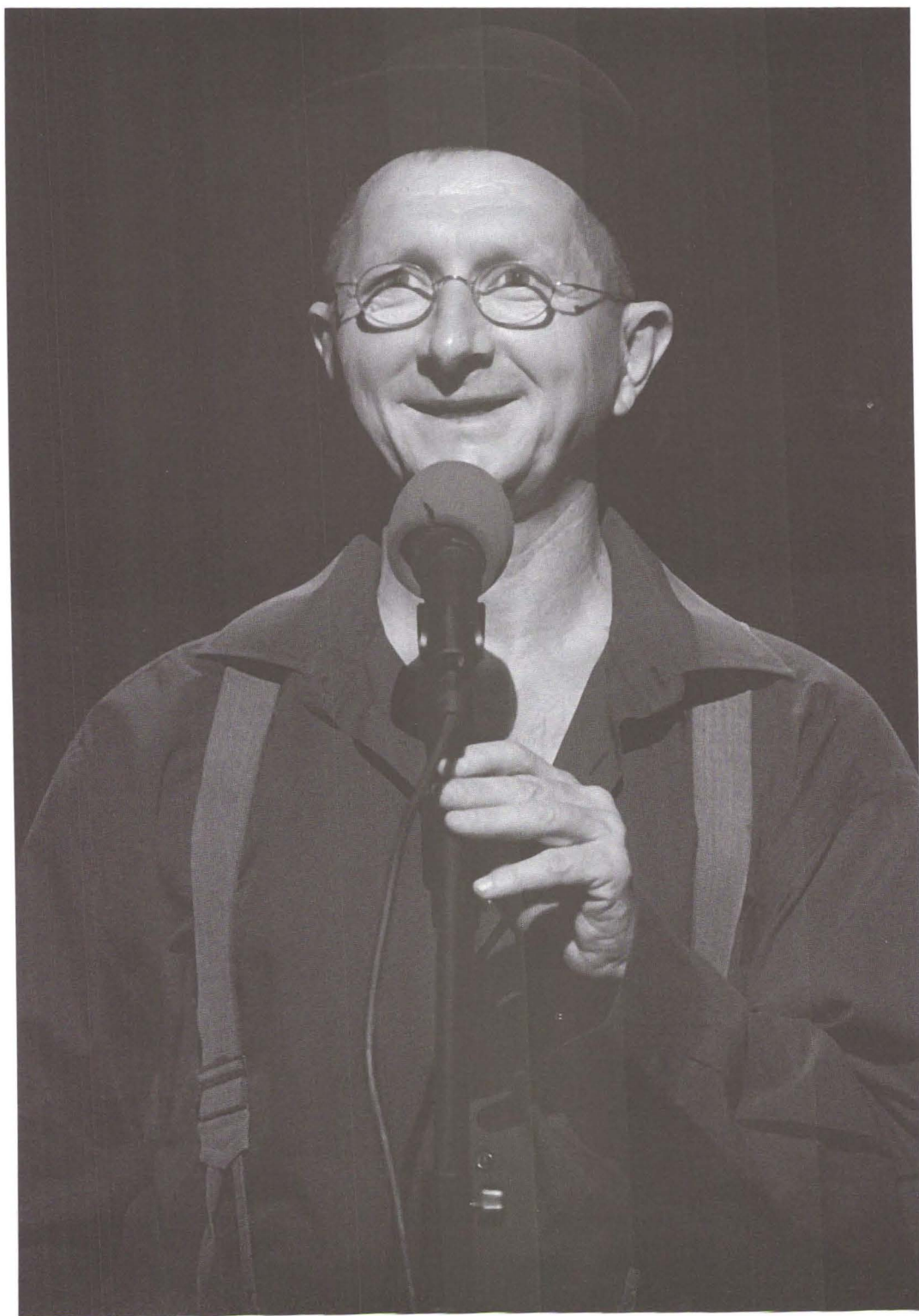
În fine, conducerea Naționalului ieșean ar trebui să fie mai selectivă în alegerea producțiilor pe care le găzduiește. Relațiile de colaborare (individuale sau instituționale) sunt acceptabile atâta vreme cât nu există riscul confuziei între un Teatru Național și un cămin cultural.

Nicolae HAVRILIUC

Un strateg al râsului

Nu e simplu, nicidecum, și nici întâmplător nu este pentru **Horățiu Mălăele**, actor cu har (dar și direcționând actorul), să apară în fața privitorilor, sensibilizându-i fără prea multe accesorii scenice, într-un recital numit laconic **Sunt un orb** (prezentat în premieră la închiderea ediției **Fest Co 2009**, recitalul a intrat în repertoriul Teatrului de Comedie). Deși obișnuit să joace texte scrise de alții (veniți din alte vremuri), actorul și-a pus la încercare obișnuința, preferând să-și scrie textul și să poposească în prezentul bucureștean la intersecție de ilar și grav (ca modalitate de administrare a râsului). Și a fost extraordinar Horățiu Mălăele în recitalul despre afecte și defecte ce ne-adună și ne aseamănă în perimetrul numit București! Prin puterea de exteriorizare a actorului, imediat au intrat în competiție gesturi, grimase, respirări, cuvinte accentuând pe emoția cuvintelor (provocatoare de emoții) sau pregătind pauzele. Necesarele pauze, dublate de privirea semnificativă și apăsată, ce se revelau cât o stare sufletească.

Apelând și la o litotă („*Nici nu știu cum să încep, ba știu*“), distribuită ca formulă de adresare privitorului din sală, atenționat drept probabil personaj al discursului scenic, actorul dăltuia prin sine și din sine fațete de rizibil în eterna lor fire. Cum spectacolul de teatru a apărut spre a oferi privitorului chipuri umane în cele mai felurite acțiuni și mentalități, dar protejate de masca actorului, cuvintele rostite de Mălăele se depănau în felul unor imagini sau evocând chipuri umane văzute și înregistrate de actor în preumblările sale printre localnicii și congenerii bucureșteni, convențional și poate imitativ, căroră le dădea expresii mai estompate sau mai îngroșate. Atent la desfășurarea graduală a iluziei scenice, Mălăele însoțea artificiosul transfigurării cu naturalețea jocului. Și-a construit personajul ferindu-l de tot ce este nefiresc, dar investindu-l cu putere de sugestie în planul realității. Fățuind, până la umilință, actorul din el, Horățiu Mălăele s-a identificat măiestrit cu personajul, apoi l-a contopit cu sala. Textul părea să nu fie scris pentru un actor, ci pentru un întreg ansamblu. Deoarece vremurile de la răscruce atenționează deopotrivă comedianul și privitorii, actorul s-a dovedit un mediator predispus, prin „nevederea“ sa, la zdruncinarea orbirii din ochii lumii. Astfel ne-a îndemnat și am acceptat să râdem de ceea ce suntem și de ceea ce am putea fi. A fost un mod elaborat de a sensibiliza năravul printr-o privire întoarsă în noi înșine. Prin structură, spectacolul de teatru este un act de mirare în fața grozăviilor din lume, dar și de subiectivare a realității spre a-i domoli prin exagerare excesele. Din acest punct de vedere, comicul lui Mălăele e mai mult de factură ludică, dar teatral, extrem de teatral, cu o încărcătură emoțională ce vine din apăsările măștii la întâlnirea cu lumea. Ce apropie lumea de teatru sau ce legătură există între lume și teatru? – se istovește întrebarea. Răspunsul dat este unic: lumea este un spectacol așa cum este și cum se face pe sine într-o unică reprezentatie. Iar actorul, scrutaătoare mască „printre secolii ce trec“, se arată uimit de ceea ce-i lumea cu așezările ei și se mișcă stingher spre a nu-i strivi „corola“ ce face lumea să fie minunată și vastă.



Și totuși, ce mișcă lumea când își iese din țâtâni și se face teatru? Îți vine să pui această întrebare. Răspunsul, chiar dacă nu-i unic, trimite la un prim înțeles: *evoluția*. Lumea evoluează schimbând formele și, până le întemeiază, riscă. În acest cadru, teatrul este un reflex al ei. Un fel de oglindă cu alternări concave și convexe ce se arată lumii privitoare când o strâmbă caricatural sau când o dimensionează prin grandoare și sublim, ne transmite Horațiu Mălăele acest gând mișcat pe scenă.

Încercând să-mi ordonez memoria cu opriri succesive pe *De pretore*, *Măscăriciul*, *Revizorul*, *Leția*, *Leonce și Lena*, spectacole interpretate sau direcționate scenic de Horațiu Mălăele, constat cu uimire și încântare: lumea pe scenă, aflată în atenția regizorului și actorului Horațiu Mălăele, primește veghea maestrului. Oricât ar fi de obosit sau de supărat, maestrul nu-i întoarce spată. Înainte de a juca în alții, stimulându-i, se repetă în el. Nu e nimic de la sine, ci totul e voit în spectacol. Tocmai acest voit face o separație între viață și teatru, între ceea ce este trăire în virtuțile trăirii și ceea ce este retrăire ca o reflectare a clipelor ce trebuie mișcate din nou, adică ritmate, prinse în pauze, și apoi mai departe poziționate în forma lor prin redistribuire. Ce dar de preț pentru teatrul românesc este Horațiu Mălăele, unic prin strategia răsului în spațiul gol al scenei, perceput ca un spațiu cu posibilități de real! Într-un astfel de spațiu real, accesând actualul (imediatul așezat în luminile evenimentului), se desfășoară la Teatrul de Comedie recitalul extraordinar *Sunt un orb*.

Teatrul de Comedie – Sunt un orb, recital extraordinar Horațiu Mălăele. Data premierei: mai 2009.

Stela POPESCU ORODEANU

Pe scena teatrului severinean

Steaua fără nume de Mihail Sebastian

La Severin, într-un noiembrie târziu „teatrul și-a căutat chipul potrivit esteticii zilei”. Într-un spațiu cultural vegheat de spiritul scriitoarei Alice Voinescu, două stiluri regizorale și-au căutat întruparea în imaginea scenică, spațiul adecvat structurii operei și imaginației regizorale.

Cele două spectacole în premieră pe scena Palatului Cultural „Teodor Costescu”, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, în regia lui Emil Boroghină, și *Amadeus* de Peter Shaffer, în regia lui Toma Enache, au constituit o provocare atât pentru regizor, cât și pentru spectatori, repunând în discuție tema dialogului între textul dramatic și regie.

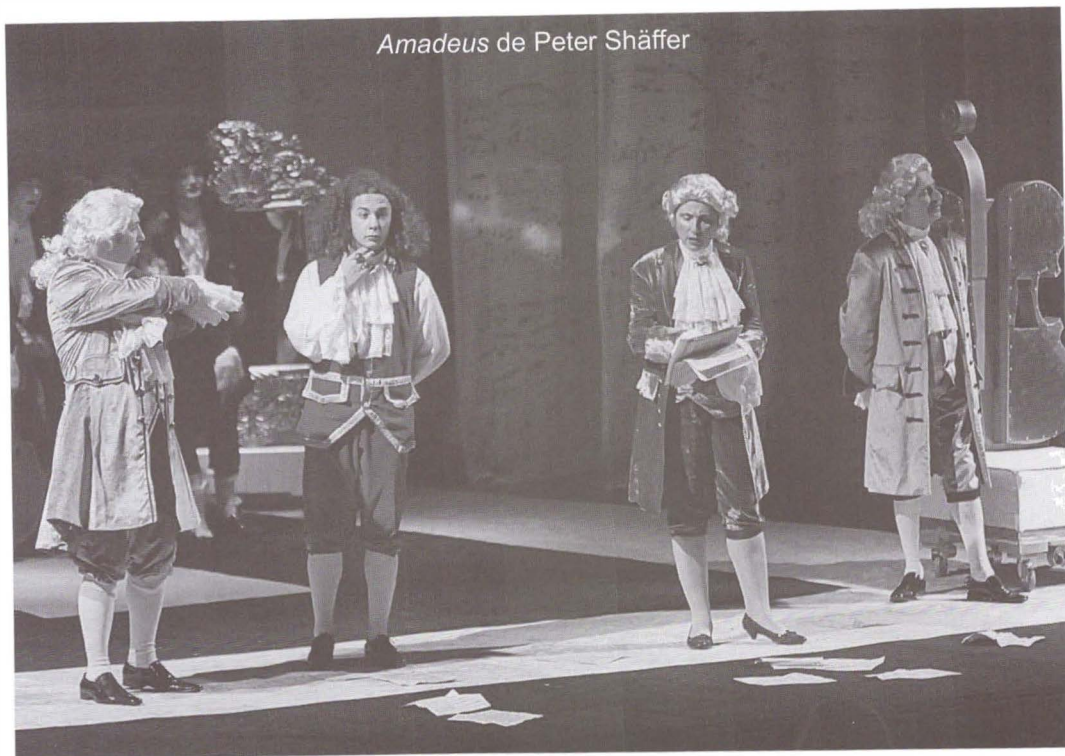
O provocare, pentru că „trădarea sensului și a poeticii textului se produce doar în momentul când eforturile regizorilor slujesc cât mai concret opera, specificitatea teatrală fiind clar de apărare a inefabilului și a poeticii” (Alice Voinescu).

Pentru regizorul Emil Boroghină, textul „impur”, scris de Mihail Sebastian, a dus la recrearea unei lumi consecvente, mai degrabă a unui „lirism absolut”. Dacă Mihail Sebastian a apropiat textul de prinderea sensului vieții în curgere, în schimbare, regizorul Emil Boroghină trădează, „purificând cotidianul, distilând clipa prin intensificarea trăirii, imaginea teatrală căpătând astfel o valoare scenică absolută”.

Steaua fără nume de Mihail Sebastian



Amadeus de Peter Shäffer



Nu întâmplător, într-una dintre cronicile sale, Alice Voinescu amintea că personajele lui Sebastian nu aparțin, după criteriul lui Bergson, „*ni tout à fait à l'art, ni tout à fait à la vie*”. Cheia regiei spectacolului a constat, așadar, în mutarea accentului de la fizionomia psihologică a personajelor la gândurile, simțirile și faptele omenești în esența lor eternă. Emil Boroghină a construit un spectacol care trezește, prin esențializare, lirismul spectatorilor. „Un lirism care rupe zidurile dintre creator și ei, dintre înțelegere și operă” (Mihail Sebastian) și prin care spectatorul se redescoperă pe sine.

Mizanscena a „dezliteraturizat” textul, l-a dezvrăjit, trezind în public nevoia de a nu mai fi spectatorul propriei lui existențe, printr-un efect pervers de luciditate.

Scenograful Mihai Mădescu a imaginat un decor funcțional, minimal, care rupe convenția teatrală prin deschiderea unor spații de joc, deschidere cerută de dorința de evaziune a personajelor. Echipa de actori ai Teatrului din Drobeta-Turnu Severin a fost luată la „nuață” de regizor. Sunt actori din vechea generație: Aurel Nicolaciuc, Monica Ciurea, Nicolae Mițu, Constantin Pană, Lucreția Epuran, cu autentice performanțe artistice, trupă pe care regizorul Emil Boroghină n-a scăpat-o din frâu, reușind scene-bijuterii, curățate de manierism provincial și trucuri actoricești ieftine. Repetițiile au constituit o veritabilă școală de actorie, atât pentru veteranii trupei, cât și pentru mai tinerii actori, Marius Mihăilă și Adriana Mălăin. Răbdarea regizorului a fost generos răsplătită de interpretul personajului *Miroiu*, tânărul elev de liceu Cătălin Jugravu, care îi amintea maestrului Boroghină de chipul actorului Radu Beligan la tinerețe. Actrița profesionistă Adriana Mălăin, interpreta rolului principal feminin, *Mona*, a încercat să echilibreze această originală trupă de actori. Trei generații de actori și o echipă de teatru care își caută o identitate culturală instituțională.

Amadeus de Peter Schäffer

Formula stilistică adoptată de regizorul Toma Enache a reușit să stabilească o puternică legătură între autor și spectator, valorificând creator textul substanțial scris de Peter Schäffer. Structura narativă a spectacolului, în care regizorul a curățat textul până la sămânța operei, a fost susținută de personajul *Salieri*, interpretat de Claudiu Bleonț.

În *Amadeus* regia a devenit arta imaginii declanșate dincolo de materialul textului, prin valorizarea creatoare a relației poetice dintre cuvânt și muzică, lumină și decor. Ideea textului se transformă în imagini legate de muzica mozartiană, creând spectacolului o atmosferă senzorială, aproape magică, în vibrație cu dorința spectatorilor de depășire a tensiunii existențiale „într-un ceremonial de purificare, la sfârșitul căruia se ajunge la Frumos”.

Decorul și muzica devin interpreți principali care susțin partitura generoasă a personajului *Salieri*, un rol dificil, căruia Claudiu Bleonț i-a dat accente de autentic dramatism prin intensitatea trăirii și expresia general-umană a acesteia. „Regia interioară” a actorului Bleonț a ținut pe umeri mizanscena, dăruind spectatorilor o sinteză de imagini teatrale.

Tânărul interpret al rolului *Mozart*, Vlad Grosu, elev al Liceului Traian, din categoria actorilor „puri”, inițiat de curând în arta actoriei, a dăruit personajului verosimilitate prin exuberanța jocului susținută de instinctul ludic specific vârstei. Un debut curajos, alături de o generație de tineri severineni atinși de febra actoriei.

La Severin, teatrul și-a găsit într-adevăr „chipul potrivit esteticii zilei”.

DRAMATURGI DE AZI LA ODEON 5

Andreea DUMITRU

O piesă-revelație: „Cloaca” de Maria Goos

2009 a fost un an norocos pentru dramaturgia contemporană prezentată pe scenele românești. Un teatru recunoscut pentru riscurile pe care și le asumă des-coperind și lansând piese noi (am numit, firește, Teatrul Odeon) – s-a asociat cu Fundația Culturală „Camil Petrescu”, care are de-acum o experiență de cinci ani în editarea unor cărți din acest domeniu, fără alt sprijin financiar decât cel oferit de institutele culturale sau ambasadele țărilor din care provin dramaturgii – au pus la cale un proiect care a întrecut toate așteptările. După spaniolii Ignacio del Moral și Juan Mayorga, după basarabeanul Constantin Cheianu și albanezul Stefan Çapaliku, pe 23 noiembrie, autoarea neerlandeză Maria Goos s-a întâlnit cu actorii români care au citit cea mai cunoscută piesă a sa, **Cloaca**, și cu un public mult mai numeros decât locurile puse la dispoziție de gradenele Teatrului Odeon.

În vorbe puține, *Cloaca* ar putea fi descrisă drept o comedie amară despre reîntâlnirea a patru prieteni ajunși la vârsta maturității. E radiografia aceluia moment de criză când devine limpede că amicitia de odinioară nu mai poate concura cu pretenția fiecăruia de a fi reușit în viață. *Pieter*, pasionat de Frumosul pe care mai știe încă să-l recunoască oriunde în jur, a devenit un mărunț funcționar la Primărie, acuzat pe neașteptate de sustragerea unor tablouri din fondul instituției; *Joep* și-a ratat viața de familie și e pe cale să-și trădeze și prietenii de dragul unei cariere politice al cărei eșec e destul de previzibil; *Maarten* pare pe calea cea bună: pozează în regizor vizionar, deși impotența de care suferă în viața intimă se răsfrânge și în producțiile sale artistice, după mărturiile prietenilor; iar *Tom*, cel de-al patrulea membru al „cvartetului”, se reface – după o depresie cu accente violente care i-a compromis cariera în barou –, scriind spoturi publicitare și... consumând droguri.

Grupul e eterogen, iar diversitatea personalităților sondate asigură o bună parte din savoarea piesei, care se consumă într-un spațiu unic, apartamentul lui Pieter. Odată reuniți, prietenii se înfruntă, se împacă, se confesează unul altuia, iar tonul glisează de la lamentații la încurajări, de la sarcasm la tandrețe, de la suspiciune la vechea camaraderie și înapoi la deznădejde. Căci, în final, Pieter se va sinucide, contrazicând parcă tabloul aparent inofensiv al acestei regăsiri. Maria Goos excelează în analiza relațiilor și a individualităților, creând mereu senzația unui echilibru provizoriu, fragil, dar scriitura ei e virilă și proaspătă, tehnicile narative și dramatice sunt mânuite cu remarcabilă siguranță.

Nu mai puțin impresionantă e povestea textului, care speculează un episod din viața autoarei. La începutul anilor '80, Maria Goos a fost colegă de generație, la Academia de Artă Dramatică din Maastricht, cu viitorii interpreți din *Cloaca*, Pierre Bokma, Peter Blok, Gijs Scholten van Aschat și cu regizorul care a semnat premiera absolută a piesei, Willem van de Sande Bakhuyzen (care, din nefericire, a murit la scurt timp după aceea). Practic, „cel mai faimos grup de prieteni din teatrul neerlandez” s-a reunit grație acestei montări, în stagiunea 2002–2003, pe scena Companiei Het Toneel Speelt. Imensul succes al spectacolului a determinat ecranizarea piesei. Nu numai că adaptarea textului a fost semnată tot de Maria Goos, dar filmul a fost realizat cu aceeași distribuție (din care mai face parte Jaap Spijkers) și cu același regizor, devenind, la rândul lui, un succes (Premiul Publicului și Premiul Special al Juriului la Festivalul Filmului Neerlandez din 2003).

Foto: George Teodorescu



Liliana ALEXANDRESCU, Maria GOOS, Peter BLOK

Un an mai târziu, *Cloaca* a obținut și Premiul Academiei pentru cel mai bun film de televiziune. Ulterior, a fost lansat pe marile ecrane și transpus pe DVD.

În septembrie 2004, Teatrul Old Vic din Londra, recent renovat la acea dată, și-a deschis stagiunea cu piesa Mariei Goos, în regia lui Kevin Spacey. Ulterior, *Cloaca* a fost reprezentată în Germania, Elveția, Austria și Spania (cu titlul *Baraka*). În 2009, premiera de la Teatrul Metropolitan din Buenos Aires (Argentina) obține Premiul Asociației Criticilor de Teatru și este recompensată la majoritatea categoriilor: text, interpretare, regie și spectacol.

Și pe scena bucureșteană, *Cloaca* a ajuns printr-un interesant concurs de împrejurări. În 2007, Teatrul Odeon organiza Zilele Teatrului Olandez, propunând, printre altele, lectura piesei *Blowing* de Jeroen van den Berg. La inițiativa Fundației „Camil Petrescu”, acest text va fi inclus, alături de *Cloaca* și alte patru piese, în prima antologie de teatru contemporan neerlandez editată în România și așteptată în cursul acestui an. Selecția titlurilor, traducerea și prefața îi aparțin admirabilei noastre colaboratoare, Liliana Alexandrescu, ce trăiește și lucrează în Olanda de treizeci de ani.

Ni s-a părut nimerit să prefăcăm această apariție editorială cu o lectură publică în cadrul programului „Dramaturgi de azi la Odeon”. Institutul de teatru din Amsterdam (Theater Instituut Nederland/TIN) ne-a sprijinit prompt, înlesnind prezența la București a autoarei, Maria Goos, alături de cunoscutul actor neerlandez Peter Blok, interpretul rolului Tom („bietul Tom”, personaj de extracție shakespeariană, liant disperat al cvartetului pe cale să se destrame).

Pentru prima dată în istoria proiectului, lectura a fost urmată nu doar de dialogul invitaților cu publicul, moderat cu eleganță de Liliana Alexandrescu –, ci și de proiecția unor secvențe din filmul *Cloaca*. A fost o „întâlnire” emoționantă chiar și pentru actorii Odeonului: Mircea Constantinescu („cel de-al nouălea Tom pe care îl întâlnesc”, conform spuselor lui Peter Blok), Mugur Arvunescu (*Pieter*), Marian Ghenea (*Joep*)

Scenă din spectacolul-lectură al Teatrului Odeon

Foto: George Teodorescu

și Dan Bădărau (*Maarten*), cărora regizorul Cristian Dumitru le-a propus-o drept parteneră, în rolul *Femeii*, pe Viorica Bantaș, actriță a Teatrului Evreiesc din București.

Despre Maria Goos, născută în 1956, ar mai trebui menționat, poate, că și-a început cariera ca regizoare, dar a cunoscut succesul ca scenaristă a multipremiatelor seriale de televiziune *Pleidoi* (*Pledoarie*, 1991–1994) și *Oud Geld* (*Fecior de bani gata*, 1995–1997). Întorcându-se la teatru, a scris pentru Compania Het Toneel Speelt piesa *Familie* (*Rude*, 1999), remarcabil primită de public și de critică. Un an mai târziu, a adaptat-o pentru televiziune, filmul obținând Marele Premiu (Gouden Kalf) și Premiul Criticii la Festivalul de Film Neerlandez de la Utrecht (2001). La Teatrul Bellevue/Nieuwe de la Mar din Amsterdam, Maria Goos a pus în scenă *Nu Even Niet* (*Nu chiar acum!*, 2001), povestea unui alt cvartet de prieteni, continuată, în 2003, cu *Nu Even Wel* (*Acum da!*), versiunea... feminină a istoriilor de viață imaginate în prima parte. Amândouă s-au bucurat de un succes uriaș. În același timp, a mai scris și regizat cele 13 microepisoade (de 8 minute) ale filmului de televiziune *Lieve Mensen* (*Oameni cumsecade*), care îl are în distribuție pe Peter Blok, partenerul său de viață. Cotidianul *De Volkskrant* i-a publicat un foileton sub formă de epistolar, care stă la baza lungmetrajului *Leef!* (*Trăiește!*), filmat în 2004 și premiat doi ani mai târziu. Tot în 2004, Maria Goos și Marcel Musters au conceput și interpretat *Smoeder* (*Mamele noastre*, în dialectul din Brabant), un *proiect autobiografic* (coproducție Mugmetdegoudentand și Teatrul Nieuwe de la Mar / Bellevue). Întâmpinată cu mult interes a fost și piesa în patru părți *De Geschiedenis van de Familie Avenir* (*Istoria familiei Avenir*) – saga unei familii de condiție mijlocie, urmărită de-a lungul mai multor generații –, montată în perioada 2007–2008 la Het Toneel Speelt. Maria Goos a primit cele mai importante distincții atât pentru scenariile sale (Lira Script Award, în 2001, și De Gouden Ganzenveer, în 2005), cât și pentru piesele sale de teatru. În 2008, i-a fost decernat prestigiosul *Edmund Hustinxprijs*, premiu acordat, la fiecare doi ani, unui dramaturg neerlandofon.

Maria GOOS:

„Eu scriu comedii încadrate într-o mare ramă neagră”

Mariana Ciolan: *După studii la Academia de Artă Dramatică din Maastricht (1982), ați început să lucrați ca regizoare în mai multe teatre și, mai ales, cu Toneelgroep De Compaan. Tot în anii '80, începe să se vorbească despre dramaturgul Maria Goos și piesele dumneavoastră văd luminile rampei. De unde această nevoie de a scrie teatru?*

Maria Goos: Mi-am dorit și îmi place să fiu regizor, iar ca regizor, pentru publicul căruia doream să mă adresez, mă interesau îndeosebi nu repertoriul clasic, ci piesele originale contemporane. Cum nu am găsit în acel moment asemenea texte, pe care să-mi placă să le montez pe scenă, pe care să le socotesc potrivite pentru compania noastră, am început să scriu, împreună cu actorii, ca un soi de improvizatii. A fost o nevoie practică, o bază pentru un repertoriu al Companiei noastre.

M.C.: *În România, ca și în alte țări din Europa, sunt mulți oameni de teatru care au asemenea preocupări multiple. E vorba de actori sau regizori care scriu piese pe care ei înșiși le pun în scenă, temele lor fiind puternic ancorate în actualitate. În acest sens, vă regăsiți într-un spirit al epocii, poate chiar într-o familie?*

M.G.: Aș fi vrut să fie așa, dar, de fapt, nu mă simt ca făcând parte dintr-o familie teatrală europeană. Apreciez scriitorii precum Ibsen, Harold Pinter, Lars Noren, dar modelul meu cel mai important este Cehov. Admir scriitura lui pentru că privește umanitatea în toată complexitatea ei. Chiar dacă anumite personaje din scrierile sale sunt, să zicem, negative, el caută să le integreze într-o umanitate mai echilibrată, și asta le salvează într-un fel. Pot spune că Cehov m-a influențat cel mai mult. Personajele lui pot să vorbească aparent despre nimic – despre nori, o haină, un unchi care vine în vizită, dar dincolo de asta, le simți singurătatea, le simți dorința nestăvilită de a se apropia de ceilalți, de a începe o relație adâncă, de prietenie, de iubire. Oamenii din Europa – poate că și la dumneavoastră e la fel, nu am cum să știu, sunt pentru prima dată în România – nu mai au obișnuința să-și analizeze relațiile, ca și cum ar fi ceva de la sine înțeles. Prin piesele mele, spectatorul este îndemnat să conștientizeze aceste relații necesare între oameni. Eu scriu comedii încadrate într-o mare ramă neagră. Este aici un fel de reglare a echilibrului. Dacă încerc să scriu despre situații, întâmplări tragice, întotdeauna descopăr și lucruri comice. Iar dacă mi-am propus să scriu despre ceva mai hazliu, deodată apare rama asta neagră în jur. Și totul vine cumva din structura mea, nu este un lucru căutat cu obstinație sau cu ostentație.

M.C.: *Piesa care v-a propulsat în atenția unui public larg, chiar dincolo de granițele Olandei, este Cloaca. Vorbiți-ne despre ideea poveștii și despre titlul ei atât de incitant.*

M.G.: Mă bucur că folosiți cuvântul poveste. Da, *Cloaca* este o poveste, ușor de priceput, cu introducere, cuprins și încheiere, fapt remarcat de foarte multă lume și care explică, desigur, succesul ei de public în Olanda. Scena olandeză este oarecum dominată de regizori care doresc să-și impună propria semnătură asupra producțiilor realizate, și când spun asta, mă gândesc și la spectacole cu texte consacrate, unde aproape că textul nu mai contează – un teatru de regizor, da, l-am putea numi așa, cu ultracontemporaneizări de suprafață, nu de substanță. *Cloaca* poate fi o replică la această tendință. Chiar explicit, prin personajul *Maarten*, regizor care a făcut fixație pentru simboluri abscons-caraghioase și nuditatea actorilor. Ideea piesei am luat-o dintr-un fapt divers referitor la niște foști colegi de școală. Subiectul l-am construit în jurul acestui nucleu dramatic. Este vorba de un

Foto: Bonnita Postma



grup de prieteni, patru bărbați, care-și continuă relația de prietenie și după ce fiecare s-a lansat în propria-i carieră. Mai precis, piesa focalizează un moment tensionat, când fiecare traversează momente dificile, insuportabilul situației fiindu-i fatal unuia dintre ei, împingându-l la sinucidere. Cele patru personaje poartă în ele frustrări, insatisfacții personale, ecouri din ceea ce li se întâmplă, iar cercurile cărora le aparțin, în care s-au integrat – lumea politicii, a justiției, a teatrului, a artelor plastice ori a administrației –, se întâlnesc la un moment dat, datorită relației lor. „Cloaca” este un cuvânt cifrat pe care cei patru bărbați l-au adoptat ca semn al propriului grup – cuvântul sugerează și o zonă tulbură, ambiguă, în care se amestecă deșeul și germele, binele și răul –, fără a bănuși cât de dureros le va defini acest termen existența ulterioară și evoluția prieteniei lor.

M.C.: *Piesa a stat la baza unui scenariu de film omonim. Succesul ei în alte spații culturale decât cel olandez – este tradusă și reprezentată în Germania, Spania, Elveția, Austria, Marea Britanie, iar în Argentina figurează pe afișul teatral până în decembrie 2009, fiind deja încununată de premii ale criticii – credeți că se datorează faptului că filmul poate avea impact mai mare decât teatrul?*

M.G.: Nu, hotărât lucru, nu! Explicația trebuie căutată în altă parte. În aprilie 2004, în prima stagiune a recent-renovatului Teatru Old Vic din Londra, celebrul Old Vic, s-a jucat piesa mea, în regia lui Kevin Spacey și traducerea poetului Paul Evans. Am avut onoarea ca acest loc sacru al lumii teatrale să fie interesat de piesa mea. Faptul a contat enorm, i-a asigurat prestigiu piesei mele. Iar exemplul a fost urmat și de alții, mai întâi în Germania și apoi mai departe. Filmul are o mare legătură cu piesa și prin faptul că s-a păstrat distribuția de la premiera absolută, de la Het Toneel Speelt, care a făcut senzație la Amsterdam, adică Peter Blok, Pierre Bokma, Gijis Schlotten van Aschat și Jaap Spijkers.

M.C.: *Încă din anii '90, în paralel cu activitatea în teatru, ați scris scenarii pentru filme și seriale de televiziune, unele plecând de la propriile dumneavoastră piese de teatru, ca și în cazul Cloaca. Ce ne puteți spune despre relația teatru-film în cariera dumneavoastră?*

M.G.: Îmi place foarte mult să scriu piese de teatru, pentru că aici totul se exprimă prin cuvânt. În film și în televiziune, trebuie să gândești și să te exprimi în imagini. Eu prefer, pentru că așa mă simt mai confortabil din punct de vedere intelectual, să lucrez asupra textului, a cuvântului. Caut însă ca între cele două domenii să îmi aflu propriul meu echilibru. Am început prin a scrie piese de teatru, apoi am colaborat mult cu televiziunea, dar întotdeauna m-am întors la teatru, ca să îmi iau gura de oxigen necesară pentru a-mi continua drumul. Proiectul pe care îl am acum în derulare – o piesă care se petrece în lumea teatrului – se numește *Cortina* și va avea premiera în primăvară. La acest proiect participă o actriță și actorul Peter Block, partenerul meu de viață, alături de care mi-am început și mi-am clădit cariera în teatru. Amândoi vor interpreta mai multe roluri. În domeniul cinematografiei, Olanda este orientată mai mult spre modelul german sau american, care au la bază *acțiunea și povestea*. Or, așa cum vă spuneam, și pentru mine povestea este foarte importantă. Dar în egală măsură, și în teatru și în film, mă preocupă *relațiile*. Eu mă uit la relațiile de adâncime dintre oameni.

M.C.: *Ați primit anul trecut, la Bienala Benelux, Premiul „Edmund Hustinprijs”, juriul motivând că „opera Mariei Goos apare ca o odă închinată apropierii dintre oameni”. Este important acest premiu pentru dumneavoastră?*

M.G.: Da, fiindcă se referă la ceea ce este esențial pentru mine, la felul cum îmi privesc și construiesc personajele, la modul analitic în care abordez relațiile dintre ele. Da, pentru că îmi aduce munca sub lupa publicului, pentru că o face mai cunoscută. Un premiu ca acesta este foarte important, deoarece atrage atenția asupra unei scriituri, asupra autorului de piese de teatru.

A consumat Mariana CIOLAN

CĂRȚI DE TEATRU

Mircea MORARIU

Teatrul – valoare nenegociabilă

În ultima parte a anilor '80 din secolul trecut, la propunerea regretatului Dumitru Chirilă, am susținut în paginile revistei *Familia* o rubrică intitulată „Prezența criticii teatrale”, al cărei scop era să pună în evidență ce era mai semnificativ, în sens pozitiv ori negativ, în comentariul asupra fenomenului teatral. În numărul din luna septembrie a anului 1989 mă vedeam nevoit să renunț la formatul obișnuit și să vorbesc despre începutul unei absențe. Și aceasta fiindcă în ultimele zile ale lui august trecuse în neființă **Dinu Kivu**, unul dintre puținii critici de teatru români născuți, nu făcuți, ce credea din adâncul ființei sale că o cronică dramatică nu e o simplă efemeridă publicistică. Cronica teatrală trebuia, în opinia lui Dinu Kivu, să se apropie de artă, de literatură. Poate că în felul în care a ilustrat genul, din 1964 până în 1989, Dinu Kivu a ținut cont de un îndemn al marelui regizor Lucian Pintilie care, în articolul intitulat *Critica de teatru e o specie a literaturii, nu a gazetăriei*, publicat prin 1965 în revista *Teatrul*, susținea cu fermitate ideea potrivit căreia „fără fanatism nu se poate face critică, mai ales într-o atmosferă placidă și influențabilă”. Însuși Dinu Kivu observa undeva că „idealul cronicii dramatice este momentul în care ajungi să echivalezi prin cuvinte frumusețea gestului scenic. S-o echivalezi total n-o să poți niciodată, dar să redai măcar ceva din fiorul de pe scenă în cuvintele pe care le pui pe hârtie...”

Îmi exprimam – în necrologul, apărut în urmă cu ceva mai mult de 20 de ani în *Familia* orădeană – speranța că se va găsi cineva, odată, care să adune în volum măcar o parte dintre sutele de cronici publicate de Dinu Kivu de-a lungul timpului în reviste precum *Amfiteatru*, *Contemporanul*, *Teatrul*.

În anul 1993, acel cineva așteptat a fost soția criticului, binecunoscutul muzicolog Luminița Vartolomei, care a îngrijit apariția la Editura Eminescu a volumului *Teatrul. La timpul prezent* în care erau antologate doar 350 din cele vreo 2050 de pagini dactilografiate, dedicate teatrului de către Dinu Kivu. Autoarea ediției preciza că „ziaristul Dinu Kivu nu obișnuia să-și strângă articolele apărute și nici măcar să noteze locul și data apariției... Din fericire, s-au păstrat multe dintre manuscrisele textelor selectate pentru acest volum, astfel încât am putut reda, acum, aici, gândul original al autorului, fără tăieturile și adăugirile pe care cenzura le-a operat, aici, acolo, în tipărirea lor”.

Din cele scrise în 1994 de Luminița Vartolomei se putea deduce intenția unei continuări. Și iată că, în anul 2009, tot Luminița Vartolomei, căreia i s-a asociat fiul cel mic al lui Dinu Kivu, Ionuț, astăzi tânăr și talentat actor la Teatrul „Odeon” din București – teatru în care a lucrat o vreme, ca secretar literar, criticul –, a continuat cu emoționantă devoțiune și exemplară rigoare profesională operațiunea de restituiere începută cu ani în urmă. Astfel se face că prin colaborarea dintre Fundația Culturală „Camil Petrescu” și revista *Teatrul azi*, pe de-o parte, și Editura *Tracus Arte*, pe de alta, a văzut lumina tiparului cartea **Rezistența prin teatru**. Ea continuă procesul de explorare și scoatere la lumină a manuscriselor lui Dinu Kivu, de antologare în volum a unor articole apărute în publicațiile amintite mai sus, dar și în

Cronica de la Iași, în *Familia* de la Oradea, în revista *Astra* și în cotidianul *Drum nou* din Brașov, în suplimentele ori în programele de sală editate de diverse teatre din București și din provincie. Lor li se adaugă o seamă de manuscrise rămase inedite până la tipărirea cărții.

Astfel, *Rezistența prin teatru* are meritul de a ne dezvălui alte și alte aspecte ale personalității lui Dinu Kivu. Pentru calitățile de teoretician ale criticului simptomatic este studiul *Convenția în teatru*, găzduit în prima secvență a cărții, secvență ce poartă titlul *Reflecții*. E o secvență extrem de utilă, fiindcă ea dezvăluie amplitudinea însușirilor de om de sinteză ale lui Dinu Kivu, dorința lui de a nu se cantona doar la surprinderea și comentarea unui anume moment teatral, ci de a-l integra într-o axă sintagmatică. Găsim aici gânduri pertinente despre dramaturgie și despre personaje, despre repertoriu și despre regie, despre interpretare, organizare și festivaluri, despre tineri, divertismente și despre arta amatorilor. Dar și despre critică. În articolul *Calitate și eficiență*, apărut inițial în luna octombrie 1968 în revista *Astra* din Brașov, Dinu Kivu identifica o sumă de defecte ale cronicii de teatru, precum *imprecizia punctului de vedere personal*, adică absența opiniei ferme, *labilitatea criteriilor critice*, asta însemnând că se uzează de măsuri diferite de către unul și același critic, ceea ce, în chip evident, contribuie la confuzia valorilor, sau *lipsa unei autentice cronici de spectacol*, în sensul că prea mulți comentatori se refugiază ori își găsesc salvarea în analiza piesei de teatru și nu, așa cum ar fi firesc, în analiza modului în care s-a validat ea în spectacol, înțeles ca supersemn. „Eficiența actului critic, aprecia Dinu Kivu, nu este decât o simplă derivată a unei alte probleme fundamentale – *calitatea actului critic*.”

Dinu Kivu a fost un critic drept și sever. Nu bățos. Aceste însușiri veneau din imensa lui dragoste de teatru. Nu a crezut nicio clipă că un critic ar fi un solitar, nu socotea că între el și creatorii de spectacole trebuie să se înalțe ziduri protectoare. I-a displicut izolarea, a avut prieteni printre artiști, de la dramaturgi la regizori, actori ori scenografi. Dorea să intre cât mai profund în atelierele lor de creație, să le cunoască gândurile, dar și să le împărtășească celor ce îi citeau articolele. Însă amicitțiile și simpatiile personale erau lăsate deoparte în clipa în care Dinu Kivu se așeza la birou spre a-și scrie cronica. Iubirea lui pentru făuritorii de teatru se arăta nu numai prin faptul că își făcuse un obicei, dacă nu cumva chiar un program, din a călători pretutindeni în țară în căutarea spectacolului bun, convinși fiind că teatrul nu se încheie acolo unde se termină liniile de tramvai ori de metrou în București. Această iubire e evidentă în secvențele *Portrete* și *Interviuri*. Bogăția lor e revelatoare pentru convingerea lui Dinu Kivu că atât criticul, cât și creatorii se situează într-un raport de *complementaritate* și nicidecum de *contrarietate*. Că împreună au misiunea să reziste prin teatru, fiindcă numai astfel teatrul va putea rezista asaltului tot mai puternic, tot mai perfid, tot mai nerușinat al politicianului de joasă speță și al ideologiei comuniste.

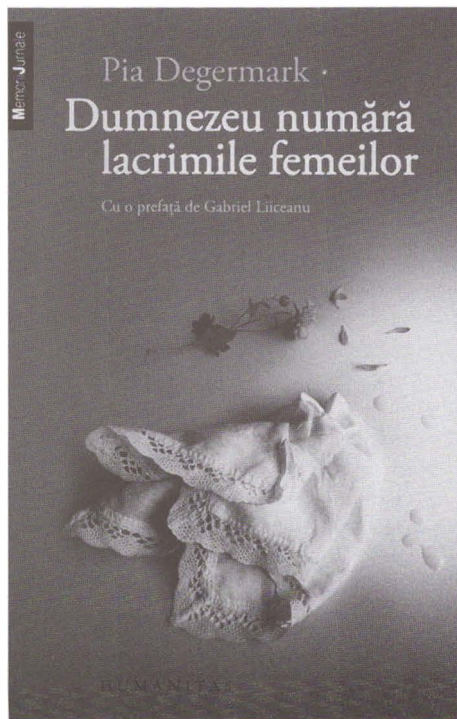
Indiscutabil, cartea *Rezistența prin teatru* e relevantă pentru detaliul extrem de important că, pentru criticul Dinu Kivu, teatrul, iubirea față de teatru, demnitatea teatrului și a oamenilor ce îl slujesc nu sunt simple concepte ori abstracțiuni, ci realități și valori nenegociabile. *Rezistența prin teatru* e grăitoare pentru felul în care Dinu Kivu și-a construit propriul lui mod de a rezista.

Confesiunile unei vedete de odinioară

Am aflat cu totul întâmplător despre apariția cărții *Dumnezeu numără lacrimile femeilor*, de curând tipărită în limba română în colecția „Memorii–Jurnale” a Editurii Humanitas. Gabriel Liiceanu, directorul editurii, a publicat, cu câteva zile înainte de lansarea pe piață a lucrării, un comentariu asupra ei în cotidianul *Evenimentul zilei*. Puțin mai târziu, mai exact spus în momentul în care am intrat în posesia volumului, aveam să văd că era vorba, de fapt, despre un fragment din prefața cărții, prefață intitulată *Pe urmele Elvirei Madigan*. Articolul lui Gabriel Liiceanu a fost postat pe Facebook de un prieten – e vorba despre Cătălin Sava, redactor la Televiziunea Română – care a avut ideea de a-l însoți atât de coperta cărții, găsită pe site-ul editurii, cât și de un fragment din partea a doua – „Andante” – a *Concertului nr. 21* pentru pian și orchestră de Mozart. Se impun, cred, deja mai multe explicații. Autoarea cărții e Pia Degermark, *Elvira Madigan* fiind titlul unui film suedez din anul 1967 în care a jucat Degermark, film ce i-a adus Premiul pentru interpretare feminină la Festivalul de la Cannes, iar secvența amintită din *Concertul* mozartian reprezintă tema muzicală a filmului. Și mai socotesc necesară o precizare care explică nerăbdarea cu care am dorit să citesc volumul. Cum Cătălin Sava e de formație muzicolog, a avut grijă să selecteze pentru postarea sa de pe Facebook una dintre cele mai izbutite interpretări date respectivului concert – aceea sub bagheta marelui pianist și dirijor Daniel Barenboim. Iar muzica m-a însuflețit.

A trebuit să aștept câteva zile până să intru în posesia cărții, răstimp în care am cercetat diverse surse documentare spre a afla cât mai multe despre film. Film pe care, spre regretul meu, nu îmi amintesc să îl fi văzut. Am văzut câteva secvențe de pe youtube, dar nu mi-au spus mare lucru. Rezum acum câteva informații desprinse din dicționarul *Secolul cinematografului* de Cristina Corciovescu și Bujor T. Ripeanu, apărut în 1989 la Editura Științifică și Enciclopedică. *Elvira Madigan* a avut premiera la 21 aprilie 1967. E un film ale cărui scenariu și regie sunt semnate de Bo Widerberg, iar în rolurile principale evoluau Pia Degermark și Thommy Berggren. Filmul narează imposibila iubire, încheiată cu o dublă sinucidere, dintre un ofițer și o dansatoare pe sârmă, în ambianța secolului al XIX-lea. În opinia unui critic citat de dicționarul mai sus-menționat (P. Cowie), *Elvira Madigan* este „un film elegiac, a cărui tramă este marcată de presentimentul scandinav al morții – fragii sălbatici simbolizând intensitatea fericirii, iar vinul pierderea finală a sângelui și vitalității”. Filmul mai e, în opinia aceluiași critic, „chintesența a ceea ce se numește în suedeză *utbrytningsdröm*, adică visul unei evadări pitorești din rutina cenușie și din climatul deprimant”.

Când am avut în sfârșit ocazia de a citi cartea, am lăsat de-o parte orice alte priorități de lectură și am parcurs-o, cum se spune, pe nerăsuflăte. A meritat. Din *Cuvântul înainte* semnat de însăși Pia Degermark am aflat că fosta actriță a decis să povestească istoria



deloc veselă, nicidecum de basm a vieții ei, din dorința ca unii să învețe și să nu comită greșelile pe care le-a comis ea. „Personal – scrie autoarea cărții *Dumnezeu numără lacrimile femeilor* – am ajuns la convingerea că viața ne e dată ca s-o trăim cât mai bine, dar și ca să iertăm și ca să fim iertați. Iertarea totală e o raritate, dar, la urma urmelor, viața te oglindește pe tine, capacitatea ta de a-ți iubi aproapele, de a te deschide, de a te apropia de el. Și pentru a reuși acest lucru trebuie să poți ierta.”

Pe cine trebuie, de fapt, să ierte Pia Degermark? Pe cine sau pe ce? Caruselul întâmplărilor halucinante ce au făcut ca o adolescentă frumoasă, poate un pic cam prea grasuță, pe rând anorexică și bulimică, provenind din mediile suedeze bogate, o adolescentă în pragul bacalaureatului, dar și prima prietenă recunoscută a actualului rege al Suediei, Carl Gustav, să fie aleasă să joace rolul principal feminin dintr-un film ce avea să se bucure de un mare succes. „Când am făcut filmul *Elvira Madigan* – scrie Pia Degermark – am simțit pentru întâia oară că sunt un om întreg, ca și cum participam la ceva mareț și unic. Era ca și cum mergeam pe apă și știam încotro mă îndrept, ca atunci când naști și aduci pe lume o ființă care rămâne în urma ta, ceva cu totul unic. Sau ca atunci când ești primul care pornește pe o pârtie bogat înzăpezită, încă neatinsă, și pe urmă, ajungând la poalele muntelui, îți contempli propriile urme”. Șansa ce a făcut ca foarte de tânără Pia să obțină un *Palme d'Or*, ce avea să fie vândut de Asistența Socială suedeză a cărei clientă a devenit câțiva ani mai încolo aceeași Pia Degermark sărăcită, căzută pradă alcoolului și câteodată chiar și drogurilor? Șansa, deci, metamorfozată în blestem, în nenorocire, în păcat? Pe cei doi părinți care s-au despărțit pe neașteptate, s-au metamorfozat, din generoși au devenit indiferenți, au ajuns aproape de nerecunoscut, preocupați de fericirea proprie și de cea a noilor parteneri de viață, păstrând o legătură formală cu o fiică cheltuitoare ce se afla prea adesea în nevoie, mult prea frecvent în situația de a le cere disperată ajutorul? Asigurările Sociale, inflexibile, care au aplicat mecanic și neglijent niște regulamente, despărțind-o pe Pia de Robbin, fiul avut ca urmare a unei legături pasagere? Sau, nu cumva, chiar pe sine însăși fiindcă a greșit mult prea des, mult prea copilărește, deoarece a intrat nebunește dintr-o încurcătură în alta? Deoarece după amănunțite partide de ski pe cele mai celebre pârtii din lume s-a dat de-a berbeleacul pe panta propriei vieți? Fiindcă Pia Degermark a contribuit ea însăși, prin numeroasele ei greșeli, ca tot ceea ce făcuse odinioară bun în viață să nu mai conteze, să nu mai aibă nicio valoare? Despre Pia Degermark, cel mai cunoscut și mai influent ziar suedez – *Swenska Dagbladet* – a scris în vremurile bune că reprezintă „un exemplu demn de urmat pentru tineretul suedez”. Mai încolo, ziarele nu au mai publicat nimic bun despre vedeta de odinioară. Numai vești proaste, doar știri „de scandal”. Din vina cui? Doar fiindcă presa se hrănește din extreme? Sau deoarece Pia Degermark a trecut mult prea ușor de la o extremă la alta? De ce gloria de altădată s-a consumat atât de repede? De ce din vedeta anilor 1967–1968 nu a mai rămas nimic? S-a întâmplat asta exclusiv din vina potrivnicilor vieții? Să fie oare „rostogolirea”, în mod obligatoriu, printre „descriptorii” statutului de vedetă? Nu cumva toată suma de încurcături pe care le-a trăit Pia a venit fiindcă tânăra actriță, ajunsă peste noapte vedetă, nu a știut cum să își administreze statutul dobândit, dansând cu prea multă ușurință „dansul altcuiva”?

Ilustrare tristă, tragică a motivului „roata vieții”, povestea vieții Piei Degermark mi se pare nu doar o lectură ce procură emoții puternice. *Dumnezeu numără lacrimile femeilor* e o carte ce se cuvine citită cu luare-aminte nu numai de vedetele mai mult ori mai puțin autentice de azi, ci de toți cei ce știu că e foarte adevărat că succesul are un preț. Dar stă în puterea omului, în speță a artistului ca persoană privată, să facă astfel încât prețul să fie cât mai mic cu putință.

Pia Degermak, *Dumnezeu numără lacrimile femeilor*. Cu o prefață de Gabriel Liiceanu. Editura Humanitas, București, 2009.

Contantin PARASCHIVESCU

Smângălici

Am intrat într-o zi la librăria „Eminescu”. Pe rafturile rezervate cărților de teatru și film, am văzut, alături de unele pe care le aveam și de altele care nu mă interesau, una care mi s-a părut pusă din greșeală acolo: copertă roșie și silueta unei femei goale cu poponețul la noi. Am trecut mai departe, dar ochiul a surprins ultimul cuvânt dintr-un titlu lung – „scenei”. M-am întors și am citit: **Acele lucruri aiuritoare care se petrec în spatele scenei** (Editura ZIP). Autor – Candid Stoica. Aha... cunoscutul actor de la Teatrul de Comedie și actualul căruțaș, cu pălărioară pe cap și ochi șireți, dintr-o publicitate TV. Lucruri aiuritoare? Adică întâmplări de culise, bârfe, farse, intrigă, lovituri de teatru? Pesemne... Opu e masiv, peste 500 de pagini, atârână greu în mână și la buzunar, pentru că prețul e 54,60 lei. Pe coperta a patra, Candid râde – de ce? Că ne-a ademenit cu o femeie goală? – iar maestrul Radu Beligan îl recomandă: „o inteligență vie și o «vis comica» uimitoare!” Mă hotărâsc să-l cumpăr. Peste două zile, la UNITER, văd volumul cu prețul de numai... 36 lei. Ei, așa a început aventura mea iscoditoare „în spatele scenei”, la îndemnul măscăriciului devenit smângălici... cu o pagubă! (și-mi permit să-i corectez expresia „smângălesc”, care nu-l reprezintă).

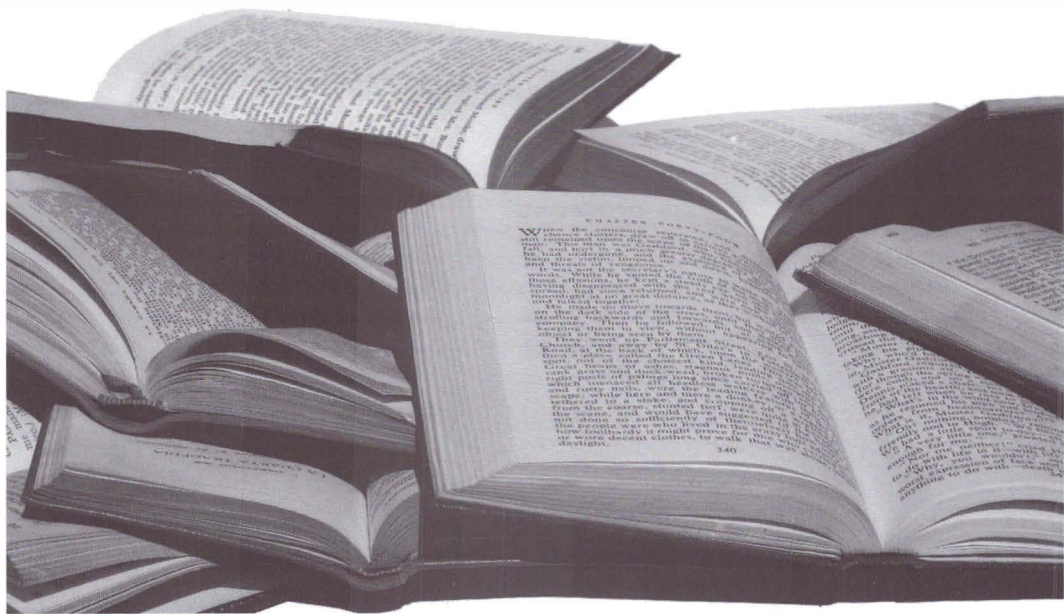
„Atunci mi-am dat seama că am un lucru de mare preț: amintirile!”, scrie Candid, auzind pe cineva povestind ce i se întâmplase de fapt lui. Da, într-adevăr, amintirile sunt de mare preț și cine și le așterne pe hârtie le sporește valoarea – indiferent de costul dintr-o librărie sau uniune profesională. Domnul Candid a umplut zeci de caiete cu ele, notând succint sau extins întâmplări și momente deosebite, cu el, cu colegii, detalii inedite, portretizări etc. Cu lucidă sinceritate și umor, chiar față de sine. „Mă ispitește gândul să notez și stări sufletești – scrie dânsul –, dar... îmi e frică de ridicol. Teamă nejustificată la un om care a interpretat pe scenă numeroși caraghioși”. Opu său, de 535 de pagini, cuprinde două decenii, 1971–1989. Perioadă petrecută la Teatrul de Comedie, colectiv mic cu densitate mare de valori, personalități îndrăgite de public, cu frecvente succese, prestigiu național și internațional, demnitate și solidaritate de breaslă. Notațiile sunt datate și se produc de obicei pe la miezul nopții. Mă surprinde consecvența cu care o face, uneori reconstituind momentul după câte un popas prelungit la „Carul cu bere”, aflat în apropierea teatrului. Ca după vizionarea ce se anunța fără obiecții la *O noapte furtunoasă* din 1973, pusă în scenă de Lucian Giurchescu, care nici după șase ore nu mai venea. E descrisă cu haz atmosfera și dialogurile improvizate.

Sunt multe momente relatate cu autentică însușire epică și lux de amănunte, începând cu prima însemnare referitoare la sarcina sindicală de a înființa un stand de cărți în teatru, adevărată aventură pentru aprobări la foruri birocratice și apoi cointeresare printre colegi. Unele de înfiorată tensiune, ca ședința din 1972 cu autoritățile municipale de partid, despre reacțiile la tezele lui Ceaușescu din luna iulie a anului trecut și lipsa de exigență pentru includerea în repertoriu a piesei lui Dumitru Solomon *Fata morgana*, „cu concepții retrograde”. Pomenindu-se precedentul gravelor abateri și destituiri de la Teatrul „Bulandra”, s-a pus în discuție chiar „dacă colectivul Teatrului «Bulandra» nu ar trebui desființat”. Răscolitoare mărturie!

Alte momente redau ingerințele cenzurii (150 de schimbări în text la spectacolul *Buffalo Bill și indienii*, aluziile critice la activiștii de partid din *Concurs de frumusețe* de Tudor Popescu), farsa cu ceremonia de la crematoriul „Cenușa” la moartea lui Aurel Baranga, incinerat de fapt cu două zile înainte. Excepționalar reconstituiri de-a-le poveștilor lui *Nea Mărin*, spuse de Amza Pellea, sau cu „Dicționar de neologisme”, cercetat cu emoție și entuziasm la hotel, cu colegul Alex, într-o noapte *indimenticabilă*.

Sunt portretizări inspirate ale colegilor. Monștrii sacri Radu Beligan și Ion Lucian, prototipuri ale „actorului modern român”; apoi, Mircea Șeptilici („o legendă vie”), Dumitru Rucăreanu (cu „o ușoară nesiguranță pe primele silabe ale fiecărui cuvânt, ceea ce pe scenă nu se observă”), Liliana Țicău („O personalitate solară, o frumusețe fragilă și un suflet de pus pe rană, cum rar întâlnești”), Dorina Done („o exuberantă... Are un râs de clopoțel”) sau despre el însuși (i se spunea „Molia”...). Ne amuză cu o colecție de bancuri rostită de colegi, cu așa-zisul cult al lui Grivei („personificarea spectatorului simplu”, căruia nu îi sunt accesibile „exprimările absconse”), cu sfaturile contradictorii primite la înlocuirea peste noapte a lui Dinică în *Opinia publică* – „fii tăios, dur”, „fii simpatic”, „trebuie puțină mânie proletară”, „nu cumva să te scă-lâmbăi” etc. Un reproș, însă, lui și editurii: de ce au mai publicat un indice de nume absolut eronat, la care nicio pagină nu corespunde cu cele menționate? Și o nedumerire: cărei soții SARA îi dedică această carte, dacă pe dânsa o cheamă MARA?

„Actor născut, iar nu făcut, librar de plăcere, scriitor de duminică”, îl caracterizează succint, cu perfect teamei, George Bălăiță. Radu Beligan, în prefață, spune că a descoperit în paginile manuscrisului „un remarcabil scriitor”, cu un umor care îl situează între Teodor Mazilu și Ion Băieșu. Și se miră că tatăl și-a botezat fiul după celebrul personaj al lui Voltaire. „Candid”? Mă mir și eu; mai degrabă pezevenghi. Iată, mi-a mai făcut o șotie, întârziind cu predarea la timp a acestei recenzii: căutând pagina unde am notat o idee sau relatare de reprodus, m-am pomenit citind... zece!



Ion PARHON

„DON QUIJOTE” ovaționat la Frankfurt

Timp de aproape trei săptămâni, la **Frankfurt pe Main**, în capitala financiară a Germaniei, uriașă poartă aeriană către toate continentele, s-au desfășurat „Zilele culturii românești”, program organizat sub înaltul patronaj al Băncii Centrale Europene, împreună cu Banca Națională a României. Dedicat în fiecare an unei țări din Uniunea Europeană, programul a găzduit acum manifestări de o remarcabilă valoare, oferite de eminenți ambasadori ai artei și culturii românești, așa cum au fost considerate concertul Filarmonicii „George Enescu”, dirijat de Cristian Mandeal, filmele încununate cu premii internaționale semnate de Cristian Mungiu, Nae Caranfil, Cristian Nemescu și Cătălin Mitulescu, o minunată expoziție de fotografii originale realizate de ilustrul sculptor Constantin Brâncuși, concertul dat de *Romanian Piano Trio* – Alexandru Tomescu (vioară), Horia Mihail (pian) și Răzvan Suma (violoncel) – emoționantul spectacol coregrafic „OuiBaDa”, dedicat baladei *Miorița*, conceput de coregraful Gigi Căciuleanu, seara de jazz datorată artiștilor Harry Tavitian și Csaba Cserei, un concert al apreciaților muzicieni Gheorghe Zamfir (nai) și Nicolae Licareț (orgă) sau recitalul lui Grigore Leșe, la care s-au adăugat fructuoasele întâlniri cu Horia Roman Patapievici, directorul Institutului Cultural Român, cu scriitorii Mircea Cărtărescu și Gabriela Adameșteanu etc.

O seară de vis cu *Don Quijote*

Programul s-a încheiat printr-o seară memorabilă, în marea sală de peste opt sute de locuri a Operei noi din Frankfurt, cu un public select, alcătuit din reprezentanți ai vieții social-politice, financiare și cultural-artistice din Germania și nu numai din Germania, care a aplaudat adeseori la scenă deschisă, apoi a ovaționat îndelung, în final, spectacolul Teatrului Național din București cu *Don Quijote*, realizat de trupa lui Dan Puric (scenarist, regizor și interpret al rolului principal), cu scenografia Doinei Levintza, producător fiind domnul Valerian Mareș. Cele douăzeci și cinci de „tablouri” ale acestui excepțional discurs artistic, alcătuit din felurite genuri de dans, pantomimă, teatru gestual, antrenantă ilustrație muzicală, un ingenios ecleraj și expresive secvențe de videoanimație, au evidențiat încă odată virtuțile interpretative și profesionalismul protagoniștilor Dan Puric (*Don Quijote*), Constantin Dinulescu (*Sancho Panza*) și Ileana Olteanu (*Dulcineea*), dar nu mai puțin talentul, risipa de energie și incendiara bucurie a teatrului nonverbal și a dansului dovedite de bravii lor companioni, de la veteranul Mircea Cristescu la Carmen Ionescu, Violeta Huluba, Silviu Oltean, Ana Pepine, Antoanela Vlădescu, Mihaela Ailincăi, Nadejda Dimitriu, Elena Valentina Popa, Claudia Susanu, Adrian Nour, Vadim Rusu, Paul Cimpoiu, Toni Dumitrescu, Ștefan Ruxandra, Daniel Făt, Axel Moustache, Florin Roșu, Petrică Voicu și la noile „achiziții” valoroase ale trupei, foarte tinerele Raluca Urea și Lelia Alexandru Marcu. Le-am dat tuturor numele pentru pilduitoarea lor demonstrație de dăruire, pentru strădania excepțională depusă încă de la repetiția generală, care i-a impresionat pe jurnaliști ori pe cameramanii de televiziune, și, mai întâi de toate, pentru reușita acestui spectacol ce a lăsat amintiri de neșters aici, la Frankfurt. Faptul era atestat de nenumăratele aclamații venind de la parterul sălii elegante, cu mobilier de un galben pal și tapetul

albastru închis, sau de la cele trei balcoane, unde mulți tineri își exprimau cu un entuziasm contagios satisfacția față de mesajul umanist și de calitățile artistice ale spectacolului inspirat de capodopera lui Miguel de Cervantes.

Iar faptul că acest spectacol se desfășura în seara zilei când întreaga Germanie sărbătorea două decenii de la căderea Zidului de suferință și rușine al Berlinului conferea odată în plus un caracter sărbătoresc și o luminoasă semnificație evenimentului. Pentru că, așa cum o dovedea și spectacolul artiștilor români, dincolo de „naivitatea” purificatoare și de ludica sa „nebunie”, nemuritorul „Cavaler al tristei figuri” ne-a învățat și el că prin puterea de a visa și a îndrăzni, prin curaj, credință, noblețe a gândului și a faptei, oamenii pot să readucă binele pe Pământ, dobândindu-și astfel dreptul la armonie și la mântuire.

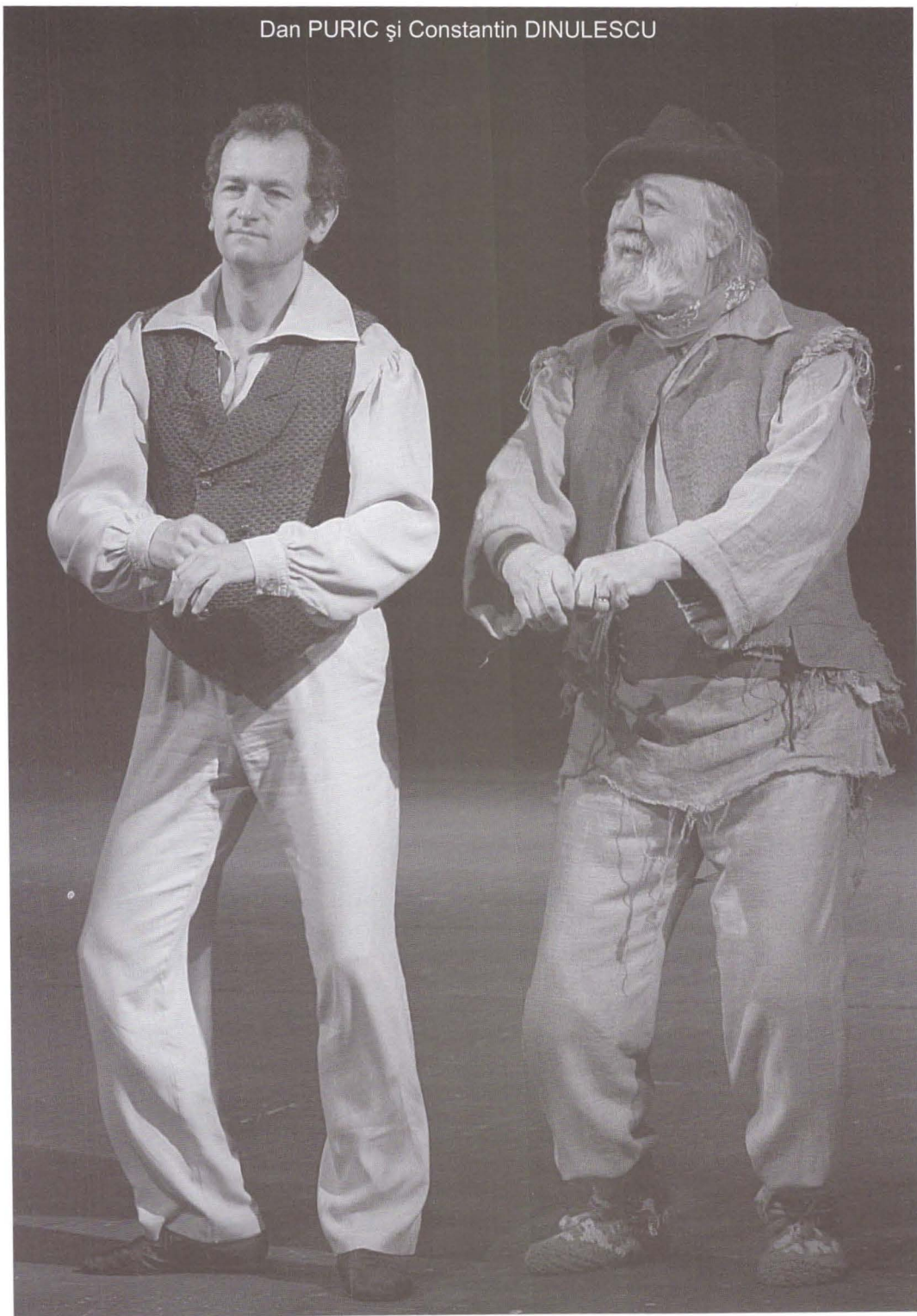
Mărturii „la cald”

La câteva clipe după ce au început să se stingă ropotele de aplauze, a venit rândul organizatorilor și al invitaților de onoare să aducă elogii, de pe scenă, programului cultural românesc și, în special, acestei memorabile adaptări după *Don Quijote*. Întâmpinat și domnia sa cu aplauze pentru căldura și umorul cuvântului de salut, după ce a remarcat caracterul poate premonițional al secvenței cu „ploaia de bani” din spectacol, domnul Nout Welink, președintele Băncii Naționale a Olandei, țară căreia îi vine rândul în 2010 să organizeze și ea „Zilele culturii” sub patronajul Băncii Centrale Europene din Frankfurt, afirma emoționat că, „dacă ar fi fost de față, Dario Fo și Bertolt Brecht, prestigioși reprezentanți ai teatrului secolului XX, probabil că le-ar fi plăcut să-i considere drept copiii lor pe acești admirabili interpreți ai operei lui Cervantes, talmăcitori plini de har ai savurosului demers narativ, dar și ai generoaselor mesaje ale acestei opere”. La recepția oferită de gazde, în sala „Chagall” a Operei, felicitările au continuat, încălzind atmosfera de o remarcabilă cordialitate, printre invitați aflându-se și câțiva reprezentanți ai vieții ecleziale, puternic impresionați de simbolurile de sorginte religioasă și de unele premoniții mesianice din această valoroasă lectură scenică românească a operei lui Cervantes.

Cu sentimentul unei plăcute surprize, domnul Ivan Santos, muzician, de origine braziliană, era încântat, pe de altă parte, de armonia dialogului dintre teatru, muzică și dans, ori dintre filioanele dramatic, liric și comic, subordonate însă unor idei de o remarcabilă altitudine moral-filosofică. Printre cei de față, am recunoscut-o pe doamna Angela Ameke, artistă născută la Arad, prietenă și admiratoare a lui Dan Puric și a trupei sale, pe care a invitat-o cu ani în urmă la un festival internațional, organizat de domnia sa la Menden, în nordul Germaniei. Ea ne-a mărturisit: „Am văzut spectacolul de trei ori, la București, apoi la Berlin și Bruxelles, în turneul european de acum trei ani al acestui fabulos spectacol. M-a impresionat în mod deosebit nu numai că el nu a îmbătrânit, nu s-a alterat, nu și-a pierdut farmecul și profunzimea semnificațiilor, ci dimpotrivă! Am descifrat detalii și accente noi, împreună cu o putere energizantă ieșită din comun, care, după cum ați văzut, la final a ridicat sala în picioare, fapt mai puțin obișnuit aici”...

Ploaia căzută în rafale peste arterele feeric iluminate ale orașului, printre Băncile semețe ce aici „zgârie-norii” chiar și pe... criză economică, forfota plimbărilor sub umbrele sau pe biciclete, pe malurile impecabil asfaltate ale râului Main, ori emoția noastră, a celor care am vizitat impresionantul Dom din centrul orașului, „Casa părintească a lui Goethe”, Muzeul de Artă Contemporană, sau Muzeul Filmului, după ce ne-am zgâit la tot felul de vitrine ultraelegante, găsite deja spre a-i face cu ochiul lui Moș Crăciun, au rămas undeva în urmă. După cele treizeci și opt de ore petrecute la Frankfurt, noul succes internațional al spectacolului bucureștean cu *Don Quijote* devenise și el istorie!

Dan PURIC și Constantin DINULESCU



„Baloane colorate” în Japonia

În perioada 4–21 decembrie 2009, Teatrul „Ion Creangă” a participat la **Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii și Tineret al Dunării, din Japonia**, cu spectacolul **Baloane colorate**.

Spectacolul a fost prima producție din cadrul *Programului Educația timpurie. Teatru pentru 0–3 ani*, realizat în parteneriat cu Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională Step by Step, care are ca obiectiv principal promovarea educației timpurii prin mijloace teatrale – spectacole special create pentru copiii de vârste foarte mici, în care principalele mijloace de comunicare sunt reprezentate de mișcare, sunet și culoare.

Spectacolul este conceput de Anca Sigartău, care semnează muzica, scenariul și regia, și le are în distribuție, pentru actuala variantă, pe actrițele Cornelia Pavlovici, Liliana Donici și Julieana Drăghici.

Au fost programate 12 reprezentații, în limba japoneză, în 5 orașe în care s-a desfășurat Festivalul: Kanagawa, Nagano, Shizuoka, Niigata și Tokio.

În Festival, au evoluat trupe din Austria, Bulgaria și Ungaria. Din România, alături de Teatrul „Ion Creangă”, a participat și Teatrul Ciufulici din Ploiești.



NE-AU VIZITAT

Andreea DUMITRU

Păpuși care purifică scena
și sufletele spectatorilor

Dintre cele peste două sute de tipuri de teatru cu păpuși, practicate de-a lungul timpului în Japonia și avându-și, se pare, originea în forme de ceremonial șintoist (cele mai vechi atestări ale păpușilor – *ningyo* – tin de secolul al XII-lea, însă abia în secolul al XVII-lea ele ajung să concureze marile forme de spectacol: *no*, *kyogen* și *kabuki*), *bunraku* rămâne cel mai cunoscut, deși e un gen relativ tânăr, termenul însuși fiind consacrat pe la 1872. Toru Saito, unul dintre puținii cunoscători de azi ai adevăratului meșteșug de a crea și „repara” păpuși de teatru, prezintă *bunraku* drept „o formă de artă colaborativă, clădită pe unitatea a trei elemente: naratorul numit *Gidaiyu*, muzica interpretată la *shamisen* și cei trei mânuitori ai păpușii”.

Există, însă – și cei mai mulți dintre noi am aflat-o datorită turneului întreprins la București, pe 30 noiembrie 2009, sprijinit de Ambasada Japoniei și Fundația „Japonia” –, o formă patrimonială a teatrului de păpuși, înrudită cu *bunraku* și oarecum umbrită de faima acestuia, dar care îi poate procura publicului delicii tot atât de mari. **Hachioji Kuruma Ningyo** a fost creată spre sfârșitul epocii Edo (jumătatea secolului al XIX-lea) și este perpetuată cu sfințenie de artiști precum **Nishikawa Koryu V**, descendent al unei adevărate dinastii de maeștri păpușari. Pe scena Teatrului Odeon (gazda turneului), el a făcut o savuroasă demonstrație de funcționare și mânăuire a marionetelor. Așa am aflat că, în *Hachioji Kuruma Ningyo*, fiecare păpușă este pusă în mișcare de un singur actor, care apare pe scenă îmbrăcat complet în negru și cu capul acoperit, asemenea enigmaticilor *koken* din *no* și *kabuki*. Acest raport de paritate om-păpușă constituie principala trăsătură distinctivă a genului, iar un profan ar putea vedea aici o sursă inepuizabilă de speculații metafizice.

Mie uneia, siluetele tăcute și negre care conduc păpușile – „fantome manipulate”, cum le numește într-o carte Jacques Pimpaneau –, mi-au amintit de misterioasa fotografie intitulată *Umbra și umbra sa*, în care Magritte pozează pe jumătate ascuns în spatele soției sale Georgette. Tot astfel, în timpul reprezentațiilor de *Hachioji Kuruma Ningyo*, ai iluzia că mânuitor și marionetă sunt pur și simplu o singură ființă dublă, imposibil de disociat. Relația fizică dintre actor și păpușă este, fără îndoială, mai apropiată și mai directă decât în *bunraku*. În primul rând, marioneta este și ea ceva mai... scundă (cca 1,10–1,20 m), astfel încât actorul care se deplasează pe suprafața scenei cu ajutorul unei cutii negre, mobile, o poate ține practic în poală. Cele trei roți ale taburetelui numit *rokuro-kuruma* îi îngăduie mișcări fluide înainte și înapoi, dar mai puțin în lateral, „imperfecțiune” care, după cum ne spune Nishikawa Koryu V, poate fi compensată prin virtuozitatea actorului.

Sub privirile noastre, maestrul mânuitor purcede la reconstituirea unei păpuși, pe care o însufletește apoi, punându-i în mișcare, pe rând, capul, mâinile și picioarele. Urmărim fascinați această operațiune deopotrivă magică și simplă. Ca și în *bunraku*, capul păpușii e făcut din lemn de chiparos (cel mai prețios lemn japonez), tăiat pe din două și sculptat în interior, astfel încât sprâncenele și ochii să poată fi acționate

Secvență din *Yaji și Kita*

de sine stătător. Spre și mai marea noastră uimire, aflăm că există capete de păpuși limitate la o unică expresie, în funcție de repertoriul abordat: capul de războinic tăiat de secure, roșu ca para focului, sau capul de femeie rea, cu părul negru învolburat și chipul schimonosit de ură. Mâinile marionetelor își au și ele secretele lor, bine ascunse în... mânecile ample ale costumelor. De pildă, mâna stângă e întotdeauna mai lungă decât cea dreaptă, putând fi manevrată într-un mod complex și îndoită chiar spre spate.

Dacă e adevărat că, în teatrul japonez, „măsura unui artist se verifică după puterea sa de a stăpâni solul”¹ –, atunci cei ce practică *Hachioji Kuruma Ningyo* sunt artiști cu asupra de măsură. Ei reușesc să imprime marionetelor propriul lor mers apăsător, într-un mod extrem de realist. Iluzia e creată prin „ancorarea” păpușii de trupul actorului (practic, acesta fixează sandalele din lemn ale păpușii pe laba piciorului său), detaliu care face, din nou, diferența între *Hachioji Kuruma Ningyo* și alte tehnici de mânuire. Maestrul Nishikawa Koryu V ne dezvăluie că „o păpușă pare vie atunci când direcția privirii ei și vârful picioarelor coincid”. Avem ocazia să ne convingem că marionetele sunt vii încă de la bun început, când suntem invitați să urmărim un *sanbaso*, dansul tradițional cu care se deschide, în Japonia, orice reprezentație teatrală. „A dansa” și „a călca în picioare” sunt verbe folosite în egală măsură pentru a exprima esența unui *sanbaso*, al cărei rost este acela de „a purifica scena și sufletul spectatorilor”. Dansând în ritmurile lui *suzu* – instrument de percuție ce arată ca o baghetă aurie cu clopoței –, păpușile îmblânzesc divinitatea și o reconciliază cu lumea oamenilor, aducând-o în mijlocul lor.

¹ George Banu, în *Actorul pe calea fără de urmă. Zile de teatru în Japonia* (Editura Fundației Culturale Române, București, 1995, traducere de Mircea Ghițulescu).

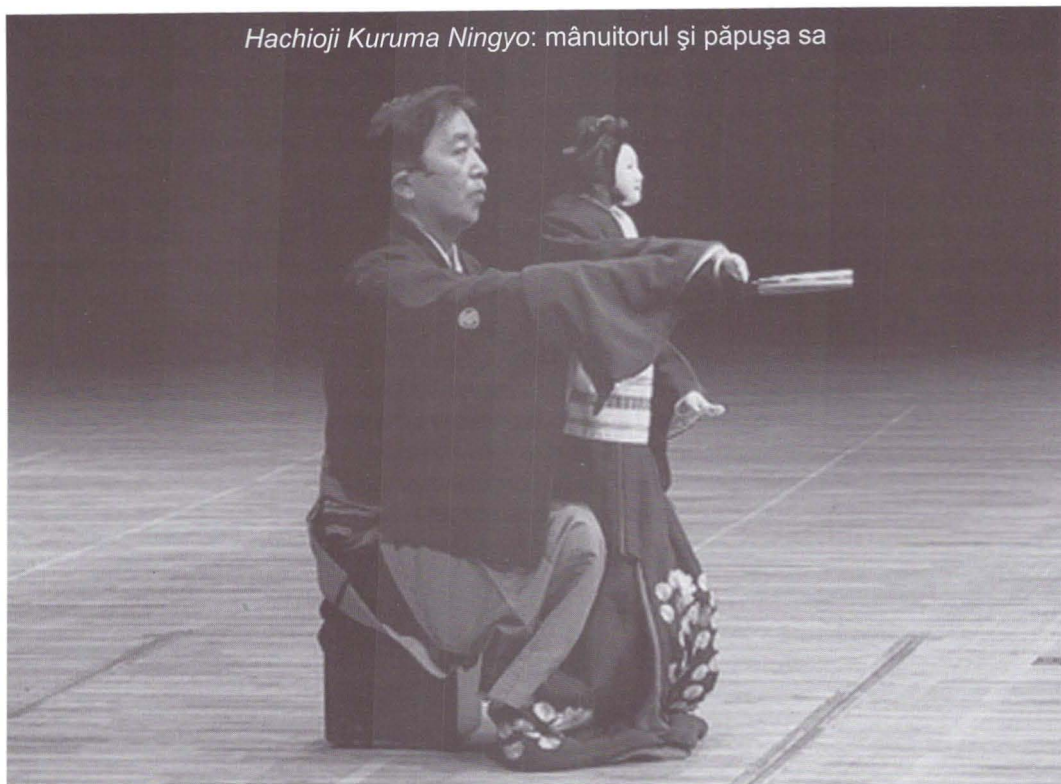


Sanbaso cu maestrul Nishikawa Koryu V

În teatrul de marionete japonez, actorii nu sunt doar nevăzuți, ci și muți. În mod paradoxal, dreptul la propriul chip îi este rezervat doar... celui ce dă glas păpușilor, Maestrului-Voce. Un astfel de artist este și **Tsuruga Wakasanojo XI**, urmaș al celebrului cântăreț Tsuruga Shinnai, cel care a creat, pe la 1770, popularul stil *shinnai* și al cărui nume îl poartă, ca titlu de noblete, din anul 2000, când a atins, cu alte cuvinte, desăvârșirea în această artă. La Teatrul Odeon, el s-a înfățișat pe scenă asemenea interpreților de *yoruri* (termenul care desemnează, prin tradiție, narațiunea muzicală): stând așezat, cu o expresie imobilă, în fața micului său pupitru cu partituri, pe o estradă îngustă și lungă, îmbrăcată în pânză. Acompanied de două interprete la *shamisen*, Tsuruga Wakasanojo XI ne-a oferit o minunată mostră de recitativ *shinnai*, recunoscut drept cel mai senzual și bogat ornamentat stil de a cânta *yoruri*. **Ran'cho** sau **Wakagi no Adanagusa** e o capodoperă a genului, istoria unui triumfi amoros – soț, soție și curtezană – în care intensitatea sentimentelor conflictuale (dragoste–ură, pasiune–datorie) atinge paroxismul. Nu degeaba se spune că, în epoca Edo, poveștile senzaționale și tragice în stil *shinnai yoruri* provocau adevărate valuri de sinucideri în cuplu, obligând autoritățile să țină repertoriul sub atent control. Nimic mai potrivit baladelor profund elegiace decât vocea plină de efecte și contraste – când lovitură de pumnal, când senzuală ca o mângâiere – etalată de Tsuruga Wakasanojo XI.

L-am regăsit pe maestru alături de mai tânărul *gidayu* **Tsuruga Isekoudayu** (probabil, discipolul său), în ultima parte, și cea mai... explozivă din punct de vedere teatral, a turneului de la Odeon. Ei îndeplinesc rolul de povestitori ai farsei **Yaji și Kita**, dar, în același timp, vocile lor proteice pot atribui identități multiple (sau, cum ar spune George Banu, „adevărate măști fonice”) numeroaselor păpuși

Hachioji Kuruma Ningyo: mânuitorul și păpușa sa



care-și fac apariția pe scenă. Personaje ale literaturii din epoca Edo, *Yajirobei* și *Kitahachi* sunt doi simpatici pierde-vară ale căror pățanii ilustrează acea cultură a drumului afirmată prin excelență de Arhipelagul Nipon. În timpul călătoriei lor de la Edo la Kyoto, făcută cel mai adesea sub protecția nopții, regnurile și planurile coexistă și se confundă. În teatrul *Hachioji Kuruma Ningyo*, lumea umbrelor e întotdeauna convocată în modul cel mai firesc la întâlnirea cu lumea muritorilor.

Minunate costume în culori bogate, panouri de fundal pictate (cu pini, chiparoși, dar și... un cimitir), delicate accesorii și obiecte de recuzită, deghizări ingenioase (de pildă, pânza albă strânsă sub bărbia unei păpuși evocă spiritul unei vulpi șirete), umor neobrăzat, în dialogurile acompaniate la *shamisen* și pigmentate cu replici-cheie rostite, spre deliciul publicului, în română – *Yaji și Kita* e un exemplu superlativ de teatru în genul *Hachioji Kuruma Ningyo*, răsplătit la Teatrul Odeon cu ovații, într-o atmosferă de exuberanță.

Turneul de la Teatrul Odeon (incluzând și un workshop la UNATC) a încheiat seria manifestărilor culturale organizate la București sub egida Anului prieteniei dintre Japonia și țările dunărene (Japan Danube Friendship Year 2009) și a Aniversării a 50 de ani de la reluarea relațiilor diplomatice dintre Japonia și România.

Distribuția spectacolului: Nishikawa Koryu, Nishikawa Ryuji, Nishikawa Ryusha, Nishikawa Ryuei, Nishikawa Ryuka (păpușari), Tsuruga Wakasanojo, Tsuruga Isekoudayu (naratori *shinnai joruri*), Tsuruga Isejro, Tsuruga Iseyoshi (interpreți la *shamisen*). Regizor de scenă: Taguchi Kesayuki. Lumini: Mizobe Masatoshi.

Irina WOLF

Șapte ipostaze ale mâniei

Cu toate că a fost înființată cu mai bine de optzeci de ani în urmă, prestigioasa Facultate de Teatru *Max Reinhardt Seminar* din Viena – denumită după fondatorul ei, unul dintre cei mai de seamă regizori ai scenei teatrale de limbă germană din secolul al XX-lea –, și-a deschis porțile publicului larg abia în toamna anului 2009 pentru Festivalul desfășurat sub mottoul „**Zorn – Dramatisches erzählen heute**” (*Mânie – Povești dramatice în zilele noastre*). Studenții din ultimul an de la Actorie și Regie au prezentat șase premiere în opt zile, dintre care trei premiere absolute și o premieră austriacă. Organizatorii Festivalului și-au propus să înfățișeze *mânia* sub diferite aspecte: culturală și regională („mânie Est-Vest”), colectivă și individuală („mânie născută din impuls sau strategie”), precum și modificări posibile în viitor.

Un accent deosebit s-a pus pe colaborarea între actori, regizori și cei cinci autori contemporani după textele cărora s-au construit spectacolele: doi scriitori germani consacrați (Daniel Kehlmann și Matthias Wittekindt), doi autori austrieci foarte apreciați (Franzobel și Volker Schmidt) și Nino Haratischwili, tânăra dramaturgă din Georgia, câștigătoarea Premiului pentru „Autorul European al anului 2008” (Heidelberg). Programul a fost completat cu o adaptare după *Bacantele* lui Euripide. Reprezentațiile au putut fi văzute în toate spațiile de joc ale Facultății, care au pus la dispoziția publicului circa 450 de locuri. Dacă, la înființare, Facultatea se afla în incinta Palatului Schönbrunn, începând din anul 1940, cursurile au fost transferate în imediata vecinătate a acestuia, în Palatul Cumberland, castelașul de vară al Mariei Tereza. După mai multe renovări, facultatea dispune astăzi de patru spații de joc diferite, îmbinând fastul Imperiului austro-ungar cu arhitectura ultramodernă.

Festivalul a fost deschis de spectacolul *Georgia* de Nino Haratischwili, regia fiind semnată de Hannan Ishay. Povestea protagonistei, care trăiește în Germania și pleacă în căutarea adevărului spre Tbilisi, pe urmele mamei sale, moartă într-un accident de mașină, a reliefat aspectele culturale și regionale ale mâniei. Atât autoarea, cât și regizorul de origine israeliană – ambii provenind din țări care s-au confruntat cu războiul – au reușit să surprindă foarte bine factorii declanșatori ai mâniei, precum lupta pentru supraviețuire, dezamăgire, frică și, în același timp, transformarea senzației de mânie în energie creativă. Amândoi au plecat în transpunerea lor scenică de la premisa că „teatrul nu poate modifica realitatea. El doar poate plasa în centrul atenției sentimente refulate și marginalizate”.

Dramatizarea povestirii scurte *Töten* (*Ucidere*) a romancierului Daniel Kehlmann a înfățișat o mânie surdă, individuală, adânc înrădăcinată într-un băiat de numai paisprezece ani. Ceea ce frappează la această poveste este actualitatea ei: un băiat ucide un cuplu aruncând o piatră de pe un pod în parbrizul unei mașini aflată în trecere pe autostradă. Iar după doar câteva minute, săvârșește o a doua crimă, strecurând arsenic în mâncarea câinelui vecinilor. Montarea a îmbinat într-o manieră ingenioasă două mijloace de prezentare – un monolog dramatic, urmat de proiecția unui film de scurtmetraj, ce a reluat povestea în limbaj strict vizual.

Rămânând în aceeași sferă, spectacolul *Mann ohne Beil* (*Bărbat fără topor*) a abordat tematica unui tânăr care visează că și-a omorât tatăl cu toporul, pentru ca apoi să-l taie în bucățele cu cuțitul. Dintre toate reprezentațiile, aceasta mi s-a părut cea mai puțin expresivă și lipsită de idei regizorale inovative, în pofida celor

Povești de dragoste după Franzobel



trei actori cu experiență care au completat distribuția studentească. Poate de vină a fost și textul scriitorului Matthias Wittekindt (la ora actuală, cel mai cunoscut autor de spectacole teatrale radiofonice din Germania), care s-a situat la limita între realitate și ficțiune, nereușind să scoată în evidență mânia.

În **Bacantele** lui Euripide, regizorul Steffen Jäger a folosit în mod sugestiv mișcarea pentru a ilustra mânia de grup, insistând cu precădere pe violența sonoră.

Dintre toate montările, două s-au remarcat, în mod deosebit, prin ingeniozitatea și originalitatea realizării artistice.

Sarantos Zervoulakis, care semnează regia, dramatizarea și scenografia la **Liebesgeschichten** (Povești de dragoste), a izbutit să comprime în numai 90 de minute cele 224 de pagini ale romanului omonim al lui Franzobel. Personajul principal, un bărbat căsătorit care are o relație adulteră, este orbit de gelozie și își pierde mințile. După nenumărate întâmplări tragice petrecute în Viena, se hotărăște să devină terorist, sfârșind într-o închisoare din Ierusalim. Pe o suprafață de numai trei metri pătrați, trei actori de o flexibilitate deosebită interpretează cu măiestrie mai multe roluri, trecând de la polițist interogator la șofer de taxi și vânzător în bazar, de la soție înșelată la amantă afectuoasă. Șezând pe parcursul întregii piese pe un pat, orientați frontal spre public, cei trei își schimbă ținutele și perucile, având accesoriile de costumație la îndemână, sub pat. Prin abordarea unui joc lingvistic captivant, renunțând în totalitate la ilustrația muzicală, regizorul a realizat un spectacol antrenant, plin de umor. La cererea insistentă a publicului, acesta a fost reluat în luna decembrie cu săli pline.

Man muss dankbar sein (Trebuie să fim recunoscători) se numește piesa lui Volker Schmidt, transpusă scenic de Jérôme Junod. Pornind de la efectele globalizării, autorul propune un scenariu de viitor în care rolurile economice sunt inversate. În fabrica de textile a unei țări cu mână de lucru ieftină lucrează trei cusătorese care sunt recunoscătoare pentru locurile lor de muncă. Austria este țara cu mână de lucru ieftină, în care predomină sărăcia, prostituția și crima. India, în schimb, este o țară



Credit foto: Max Reinhardt Seminar

prosperă, de unde provine și proprietarul fabricii, care, în mod ironic, poartă pe piept un tatuaj simbolizând însemnul monarhiei austro-ungare (vulturul dublu). Dacă, la început, fațada de recunoștință și fericire pare perfectă, foarte curând se remarcă nemulțumirea lucrătoarelor care se organizează în sindicate pentru a-și recâștiga drepturile. De o importanță primordială devine obținerea măririi salariului cu scopul de a ajunge la... balul Operei vieneze. Croitoresele se simt însă cel mai bine în lumea viselor, în care cântă și dansează. Cu toate că autorul prevăzuse pentru aceasta cântece populare austriece, regizorul apelează la patru melodii indiene. În costume strălucitoare, cu o coregrafie impecabilă, trupa de șase actori-dansatori oferă un Bollywood-show impresionant. Chiar dacă scenele de dans sunt prea numeroase și prea lungi, spectacolul a produs publicului o asemenea desfătare, încât va fi reluat la Theater in der Josefstadt în luna martie a anului 2010.

De altfel, cei doi autori sunt la ora actuală foarte căutați. Două dintre teatrele mari din Viena, Burgtheater și Theater in der Josefstadt au în program în această stagiune premiere absolute după piese foarte recente ale lui Franzobel. Volker Schmidt este jucat în fiecare stagiune la teatre mici și mijlocii, atât în Austria, cât și în Germania.

O lectură scenică a încheiat evenimentul. Marea varietate a formelor de expresie și diversitatea aspectelor abordate l-au îndemnat pe studentul la regie Julian van Daal să scrie în timpul Festivalului textul dramatic **Generation Krise** (*Generație de criză*). Cinci studenți și doi actori acreditați au prezentat o generație actuală caracterizată de plictiseală, singurătate și dezorientare. Cu toate că părinții au luptat pentru a le asigura un viitor frumos copiilor, aceștia își exprimă mânia fiindcă nu le-a mai rămas nimic pentru care să mai lupte.

Cu scopul de a „analiza diferitele modalități, tehnici și forme ale povestirii scenice”, prima ediție a Festivalului Facultății de Teatru *Max Reinhardt Seminar* a oferit publicului vienez posibilitatea de a face cunoștință cu viitorii actori și regizori, precum și cu spațiile de joc ale facultății. O reușită deplină!

INFO UNITER



Uniunea Teatrală din România
vă urează

*Un Crăciun și
un An Nou fericit!*



TEATRUL „GEORGE CIPRIAN”, BUZĂU



Teatrul
George
Ciprian

Săptămâna 2009-2010

Sânziana și Pepelea

după Vasile Alecsandri

Cu:

Teodor Călin

(Colegiul Economic Buzău)

Gabriela Ghizdeanu

Alina Bleandă

Cosmin Ioan Stoica

Eliza Gâdiuță

Alexandru Craiu

Ștefan Eduard Stănescu

Valeriu Iarca

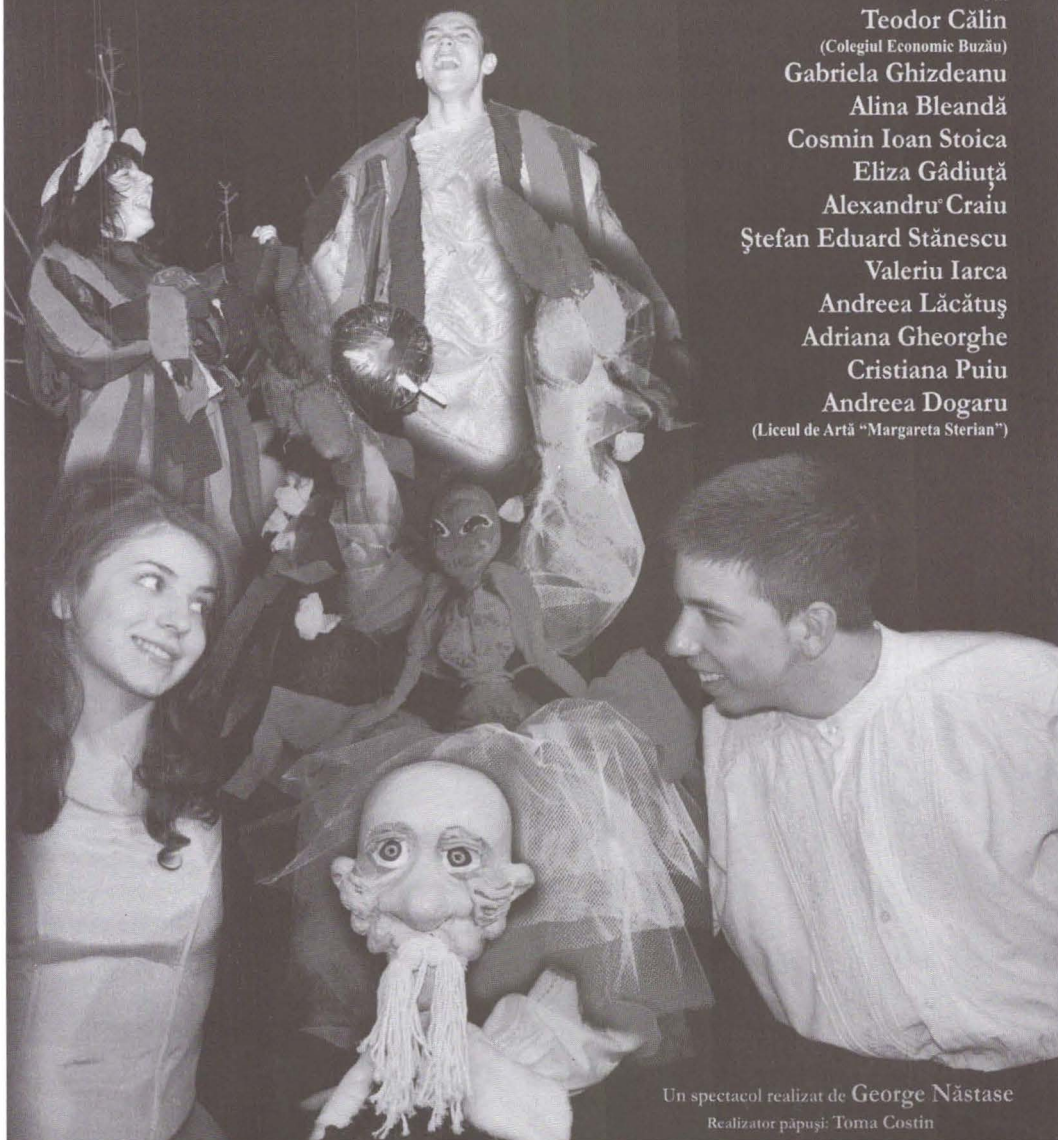
Andreea Lăcătuș

Adriana Gheorghe

Cristiana Puiu

Andreea Dogaru

(Liceul de Artă "Margareta Sterian")



Un spectacol realizat de George Năstase

Realizator pupuși: Toma Costin

Directorul teatrului: Marinela Țepus

Institutie publică
de cultură
finanțată de:



Cu sprijinul:



Parteneri media:



Vlad ZAMFIRESCU și Catrinel DUMITRESCU în *Niște fete* de Neil LaBute



Foto: Ion Tăbăcaru

Ultimele premiere ale anului 2009

***Niște fete* de Neil LaBute.** Traducerea: Bogdan Budeș; regia: Cristi Juncu; scenografia: Doru Badiu. Cu: Catrinel Dumitrescu, Irina Velcescu, Andreea Vasile, Diana Cavallioti, Cristina Florea și Vlad Zamfirescu. Este prima coproducție a Teatrului „George Ciprian” cu Asociația Catharsis, condusă de Vlad Zamfirescu.

Un spectacol aparte – și dramatic, și comic, purtând marca sensibilității lui Cristi Juncu. Începând cu luna ianuarie 2010, se va juca, lunar, la Teatrul „Nottara”. Nu trebuie ocolit.

***Sânziana și Pepelea*,** după **Vasile Alecsandri**, un spectacol de George Năstase. Realizator păpuși: Toma Costin, cu elevi ai liceelor buzoiene. Un dar de Crăciun – și nu numai – oferit copiilor cu vârsta cuprinsă între 6 și 12 ani. Și de ce nu, și mămicilor, tăticilor, fraților și bunicilor de toate vârstele!!!



Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

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-Iordache

Un cavaler 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 GÁBOR**, 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*

Carte cu **GINA PATRICHI** de Mircea Morariu

DAN JITIANU și *bucuria comunicării* de Ion Cazaban

Cu **ION CARAMITRU** de *la Hamlet la Hamlet și mai departe* de Mircea Morariu

ION IANCOVESCU – *artist nepereche* de Ioan Massoff

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol.)

Comentarii și delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol.)

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

Rezistența prin Teatru de Dinu Kivu

Seria DRAMATURGI DE AZI

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

Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll /

Teatru cu voce de femeie. Două piese de Gianina Cărbunariu și Laila Ripoll
ediție bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu

Jean-Luc Lagarce – Dramaturgie, prefață și traducere de Eugenia Anca Rotescu

Samuel Beckett – Dramaturgie, ediție îngrijită, traducere și note de Anca Măniuțiu

Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru și Oana Borș

Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru

Valère Novarina – L'opérette imaginaire / Opereta imaginară, ediție bilingvă,
în românește de Tudor Ionescu

Teatru spaniol contemporan 2, antologie de Ioana Anghel

Dramaturgi israelieni de azi, selecție și traducere din limba engleză de Ada-Maria Ichim

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU“

Jocul ielelor; Proză scurtă; Note zilnice

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

Întâlnire cu ROBERT WILSON

Calea spre performanță. Dodin și Teatrul Malâi de Maria Șevțova

Călătorie fără sfârșit. Reflecții și memorii de LEV DODIN

Teatrul meu de PIPPO DELBONO

Spre un teatru sărac de JERZY GROTOWSKI

Rytsard Cieślak, actor emblematic al anilor '60,

volum conceput și coordonat de George Banu

Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă de PETER BROOK

Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (021 326 17 76).

Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **100 lei**,

iar întregul set de cărți apărute și neapărute poate fi procurat cu **1200 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 2010,

prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160,

sau la telefoanele: 021 326 17 76 și 0722 455 954 – Florica ICHIM,

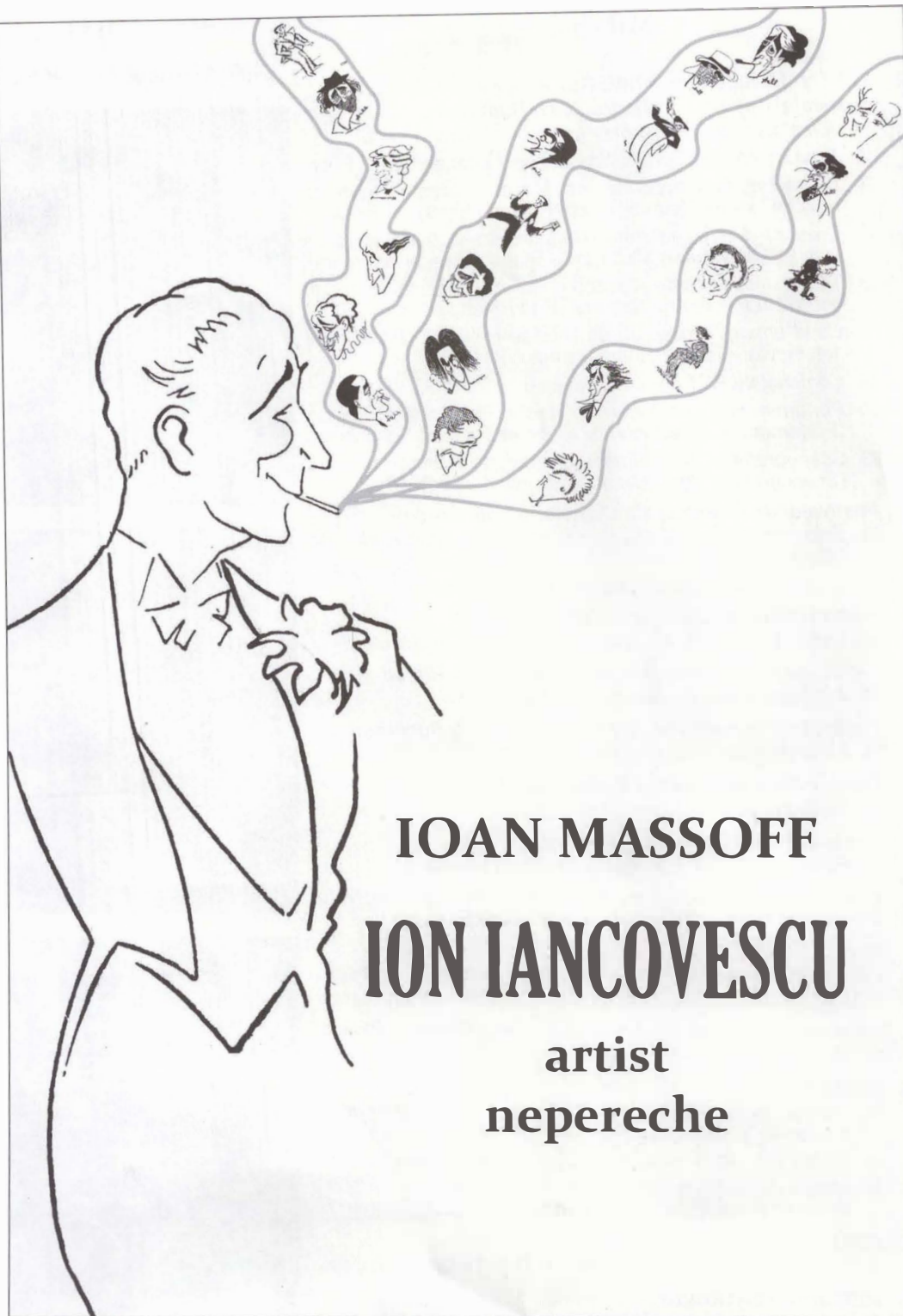
0723 345 032 – Oana BORȘ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.

De asemenea, nu uitați că puteți susține dezvoltarea colecțiilor noastre de carte, direcționând 2% din impozitul datorat statului

către Fundația Culturală „Camil Petrescu”, în același cont.

c mail: teatrul_azi@yahoo.com; website: www.teatrul-azi.ro

VĂ MULȚUMIM!



IOAN MASOFF
ION IANCOVESCU

artist
nepereche

SUMAR

VOLUME APĂRUTE

„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC”

2 FESTIVALURI, GALE, ANIVERSARI

Festivalul Național de Teatru 2009, București

- 2 *Jumătatea plină, jumătatea goală* de Mircea Morariu
 14 *Scena lirică în Festivalul Național de Teatru* de Costin Popa
 20 *Amabilități fără acoperire* de Mircea Morariu (*Krum* de Hanoch Levin – Teatrul Național Târgu Mureș)
 22 *Crize* de Mircea Morariu (*Cum traversează Barbie criza mondială* de Mihaela Michailov – Teatrul Național Timișoara)
 23 *Tirada unui peltic* de Alexandru Ștefan (*Printesa Turandot*, după Gozzi – Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu)
 24 *Când armoniile glisează* de Nicolae Havriliuc (*Frumos de Jon Fosse* – Teatrul „Toma Caragiu” Ploiești)
 26 *Conferințele FNT* de Anca Hațiegan
 30 *Performance. Introducere și teorie* de Anca Hațiegan (*Performance. Introducere și teorie* de Richard Schechner)
 33 *Scenograful, între pământ și apă* de Mircea Morariu (*Scenograful și cocostârcul* de Yannis Kokkos)

Festivalul de Dramaturgie Contemporană, Brașov

- 37 *Între aprecierile specialiștilor și aplauzele spectatorilor* de Oltița Cîntec
 40 *Și tradiționala lectură-spectacol* de Ion Parhon

Festival Național de Teatru, Chișinău

- 41 *Festivalul Național de Teatru...* de Mircea Ghițulescu

Festivalul Internațional de Teatru de Studio, Pitești

- 43 *Adaptare la situație* de Marinela Țepuș

Festivalul Internațional „Viața e frumoasă!”, București

- 46 *La vita è bella* de Costin Popa

Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț

- 53 *Pledez pentru tine(ri)* de Ștefan Oprea

Festivalul Eurothalia, Timișoara

- 58 *Eurothalia, la prima ediție* de Ion Jurca Rovina

Festivalul Internațional de Teatru Alba Iulia și Festivalul Internațional de Animație „Gulliver”, Galați

- 60 *Nostalgii de toamnă* de Adriana Teodorescu

Festivalul Internațional al Teatrului de Animație, București

- 66 *„Bucurii pentru copii. Spectacole de colecție”* de Ion Parhon

Aniversarea de 60 de ani a Teatrului „Toma Caragiu” Ploiești

- 69 *Un destin, o poveste... sau 10 din 60*

74 ESEURI

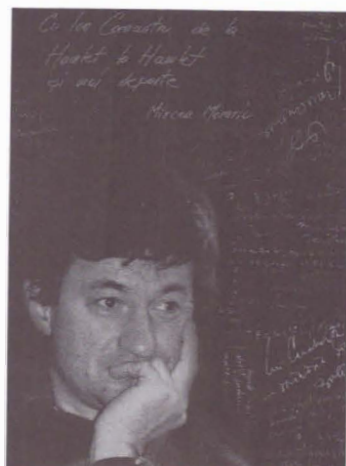
- 74 George Banu: *Brâncuși și Grotowski, doi „antimoderni” moderni*
 77 Andrei Strihan: *Stadiul actual al teatrului israelian*
 85 Mircea Morariu: *Mărturie din spațiul concentrațional* (*Noaptea Walpurgiei sau Pașii Comandorului* de Venedikt Erofeev)

93 PRAFUL DE PE SCÂNDURĂ

- 93 *Despre etica actului critic la teatru* de Theodor Cristian Popescu

95 MEMORIA TEATRULUI

- 95 *Soare Z. Soare regizorul frenetic (1894-1944)* de Claudia Dimiu



112 INTERVIURI

- 112 Iustin Grad: „N-am regrete”. A consemnat Raluca Tulbure
 114 Claudiu Goga: „Cred că un regizor trebuie să fie un om puternic”. A consemnat Doru Mareș
 145 Alexandru Măzgăreanu: „Regizorul aflat la început de drum nu trebuie să stea și să aștepte oferte”. A consemnat Veronica Plăcintescu

150 SPECTACOLE

- 150 *One superman show* de Nicolae Prelipceanu (*Legenda Marelui Inchizitor*, fragment din Dostoievski – Teatrul Național „I.L. Caragiale” București)
 152 *O deputat îndrăgostită...* de Nicolae Prelipceanu (*Tectonica sentimentelor* de Eric-Emmanuel Schmitt – Teatrul Național „I.L. Caragiale” București)
 154 *Din tărâmul magic al poveștii* de Daria Dimiu (*Ivan Turbincă*, după Ion Creangă – Teatrul Național „I.L. Caragiale” București)
 158 „*Mizantropul*”, *soluție defensivă?* de Doina Papp (*Mizantropul* de Molière – Teatrul „Tamási Áron” și Teatrul „Égthajak” din Budapesta)
 161 Valeria Seciu și Mircea Andreescu *la Mic* de Nicolae Prelipceanu (*Doamna noastră din Pascagoula* de Tennessee Williams – Teatrul Mic, București)
 163 *Între acte: cu Valeria Seciu, despre „Doamna noastră din Pascagoula”* de Anca Hațiegan
 166 Mircea Andreescu: „Să nu trișezi, să nu păcălești”. A consemnat Anca Hațiegan
 171 *Teatrul de text și sentimente nu a murit încă* de Nicolae Prelipceanu (*Azilul de noapte* de Maxim Gorki – Teatrul Metropolis, București)
 173 *Procesul lui Ceaușescu la teatru* de Nicolae Prelipceanu (*Ultimele ore ale lui Ceaușescu. Reconstituirea Procesului împotriva soților Ceaușescu* de Milo Rau – Institutul pentru Crimă Politică din Berlin)
 175 *Mai multe feluri de a te combina cu altcineva* de Nicolae Prelipceanu (*Closer* de Patrick Marber – Teatrul Foarte Mic, București)
 176 *Adevărul și renașterea* de Mircea Morariu (*Aniversarea* de Thomas Vinterberg și Mogens Rukov – Teatrul „Nottara”)
 179 *Doi pe insula speranței* de Ion Parhon (*În Piața Vladimir* de Ludmila Razumovskaia – Teatrul „Nottara”)
 182 *Reușitele actoricești în prim-plan* de Mircea Morariu (*Demonii* de F.M. Dostoievski – Teatrul Maghiar de Stat, Cluj)
 183 *În vreme de război* de Mircea Morariu (*Soldații* de Zoltán Tibor – Teatrul Tineretului din Piatra Neamț)
 186 *Fără inhibiții* de Mircea Morariu (*Cu dragostea nu-i de glumit* de Alfred de Musset – Teatrul Tineretului din Piatra Neamț)
 188 *La modul manelistic* de Mircea Morariu (*O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan”)
 189 *Eterna poveste a banului...* de Elisabeta Pop (*Cafeneaua* de Carlo Goldoni – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti”)
 192 *Moartea domnului Biedermann* de Călin Ciobotari (*Biedermann și incendiarii* de Max Frisch – Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași)

Teatrul *azi*Revistă de cultură teatrală
nr. 1–2 / 2010

Tel.: 021 326 17 76

teatrul_azi@yahoo.com

oanabors@hotmail.com

ichim@dial.kappa.ro

www.teatrul-azi.ro

Redactor-șef: FLORICA ICHIM

Echipa redacțională:

Oana BORȘ

Viorica-Rozalia MATEI

Andreea DUMITRU

Ioana ANGHEL

Daria DIMIU

Irina IONESCU

Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

- 195 „Quartet“ sau despre adevărul în teatru... de Călin Ciobotari (Quartet de Ronald Harwood – Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași)
- 199 Cum e când teatrul ajunge cămin cultural... de Călin Ciobotari (Cafeaua domnului ministru de Horia Gârbea – Teatrul „Mihai Eminescu” Botoșani)
- 200 Un strateg al răsului de Nicolae Havriliuc (Sunt un orb, recital Horațiu Mălăele – Teatrul de Comedie, București)
- 202 Pe scena teatrului severinean de Stela Popescu Orodeanu (Steaua fără nume de Mihail Sebastian, Amadeus de Peter Schäffer – Teatrul din Drobeta-Turnu Severin)
- 205 **DRAMATURGI DE AZI LA ODEON 5**
- 205 Andreea Dumitru: O piesă-revelație: „Cloaca” de Maria Goos
- 208 Maria Goos: „Eu scriu comedii încadrate într-o mare ramă neagră”. A consemnat Mariana Ciolan
- 211 **CĂRȚI DE TEATRU**
- 211 Teatrul – valoare nenegociabilă de Mircea Morariu (Dinu Kivu, Rezistența prin teatru. Ediție îngrijită de Ionuț Kivu și Luminița Vartolomei)
- 213 Confesiunile unei vedete de odinioară de Mircea Morariu (Pia Degermark, Dumnezeu numără lacrimile femeilor)
- 215 Smângălici de Constantin Paraschivescu (Candid Stoica, Acele lucruri aiuritoare care se petrec în spatele scenei)
- 217 **NOI ÎN LUME**
- 217 „Don Quijote” ovaționat la Frankfurt de Ion Parhon
- 220 „Baloane colorate” în Japonia
- 221 **NE-AU VIZITAT**
- 221 Păpuși care purifică scena și sufletele spectatorilor de Andreea Dumitru (Nishikawa Koryu V cu păpușile Hachioji Kuruma Ningyo în turneu la București)
- 225 **DIN LUME**
- 225 Șapte ipostaze ale mâniei de Irina Wolf (Festivalul de teatru cu mottoul „Mânie – Povești dramatice în zilele noastre”, Viena)
- 228 **Info UNITER**
- 229 Teatrul „George Ciprian”, Buzău – Ultimele premiere ale anului 2009
- Coperta I: Actorul **Mircea ANDREESCU**, în spectacolul *Doamna noastră din Pascagoula* de Tennessee Williams. Foto: Alois Chiriță.
- Coperta IV: Actrița **Dorina LAZĂR**, managerul de succes al Teatrului Odeon.

Revistă editată
de
FUNDATIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU”
cu sprijinul
UNITER

Machetare:
Ciprian Nicolae DUICĂ

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH