



Mariana Voicu

# AMINTIRI TĂCUTE

BRUMAR

Mariana Voicu, o certitudine...

Deși funcția de director de teatru și-a aflat și la noi unele întrupări memorabile (mai demult Liviu Ciulei, Horia Lovinescu, Vlad Mugur, mai aproape în timp, Emil Boroghina), se poate spune că, în acest folclor, mulți chemați, puțini aleși.

În schimb, în ingrată, marginalizată, prost plătită și pe nedrept desconsiderată activitate a secretariatelor literare, au lucrat și mai lucrează oameni care prin competența, pasiunea și încăpățânarea lor supraomenească de a nu da bir cu fugiții, au servit cu brio cauza teatrului românesc. Și la Craiova sau Cluj, dar și în locuri unde, după 1990, directorii de teatru s-au schimbat într-un ritm demn de o cauză mai bună (lucrurile mergând din ce în ce mai rău), așa cum s-a întâmplat la Oradea, la Constanța, dar și aici, la Timișoara, instituțiile respective au avut un dumnezeiesc noroc de a fi slujite de secretari literari adeseori capabili de a „pilota” nava din umbră, cu discreție, însă și cu pricepere, chiar și atunci când biroul directorului era gol sau ocupat de câte o persoană fără pic de vocație pentru așa ceva. Și, nu întâmplător, chiar dacă pentru marea public numele lor era aproape înghițit de anonim, Vetură Pop la Oradea, Roxana Croitoru la Cluj, Anad Tavitian la Constanța, ca și colegii lor Alexandru Firescu la Craiova, regretatul Dimi Roman la Brașov și alții, și-au apropiat în timp aprecierile, respectul unanim al criticilor teatrali și al oamenilor de artă și cultură, în general.

Dintre acești „îngeri triști” din Casa Thaliei, la loc de frunte, la loc de cinste, la loc de prețuire, nicidecum îndoașuns exprimată, se află Mariana Voicu. Nu mai știu când am cunoscut-o, când a intrat în Naționalul timișorean sau de când m-am obișnuit cu gândul că, pe Bega, directorii de teatru vin și pleacă, dar Mariana e la post! La datorie! A „schimbat” vreo 11-12 directori. Chiar și pe unii care, în nesăbuința lor, se gândeau să o schimbe pe aceea care știa mai mult decât ei despre scena timișoreană și, poate, și despre teatru, în general.

Cândva, demult, venind la un festival, am intrat pentru prima oară în biroul Mariane. Pe pereți, una lângă alta, tapetând întreaga încăpere, mari fotografii din spectacolele, mai vechi și mai noi, ale teatrului. În dulapuri, înșiruite drept, ostășeste, mai mult de 500 de plicuri mari, din carton, numerotate și inscripționate cu numele fiecărui spectacol din istoria Naționalului timișorean. În ele, sute de texte, zeci și sute de programe, albume cu fotografii, mii de cronici, fișe din istoria teatrului timișorean și românesc. Era acolo rodul orelor, zilelor, lunilor și anilor în care acest om a lăsat aici o urmă de neșters a iubirii sale pentru teatru, timp de veghe și de trudă, iubire „plătită” cu prețul sănătății sale dar mereu prost plătită de cei care știau prea puțin despre rostul acestei vocații.

Împrejurări neprielnice au făcut să nu pot ajunge, ori de câte ori aș fi dorit, la Timișoara, acest oraș de care merită să te îndrăgostești ca de o femeie. În regretul acesta, trebuie să mărturisesc, se ascunde însă și neputința de a deschide din nou ușa secretariatului literar, dincolo de care, cu zâmbetul ei cald și ospitalier, nesubțiat de vreme și de vremuri, ne-am obișnuit (ce frumoașă certitudine!) să ne întâmpine Mariana Voicu.

Este mult ceea ce face ea, de o viață, pentru timișoreni, pentru teatrul „ei”, pentru istoria lui, dar și pentru noi, cei care sosim aici, din vreme-n vreme, la premiere sau festivaluri?

Cred ce ea, Mariana Voicu, este singura care nu și-a pus nicidecum această întrebare...

Ion Parhon

MARIANA VOICU

AMINTIRI TĂCUTE

Teatrul Național „Mihai Eminescu” Timișoara  
1945-2005

O istorie trăită, asumată și evaluată  
în respectul adevărului

Editor: Robert Șerban  
Coperta: Pavel Vereș  
Fotografii copertă: Bogdan Timiș  
Tehnoredactare & paginare: Mircea Bunea

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.  
Reproducerea parțială sau integrală, pe orice suport,  
fără acordul scris al autorului, este interzisă.

Volum tipărit cu sprijinul UNITER

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**VOICU, MARIANA**

**Amintiri tăcute** / Mariana Voicu.- Timișoara: Brumar, 2006

ISBN (10) 973-602-214-5 ; ISBN (13) 978-973-602-214-2

792(498 Timișoara)

**Editura BrumaR**

300115 Timișoara

str. Pestalozzi nr. 22

tel./fax: +40 256 203 934; +40 256 293 441

e-mail: office@brumar.ro

www.brumar.ro

MARIANA VOICU

## AMINTIRI TĂCUTE

Teatrul Național „Mihai Eminescu” Timișoara  
1945-2005

O ISTORIE TRĂITĂ, ASUMATĂ ȘI EVALUATĂ  
ÎN RESPECTUL ADEVĂRULUI



*Soțului meu, Ion Voicu,  
în semn de recunoștință și admirație  
pentru seninătatea cu care acceptă, de o viață,  
un „măriage à trois” – cu mine și cu teatrul meu*

## CIUDATA ISTORIE A UNEI ISTORII

Am știut dintotdeauna că istoriile teatrelor sunt niște povești fabuloase, despre oameni fabuloși, cu întâmplări fabuloase, absolut necunoscute lumii civile din afară. Ba chiar, adesea, necunoscute și unora din interior.

Și am crezut mereu că ele ar trebui dezvăluite într-o formă accesibilă oricui, iar adevărurile lor filtrate atât cât să nu risipească haloul de mister din jurul teatrului, ci doar să apropie de sufletul oricărui spectator marele miracol al zămislirii artistice.

Am trăit, începând din 1971, în mod continuu, această istorie, profund implicată prin profesie în toate evenimentele, artistice și neartistice, evenimente istorice ori economice, sociale ori civile, care au traversat-o. **Amintiri tăcute** este o reconstituire posibil subiectivă. Dar și obiectivă, în același timp, în mod egal. Niciun eveniment trăit și relatat, deci reflectat pe retina cuiva și reprodus ulterior, nu poate pretinde obiectivitatea.

Cât despre o istorie, ea este obiectivă doar atunci când evenimentul se întâmplă, când evenimentul nu este încă istorie. O istorie este, cred, ca o sculptură în ronde-bosse: asumarea ei presupune, practic, un număr infinit de puncte din care te poți poziționa în jurul ei și din care îți poți asuma tot atâtea imagini ale aceluiași obiect, respectiv eveniment. Fiecare imagine este adevărată, deci obiectivă. Restituirea ei, oricât de obiectivă ca atitudine, devine automat și justificat, subiectivă. Ea este fundamental alta decât cea a vecinului care, situat în alt unghi, vede o altă imagine a aceluiași subiect, la fel de adevărată însă. Chiar mișcarea, spre dreapta sau spre stânga unui punct fix, înseamnă, pentru același privitor, impactul cu o altă imagine.

Momentul în care am început să mă gândesc la posibilitatea scrierii unei asemenea istorii este datat exact: 1987, atunci când am început să ordonez și să completez arhiva teatrului. Tot atunci am făcut și primele însemnări referitoare la perioada autofinanțării, ciudată pentru mine, de teamă să nu uit bizareria situațiilor legate de ea. Am scris, de mână, 38 de pagini, între 1989 și 1990. Am adăugat, sporadic, comentariul unor evenimente întâmplătoare spre mijlocul anului 1991, apoi, prin anii 1994-95, câteva pagini legate de relația teatrului cu presa. Atât. Vreo 40-42 de pagini dactilografiate, neunitare stilistic, unele și ne-literare, doar însemnări.

În anul 1998, menționat și în precizările volumului anterior, am început, lucrând în paralel la ambele volume, să șlefuiesc materialul existent, făcând completări și adăugiri, fără ca forma acestui volum să-mi fie prea clară, și nici modul de structurare al materialului. Urma să fac, întocmai ca în istoriile altor teatre, apărute deja, o periodizare pe stagiuni teatrale, deși nu-mi prea plăcea ideea și

găsisem destul de plictisitoare metoda, dar folosită totuși de toți colegii, dată fiind baza bogată de informații provenite din Dărilor de seamă ale Consiliilor Oamenilor Muncii, existente în arhivele teatrelor. După 1990 aceste rapoarte au fost sistate, eu însămi am reînceput să le fac abia după 1998, pentru pagina de Internet a teatrului. Comentariile mele urmau a pigmenta, cu capitole separate, curgerea stagiunilor, începând cu 1970, anul în care teatrul timișorean a devenit Național. Graficianul teatrului la vremea respectivă, Dan Ursachi, a formatat, la începutul anului 1998, paginile cărții și am transcris materialul existent pe calculator, împărțindu-l pe perioade anuale.

Între 1998-2000 am lucrat susținut. În continuare, m-am aplecat doar sporadic asupra lucrării, aceasta pretinzând continuitatea de care, copleșită de sarcinile secretariatului literar, nu dispuneam.

În anul 2001, după plecarea directorului Cornel Ungureanu, perioada directoratului său fiind una extrem de solicitantă pentru mine, deci total neproductivă pentru lucrare, evaluând stadiul acesteia, dificultatea elaborării, complet singură, a unui asemenea proiect, dar și puținul timp rămas mie până la plecarea din teatru, am decis să mă ocup prioritar de această istorie, fără a-mi neglija, totuși, atribuțiile de consultant artistic.

Mi-o îngăduia condiția acestei funcții, monitorizată, conform Fișei postului, prin sarcini legate de proiecte și nu printr-o pulverizare a energiei și a timpului în zeci de activități, importante dar mărunte și cronofage, ca în cazul funcției anterioare, cea de secretar literar.

Am lucrat „strâns”, de la începutul stagiunii 2001-2002, până la sfârșitul lui decembrie 2001 când, după o absență de câteva zile, la revenirea în teatru, am constatat că toate fișierele (7) legate de istoria teatrului din calculatorul meu fuseseră șterse. „Cu mâna”, au spus specialiștii, domnii ingineri Virgiliu Streian (cu care colaborez pentru pagina Web a teatrului) și Florin Ștefănică, directorul tehnic al Infotim, chemați de mine în grabă de teama unui virus. M-au asigurat că nu există niciun virus care să intre pe geam, precum cel de gripă, calculatorul nefiind conectat la rețea, și nici atât de deștept încât să șteargă șapte fișiere integrale și să lase alte opt intacte.

Se intrase, în absența mea, cu cheia de rezervă, păstrată la teatru, obligatoriu, în urma unui incendiu întâmplat la garderoba Teatrului Maghiar. O parte din materialul distrus fusese listat, o altă se regăsea pe dischete, cealaltă parte, destul de importantă, se pierduse.

Am încheiat refacerea integrală a informațiilor șterse – inclusiv a celor cuprinse în volumul prim – la jumătatea anului 2003. Tot atunci, printr-o „fericită” întâmplare, mi s-a relevat și unicul mod în care mai puteam, dacă puteam, scrie acest volum: forma memorialistică.

Motivul? Din arhiva de documente secretariale, situată chiar în biroul cu pricina, din cele două bibliorafturi, aflate la vedere, pe care scria: Dări de seamă ale C.O.M., dispăruse întregul conținut. Ele au existat acolo, între 1973-1990 le-am redactat chiar eu, acestea și cele anterioare, redactate de Doina Popa, reprezentau o radiografie exactă, artistică și economică, a câte unei stagiuni teatrale, dar și

a câte unui an calendaristic. Niciuna dintre noi nu s-a gândit vreodată să-și facă o arhivă paralelă cu cea a teatrului. S-a presupus că aceste rapoarte anuale au fost arse, împreună cu arhiva organizației de partid, în 1990-1991. Dar cine mai știe adevărul? După „gluma” colegilor din 2001, nu mai sunt sigură de nimic.

În urma ștergerii informațiilor legate de istorie, în decembrie 2001, eveniment deloc întâmplător, blocată psihic, a trebuit să abandonez proiectul.

Preț de două luni.

L-am continuat, totuși, cu sprijin moral din partea acelora, foarte puțini, care au înțeles importanța lui pentru teatru. Abia dispariția rapoartelor anuale m-a făcut să fiu convinsă că acest proiect trebuie neapărat dus la bun sfârșit, oricum și de oricine se vede capabil să o facă, nu neapărat de mine, Mariana Voicu, dacă teatrul ar fi avut o altă ofertă. În unele teatre acest demers reconstitativ l-au făcut opt-nouă oameni, bazându-se tocmai pe acele documente sintetizatoare ale unei stagiuni.

Cum la Timișoara nu s-a ivit, însă, niciun alt ofertant în afară de mine...

Am înțeles că singurul mod de periodizare, structurare și evaluare a aproape patru decenii de istorie, în absența rapoartelor anuale și fără Avizierele teatrului care înregistrau activitatea zilnică în instituție (au avut, se pare, aceeași soartă cu dările de seamă) este cel de care uzasem pentru un proiect nefinalizat al Ministerului Culturii din 1991, **Lexiconul Teatrului Românesc**, adică cel legat de cele 12 perioade directoriale ale intervalului în discuție. Cât privește forma, singura posibilă, de abordare a întregului volum de evenimente întâmplare, în absența documentelor dispărute, rămăsese cea memorialistică.

Modul în care am decis să abordez cantitatea enormă de material este unul care nu-și propune să laude tot și toate.

Nu m-a interesat istoria unui poet de curte.

Nu am fost niciodată poetul de curte al niciunuia dintre cei 13 directori pe care i-am avut. Poate doar poet al TEATRULUI însuși, singurul stăpân pe care mi l-am recunoscut vreodată.

Această modalitate a însemnat, pentru mine, **un risc asumat în deplină cunoștință de cauză: riscul de a supăra pe mulți**. Trăiesc în teatru de 36 de ani, este imposibil să mai am naivități...

Un risc asumat, dar și un exercițiu dur de autocenzură, un mare efort de evaluare sintetică, globală, dar și prin detalii semnificative, a unor perioade mai lungi sau mai scurte în care destinul teatrului, din mai multe perspective, a fost determinat de atitudinea unui director. Între cei 13 (dintre care trei, ba chiar patru, interimari, pe perioade diferite), au fost mai mulți *diréctori* și foarte puțini *directóri*, capabili adică să imprime o direcție clară dezvoltării teatrului. Și unii care nu s-au putut încadra în niciuna dintre cele două categorii menționate. Pur și simplu, *nu au fost*, prezenți fiind.

A fost, această întreprindere, o probă de corectitudine față de evenimentul relatat, chiar în forma în care l-am perceput și mi l-am amintit, și de obiectivitate în restituirea lui. A fost, de fapt, pentru mine, istoria aceasta, proba auto-

evaluării oneste a propriei capacități de a judeca profesionist, adică fără patimă, fără resentimente, fără cosmetizări, întâmplări, oameni, spectacole. (Dar această este o problemă doar între mine și propria instanță interioară).

Chiar dacă aș fi avut la îndemână dările de seamă, desigur că nu aș fi putut folosi tonul lor, după cum nu am putut folosi tonul propriilor mele sintetizări anuale scrise după 1998 pentru Internet. Citite azi, primele, dările de seamă de până în 1990, aveau un aer și un ton suspect pozitive (așa pretindeau timpuri-le!), celelalte au avut un scop publicitar.

Restituirea istorică este altceva.

Aș fi avut însă, adunate la un loc, evenimentele, toate câte s-au întâmplat într-un an teatral, cu date exacte și circumstanțe menționate. În situația dată, în absența acestora, în afară de memoria mea, deși foarte bine exersată, fragil omenească totuși, am recurs la consultări, pe probleme, cu cei câțiva oameni implicați mai mulți ani la rând în viața teatrului. Unii, cu memoria mai uzată, alții, spre surprinderea mea, incredibil amnezici. Unele evenimente nu mi le-am putut aminti nici eu, deloc, și nu am putut face nici datarea – lună, zi – exactă a foarte multora dintre cele păstrate, totuși, în memorie.

Am considerat oportun să inserez, în debutul acestui volum, un scurt capitol referitor la **condiția secretarului literar**, nu dintr-o atitudine narcisică ci pentru ca să se poată înțelege, chiar și de către un cititor „civil”, de ce o persoană care a ocupat vreme îndelungată această funcție, cu multiple și complexe atribuții în viața și mecanismul de funcționare al unui teatru, poate – dacă poate! – reconstitui, chiar nebazându-se pe rapoartele anuale, o istorie trăită. Și am inserat, în finalul volumului, rezumatul întregii istorii de 60 de ani a teatrului ce se regăsește și în volumul **Istoria Teatrului Național „Mihai Eminescu” Timișoara – 1945-2005**, pentru a facilita raportarea perioadei în discuție a volumului **Amintiri tăcute** la întreg, fără apelul la volumul mai sus amintit.

A trebuit să organizez, în capitole separate, problemele care au traversat toate perioadele, sau, oricum, mai multe: relația teatrului cu publicul, Festivalul Dramaturgiei Românești, relația cu presa.

Evaluarea perioadelor a presupus o abordare comparativă, deci o redactare aproape sincronică. Am făcut-o între 2003-2006, lucrând în paralel la mai multe capitole deodată.

Pentru că sunt sentimentale, adică de două ori subiective, am inserat portretele doar ale unui număr redus de oameni de teatru.

Îmi cer scuze celor care nu se regăsesc în acel capitol (deși am scris, în timp, și despre ei), dar acest lucru s-a întâmplat nu pentru că nu-i iubesc sau nu i-am iubit îndeajuns, ci pentru că întotdeauna, la un moment dat, trebuie să te oprești.

Dacă Dumnezeu îmi va îngădui, voi putea continua proiectul mâine, din locul în care m-am oprit azi, presată de timp, de spațiul tipografic ori din alte motive și nu din lipsa afecțiunii.

*Autorul*

## SECRETARUL LITERAR

(scurte exerciții de otheadă în oglindă)

Când am terminat facultatea, în 1971, aveam deja în urmă o lungă istorie de spectator, cunoșteam, oarecum, lumea teatrului prin relatările afectuoase ale unei prietene a mamei mele, doamna Marina, secretară exemplară, mulți ani, a Teatrului Național din Timișoara, îl cunoșteam și pe fermecătorul domn Leahu, în stare să vorbească despre teatru zile la rând fără oprire, și eram convinsă că știu, deci, aproape totul despre lumea aceasta atât de aparte. Construisem marionete pentru teatrul de păpuși, scriam cronici pentru spectacolele acestuia, așa încât atunci când am pășit în teatru ca referent literar (1971) eram încredințată că voi trăi, de-acum încolo, într-un basm cu Feți Frumoși, sileni și Colombine, pe care, așa mi se părea, îi cunoșteam deja, dar nu conta, cu atât mai bine.

Habar nu aveam în ce intrasem. Primul lucru pe care mi l-a pus în brațe domnul Leahu a fost un vraf de cărți de poezie. „Învăță-le pe de rost” – a zis. „Care poezii?”. „Pe toate”. „Dar eu nu-s actriță, la ce-mi folosesc?”. „În afară de memorie, la nimic, pentru că n-ai talent actoricesc”. (Informația m-a blegit oarecum, pentru că la vârsta aceea consideram că între lungimea picioarelor și rostirea replicilor pe scenă există o indubitabilă relație de determinare dinspre prima spre a doua. Ași!) M-am uitat la autori: Rabindranath Tagore, Nazim Hikmet, mai era Cântarea Cântărilor, nici pomeneală de Vlahuță, Eminescu, Blaga sau Coșbuc. Le-am învățat cu obidă, cu încrâncenare și ură. Și astăzi, după treizeci și mai bine de ani, memoria mea, educată silnic, este adevărat, mai păstrează o parte din versurile poetului turc. Erau minunate. Și versurile poetului și principiile pedagogice ale directorului. (Dar asta am aflat mult mai târziu).

În același timp, pentru diversificarea preocupărilor, aveam zilnic o „normă” fixă de lectură: trei piese (acestea la alegere, slavă Domnului!) și întocmirea celor trei referate corespunzătoare. Primele încercări au fost rateuri clare: ziua mea era prea scurtă. „Mai dă o dată” – zicea domnul Leahu. Mai „dădeam”, dar tot în plasă. Acela a fost momentul în care am învățat, am nuanțat, am aprofundat și am sporit semnificativ bagajul meu de înjurături, obuze prețioase pentru încăierările pamfletare imaginare cu conducerea teatrului. Imaginare, dar eficiente, pentru că, incredibil, cerbicia zilei mele a prins a ceda, ziua a început a se dilata până când atât piesele cât și referatele aferente au încăput în doar câteva ore.

Dar eu visam să redactez programe (pe care să le semnez cu litere baremi atât de mari cât cele ale primului interpret), să-mi dau părerea despre orice se întâmpla în teatru (mai exact, să mi se ceară părerea), să vorbesc la radio și să mă iubească toată lumea. Nimic din toate acestea nu mi se întâmpla. Eu aveam corecturile de afișe în tipografie, pe Nazim Hikmet și o seamă de autori drama-



tici buni, dar morți demult, precum și o sumă importantă de dramaturgi „în formare”, tenace și prolifici care însă, deși în viață, nu puteau demonstra vreun alt motiv de interes decât acesta.

Păi, dacă asta-i profesia, atunci vorba poetului: „Rămâi sănătoasă cucoană, Că-mi iau geamantanul și plec”.

Dar, tocmai atunci, în momentele acelea de decizie, nu știu cum, s-a întâmplat să descopăr incredibilul! Incredibilul farmec al repetițiilor la masă, pe acela al documentării pentru o piesă, pe acela al discuțiilor în jurul unui text, când nu este important să spui tu ceva, dar mai cu seamă să ascuți ce spun alții, am descoperit că iubesc până și versurile cu enjambement ale lui Tagore, am descoperit că-l iubesc nu doar pe Camil Petrescu cu idealistii lui cu tot, dar iubesc chiar și tenacitatea dramaturgilor care nu vor fi niciodată publicați și jucați, dar care, în loc să-și piardă timpul la un pahar de vorbă sau de votcă, vor să spună lumii ceva, plătind mult din timpul lor de viață pentru luxul acesta. Am descoperit farmecul mirosurilor misterioase ale teatrului, cum ar fi cel al fardurilor de scenă, mirosul scândurii, al culiselor, farmecul incredibil al bălbelor, farmecul spaimei prietenilor mei actori, al tensiunii prin care deveneau din ceea ce îi știam a fi, altcineva, vraja luminilor care curgeau, în cascadă ori irizate savant din reflectorul mânuit de Ioșca Pente sau Edi Pucher, electricieni artiști, am descoperit că iubesc cușca sufleurului și comentariile lui Ciobică, locatarul ei de drept, la adresa actorilor uituci, că îi iubesc pe tipografii cu care lucram, că iubesc... aproape totul.

De fapt, descoperisem Marele Miracol: intrasem, chiar intrasem fără să știu în basmul cu Feți Frumoși, cu sileni și Cosânzene, în care, e adevărat, uneori pieptenii devin păduri virgine, oglinzile – lacuri de netrecut și Zmeul Zmeilor se prefăce foarte bine a fi Harap Alb, fiul Împăratului. Dar astea toate țin de frumusețea „locului”.

Și pentru că tocmai descoperisem lucrul cel mai important, locul adică, am început a învăța, vreme de câteva decenii, care este rostul meu în „peisaj”.

Prin anii 1997, ai nebuloasei și nesfârșitei tranziții românești (cu doi ani înainte, aceeași revistă mai chestionase, pe aceeași temă, câțiva oameni care ocupau, în teatre, această funcție), revista **Teatrul azi** lansase o anchetă menită să descopere și să lumineze *statutul* secretarului literar al unui teatru, precum și, dacă se poate, *atribuțiile* care i-ar reveni în structura unei atari instituții. În debutul anchetei Magdalena Boianțiu scria: „Încercarea de a defini statutul secretarului literar în tranziția teatrului românesc a ajuns destul de repede în locul unde ștele instituționale se întâlnesc cu refuzul de a funcționa conform unor structuri care par – poate și sunt – învechite și în neputința de a construi altele noi. Teoretic, aproape toți cei întrebați spun că este necesar în teatru un om cu pregătire culturală superioară, care să se ocupe de structura repertoriului, de calitatea literară a cuvântului rostit pe scenă, de relația teatrului cu autorii dramatici și traducătorii, de elaborarea programului de sală, precum și cu tot ce se ivește în drumul spectacolului spre public. (...) Că statutul acestei funcții este destul de șubred se dovedește prin faptul că niciuna din

trupele mai mult sau mai puțin stabile, alcătuite în urma unor inițiative private, nu a simțit nevoia unui asemenea colaborator. Și într-adevăr, în absența unor programe de perspectivă, acum, când **repertoriile se alcătuiesc prin adăugarea inițiativelor regizorale**, principala atribuție a secretarului literar devine aceea de a invita la premieră cronicarii dramatice și pe cei care scriu despre teatru (nu sunt aceleași persoane), precum și pe oamenii politici pe care regizorul sau directorul îi simpatizează sau de la simpatia cărora așteaptă oarecare beneficii pentru sine sau pentru echipă.”

Poate. În ceea ce mă privește, am fost secretarul literar al Teatrului Național din Timișoara mai bine de trei decenii și jumătate, și îmi amintesc bine că încă de pe la începuturi datează strădaniile oamenilor de teatru în sensul conturării fizionomiei acestei funcții. Discuțiile pe tema dată s-au desfășurat neconținut de-atunci încoace, dar lucrurile tot nelămurite au rămas. Eu cred că **statutul** fiecărui secretar literar în teatrul în care el **există** (nu înțelege doar pe stat de funcții și de plată), statut în sensul de condiție, diferă de la o situație la alta, în funcție de **autoritatea competenței** personajului în chestiune. Aceasta este cea care, raportată la exigențele și solicitările – în direcție teoretică sau (și) practică – ale programului teatrului (atunci când directorul reușește să formuleze un asemenea program!), stabilește lista îndatoririlor unui secretar literar în cadrul sistemului.

Atâta, doar, că lista în chestiune avea – înainte de '90 – o fizionomie extrem de „elastică”. Personal, nu am știut niciodată unde se află locul exact al ultimului reper care stabilește limita extremă a spațiului în care își desfășoară secretarul literar „jocul” îndatoririlor. Dar, până la urmă, nici nu știu dacă aș fi dorit să aflui. Apariția Fișelor de post, după anii '90, personalizate, deci diferite de la un teatru la altul, a demarcat cumva teritoriul funcției, păstrând în mare parte atribuțiile specifice acesteia. Nu aceste sarcini, chiar făcute foarte bine, au diferențiat însă valoric oamenii ci, paradoxal poate, tocmai ceea ce, îndemnați de vocație, considerau că pot, dar mai ales că simt ei că trebuie să facă pentru teatrul lor, chiar dacă acele lucruri nu erau menționate pe undeva.

Pentru că, evident, și **această profesie**, ca multe altele din teatru, **este una de vocație**. Iar vocația are propriile ei ghidaje, infinit mai ofertante decât orice fișă de post.

Vechiul sistem de organizare și funcționare a teatrelor a impus secretarilor literari câteva direcții clare de activitate. Parte dintre atribuțiile incluse acolo s-au păstrat și după 1990, parte dintre ele au fost abandonate, spre folosul teatrului sau dimpotrivă.

De-ar fi să începem cu direcția teoretică, secretarul literar era, înainte vreme, **principalul constructor al arhitecturii repertoriale** a teatrului, cel care îi imprima personalitate, organizând-o în numele unei idei. Oferta lui repertorială era măsura deschiderii lui culturale. Renumitul „grătar” care, de pe la începutul deceniului '70-80, impunea componente clare fizionomiei fiecărui repertoriu (piesă românească, clasică și contemporană în procentul X, piesă din țări socialiste, contemporană occidentală, clasică universală etc.) obliga secretarul literar la investigații ample, în profunzime, pe domenii de dramaturgie.

Avea, este adevărat, și surse de documentare: Consiliul Culturii, Direcția Teatrelor dispunea de două dulapuri pline, mereu reînnoite, cu piese traduse sau originale. Puteau fi citite acolo, pe loc, sau în cursul câtorva zile afectate, periodic, special acestei îndeletniciri. Existau publicațiile A.T.M, care soseau lunar cu cinci-șase piese din dramaturgia universală și românească, însoțite de Buletine informative despre autori, piese, mișcări literare, spectacole de referință, direcții în arta spectacolului teatral în lume, evenimente în teatrul mondial etc. Aveam la dispoziție o lungă listă de traducători din toate limbile cu care țineam permanent legătura și eram realmente prieteni cu toți autorii dramatici români în viață. Îi căutam periodic la telefon sau îi vizitam, știam la ce lucrau, când urma să fie gata o piesă, ce trata, negociam pentru acordarea dreptului de reprezentare în premieră pe țară sau absolută, după caz, cu traducătorii și dramaturgii etc.

Oferta repertorială a secretarului literar ținea seama, obligatoriu, alături de valoarea textului, de câteva repere practice: potențialul actoricesc al teatrului, gen teatral predilect pentru fiecare dintre regizorii „din schemă”, echilibru al genurilor, capacitate de absorbție culturală a publicului, în funcție de gradul său de cultură – generală și teatrală – aflat prin sondaje, în care, de asemenea, era bine implicat secretarul literar etc.

Această dimensiune a fost abandonată după 1990, opțiunile regizorilor (desigur, cel puțin prezumtiv, garanție sigură a valorii viitorului spectacol) devenind hotărâtoare în configurarea repertoriului.

Schimbarea s-a produs cu toate beneficiile, dar și riscurile de rigoare: aleatoriul, uneori pierderea echilibrului amintit prin oferte duble sau triple pe același gen dramatic sau zonă problematică sau factură de spectacol, ignorarea (din candoare sau deliberată) a impactului spectacolului cu publicul etc. Asta, sigur, în situația în care managerul general al teatrului nu putea sau nu poate oferi o direcție clară și o fizionomie de calitate repertoriului pe o stagiune, mai exact **un program artistic bine definit, o direcție artistică precisă**. Aici, un secretar literar bun ar putea fi extrem de folositor directorului.

Pentru moment (2004-2005) în cele mai multe teatre lucrurile se întâmplă invers: întâi aduni propunerile regizorilor, vezi ce se poate face cu forțele umane și materiale de care dispui, apoi o „tragi din condei” și potrivești programele după propuneri. Ne iluzionăm că lucrăm pe programe.

Desigur că, pentru ca lucrurile să se poată normaliza, ar fi nevoie de o **schimbare de structură în funcționarea teatrelor**. Secretarul literar (după '90 se pune problema să-i schimbe și numele, eventual în dramaturg, după model german) reprezintă o funcție într-un sistem și nimic din ceea ce ține de el și modul lui de funcționare nu va putea fi nici modificat și nici clarificat decât după schimbarea acestui sistem, deja caduc, în care își desfășoară activitatea teatrele. Probabil că va veni și asta, cândva, cine știe când.

Revenind, condițiile în care repertoriul unui teatru, după '90, reprezintă aglutinarea propunerilor regizorilor „din schemă”, chiar ghidate de câteva direcții cum ar fi dramaturgia românească, dramaturgia străină, poezia etc., direcții rămase dinainte de revoluție, nasc, acum, și posibilitatea secretarului literar de a-și

crea o mulțime de inamicii în rândul regizorilor teatrului pe care încearcă, cel mai adesea zadarnic, uzând de toate mijloacele de convingere cu putință (personal, m-am exersat în toate, mai puțin în lupta corp la corp), să-i convingă a-și abandona intenția, uneori expresie doar a orgoliului lor, în favoarea altui proiect, expresie a nevoii teatrului.

*Calitatea caietelor program* – (unor regizori li se pare neimportant programul, deoarece cred, orgolioși, că spectacolul lor poate fi asumat fără probleme, chiar fără vreun sprijin din afară, adică programul de sală. Eu nu cred că reușesc această performanță decât profesioniștii din teatru, lumea laică, nu) – programe cât mai dense, culturale și bogate ca informație, cât mai adecvate formei de spectacol pe care îl însoțesc, cât mai utile spectatorului din orice categorie socială și grad de interes cultural în demersul său de a înțelege spectacolul, cât mai artistice și atractive ca formă grafică (și ea impusă de forma de spectacol), de prezentare și, obligatoriu, mai ieftine decât o sticlă de bere străină – a rămas un atribut de onoare al secretarului literar. Era, – și poate continuă să fie – o formă a acestuia de a impune un discurs teoretic, o formă de exprimare a capacității sale nu doar în domeniul activităților strict explozive, practice și efemere ale teatrului, ci și în zona teoretică.

*Documentarea* a fost și a rămas una dintre cele mai magnetice activități teoretice ale acestei profesii. Secretarul literar era și, după situație, mai este încă, într-un fel, un asistent intelectual al regizorului, care se ocupă de investigarea scrierilor și a documentelor de epocă (sau contemporane, contextuale) și care selectează dintre ele pe acelea care se demonstrează interesante pentru concepția regizorală: detalii de sociologie, politică, de moravuri ale epocii, materiale iconografice etc., care pot fi utile spectacolului. Este o colaborare care începe înaintea repetițiilor, și se prelungește pe tot parcursul lor, parte din materialele adunate putând constitui chiar substanța caietului de sală, care vine, prin informații rare și aplicate, în sprijinul culturii spectatorului care este puțin probabil că va putea avea acces, prin investigație personală, la atâta informație concentrată.

În unele împrejurări secretarul literar este implicat, înainte de începerea repetițiilor, în lucrul pe text cu regizorul (tăieturi, sinonime pentru fluidizarea rostirii scenice, rearanjări de scene etc.). Uneori, secretarii literari erau – și au rămas – excelenți traducători (Tudor Steriade, bunăoară) sau admirabili dramaturgi, filosofi, oameni cu o vastă cultură (Ion Dezideriu Sîrbu, spre exemplu).

Tot el, secretarul literar, prezent vreme îndelungată în sala de repetiție, era atent la rostirea corectă a termenilor și a cuvintelor pe scenă. Era mai priceput în domeniul textului decât restul celor care lucrau spectacolul.

Toate acestea sunt atribuții care s-au păstrat. Ele țin de un tip de *manageriat literar*. Un secretar literar bun, creativ, inventiv, sensibil la spiritul timpului, la solicitările publicului, la nevoia unei anume oferte culturale a teatrului în raport cu acestea, poate fi un remarcabil ajutor pentru managerul general în formularea liniilor strategiei repertoriale pentru o stagiune sau un timp mai lung, poate gândi programe special adresate publicului sau formative pentru actori (în teatrele de repertoriu, deci cu actori stabili), programe de integrare a teatrului

într-un sistem complex de construcție culturală care interesează mai mulți participanți etc., etc.

Un secretar literar trebuie să aibă, neapărat, patima lecturii, harul cuvântului, neliniștea și curiozitatea cercetătorului, darul perfecționistului, răbdarea muntelui și stomacul struțului, dacă te gândești la câte are de înghițit.

Un alt tip de activitate ar fi cea de *press manager*, adică relația cu presa, un lucru care ar putea părea nesemnificativ, dar este, în realitate, extrem de important. Domnul Leahu, la începuturile mele teatrale, mă învăța: „Cu presa trebuie să te afli în cele mai bune relații, pentru că tu îi înjuri (pe publiciști) între patru ochi și ei te înjură în o sută de mii de exemplare”. Oamenii de presă pot susține, chiar din motive subiective, un spectacol, sau îl pot îngropa, tot din motive subiective, definitiv.

Înainte vreme lucrurile erau mai simple. Publicațiile erau puține, ne cunoșteam cu toții între noi, cei care scriau cronică puteau veni la repetiții, chiar la vizionări, de cele mai multe ori (de fapt, cred că întotdeauna) participau alături de noi la salvarea câte unui spectacol mai problematic de furia comisiilor ideologice. Ei erau întotdeauna de partea teatrului. Vorbim acum despre jurnaliștii timișoreni care scriau despre spectacolele Teatrului Național în presa urbei. Cronicarii profesioniști, cei mai mulți din București, erau altceva. Ei veneau din când în când, la invitația teatrului, și vedeau tot, apoi scriau în revistele de specialitate sau în ziarele în ale căror redacții culturale lucrau. Nu-mi aduc aminte să ne fi aflat vreodată, înainte de revoluție, în relații tensionate cu cronicarii. Nici măcar atunci când criticau spectacolele teatrului, pentru că nu am simțit niciodată la ei nici măcar umbra vreunei răutăți, revanșe sau intenții distructive. Uneori, „urmau linia” și ei, săracii, este adevărat, pentru că nu aveau ce face.

După revoluție, lucrurile s-au mai schimbat. Din acest punct de vedere, nu toate în bine.

Înainte de '90, secretarului literar îi revenea, prin sarcină de serviciu, obligația unui amplu *demers publicitar* în media, făcut în jurnalele urbei sau în cele centrale, posturi radio – mai puțin TV. – etc. Avancronici de spectacol, interviuri cu regizorii, scenografii sau interpreții, autorii dramatice, compozitorii etc. implicați în următoarea premieră a teatrului, toate țineau de obligația secretarului literar care știa cel mai bine, fiind exact „în problemă”, ce anume trebuie comunicat publicului despre spectacolul care se pregătea, pregătindu-l astfel pentru întâlnirea ce urma. El știa cel mai bine – mă rog, cel care știa – să dozeze informația, crescând interesul publicului pe măsură ce se apropia data premierei.

*El cunoștea – cel care cunoștea – misterele strategiei promo ale unui spectacol de teatru prin media.* Strategie diferită de la un spectacol la altul, după gen, factură sau public-țintă. Niciodată nu anula interesul spectatorului deconspirând în întregime zona magnetică a spectacolului. Descoperirea aceasta este întotdeauna bucuria spectatorului.

(Strategia promo a unui spectacol mi s-a părut mereu că seamănă cu strategia unei femei deștepte și de bun simț de a cuceri un bărbat. I se dezvăluie treptat, câte puțin, pudic, sugerând nu arătând, descoperindu-se în timp și niciodată



în întregime, lăsându-l pe el să afle prin efort propriu că este sensibilă, tandără, frumoasă, bună sau deșteaptă. Dar asta este altă poveste...

Acum se poartă promovarea « agresivă ».)

Îmi amintesc cu plăcere că vreme de 20 de ani, în fiecare luni dimineața, la ora 10, prezentam (nu în direct, ci înregistrat în prealabil), Doina Popa sau eu, la Radio Timișoara, programul teatrului pe săptămâna care urma, vorbind despre repetiții, distribuții, spectacole, premiere, creionând portrete ale actorilor protagoniști ai premierei, ale regizorilor, vorbind despre universul problematic al spectacolului, despre conotațiile acestuia, despre rezonanța în contemporaneitate, oferind informații despre autor, despre creatori, etc. Cel care asculta Radio Timișoara afla în fiecare săptămână câte ceva despre misterul gestației unui spectacol, dar și despre ce se întâmpla în general în Teatrul Național al urbei lui de-a lungul unei bune săptămâni. Teatrul Național nu ieșea deloc din atenția lui.

Acest lucru s-a păstrat, parțial, și după '90, dar nu prea mult timp. Jurnalele mai „stabile”, cum ar fi *Renașterea bănățeană*, au continuat să găzduiască aceste intervenții ale secretarilor literari, chiar ziarul *Timișoara* a făcut-o un timp, colaborarea cu radioul, de asemenea, a funcționat încă multă vreme (poate cel mai mult și cel mai bine). Cu timpul însă publicațiile și-au desemnat oameni anume care să se ocupe de cultură, cu o normă de materiale de publicat și acest tip de colaborare cu secretarii literari ai teatrului nu a mai interesat.

În ceea ce mă privește, ca secretar literar și vajnic apărător al teatrului meu, au apărut, cam tot pe atunci, și primele mele conflicte cu jurnaliștii din zona culturală, nu pentru că nu scriau bine despre teatru și spectacolele lui, ci pentru motivele care îi îndemneau să scrie așa cum scriau: în cele mai multe cazuri ignoranța în problemele teatrului, dar și faptul de a se fi lăsat, din candoare, manipulați din chiar interiorul acestuia. Teatrul meu, ca toate instituțiile similare, era dezbinat de tensiuni centrifuge.

Au apărut, în schimb, conferințele de presă, deci publicul este informat simultan de toată presa urbei despre exact aceleași lucruri, pe care le și uită până la apariția altor informații legate de subiect. Lipsa de diversitate a acestei informații, lipsa unei apariții graduale, capabilă să țină treaz interesul spectatorilor potențiali pe tot parcursul pregătirii unui eveniment cultural, nu reprezintă o bună strategie promo a unei instituții de profil, chiar dacă ea degrevează secretarul literar de unele atribuții mai sus amintite. Ideea de concurență între publicații pentru obținerea unei informații, a unui interviu, a unei declarații publice a unui artist într-un moment anume al creației, a unui „portret al artistului la tinerețe” nu pare apropiată de sufletul proprietarilor acestor jurnale, care au rezolvat problema publicând toți deodată aceleași informații. Să nu se supere nimeni că un alt confrate are jurnaliști mai mobili, care se mișcă mai iute și, poate, mai hărnicuți.

Nu știu dacă actualii secretari literari sunt mai fericiți acum, deși au mai puțin de lucru.

Mai există o dimensiune a muncii secretarului literar: cea situată între *manager cultural*, *press manager* și *marketing*. Este relația cu publicul. În alte părți aceste



direcții reprezintă profesii diferite, noi însă nu am ajuns la această performanță. Într-un fel este chiar bine, pentru că între toate aceste dimensiuni există o relație aproape simbiotică, de interdependență și determinare reciprocă.

Când întregul sistem stă în mâna unei singure persoane, deși aceasta muncește mult mai mult, lucrurile par a fi totuși mai simplu de angrenat într-un mecanism coerent, funcțional și eficient, decât dacă acesta ar depinde de trei sau patru persoane diferit calibrate cultural, cu ritmuri interioare diferite și percepții asupra întregului sistem, diferite și ele. Aceste persoane ar trebui, neîndoios, să dețină o pregătire specială în direcția postului (press manager, relații publice etc.), dobândită prin studiu prealabil angajării. Oricum ar fi, ceea ce știu cu siguranță în acest moment, este faptul că varianta cea mai bună, ideală dacă ar exista așa ceva, este, desigur, **echipa și nu persoana unică**.

Relația cu diferitele medii sociale, profesionale și culturale de public a fost mereu, pentru mine cel puțin, atâta timp cât am avut aceste relații, prilejul unor mari bucurii, prilejul descoperirii unor oameni ale căror profesii păreau incompatibile cu gradul lor de sensibilitate și cultură teatrală, care, odată dezvăluite, nu au conținut să mă uimească, oameni care au învățat să iubească și să apere teatrul și să-l sprijine atunci când i-a fost greu acestuia, oameni care au învățat să iubească necondiționat actorii (adică tot teatrul, pentru că ce altceva sunt actorii decât ființa însăși a teatrului?), am întâlnit oameni simpli care s-au lăsat cu nesfârșită candoare „furați” de miracolul teatrului cu care se întâlneau întâia oară și căruia i-au rămas apoi, pe veșnicie, fideli, am întâlnit... Am întâlnit tot felul de oameni, cu roluri vesele sau triste, bizare, groțesti, unele eliptice de formă, altele de un incredibil tragism, antrenate în spectacolul diurn al lumii, un spectacol care se juca și se joacă alături de propria noastră viață, spectacol despre care poate nici nu știm. Se joacă într-o tensiune cutremurătoare, jocul cu viața și de-a viața are mize incredibile pentru unii. Nu știu dacă aș fi regretat necunoscându-i, așa cum erau, pentru că nu aș fi știut niciodată câtă iubire am pierdut, neprimind-o, și nici câtă aș fi avut de oferit unor oameni, în cadrul unor relații părelnic întâmplătoare. Cum însă nimic nu este întâmplător în lume, am avut parte de acest dar al unor relații unice.

Tot un dar al acestei admirabile profesii a fost și acela al **relațiilor cu autorii dramatici în viață și cu criticii teatrali** aflați în aceeași fericită situație. Această zonă de activitate mi-a prilejuit întâlniri memorabile cu oameni neobișnuiți, remarcabili, unici, prietenii durabile și relații umane extrem de prețioase, care mi-au îmbogățit viața și, pe anume porțiuni ale ei, i-au dat un sens și o semnificație.

Înainte de 1990 secretarii literari mai aveau și povara lucrului în **tipografie**. Stăteau zile în șir lângă zețari (ei erau cei care culegeau, literă cu literă, sute de pagini de carte), apoi lângă linotipisti (ei reprezentau etapa următoare, nu mai culegeau literă cu literă, ci culegeau câte un rând întreg care era apoi turnat în plumb. Dacă greșea linotipistul o virgulă, trebuia cules încă o dată tot rândul). Stăteau în toate secțiile tipografiilor, de la Editură până la Legătorie, săptămâni în șir, urmăreai culorile la mașinile Offset sau Tipar înalt, adeseori munceai alături

de ei, pentru că, după câțiva ani buni de observație atentă, ajungeai să le „furi” meseria și puteai fără probleme să „culegi” singur un afiș, să paginezi o pagină de program, sau să vezi că presiunea la mașina din Tipar înalt este prea mare și riscă să-ți „spargă” hârtia. Nu cunosc experiența altor secretari literari, dar mie mi-a fost dat să întâlnesc acolo, în tipografie, profesioniști de elită, oameni de o fină spiritualitate, de un bun simț copleșitor și de o omenie pilduitoare. De la oamenii aceia, lângă mașina sau masa lor, am învățat lucruri pe care nicio Universitate din lume nu ți le poate preda. Ei erau o parte, o parte importantă din familia mea. Și chiar așa au și rămas peste ani. Unii s-au pensionat demult, alții au plecat în Germania (câtă rigoare aveau tipografiile nemți !), unii nu mai sunt, dar mie mi se încălzește sufletul de fiecare dată când îi întâlnesc sau dacă asta nu se mai poate întâmpla, la amintirea lor.

De la ei, sau și de la ei, am învățat perfecționismul în tot ceea ce faci, în profesie în primul rând. Și faptul că nu contează cât timp acorzi făcând, desfăcând, refăcând un lucru. Important este ca el să fie, până la urmă, impecabil făcut. Contează acest lucru, numai el, în primul rând pentru tine. Este, de fiecare dată, premiul pe care ți-l acorzi tu, ție însuși. Odată cu apariția calculatoarelor munca secretarilor literari a devenit infinit mai simplă, dar și-a pierdut romantismul, savoarea lungilor zile de trudă în tipografie, satisfacția de a scoate prima pagină „trasă” din mașină, meditația, noaptea, asupra culorii unui afiș sau caiet program și sentimentul victoriei pe care îl încerca secretarul literar de câte ori aducea din tipografie, după ce depășise incredibile obstacole, cu mândria proaspetei mame ce-și arată primul prunc, un vraf de tipărituri cu cerneala încă umedă.

Ar mai trebui să amintesc de partea „administrativă” a acestei profesii. Ea însumează o listă lungă, nesfârșită, de atribuții una mai nesuferită decât alta, despre care nu am aflat niciodată cine le-a stabilit, de fapt. Hârtii, hârtii, hârtii, referate de necesitate, alte referate prin care să explici cum s-a întâmplat de s-a ivit respectiva „necesitate” (care poate fi o fotografie pentru un actor, o peniță din magazia teatrului, sau un telefon la Paris, la Matei Vișniec), hârtii prin care soliciți să ți se elibereze alte hârtii, strângere de semnături între diferitele compartimente administrative (contabilii, casierii, magazionerii stau înțepeniți, solemn și importanți în scaunele funcției lor în teatru, și secretarul literar este curier de lux între ei, explicându-le pe înțelesul lor despre ce este vorba și solicițându-le, umil, bunăvoința. Dacă el, contabilul, nu te iubește și zice: „Nu!”, apoi adio telefon la Matei Vișniec, să dea el, că la Paris sunt mai ieftine) etc. etc.

Dar oare știe cineva câte este în stare să facă un secretar literar împătimit de teatru? Poate face fără să cârtească figurație în spectacole, atunci când „nu sunt destui” artiști dispuși să o facă, întinde sandviciuri pentru oaspeții pe care îi așteaptă și îi duce la gară, aeroport sau autogară, cară ca un salahor de rând, în brațe, de pe la tipografii te miri ce materiale publicitare, oferă serviciile partenerului de viață, în chip de șofer de taxi, atunci când nevoile teatrului său o cer imperios, scrie, scrie, scrie și semnează cu o mare varietate de nume sonore ale teatrului său pentru că, vorba ceea „nu este important cine scrie, cel mai important este să iasă teatrul bine din orice situație”. Eu am apucat să lipesc și afișe și

să vând și caietele program sau cărțile pe care le scrisesem pentru teatru, fără ca vreodată să mă simt umilită de acest lucru. Etc., etc., etc.

Un secretar literar bun este primul și cel mai exigent **critic** al spectacolelor teatrului, spectacole pe care le urmărește „construindu-se” începând de la textul – pe care adesea chiar el îl propune – până la momentul premierei. Chiar și după aceea. Cum exigența este întotdeauna atât drumul spre perfecțiune cât și, egal, un important factor de risc pentru cel care o practică, secretarul literar aflat de bună voie în această „culpă” se vede nu o dată ținta privirilor piezișe ale directorilor de scenă, ale scenografilor sau ale actorilor. Implicat în viața teatrului și a spectacolului altfel decât aceștia, el poate și trebuie să fie mai obiectiv. Spre binele teatrului și din respect pentru sine, ca evaluator profesionist.

Cred că unul dintre cele mai importante rosturi ale unui secretar literar este acela de a fi **memoria teatrului său**. El este cel care adună și păstrează, cu enormă grijă și pietate, fiecare bucătică de ziar de ieri sau de acum un secol. Un anunț, un articol, o informație, o fotografie, o trimitere la un fapt cât de mic din existența teatrului său. Toate spun ceva, ceva anume despre viața teatrului într-un anume moment. Din ele se poate reface istoria lui.

Istoriile teatrelor sunt niște povești fabuloase.

Secretarul literar este cel care îi păstrează și îi consemnează această istorie teatrului său. Așa cum știe și cum poate.

Și dacă poate.

Câteodată, atunci când ea a fost deja evaluată (chiar parțial) de către cei dinaintea lui într-o anume perioadă istorică în care evaluarea fusese direcționată după impuse rigori extraartistice (ideologice, politice, de eficiență economică etc.), și ierarhiile au fost stabilite, deci, prin raportare la un alt sistem de valori decât cel estetic, atunci el poate face, cu multă greutate, o altă evaluare, ghidându-se după o serie de repere scrise, cum ar fi mărturiile presei vremii, dar mai ales după cele orale, ale actorilor, regizorilor, scenografilor, sufleurilor etc. implicați, dar și ale celor neimplicați în spectacolul respectiv (care pot fi mai obiectivi), după mărturii iconografice, după date legate de succesul la public, după numărul de stagioni cât a „durat la public” etc. Și după mărturiile publicului însuși, martor la acele spectacole. Este o muncă de arheolog, făcută cu nebanuită trudă, dar și nebanuite satisfacții. Uneori toate informațiile converg spre un alt adevăr decât cel deja fixat în litera istoriei tipărite. Poate că știa adevărul chiar autorul, la vremea respectivă, dar nu putea face altceva decât ceea ce a și făcut.

Secretarul literar este cel care face toate acestea, întreținându-și energia din profesionismul, din rigoarea, din elanul lui, dar mai ales din perfecționismul său, și un soi de „spirit justițiar” care nu-l lasă să tolereze „qui-pro-quo-”ul dincolo de buza scenei. Și din cât crede el, în cele din urmă, că merită teatrul „său” și din cât respect are el însuși pentru sine ca profesionist.

Arhiva unui teatru este, sau, oricum, cred eu că ar trebui să fie, una din marile neliniști ale unui secretar literar. De altfel, în jurul unui secretar literar bun

este arareori liniște, el este, atunci când **este**, mereu înconjurat de tensiune, conflicte ori dispute.

Dar cred acum cu tărie, după trei decenii și jumătate de profesie, că singurul lucru care ar trebui să-l neliniștească cu adevărat pe un secretar literar bun este propria-i liniște.

Ea este anormală în această profesie.

Cât despre arhiva unui teatru, ea reprezintă imaginea, imposibil de trucat, a secretarului sau secretarilor literari ai unui teatru. În spatele ușii închise, nevăzut de nimeni, cel mai adesea neapreciat și nelăudat de nimeni, secretarul literar își consumă sute și sute de ore, într-o muncă grea de evaluat de către cei care nu au făcut-o niciodată.

Deci, majoritatea.

Este unul dintre „sacrificiile voluntare” ale acestei profesii, pe care îl acceptă însă numai împătimiții. Cei pe care îi „doare” imaginea peste timp a teatrului lor, măcar atât cât propria lor imagine „la zi”.

Pe care și-o construiesc publicând în ziarele și revistele urbei, în presa de specialitate locală și centrală, scriind lungi materiale de analiză asupra textelor sau spectacolelor etc. etc. (M-am exersat și eu îndelung în acest orgoliu). Împotriva anonimatului ei, munca de ordonat „arhivar” este, neîndoios, o sursă și mai mare de satisfacții. De altfel, arhiva artistică a unui teatru este unul dintre cele mai fascinante spații ale acestuia. Mie mi s-a părut întotdeauna un loc vecin cu basmul. L-am iubit, m-am apropiat cu sfială de el și l-am îmbogățit cât am putut. Continuu să o fac, pentru că nu pot altfel.

Dar eu mai iubesc, tot de o viață, încă un loc special din teatru: acela dintre culise și scenă, spațiul fermecat în care persoana civilă a actorului se transformă în personaj. În buzunarul din stânga al scenei, în preajma suflorului și a cabinei regizorului tehnic al spectacolului, există un loc în care, într-o incredibilă tensiune, actorul devine altcineva. Eu-ul său laic, cu bucuriile, suferința, durerea, boala, cu împlinirea și neîmplinirea lui, trec într-un alt plan, secund, și peste el se așază în forță, dominator, pentru un timp, universul altui eu.

Dacă asta nu se întâmplă, atunci actorul nu-i atins de aripa harului și nu poate râvni să treacă drept altceva decât ceea ce este, adică un biet funcționar al scenei.

Din locul acela mi-a plăcut mereu să văd un spectacol. Acolo tensiunea este aproape fizică, parcă ar avea corporalitate, te lovești de ea, te împresoară, te învâluie și te contaminează. Acolo mi s-a părut mereu că devin, mai mult decât în oricare alt loc al teatrului, eu însămi partenerul deschis la dialogul sufletesc, afectiv sau doar lucid spre care mă chema actorul. Numai mie mi se adresa acolo Cordelia, doar pentru mine se zbuciuma Kent, pe mine mă învăța Luca Arbore.

Cele mai multe lacrimi de emoție acolo le-am vărsat.

Mă reîntorc la arhiva artistică a teatrului meu. Am început să o ordonez în 1987. Teatrul avusese o parte dintre materiale, le ordonase „directorul arhivei”, actorul Ion Olaru, unul dintre primii actori ai teatrului, le-a mai „aranjat” o

doamnă angajată un an cu jumătate de normă prin anii '80, dar arhiva, cu tot ceea ce însemna ea, sute de afișe, programe, tot felul de hârtii, unele neimportante, strânse totuși, a fost, până în 1987, mutată de 4 ori dintr-o parte în alta în coșuri de rufe.

S-a împrăștiat, o parte s-a pierdut, s-au pierdut chiar și acte extrem de importante legate de primul deceniu și jumătate al teatrului. Când am luat-o eu în grijă (asta s-a întâmplat într-o zi, când am realizat cu spaimă, cu uluire și strângere de inimă că teatrul meu nu va avea istorie, nu are istorie, dacă „cineva” nu va avea grijă de arhiva lui artistică), chiar materialele existente se aflau de-a valma, într-un morman, în mijlocul unei săli fără întrebuințare la vremea respectivă, încăpere care, la venirea mea în teatru, găzduia Croitoria de bărbați.

Am dat anunțuri la ziar, în presa vorbită, am sunat cunoștințe, pe toți cei care strânseseră în ani afișe, programe, fotografii vechi etc. din spectacolele teatrului.

Am strâns în plicuri mari, de carton, toate informațiile posibile de la fiecare spectacol, din 1945 începând.

Când am aranjat arhiva, într-un plic de hârtie, tras la mașină pe margini de fostul tapițer al teatrului, Müller, am găsit cu uluire fotografiile colegilor actori făcute cu mai bine de un sfert de secol în urmă. Cât de frumoși erau, Doamne! Le-am pus „bine” și, din vreme în vreme, le privesc. Vor face parte din Muzeul Teatrului Național, atunci când el se va înființa.

Cât de emoționant este mereu, de câte ori ne „întâlnim”, dialogul cu zâmbetul șters de vreme al primilor actori ai teatrului meu!

Când am venit aici, unii dintre ei, „întemeietorii”, tocmai sărbătoreau nunta de argint cu acest atât de adorat și capricios partener de viață, teatrul lor.

Privesc fotografiile, pe care le înșir pe jos, ca să încapă toți, și încui egoist ușa, pentru ca nimeni să nu mai fie martor la ritualul prin care îi rechem în prezentul în care numai aburul amintirii îi mai poate aduce și păstra. Închid ochii și dintr-odată, ca într-un film de epocă, jucat de chiar prietenii mei, unii petrecuți de-acum din viață, toți tineri, entuziaști și atât de săraci la acel început de meserie și de „instituție profesionistă”, prind să „curgă” în sepia, imaginile primului spectacol, **Ne dați voie...** Îi recunosc: Dan Radu Ionescu, Coca Ionescu, Radu Avram, Garofița Bejan, atunci Linaru, Ștefi Mării, Virgil Lechințeanu, Vasile Cosma... Și profesoara Lilly Bulandra, care semna regia. Ea avea un zâmbet larg cât toată fotografia.

De mulțumire.

Chipurile tuturor par învăluite într-o aură misterioasă... ca și cum ar ști, ei cel mai bine, ce i se va întâmpla, peste vreme, teatrului pe care tocmai îl clădiseră... Cred că visele lor de atunci erau infinit mai frumoase decât realitatea, dar aveau un mare neajuns: nu puteau fi trăite **decât** cu arderea și suferința vieții.

Când am început să alcătuiesc plicurile, acum 20 de ani, nu am avut răgazul să adăst prea îndelung asupra tuturor comorilor pe care le așezam „la locul lor”. Am mai făcut-o în câteva rânduri, selectiv, ulterior, și o fac acum, când încerc să evaluez prezentul. Pentru că nu o pot face decât privind în urmă.

Trăim un moment în care, în graba noastră spre Europa sau mai departe, spre lumea largă, uităm tot mai des că-n pașaport, alături de propria noastră imagine instantanee, sunt inscripționate numele celor care ne-au precedat: părinții.

Le datorăm că suntem, și ce suntem.

Ei sunt o parte din identitatea noastră, adesea cea mai importantă.

Precipitați, suficienți și plini de noi înșine, ignorăm acest amănunt. Pornim la drum tot mai convinși că lumea începe cu noi, în bagajul nostru de suflet nu mai găsim loc pentru zâmbetul lor șters de vreme. Uităm, cu bună știință, într-un colț, nu numai amintirea lor, dar și tot ceea ce au adunat cu trudă pentru noi. Ceea ce au știut și au făcut nu ne mai este, pasămite, de niciun folos, – ne încurcă.

Știm noi mai bine.

Și astfel, nici nu băgăm de seamă că tocmai ne-am pierdut identitatea.

De aceea este bine ca, uneori, cineva, oricine, să atragă atenția, din vreme-n vreme, asupra acestui lucru, scoțând din negura timpului teatral imaginea unor predecesori ai momentului actual, importanți oameni de teatru ai scenei actuale: actori, regizori, scenografi, mentori de suflet și profesie actricească, minunați profesioniști din culise.

Ei sunt coloanele, unele mai puternice, altele mai firave, coloane totuși, ale Teatrului Național din Timișoara, căci despre el vom vorbi.

Pe ele stă așezată clipa lui prezentă.

Și cea care va urma.



## PRECIZĂRI

### asupra modului de abordare a perioadei istorice în discuție

Înainte de a vorbi despre fizionomia celor 35 de ani (1970-2005) de care ne ocupăm în acest volum de evocări teatrale, trebuie să reamintim cititorului istorica fractură a sfârșitului de an 1989, care desparte intervalul în două etape distincte, pretinzând fiecare dintre ele, în parte, alte criterii de evaluare, datorită condițiilor diferite de existență ale teatrului în cele două sisteme politice în care a funcționat. Rostul teatrului în societate a fost altul, libertatea existenței și libertatea de acțiune au fost altele, orizontul de așteptare al publicului a fost altul, răspunsul teatrului, de asemenea, diferit.

Pe parcursul celor trei decenii și jumătate în discuție teatrul a fost subvenționat de la buget, în procente diferite, oscilând în jurul a 90%, cu excepția intervalului 1984-1990, când subvenția a scăzut de la 90% la 16-30%.

În **primele două decenii, 1970-1980 și 1980-1990**, menționăm că libertatea de opțiune asupra ofertei repertoriale a teatrului scade progresiv, momentul de deschidere al deceniului anterior, deceniul șase, încheindu-se odată cu Conferința de la Mangalia din 1971, dată care marchează, întâmplător, și debutul etapei despre care vorbim.

(Notă: am găsit, în anul 2000, în cartea Floricăi Ichim **La vorbă cu Vlad Mugur**, la vremea respectivă (1971) director al Teatrului Național din Cluj, mărturia acestuia, ca participant direct la amintita conferință. O reproduc, selectiv, la finele acestor PRECIZĂRI, autenticitatea informației fiind de necontestat.)

Teatrul, ca instrument de influențare politică și socială, în primul rând, răspundea și până la această dată comenzii politice, dar, după momentul menționat (1971), grătarul ideologic asupra politicii repertoriale, ca orientare „culturală” a teatrului, devine tot mai strâns, iar posibilitățile și dreptul exprimării spectacologice ale creatorilor de spectacol, tot mai cenzurate.

Paradoxal, față de alte teatre, Teatrul Național din Timișoara cunoaște, în al doilea deceniu al perioadei de care ne ocupăm, deceniul **1980-1990**, o **traietorie ascendentă** prin valoarea ofertei sale artistice, nu globală, ci probată prin câteva spectacole de excelență (mai multe spre sfârșitul intervalului), spectacole care, alături de Festivalul Dramaturgiei Românești de Actualitate, cel mai important festival național de teatru al momentului, organizat cu începere din anul 1980, situează Naționalul timișorean în eșalonul de vârf al teatrului românesc.

Oprindu-ne la intervalul primilor 20 de ani, 1970-1990, aspirarea progresivă a libertății de creație a artiștilor, limitarea tot mai drastică a posibilităților de

opțiune repertorială, impunerea unor anume texte teatrului și regizorilor, aberația intervențiilor mutilatoare ale comisiilor ideologice de vizionare nu doar asupra textului de spectacol ci și asupra formei artistice a acestuia, au făcut ca toate producțiile de nivel mediu, submediu și căderile să aibă, cel puțin teoretic, nu doar o explicație, ci și o justificare.

Desigur că nu era cazul tuturor spectacolelor aflate în această situație, dar acum, peste timp, este dificil să nu le așezi pe toate sub aceeași umbrelă, chiar cu riscul de a comite mici nedreptăți unora dintre creatori. Detaliile au dispărut și nimeni nu mai poate preciza cu exactitate în curtea cui era vina căderii: a comisiilor ideologice de vizionare, a lipsei de inspirație a creatorilor, obligați să facă un spectacol împotriva dorinței lor, a precarității artistice a textului, capabil să răspundă doar comenzii politice, nu și celei estetice etc.

Cât despre spectacolele modeste realizate în intervalul 1984-1990, interval marcat de lupta pentru supraviețuire în condițiile diminuării severe a bugetului și a creșterii, direct proporțional, a vigilenței politice, cu atât mai mult.

În acest cadru, același pentru toate teatrele românești, spectacolele de excepție ale Naționalului timișorean au devenit și mai importante, ridicându-i semnificativ poziția în „top”.

În condițiile mai sus menționate, am acordat mai puțină atenție, în analiza primelor două decenii în discuție, „stagiunilor sterile”, stagiuni aliniate, prin întreaga ofertă repertorială, pe „meridianul mediocrității”, sau, mai îngăduitor spus, al lipsei de eclat artistic. Și nu voi insista peste măsură nici asupra marilor succese ale acestei perioade, pentru că despre precaritatea istorică a timpului în care s-au realizat, despre enormele dificultăți, nu doar materiale, care au trebuit surmontate, vom vorbi în capitolul separat destinat autofinanțării. Înaintea tuturor, în volumul **Istoria Teatrului Național „Mihai Eminescu” Timișoara** am citat din belșug, așa cum meritau, aprecierile presei de specialitate asupra valorii lor.

Am căutat, însă, în ambele perioade, **1970-1990 și 1990-2005**, acele **elemente care pot fi configurative pentru un interval de timp anume și relevante în privința tendințelor lui esențiale, marcând sensul mișcării ascendente sau, invers, descendente ale evoluției Teatrului Național din Timișoara.**

Etapa a doua în discuție, **1990-2005**, a fost definită, în raport cu prima, de un **sens al mișcării progresiv descendent**. Cu scurte perioade de stagnare pe orizontală, coborârea a fost constantă până la sfârșitul intervalului, anul 2005.

Așa cum subliniam anterior, criteriile de evaluare ale acestei perioade sunt, desigur, altele. Condițiile în care a funcționat teatrul, de asemenea.

Chiar dacă drepturile salariale ale actorilor au rămas, și după 1990, jenant de mici, chiar dacă bugetul alocat culturii, deci și teatrului este, în continuare, comentabil (și comentat), chiar dacă și acum, la aproape 16 ani după revoluție (n.a. lucrarea a fost gata de tipar în iunie 2006), teatrul continuă să funcționeze într-o structură prea puțin flexibilă, rămasă încremenită de zeci de ani și deveni-

tă, demult, anacronică, chiar dacă toate acestea s-au întâmplat, **LIBERTATEA A EXISTAT**.

A existat libertatea de opțiune repertorială a teatrului, în general, a existat libertatea de opțiune a regizorilor, în special, atât pentru text, cât și pentru forma de spectacol pe care o doreau, a existat libertatea lor de a-și alege colaboratorii conform cu posibilitățile materiale ale teatrului, și, uneori, chiar peste acestea, a existat libertatea managerilor de a funcționa autonom, inventiv, constructiv, demonstrând curajul gustului de a ieși din „demult cunoscutul” și a alege o altă direcție de dezvoltare a teatrului. Sau, dimpotrivă, au avut libertatea de a alege tocmai drumurile fără risc.

În artă, în general, nu doar în teatru, singurul lucru de care trebuie să te temi este nemișcarea, încremenirea.

Ea este moartea.

A existat libertatea managerilor de a imprima orice direcție teatrului.

În atari condiții, temuta mediocritate, mult mai rea decât cea mai sonoră cădere a unui spectacol care și-a propus o miză înaltă, riscantă, aceea a traseului virgin, dar a ratat-o omeneste, a devenit mult mai gravă decât odinioară. Pentru că nu mai avea motivații exterioare.

Și nici marile succese nu mai trebuiau percepute ca ceva surprinzător, ele țineau, în condițiile date, de normalitatea teatrului.

Libertatea a fost percepută, corect, ca un drept. Uneori, **doar** ca un drept.

Nu în toate cazurile și ca **responsabilitate asumată**.

Am căutat să identific, în evaluările perioadelor directoriale de după 1990, părțile pozitive, de normalitate ale acestora, dar și motivele stăgării sau ale sensului descendent. Nu le-am căutat în persoana civilă, fizică, a managerului, care nu interesează aici, ci doar în modul lui de a gestiona destinul teatrului și al oamenilor care-l alcătuiesc, pornind de la prezumția că el, managerul, a înțeles deplin enorma responsabilitate pe care și-a asumat-o în momentul preluării acestei funcții. Responsabilitate față de teatru dar și față de public, deopotrivă.

Este posibil să nu fie prea confortabile, pentru toată lumea, unele dezvăluiri.

Dar noi, teatrul, nu i-am putut oferi publicului nostru, un deceniu și jumătate după 1990, ceea ce și-ar fi dorit și ar fi meritat.

Îi suntem datori măcar cu adevărul.

Atât din el cât poate fi făcut public, pentru ca nimic din precaritatea imaginii unui om, oricine ar fi el, să nu poată afecta imaginea teatrului însuși în ochii cetății.

Notă: informații asupra momentului iulie 1971, după apariția „tezelor” de la Mangalia:

*„Trebuie să plecați la ora 24 cu trenul la București și să fiți mâine dimineață la 7,30 la Comitetul Central. S-a format un tren special.” La ora 24 mă urcam în trenul cu câteva vagoane de dormit în care fusese strânsă, adunată, crema intelectualității*

ardelene. Eram în vagon cu profesorul Daicoviciu, îmi amintesc că am glumit, apoi m-am retras în compartimentul meu, făcând filmul ultimelor zile. Mi-am amintit de documentele de partid apărute în ziare, legate de ideologie. Apoi la ceea ce îmi spunea Maxim Berghianu cu câteva zile înainte, într-un restaurant din București: „Când se va întoarce tovarășul din China, o să fie greu pentru voi și pentru cultură.” Nici asta nu luasem în serios. Am găsit aceste documente la un coleg din vagon. Unele puncte sunau cam așa: „ridicarea nivelului combativității naționale” sau „îmbunătățirea brigăzilor artistice” sau „îmbunătățirea învățământului de partid”, „agitația vizuală”, „activitatea agitației vizuale pe străzi și șosele” și atâtea altele, deci agitație pe toată linia. Suna prost după conceptul de destindere și de înlocuire a activiștilor cu profesioniști, inițiat încă de la mijlocul anilor '60. (...)

La ora 9 a apărut prezidiul, cu capii propagandei, ai culturii, cu secretarul general, cu tot. Grozavă era însă atmosfera, era creată de panica vinovată a unora din jur, de patima pe care o împrumutaseră organizatorii pentru a nu se pune în cumpănă devotamentul lor, de acel umor sinistru și de prost gust pe care-l uitasem, rostit cu tonul specific al activiștilor stalinisti, și de expresia amenințătoare a fețelor ce prezidau și se învârteau în jurul șefului. Ședința a început violent și a ținut-o așa mai bine de 10 ore. Ochii mei se îndreptau spre secretarul general, care în '68 stăvilise valul dezlănțuit al mediocrității. De astă dată o aproba, râdea laolaltă cu ea și nota cu gesturi mari, furioase, revoluționare, când clănțaii descopereau fapte vinovate în cele încurajate de el până atunci. Mai arunca câte o privire pe sub sprâncene, să ne urmărească reacțiile. Știa să conducă o ședință. Teroarea îi stătea bine. (...)

În numele culturii a combătut un tovarăș de la Uzina „23 August”, Marian Avram, care s-a legat de titlurile needucative ale creațiilor literare, de titlul „Desculț” al romanului lui Zaharia Stancu și de faptul că acest titlu umple vitrinele. Mi-aduc aminte că Zaharia Stancu a părăsit sala, mare curaj, dar și-a plătit și unele din vinele lui, fiind acuzat de unii desculți pe care i-a apărat. Apoi s-a legat de titlul piesei lui D.R. Popescu – „Acești îngeri triști”. În pauză, câțiva dintre noi l-am întrebat în treacăt pe Marian Avram – „Dumneavoastră ce literatură, ce teatru vă place?” „Mie? Teatrul istoric, teatrul clasic” – a răspuns. L-am întrebat: „Ce piesă istorică ați citit?” După o ezitare, a răspuns: „Când bate vântul în crengile de Sassafraș”. Deci, o piesă bulevardieră, cu cowboys și împușcături. Ceaușescu își alesese bine activiștii. Și după ce se spusese înainte că activiștii nu sunt utili dacă nu sunt capabili, că nu contează originea socială sau vechimea în partid, acum nu mai avea nevoie de oameni capabili, acum avea nevoie de oameni cu origine sănătoasă și vechime în partid. Și așa i-a adus din nou la putere pe activiștii care mai înainte ne admiraseră, ca să-și mai ia o leafă pentru admirație. Acest lucru m-a șperiat cel mai mult la această ședință: înlocuirea specialiștilor cu activiști. Știam că asta va dura, desigur, 20 de ani. M-am înșelat. Urgia activiștilor a ținut numai 19 ani. (...)

Ședința se desfășura sub semnul terorii mai departe. A luat cuvântul și clasa asuprită, intelectualitatea noastră, încercând să-și sprijine cariera pe alte clase sociale, a început să întoarcă cuvinte și să transforme demagogia în principialitate, asta în timpul ședinței și în articolele premergătoare acesteia. Dumitru Popescu a făcut elogiul eroului în literatură, în dramaturgie, ca și în întreaga artă con-

temporană, închipuindu-l în acest erou, bineînțeles, pe nea Nicu, adică pe Ceaușescu. Domnul Popescu Dumnezeu a mai tras-o cu eroul ca expresie a setei de perfecțiune a omului, fără care nu se poate construi o cultură. „Nu pot fi puși în aceeași oală” spunea domnia sa, „militanți, revoluționari și mic burghezi meschini, pe considerentul că și la unii, și la alții, se întâlnesc defecte umane”. Ședința a luat proporții psihiatrice. Toți mulțumeau că, în fine, le-au fost deschise porțile creierului, toți se angajau cu trup și suflet, neavând nicio altă soluție, niciun alt suflet. (...)

Dumnezeu, adică domnul Popescu, atacând problema reconsiderării clasicii, i-a dat dreptate domnului Baranga, susținând că „societatea socialistă cultivă o atitudine de respect față de valorile trecutului. Nu se poate accepta substituirea autorului cu regizorul, nici în text, nici în spiritul operei. Se poate oare tolera să se profite de faptul că autorul clasic nu se mai poate apăra? Societatea socialistă se constituie ca depozitară a valorilor culturii universale și, în această calitate, simte nevoia să ia apărarea celor ultragiați. În ceea ce-l privește pe regizorul care dispune de supraabundență de fantezie, în speță de forță creatoare pe plan literar, el nu are decât să-și producă propriul său text dramatic”. Îmi dădeam seama că o întreagă cultură, hai să spunem, dacă ar fi în spiritul ședinței, de la Peter Brook la Strehler sau la Kantor ar fi trebuit să se apuce de scris în loc să pună în scenă. În sală nu eram numai eu regizor, erau și Ciulei, Harag, Penciulescu (toți prim regizori sau directori) și probabil și alți colegi de-ai mei (dar nu ne puteam vedea de atâta lume) și îți dai seama ce am simțit noi care, tocmai prin textul clasic, vorbeam cu publicul despre durerile, despre visul și râsul lui. O voce din spate mi-a șuierat: „Lasă, Vlăduțule, nu te necăji. La noi totul se schimbă.” Era Radu Beligan. „Nu, Radule, asta o să țină. Nu se schimbă.” (...)

Într-o atmosferă orwelliană, Ceaușescu s-a bătut în piept, acolo unde ține portofelul și, de acord cu cele afirmate de creatorul Aurel Baranga, s-a declarat patron care comandă opera de artă în numele clasei muncitoare, fără să mai consulte și clasa muncitoare. A desființat, cu un gest al mâinii pe care îl cunoaștem, Comitetul pentru Cultură și Artă, poruncind ca până a doua zi să i se dea alt nume. Cu alt gest a contopit Facultatea de Filosofie cu Academia Social Politică „Ștefan Gheorghiu,” susținând că filosofia nu este o meserie de specialitate, ci o activitate prin excelență ideologică, unde trebuie să meargă numai oameni care vor deveni activiști de partid. A cerut să se scoată de pe piață și chiar să se ardă filme și cărți apărute chiar sub domnia sa. Iar vorbind despre dezvoltarea economiei naționale, remarcă o ploconire față de ceea ce este produs străin și, mai ales occidental, dându-l exemplu pe Mihai Eminescu care în poeziile sale a criticat și si-a bătut joc de asemenea mentalități. Uitând că și Eminescu a fost cândva „prelucrat” de „activistul” Schopenhauer. (...)

A doua zi am luat trenul, singur. Dimineața am intrat în birou. Am telefonat la partid. Nimeni! Am telefonat la stat. Nimeni! Ce să mai fie? Ce să-mi răspundă?... Am deschis, fără să vreau, televizorul, l-am închis repede, odată cu toată lumea. Am dat concediu actorilor. Eu am fost mobilizat în birou. Trebuia să urmeze o ședință la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. Cine fusese la ședința din iulie '71, știa că acest comitet nu mai există. A doua zi dimineață, însă, presa anunța înlocuirea domnului Macovei cu Dumitru Popescu, în funcția de președinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste și numirea lui Ion Jinga ca vicepreședinte al aceluiași Consiliu



și, bineînțeles, cererea lui Ion Iliescu de a fi trimis în provincie pentru a lua contact cu munca de jos. Asta deoarece nu-și făcuse bine autocritica.

Imediat s-a trecut la fapte. Revistele și ziarele s-au umplut de adeziuni în care toți erau fericiți și mulțumeau celui care, în sfârșit, le-a deschis capul. De ce, de unde atâta bucurie? Din păcate erau și numele unor colegi de-ai mei. Săracii, sperau într-o situație personală mai bună, în loc să înțeleagă că toți sunt în pericol.

Ni s-a cerut predarea repertoriului în 24 de ore. De ce? L-am predat acum două luni!... Nu, tovarășe, al noului repertoriu! Am schimbat și eu pe Blaga cu Alecsandri și pe Stoppard cu Cehov. Nu era chiar atât de rău, numai că rămâneau din nou doi autori necunoscuți publicului. Piesa lui D.R. Popescu am scos-o de tot, tot luasem amândoi premiu pentru acest spectacol, de ce să-l mai și jucăm? Mă plictisiseam. Am trimis repertoriul în 24 de ore. Dar n-au trecut 24 de ore și o altă dispoziție telefonică senzațională! Să prezint un rezumat în maximum 4-5 rânduri al tuturor pieselor din repertoriu. Pentru ce?... Așa se cere!... Dar ce se poate scrie în 4 rânduri?... N-are importanță, așa se cere!... Cine cere?... Conducerea!... Uitasem că noul tovarăș vicepreședinte Ion Jinga nu avea timp să citească piesele... Trebuia, după cum spusese în discursul său din iulie, să pornească alături de tinerii încolonați, cu steaguri, să cânte și ei, să știe lumea că tineretul a ieșit la treabă, iar ei să se simtă mândri să realizeze un lucru a cărui valoare se vede... A cărui VALOARE se vede!... Așa a spus în ședință. Sau a spus numai ca să ajungă vicepreședinte? Dacă-i așa, să se apuce de citit, să lase rezumatele! Sau poate în urma deciziei ca Secretariatul Comitetului Central să aprobe repertoriile, domnia sa trebuia să prezinte acestui for aprobarea rezumatelor? Păi, să facă de la început repertoriul Secretariatul Comitetului Central, să regizeze Consiliul Culturii și Educației Socialiste și să joace activiștii. Ar stârni curiozitatea publicului baremi pentru două spectacole. Dar să trec la fapte. A sunat din nou telefonul. Iar senzație! Mi s-a cerut să prezint rezumatul tuturor pieselor jucate în ultimii ani, pe care teatrul le va relua... Bine, dar sunt piese jucate de trei ani încoace!... N-are importanță!... Dar au fost văzute!... N-are importanță!... Le cere conducerea... Și rezumatul **Pescărușului** lui Cehov?... Și!... Și al lui **Vlaicu Vodă**?... Și!... Și al lui **Hamlet**?... Și!... L-am chemat la mine pe secretarul literar al teatrului, un băiat foarte bun, care trebuia să plece a doua zi în concediu, și l-am rugat să-mi facă rezumatele, apoi să mi le dea să le controlez. A rămas consternat. M-a întrebat când trebuie să fie gata... în 24 de ore!... Imposibil, sunt 30 de rezumate!... Ascultă, tovarășe general secretar, scuză-mă, tovarășe secretar literar, e dispoziția conducerii!... A zâmbit și a plecat să facă rezumatele. A intrat apoi pe ușă un băiat de la radio, plin de aparate. A deschis magnetofonul pentru a-mi imprima adeziunea. L-am dat afară. Ce adeziune, eu am de făcut rezumate! După ce am trimis rezumatele conducerii, am vrut să plec și eu. Nimic. Alt telefon. Trebuie să-l sărbătorim pe Alecsandri! L-au sărbătorit sovieticii înaintea noastră! Am mai stat două zile. L-am sărbătorit cu niște discursuri și pe Alecsandri. După sărbătorire am fost anunțat că trebuie să mă duc la București, la ședința noului Consiliu al Culturii și Educației Socialiste... Nu mă mai duc nicăieri. Am fost la cealaltă ședință. Știu totul! S-a trezit Stalin.

Noaptea m-am urcat într-o mașină. Plecam spre Italia. Mă condusesse un actor tânăr. Când mașina a pornit, ne-am privit până ce nu ne-am mai văzut. Fiecare pre-



*simțeam ceva. Mașina fugea prin frig și întuneric. Mi-a venit în minte o replică dintr-o piesă pe care o montasem de curând. O rostea Caligula, și spunea așa: Dacă și poezii sunt împotriva mea, înseamnă că acesta este sfârșitul.”* (Din volumul **La vorbă cu Vlad Mugur** de Florica Ichim, Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2000, pag. 121-138)

1970-1971

TEATRUL „MATEI MILLO” TIMIȘOARA DEVINE  
TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA

Gheorghe Leahu

Nu cred că este posibil să vorbești despre **Teatrul Național din Timișoara** fără a-i alătura, de îndată, numele artistului emerit **Gheorghe Leahu**. Și este firesc să fie așa, pentru că lui, artistului emerit Gheorghe Leahu, îi datorează această instituție orgolioasa mândrie de a fi unul dintre primele șase Teatre Naționale ale țării. L-a condus mai bine de 17 ani, între 1956 și 1973, și nu l-a părăsit niciodată, nici măcar atunci când, absurd, s-a „pensionat” după modelul persoanelor „civile”.

Din nefericire, Dumnezeu a hotărât să-l părăsească definitiv în 1991, după ce tocmai împlinise 68 de ani. „O vârstă absurdă pentru un bărbat tânăr”, cum spunea, cu haz, chiar el.

Ca unul ce nu se pomenise, orfan fiind, cu vreun avut pe lumea asta, domnul Leahu avea mereu pornirea de a-ți dărui câte ceva: dacă nu vreo carte, un obiect vechi, artizanal, sau te miri ce altceva, atunci, în orice caz, tandra lui prietenie, înțelegerea, clemența, o vorbă de duh sau o cugetare înțeleaptă ce-ți luminau negreșit dreapta cumpănă a lucrurilor.

Sensibilitatea, experiența, un acut spirit de observație, înțelepciunea de care aminteam, îl făceau să intuiască, de fiecare dată, cu precizie, sensul real al lucrurilor. Întotdeauna puteai conta pe sfatul său de viață, ca pe cel mai bun. Se minuna chiar, cu umor, râzând a pagubă, ce sfaturi bune de viață dă el tuturor și cât de proaste sieși.

Glumea, desigur.

A fost unul dintre aleșii teatrului. Și el știa asta. „*Un actor este un om care trăiește cel puțin de două ori*” – obișnuia să spună. I-a fost dat să trăiască destine de personaje ce altor actori le-au fost refuzate: **Groparul** din *Hamlet* de William Shakespeare, **Ștefăniță** din *Vîforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, **Ion** din *Năpasta* de I.L. Caragiale, **Mircea** din *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, **Prospero** din *Furtuna* de W. Shakespeare, **Klapka** din *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu, **Béranger** din *Regele moare* de Eugen Ionescu și câte altele. Rolul vieții sale a fost însă **Ianke** din *Tache, Ianke și Kadîr* de Victor Ion Popa, acel personaj cu care s-a identificat printr-o dimensiune umană comună: aceea a încercării

de a armoniza contradicțiile acestei lumi, lume pe care, deopotrivă personaj și actor, și-au asumat-o din unghiul de vedere al înțelepciunii și al clemenței.

Gheorghe Leahu avea harul de a construi valori spirituale, dar și pe acela de a ocroti valoarea din jurul său. Într-un timp istoric tulbure și potrivnic a cutezat să-i aducă la Timișoara și să-i apere pe Marietta Sadova, pe Dan Nasta, pe Elena Pătrășcanu Veakis. Pentru tineri ca Aureliu Manea, Sorin Titel sau Paul Cornel Chitic, toți – mari artiști, a știut să fie scut în fața neînțelegerii și intoleranței oficialităților.

Avea un zâmbet mereu senin și părea, chiar și atunci când nu era, împăcat cu lumea. Era un extraordinar causeur. Când l-am cunoscut eu, nu mai era chiar tânăr. Se emoționa însă, la fel ca în tinerețe, în fața unei femei frumoase, iar dacă se întâmpla să fie și deșteaptă, apoi atunci își lăsa fără zăbavă sufletul avariât. Nici nu ascundea vreodată această slăbiciune, ba chiar, uneori, la o șuetă în primitorul lui salon, își număra, cu modestie diplomatică și teatrală, succesele, dar și răsunătoarele eșecuri în domeniu.

Povestea cu o plăcere vizibilă, palpabilă, aproape fizică. Își amintea de oamenii pe care îi întâlnise în teatru sau în afara lui. Se bucura aproape copilărește vorbind despre prietenii pe care îi iubise, pe care îi admirase, pe care îi respectase, ori a căror prezență în viața lui o socotea un dar de preț. Și nu erau puțini.

Începuse să scrie piese de teatru în anii din urmă, dar și să trudească pentru a păstra limba română curată în satele cu populație românească din Banatul sârbesc, prin spectacolele de teatru pe care le monta acolo. O făcea cu același devotament și dăruire pe care le încercase față de teatrul timișorean.

Domnul Leahu a fost o viață întreagă, și a rămas până la sfârșit, obsedat de tot ceea ce reușea să-i încânte, prin frumusețe, ochiul și sufletul.

Se întreba uneori dacă nu ar fi, oare, posibil ca nestăvilita creștere a informației despre frumos, să-i și sporească acestuia, frumosului adică, prezența în lume.

„Din câte văd și aud, mă bântuie îndoielile. De aceea poate și sunt îndemnat ca de câte ori mă întâlnesc cu frumosul – artistic sau natural – să-l strig în gura mare, omenirea având nevoie de el acum, când se zbate între atâtea urâțenii amenințătoare. Frumosul se poate ivi oriunde și la oricine. Doar taina de a-l crea sau descoperi nu aparține tuturor. Din păcate.”

Gheorghe Leahu a făcut parte din plutonul celor aleși, al celor puțini cărora viața le-a încredințat această taină.

**...teatrul este conflict**, obișnuia să sublinieze, mereu, domnul Leahu. Avea atâta dreptate...

Deși se retrăsese, cum spuneam, la un moment dat, oarecum împotriva propriei sale voințe, nu s-ar putea spune că ar fi plecat vreodată din teatrul „său” național. Era aici prin prietenii care-l iubeau, prin obiceiurile pe care apucase să le instaureze, prin vorbele lui de duh și de bun simț, prin modelul profesional care devenise, prin sufletul care-i rămăsese, în întregime, și pentru totdeauna, aici.

Tot ce știu despre teatru ca lume, fascinantă și aparte, de la el știu. Și de treizeci și cinci de ani, neconținut, mă minunez câtă dreptate a avut în tot ceea ce spunea despre teatru și despre oameni.

Mi-a fost director trei ani, dascăl – până la sfârșit.

Când tocmai se încheia prima săptămână de când intrasem, ca referent literar, în lumea despre care el era așa de sigur că-i „a mea”, în lacrimi „ca Niobe”, vorba bietului Emil Reus, Dumnezeu să-l odihnească, mi-am prezentat demisia: prea era bizară lumea asta pentru mine.

Atunci mi-a dat prima lecție: **teatrul este conflict.**

Aici este frumusețea lui. În cât de puternic este conflictul, în cât de măreț sau nobil motivul care-l declanșează, în cât de puternici sunt „combatanții” înșiși și în onoarea cu care sunt purtate armele.

A doua lecție: **te uiți de la cine îți vine provocarea.**

Dacă îți spune Valentin Silvestru două cuvinte aspre, te închizi în casă și plângi o săptămână. Dacă „se ia de tine” portarul... e altceva, ești mai zgârcit cu suferința și lacrimile, că deh... Și apoi, nici complimentele pe care ți le face un actor mai zbanghiu nu sunt motive de plâns, chiar dacă sunt tactile, c-așa-i la teatru...

„Chiar dacă este normal conflictul în teatru, el trebuie rezolvat în timp util” – zicea domnul Leahu – „pentru ca resentimentele particulare să nu ajungă în scenă.”

Sigur că avea dreptate: cum i-ar fi stat Julietei ca-ntr-o seară, în văzul lumii, să-l onoreze pe bravul Romeo cu o privire aguridală și două vorbe șuierate?

Așa că, moldovean blajin și practic, domnul Leahu a inventat, prin anii '70, **Attimi umani** – „Clipele umane”: din vreme-n vreme, întregul colectiv artistic al teatrului, convocat într-o sală de repetiții, avea datoria să-și stingă, cu câtă votcă pretindea gravitatea situației, războiul cu colegii. Lumea stătea cât trebuia, combătea corespunzător și, cu toate că fiecare părăsea terenul de luptă oarecum avariat, pleca cu siguranță sărăcit de un resentiment. Ca spectacol, **Attimi umani** m-a lăsat, mai întotdeauna, cu gura căscată, după cum așijderea m-a lăsat și rezultatul, întotdeauna cel scontat: pupături, armonie și pace. Nu conta cât de durabilă era pacea, ea era...

...Și tot de la domnul Leahu am aflat că **Teatru înseamnă Actor** și după care socoteală trebuie ei, actorii, judecați și iubiți: nu pentru ceea ce fac, uneori, în condiția lor laică, ci pentru ceea ce sunt în stare să dăruiască lumii în condiția lor vremelnic demiurgică.

Și de ce trebuie să-i ierți întotdeauna, orice ar face.

Ai voie să nu le ierți un singur lucru: lipsa de talent.

Glumea, desigur. Sau, poate, nu glumea.

Era sfătos ca nimeni altul, avea la îndemână, întotdeauna, soluția cea mai bună pentru orice „criză”. Mai ales pentru cele galante. Îți „în mâna” sfaturile, dar te avertiza să nu le urmezi, pentru că lui nu i-au folosit la nimic.

Ași, de unde!

Mie, oricum, mi le-a dat pe cele mai bune la care poate spera un începător în profesia pe care hotărâsem să o fac.

M-a sfătuit, dintru-nceput, să învăț **respectul**.

**Întâi, respectul față de tine ca profesionist.** Să țiintești adică, oricât efort și timp ți-ar lua aceasta, la perfecțiunea lucrului pe care-l faci. Să-l faci cu dragoste și dăruire, impunându-ți tu, ție, în tot, rigoare și ordine. Să fii tu cel care ridici ștacheta exigenței deasupra liniei și nivelului care ți se pretinde. Așa făcea și el, domnul Leahu, actorul. Își făcea profesia cu o rigoare ce atingea, adeseori, sfințenia. Actoria era iubita care nu i-a înșelat niciodată așteptările și de aceea se pregătea, ca nimeni altul, pentru întâlnirea cu ea, ca pentru o întâlnire galantă.

Și, de fapt, asta și era.

Venea cu mult înainte de fiecare spectacol, luându-și răgazul de a deveni, prin efortul concentrării spre verbul și starea personajului, dar și printr-o subtilă alchimie a personalității lui civile, acel altcineva ce trebuia să fie preț de-un ceas.

De la el am învățat că nu este destul să-ți iubești tu profesia, ești dator să faci totul ca și ea să te iubească pe tine. Abia atunci ești răsplătit cu împlinirea. Întocmai ca-n dragoste. M-a obligat să-mi dezvolt deprinderi (memorie, exactitate, formulare rapidă și concisă a judecății de valoare etc.) pe care nu le aveam și fără de care nu puteam râvni la această reciprocitate.

Le-am dobândit – atâta cât am fost în stare – cu lacrimi, cu trudă, cu dojană, cu disperare.

L-am urât pentru asta.

Apoi, tot pentru asta, l-am iubit toată viața.

Ar fi fost, mai apoi, **respectul pentru toți acei ce știi să faci ceva ce tu nu știi**, nu poți și, probabil, nu vei putea face vreodată. Fie el acel ceva un coș de nuiiele, un pod peste vreo apă sau rostirea unui monolog teatral.

Doar așa, și mai la urmă, urci treapta spre **respectul față de VALOARE, dobândind darul de a o recunoaște, puterea de a o proteja, la nevoie, forța de a o apăra și dârzenia de a o acredita**. Așa a făcut și domnul Leahu, întotdeauna, în cei 17 ani de directorat ai acestui teatru. Istoria acelei perioade păstrează atâtea mărturii...

Iubea oamenii, iubea prietenia, avea nevoie de prieteni și ei aveau nevoie de el.

După ce se retrăsese, însă, părea că Teatrul **Lui** Național, ca instituție, nu mai are nevoie de el și nici de marea lui experiență. O cita mereu pe marea actriță Agatha Bârsescu care, prin 1936, se plângea cu discreție de uitarea – lințoliu: „Asta-i durerea mea, pe care o port ascunsă și fără răutate. O spun azi, pentru a atrage atenția celor din viitor, căci s-ar putea să se mai repete cândva o împrejurare ca aceea prin care am trecut eu. Experiența oamenilor care s-au dovedit odată vrednici nu trebuie niciodată neglijată. Popoare cu o bogăție mai mare de personalități nu o neglijează căci ele știu că totdeauna e rău și dureros să se îngroape oamenii înainte de vreme.”

Și totuși, domnul Leahu știa, știa că asta nu i se va întâmpla niciodată:

„A fi îngropat să fie tot una cu a muri? N-aș fi îndemnat să cred aceasta, de vreme ce cunoaștem atâtea oameni „morți”, neanunțații, care totuși se mișcă, vorbesc zgomo-

tos, se rătoiesc în fel și chip, împing și se împing și, cu toate că dispun de acte în regulă ca de ființe nedecedate, semenii lor i-au uitat și-i ignoră cu mult timp înainte să le apară ferparul la mica publicitate, precum și discursurile la mitingul de doliu.

Și dacă e așa, cum poate fi socotit mort un artist, orice om care a făurit ceva valoros, dacă opera lui trăiește încă?

Opera omului poate fi eternă dacă participă la eternitatea valorilor, biografia lui poate fi efemeră.

De aceea omul nu este doar atât cu cât a venit și nici chiar cu cât trece prin lume, ci cu cât lasă în urma lui, sporind zestrea spiritului uman...”

Ca întotdeauna, sau aproape întotdeauna, aveți dreptate, oriunde v-ați afla, domnule Leahu!

Nu poți vorbi despre Teatrul Național din Timișoara, fără a-i alătura numele artistului emerit **Gheorghe Leahu**. Și este firesc să fie așa: lui, artistului emerit Gheorghe Leahu, îi datorează această instituție orgolioasa mândrie de a fi unul dintre primele șase Teatre Naționale ale țării.

Pentru mine, pe veșnicie, teatrul acesta se va numi **Gheorghe Leahu**.

### XXX

Despre momentul în care Teatrul de Stat „Matei Millo” din Timișoara a devenit Teatrul Național Timișoara s-ar fi convenit să vorbească, desigur, ctitorul acestei construcții: chiar el, artistul emerit Gheorghe Leahu. Cum însă nici eu și nici cei care m-au precedat nu am avut prevederea de a ne asigura acele pagini de confesiuni din partea lui, acesta a plecat pe neașteptate într-o bună zi, luând cu sine toate acele detalii care ar fi putut interesa, documentar, pe cei care au venit din urmă. Structură dominant orală și bucuros că, mai cu seamă prin propria lui râvnă, i se întâmplase teatrului său timișorean o asemenea onoare și recunoaștere publică a meritelor sale, domnul Leahu povestea cu plăcere și umor avaturile momentului festiv. Câte căi și pe la câte uși a bătut, cum a fost primit și dacă a fost primit, cum a fost ascultat, dar mai ales argumentele pe care le-a adus în sprijinul solicitării sale. Nu s-a păstrat nimic, au dispărut toate odată cu Gheorghe Leahu. Ciudat a fost și faptul că toate aceste detalii care construiesc, într-un fel, imaginea unui eveniment așa cum a fost el perceput, la vremea respectivă, de cei care au crezut în legitimitatea lui dar și de cei nepăsători, par a nu fi fost importante pentru cei mai mulți. Poate că nici nu erau. S-au uitat. Important era doar faptul că s-a întâmplat.

Se păstrează totuși, publicată într-o plachetă, **Destăinuiri**, apărută cu puțini ani înainte de dispariția sa, o Motivație a directorului Leahu în legătură cu temeiurile demersului său către Consiliul Culturii, președintele statului, forurile locale, alte foruri centrale etc., etc. de a înnobila sigla teatrului timișorean cu titulatura de Național. Deci...

**De ce teatru național la Timișoara?** se întreba, retoric, Gheorghe Leahu.



„Pentru că ideea de teatru național s-a constituit istoricește, în conștiința maselor, conferind acestor teatre o însemnătate de tribună națională. Teatrul de limbă română din Timișoara și-a îndeplinit permanent această misiune, întotdeauna recunoscându-i-se, prin aceste cuvinte, aceeași funcțiune.

Într-un oraș ca Timișoara, așezat la granițele vestice ale patriei noastre;

într-un oraș ca Timișoara care mai are două teatre de limbi diferite (maghiară și germană) și un ansamblu folcloric de limbă sârbă;

într-un oraș ca Timișoara, centru cultural de prim ordin, cu nenumărate instituții de cultură, universități, ziare, reviste, uniuni de creație etc.;

într-un oraș ca Timișoara, care are una dintre cele mai vechi tradiții artistice de amatori din țară și care, pentru același motiv, a și avut cele dintâi inițiative pentru crearea primului teatru stabil de limbă română imediat după 23 august 1944, **s-ar cuveni să fințeze un Teatru Național.**

La nivelul dezvoltării relațiilor sociale în Republica Socialistă România, acordarea titlaturii de „național” unui teatru de stat, îndrăznim să credem că este chiar un semn de autorespect față de caracterul structural al propriilor creații ale societății noastre și o confirmare a dezvoltării pe care acestea au cunoscut-o.

Dacă acest calificativ este inseparabil de calitatea activității unei instituții de artă, socotim că teatrul din Timișoara, care s-a bucurat în 25 de ani de audiența a trei milioane de spectatori, pe scena căruia s-a jucat aproape întreaga operă dramatică clasică română și cele mai reprezentative piese originale actuale, precum și dintre cele două războaie, alături de Euripide, Sofocle, Shakespeare, Lope de Vega, Goldoni, Gorki, Cehov, Ostrovski, Maiakovski, Ibsen, G.B. Shaw, Arthur Miller, Figueiredo, Dürrenmatt, Eugène Ionesco, cu nenumărate premiere pe țară și absolute, ar merita să fie aliniat celorlalte teatre naționale din Cluj, Iași, Craiova.

Cea de a 25-a aniversare a teatrului nostru, care, într-un fel, este și aniversarea primilor 25 de ani de viață a instituțiilor create de partidul și statul nostru, constituie, credem, un prilej potrivit pentru satisfacerea cererii noastre, pe care o reînnoim, amintind și dorința lui Alecsandri, de acum mai bine de 100 de ani: Iar pe muza teatrală / Să o văd națională.”

Într-un alt Argument, justificativ, al solicitării, Gheorghe Leahu menționează, emoționant, faptul că noul edificiu de rang național se va sprijini, solid, pe câteva coloane ridicate de istoria teatrului în limba română la Timișoara, de la care, tot în anul 1970, se împlineau 100 de ani. Era o mare dublă aniversare a teatrului românesc timișorean și era normal ca pe fruntea sa să se așeze, ca o diademă, inscripția „Național”. Pentru că, în fapt, și de fapt, asta devenise: un teatru național.

### **Coloanele Teatrului Național din Timișoara:**

„În matca sfântă a orașului s-a născut și trăiește Teatrul Național. De aceea, de la început, celui de al 5-lea teatru național i-am dori să devină primul între egali. Tinerețea lui să-i fie pecete, marcă a virtuții, a prestigiului și urcușului său neîntrerupt. Recunoscându-i-se valoarea reală, teatrul timișorean a fost ridicat la prestigiul dimensiunii potențiale pe care Naționalele o au în țara noastră. Într-un fel spus, în cazul nostru, Timișoara e mai mult o speranță, o promisiune, o nădejde care avea să

mijească acum 100 de ani, atunci când coloana secolului teatral timișorean se ridică, din pasiunea și abnegația înaintașilor, contemporanii marilor făuritori ai literelor române: Eminescu, Creangă, Slavici, Coșbuc, Vlahuță și atâția alții. În Banat – inima de vest a patriei – în Timișoara anului 1870, prin fiii ei din cartierul Fabric, se juca piesa de teatru în limba română **Fantasma**, întâiași dată.

Patru sferturi de veac, cu patru coloane ce nu trebuie niciodată uitate.

**Prima coloană, a creatorilor:** teatrul amatorilor, teatrul gratuității spiritului uman căutându-se pe sine, dăruindu-se neconținut și creând, încă din celălalt veac, matca de mare preț a culturii teatrale ce-a urmat.

Găsesc potrivit ca în acest loc să reamintesc cuvintele lui Vasile Goldiș pe care le-am găsit scrise în „Almanahul Banatului” din 1930 și care vorbind despre un mare înaintaș al vieții culturale și politice ale acestor ținuturi, Coriolan Brediceanu, spune: „Banatul e cuibul cald al geniului românesc. E suflet mult acolo. Țara cântărilor, țara iubirilor, țara cireșilor. Se vede că vântul mătură toată stricăciunea și rămâne aurul sufletelor:

„Nu-i român ca Bănățeanul

Bănățean ca Logojanul

Logojan ca Brediceanu.”

Și, după ce vorbește despre „de toți adoratul Coriolan Brediceanu”, continuă: „Aș vrea să mai trăiesc să văd Universitatea românească în Timișoara și Opera românească stabilită acolo și Înalta Academie a Artelor, ca angliușii și franțușii și americanii aduși de faima mare să grăbească aici admirând cântărețul și pictorul și sculptorul bănățean. Din inima Banatului va răsări și un nou Mistral completând pe veselul Delamarina. Fiind că Banatul e țara artei românești și Provența Românească. Ori măcar să văd numai castelul Huniadiștilor închinat culturii românești...”

Cei ce cunosc Timișoara știu că aceste înaripate visuri ale înaintașilor, incredibile pentru cei de atunci, au devenit realități firești.

Istoria acestei dintâi coloane a creatorilor – cum o numeam – merită ea însăși volume întregi de studii. Am în față colecția: **Din galeria marilor dispăruți ai Banatului**, apărută la Lugoj începând din 1934 și editată de autor, profesor dr. Aurel E. Peteanu, și care se deschide cu personalitatea Dr. Alexandru Mocsony, continuând cu Coriolan Brediceanu, V. Braniște ș.a.

M-aș folosi de un scurt citat extras din introducerea acestei colecții: „**Sortiți printr-un inexorabil destin a merge în fruntea celor mai mari mișcări politice și culturale ale Banatului, urmând pasul vremii și pătrunși de chemarea lor istorică, au știut să lupte și să sufere cu entuziasmul lor exuberant și cu credința nestrămutată în măreția scopului pe care-l urmăreau. Opera lor grandioasă de trezire și îndrumare a conștiinței naționale supraviețuiește și va înfrunta cu tărie toate furtunile veacurilor viitoare, strălucind pururea ca o mărturie vie a unor suflete de elită. Ele rămân veșnic în analele evoluției poporului nostru, pagini luminoase de nemuritoare strălucire.**”

Și, într-adevăr, este de-ajuns să răsfoiești cartea inimosului director al Casei de Cultură lugojene, profesorul Gheorghe Luchescu, despre Lugojul cultural-artistic, ca să con-

stați cu uimire, dar și enormă satisfacție, nemaipomenit de ilustra și numeroasa galerie a celor ce-au clădit cea mai de preț coloană, coloana bănățeană a îndrumătorilor și deschizătorilor de drum, a afirmării pe aceste locuri a unor valori naționale și internaționale în nemărginitul câmp al artelor și culturii. Mă sfiesc să-i înșir aici doar ca niște mărgele de nume (e drept că toate-s nestemate). În cărțile **Două decenii de teatru românesc la Timișoara și Coloana unui secol de teatru românesc** am mai avut prilejul să o fac. Mă voi opri, și asta tot în trecere, la doi din această impunătoare galerie: la George Augustin Petculescu (1852-1889) și la Avram Imbroane (1880-1938).

Petculescu poate fi socotit ctitorul vieții teatrale bănățene. Învățăcel în trupele lui Vlădicescu, Tardini, Petrescu, a ctitorit apoi prima trupă profesionistă permanentă din Banat, dând coloanei de bază a vieții teatrale bănățene girul durabilității și al necondiționatei dăruiri.

Avram Imbroane, în calitatea sa de redactor al ziarului **Drapelul** ce apărea la Lugoj (el se născuse în comuna Coștei din Jugoslavia), a fost și un însuflețitor președinte al **Societății pentru fond de teatru român**, organizând mai multe reprezentații teatrale și continuând astfel pe ctitorul Petculescu.

Lugojul artistic de astăzi este mărturia conștiinței continuității. Cimitirul lugojan dinspre Făget ar putea fi „medaliat” nu numai pentru respectul ce-l acordă Cetatea fiilor ei dispăruți și iluștri, ci și pentru ceea ce aș îndrăzni să numesc maximă condensare de valori pe metru pătrat în raport cu modesta populație a localității aceluși cimitir. Cimitirul Lugojului, copleșitor prin personalitățile pe care le adăpostește, paradoxal, devine o carte vie, pilduitoare, a forței creatoare de care au dispus oamenii acelor locuri, din mijlocul cărora s-au putut naște, într-o perioadă scurtă, atâtea neasemuite personalități. Iată un cimitir martor, dar și îndemn.

Un îndemn care s-a transmis celorlalte coloane din construcția monumentală a vieții teatrale bănățene.

**A doua coloană, a unității și continuității mișcării teatrale românești: turneele teatrelor din România în Ardeal și Banat.** Ca un fel de torent al solidarității și responsabilității, dintr-o înaltă conștiință națională și culturală, marii artiști ai poporului nostru străbăteau atunci, an de an, locurile de „preste munți și de preste câmpie”, cu ce avea mai clocotitor breasla teatrală românească din acea vreme: Pascaley, Millo, Demetriad, Nottara, Manolescu, compania Leonard-Maximilian, stagiunile neîntrerupte craiovene și clujene; cu toții împlineau, în aceste locuri, cu devotament și talent, o înălțătoare misiune și zideau o trainică coloană!

**A treia coloană, Teatrul Național din Cluj, refugiat vremelnice în Timișoara între 1940 și 1945.**

Cei aproape 5 ani de activitate artistică ai Naționalului clujean la Timișoara îi putem cunoaște și prin lucrarea pe care o datorăm Dr. Aurel Buteanu: **Teatru românesc în Ardeal și Banat** (1919-1944), apărută la Timișoara în 1945. Distinsul scriitor și traducător, la apariția cărții, era directorul Teatrului Național din Cluj, refugiat temporar la Timișoara. Aurel Buteanu s-a reîntors în orașul nostru, ajutând deseori, prin piese traduse din limba maghiară, germană și franceză, la alcătuirea re-

pertoriului teatrului timișorean. Trebuie adăugat că atât Teatrul, cât și Opera de stat timișoreană, primul înființat în 1945, a doua, în 1946, au primit sprijinul instituțiilor surori din Cluj, prin cadre de bază, artistice și tehnice, care nu s-au mai întors în capitala Ardealului după refugiu.

**A patra coloană, cea profesionistă: Teatrul Poporului, mai apoi Teatrul de Stat și Teatrul „Matei Millo,” denumirile teatrului românesc bănățean între 1945 și 1970.**

Pe aceste coloane puternice s-a creat templul: **TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA...**

Templul Naționalului timișorean nu a fost, așadar, o chestiune de titulatură, nu a fost doar o schimbare de firmă, ori acoperirea unui orgoliu de tip local, provincial.

Acest act trebuie înțeles ca o încoronare a unui drum lung și greu, deseori merituos, și-n același timp ca un angajament de onoare față de întreaga mișcare teatrală a României.

Ne-a bucurat mult. La sărbătoarea teatrului, faptul că au ținut să fie de față, într-o colegialitate ireproșabilă, unele dintre cele mai reprezentative personalități ale teatrului românesc, în frunte cu artistul poporului Radu Beligan, cu reprezentanții tuturor Teatrelor Naționale, toți directorii pe care i-a avut teatrul timișorean în douăzeci și cinci de ani, toți artiștii valoroși, actori, regizori și scenografi care au slujit scena timișoreană, reprezentanți ai întregii prese, radioului și televiziunii, artiști și directori din numeroase teatre care, cu toții, prin cuvintele lor, prin salutul lor, prin dragostea pe care ne-au arătat-o și emoția cu care ne-au îmbrățișat, ne-au întărit convingerea că sărbătoarea noastră este sărbătoarea așteptată, cu multă însuflețire, de tot teatrul românesc.

Când colegii de la Iași, în entuziasmul celor de față, au adus ca dar din îndepărtata și tare apropiată Moldovă, cizmele purtate de Matei Millo în **Barbu Lăutaru**, artistul Teofil Vâlcu, îmbrățișându-mă, spunea prin adevărul sufletului acestui străvechi teatru, adevărul întregului suflet al artiștilor patriei noastre: „**Bădie, ne doare inima că ni se duc de la Iași ciuboțelele lui Millo, dar merită, zău că merită! Bucurați-vă și fiți mândri!**”

Girul unei copleșitoare încredere sporește și datoria nobilă de înrăurire cât mai pregnantă a inimilor și minților spectatorilor, pe care Teatrul Național din Timișoara e obligat să o aibă drept deviză.

Mă gândesc că, de pe această scenă, generații și generații de tineri au primit neconținut idei ale vieții, împreună cu durabile mesaje umaniste pe care literatura dramatică, valoroasă, a tuturor timpurilor, a noastră și a altor popoare, ni le-a lăsat spre a le transmite mai departe.

Atâtor premiere mondiale, Naționalul timișorean le-a fost gazdă de onoare; artiști diferiți ca formație au exprimat, prin arta lor scenică, forța talentului lor; turnee în țară și-n străinătate au confirmat, repetat, roadele unui efort colectiv spre depășire și perfecționare.

Naționalul timișorean a păstrat – ca o înaltă îndatorire a sa – multiple și permanente legături de frățietate și într-ajutorare cu celelalte teatre – de limbă maghiară și

germană – din localitate. După cum Teatrul Național n-a uitat niciodată obligațiile sale față de exploziva și valoroasa mișcare a artei teatrale de amatori, pe care a ajutat-o cu toate mijloacele sale, ea făcând parte din întregul care ne-a născut.

Cadre valoroase artistice, de renume național, s-au ridicat de aici, din Timișoara, care, nu exagerăm deloc spunând, a fost o adevărată pepinieră sau chiar rampă de lansare pentru mulți artiști ai teatrelor bucureștene și din restul țării. **Gilda Marinescu, Florina Cercel, Geta Angheluță, Agatha Nicolau, Anca Ionică, Ion Maximilian, Dan Nasta, Laurențiu Azimioară, Ovidiu Iuliu Moldovan, Al. Drăgan, Florin Măcelaru, Cătălina Buzoianu, Ioan Taub, Vasile Crețoiu, Ștefan Iordănescu, Yannis Veakis, Elena Pătrășcanu Veakis, Marietta Sadova**, iată doar o înșirare la întâmplare a unor inimi de mari artiști care au bătut puternic pe scena timișoreană. Pe mulți dintre aceștia i-au format, afirmat sau confirmat teatrul din capitala Banatului.

S-ar putea aminti aici o listă și mai bogată de spectacole și creații care au rămas în tezaurul teatrului, în fondul său de aur. Totul ar sublinia și mai insistent datoria de a se păstra și consolida ceea ce s-a obținut. De fiecare dată, cu fiecare spectacol, într-un fel, trebuie pornit de la început. Dar constante trebuie să rămână credința, respectul tradițiilor și al făuritorilor lor, recunoașterea valorilor reale, cât și străduința permanentă pentru o cât mai sensibilă și intelectuală înrăurire a spectatorilor. Numai așa întrevădem ca Teatrul Național din Timișoara, în prezent în centrul fizic al orașului, să poată ajunge în centrul spiritual al inimii și al minții fiecărui cetățean din Cetate. Se cuvine ca Teatrul Național să nu fie iubit doar dintr-un fel de deprindere sentimentală, ci dintr-o nevoie acută a locuitorilor acestui bastion de cultură, de civilizație, de muncă și de mândrie justificată, care este Timișoara.

Și iată cum se naște firesc, de fapt, cea mai insistentă dintre întrebări: **Cum să fim ca să treuim?**

Cu idei artistice curajoase, ne-am răspuns; să propunem vieții artistice românești gânduri noi spre meditație durabilă. Să găsim și să șlefuiim mereu formele artistice pe care să le adecvăm modern și îndrăzneț gândului contemporan.

Dar cine ne poate asigura că nu greșim?

Avem nevoie să experimentăm mereu pentru a ne forma și a ne găsi pe noi înșine și pe toți aceia care ne caută, care se bucură de bucuriile noastre.

Așa s-a născut la Timișoara **Studioul experimental** pe care l-am numit **172** (după numărul locurilor sălii unde activa). Textul de teatru, arta actorului, regia, scenografia, publicul, machiajul, afișul, chiar și ora optimă pentru reprezentație, totul a fost supus noului control, studioului, experienței, etalonului de recepție modern, cu ritmuri și parametri îndrăzneți, tineresti. Comunicările științifice din cadrul reuniunilor denumite **Teatrul și catedra**, unele tipărite, au fost, multe dintre ele, rodul învățămintelor culese din acele încercări temerare ale studioului de pe strada Ungureanu. Scena cea mare a teatrului s-a găsit în situația privilegiată de a prelua tot ce s-a impus ca valoros din aceași experiență. Dar... sălița studioului ne-a fost luată, sau, mai bine zis, severul nostru proprietar n-a mai prelungit contractul de închiriere. „Enoriașii” care veneau cu interes și drag în „biserița” lor, pe care și-au numit-o **Studioul 172**, deși izgoniți de o congregație religioasă proprietară, nici astăzi nu s-au convertit de la sfânta lor religie păgână.



*De ce? Poate pentru că frumusețile artei împodobesc cele mai durabile catedrale ale omului.”*

Am considerat firesc și oportun să reproduc întregul material pentru că el face, neîndoios, o corectă și aproape fastuoasă legătură între perioada 1970-2005 și cea anterioară, fiind, până la urmă, chiar un fel de istorie în compendiu a acestui teatru.

Pentru că nu mă pot sprijini pe prea multe mărturii ale celor prezenți – fie pentru că nu au fost direct implicați, fie pentru că li s-au șters din memorie evenimentele momentului, fie timpul lor de viață s-a consumat deja –, apelez la cele câteva, foarte puține, mărturii scrise păstrate în arhiva teatrului. Găsesc, datat 28-29 decembrie 1970, un **Proiect de sărbătorire a Teatrului „Matei Millo” Timișoara**. (100 de ani de la primul spectacol românesc la Timișoara și 25 de ani de la primul spectacol profesionist):

*„Azi, 14 decembrie 1970, orele 8 dimineața s-a întrunit în biroul direcțiunii Comisia de organizare a sărbătoririi, formată din tovarășii: Gheorghe Leahu, Johannes Alois (dir. adj.), David Cornel (contabil șef), Popa Doina (secretar literar), Bota Mihai (șef producție), Radu Avram (actor, secretar P.C.R.), Simionescu Elena (actriță), Șuvăgău Miron (actor, secretar UTC).”*

Comisia menționată a considerat necesar ca organizarea sărbătoririi să cuprindă mai multe evenimente, cum ar fi un **Simpozion** despre *100 de ani de teatru românesc la Timișoara*, cu comunicări pe tema dată, apoi, în 29 decembrie 1970, la orele 17, să se desfășoare în sala Teatrului „Matei Millo” festivitatea de sărbătorire a acordării titlaturii de Teatru Național celui mai sus menționat, pentru ca la orele 19 să aibă loc spectacolul festiv, **Furtuna** de W. Shakespeare. O expoziție edificatoare pentru existența celor 25 de ani de viață ai proaspătului Național timișorean, urma să completeze momentul sărbătoririi.

Un impresionant desfășurător, pe oameni și atribuții ale fiecăruia, completa propunerile Comisiei organizatorice.

Tot în cadrul sărbătoririi, urma să fie lansat volumul redactat de Gheorghe Leahu și Ion Crișan **Coloana unui secol de teatru românesc**. Timișoara 1870-1970.

Mai erau menționați, pe o pagină separată, invitații speciali, „de suflet”, ai Teatrului timișorean, dar și „oficialii”. Nu se preciza cărei categorii îi aparținea fiecare invitat. Ei erau: Radu Beligan, Vlad Mugur (Cluj), Ion Sturzu (Iași), Alexandru Dincă (Craiova), Ion Maximilian (Constanța), Sică Alexandrescu (Brașov), Aurel Baranga, Marietta Sadova, Dan Nasta, Yannis Veakis, Elena Pătrășcanu Veakis, Dina Cocea, Horia Lovinescu, Radu Penciulescu, Mircea Avram, Jenny Moruzan, Gilda Marinescu, Slavco Pența (R.S.F. Jugoslavia – Virșeț).

Se vedea mâna de foarte bun organizator a directorului Leahu, dar, nu se poate să nu remarci și valoarea oamenilor, din teatru dar și din afara acestuia, pe care s-a sprijinit, cel puțin în organizarea sărbătoririi. Care însă nu a avut loc la data prevăzută, ci în 1971, în 30 și 31 ianuarie, după ce apăruse în Monitorul oficial Hotărârea Consiliului de Miniștri referitor la schimbarea titlaturii.



Programul sărbătoririi s-a derulat întocmai proiectului, menționând că spectacolul festiv **Furtuna** de William Shakespeare a fost prezentat în prima zi, iar în următoarea a avut loc **Arca Bunei Speranțe** de I.D. Sîrbu.

**Teatrul Național Timișoara a fost prima instituție de acest rang înființată după 1944, eveniment care s-a bucurat de atenția întregii mișcări teatrale românești.** Un val de felicitări, scrisori, urări de bine și succese adresate proaspatului Teatru Național, așijderea artiștilor săi, au mângâiat sufletele oamenilor și suflul teatrului timișorean. Inimile tuturor confrăților acestei solidare bresle au bătut la unison, emoționate și emoționant, preț de o săptămână.

Nu le putem menționa pe toate, pentru că nu a existat instituție teatrală, for de cultură, oameni de cultură, artiști ai cuvântului, ai culorii ori ai sunetului, timișoreni și din țară, care să nu fi simțit importanța, pentru teatrul timișorean, dar și pentru mișcarea teatrală românească în ansamblul ei, a acestui eveniment și să nu fi simțit nevoia să-și exprime acest simțământ în câteva, mai mult sau mai puțin meșteșugite, cuvinte, adresate teatrului înnobilit cu sigla de Național.

Încercăm să reproducem doar câteva dintre ele, păstrate în original în arhiva teatrului, multe dintre ele autografe.

Poetul Damian Ureche a scris versurile unui imn închinat Teatrului Național, pe muzica actorului Teatrului Național din Timișoara, Camil Georgescu.

Regizorul Vlad Mugur, directorul Teatrului Național din Cluj, scria:

*„100 de ani de la primul spectacol în limba română și 25 de ani de la înființarea primului teatru profesionist din Banat sub egida Teatrului Muncitoresc al Poporului, iată o fericită coincidență (...).*

*Aducând un pios omagiu luptei înaintașilor pentru cinstirea limbii românești, gândul nostru se îndreaptă deopotrivă spre slujitorii de azi ai teatrului timișorean.*

*Strădanilor lor de a contribui la strălucirea mișcării teatrale românești, urările noastre de succes.”*

De la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași au venit, în dar, chiar cizmele lui Matei Millo, celebrele cizme ale marelui actor moldovean, de care teatrul ieșean s-a despărțit cu greu, dar cu atât mai fără de preț era „felicitarea”.

Liviu Ciulei, atunci director al Teatrului Municipal „Lucia Sturdza Bulandra” scria, oprindu-se mai cu seamă asupra vârstei de un sfert de secol a teatrului timișorean, timp în care, multe și nu de puține ori antologicele izbânzi artistice ale acestuia, i-au justificat dobândirea titlului de Național: *„Vârsta unui teatru nu e ca vârsta unui om, cu copilărie, tinerețe, maturitate, bătrânețe. Nu e ca vârsta unui copac care se poate citi în zbârciturile scoarței sale. Și totuși anii care au trecut marchează în viața unui teatru, dacă-i urmărim secțiunea, acele cercuri concentrice înscrise și în trunchiul copacului.*

*Spiritul care animă un teatru îl poate întineri de fiecare dată, îl poate întineri perpetuu.*

*Ceea ce mi se pare important este că aceste cercuri concentrice ale stagiunilor care se succed nu sunt statice. Ele au o mișcare lentă și continuă de lărgire, ca undele apei,*

și ajung să cuprindă departe tot ce se cheamă viață spirituală a unui oraș, a unei țări. Și se extind uneori și dincolo de granițe.

Pentru ceea ce a reprezentat și reprezintă în acest sens Teatrul „Matei Millo” din Timișoara, țin să-i urez tinerețe perpetuă, care-i va colora și cercurile viitoare în tonuri vii și strălucitoare.”

Scriitorul Dan Tărchilă a considerat de cuviință ca felicitarea sa să se adreseze actorului în general, celui timișorean în special. Și era firesc să fie așa, pentru că teatru înseamnă actor în primul rând, el este sigla care desemnează ideea de teatru și tot ce i se întâmpă, bine sau rău, unei instituții teatrale, vizează în primul rând actorul.

Maestrul Nicolae Boboc, directorul Operei de Stat Timișoara (pe atunci) adresează și el gândul bun instituției surori: „Un sfert de veac de existență, un sfert de veac de realizări: unele remarcabile, altele admirabile, multe magistrale!

Ce și-ar putea oare dori mai mult niște artiști?

Orice aniversare nu este altceva decât un mic și scurt popas. O etapă dintr-un drum lung – ars longa – spinos și greu, dar presărat cu flori. La capătul acestei etape, noi vă îmbrățișăm și vă aplaudăm din toată inima pentru frumoasa dumneavoastră performanță. Aceasta pentru că, împărțind împreună casa și scena, suntem în măsură – credem – de a vă cunoaște mai mult decât oricine truda, strădania și țelul nobil de la care nu v-ați abătut niciodată.

De aceea vă prețuim, de aceea vă admirăm, de aceea vă iubim.”

Poate că ar trebui să încheiem evocarea acestui moment cu cele câteva emoționante rânduri trimise directorului Leahu de distinsul om de teatru, regizorul Ion Cojar: „Dragă domnule Leahu, m-a emoționat vestea acordării titlului de Teatru Național, Teatrului „Matei Millo” din Timișoara. Bucuria mea e justificată de multe, foarte multe motive, printre care nu în ultimul rând e cel al respectului și stimei, prețuirii și admirației pe care le acord de mulți ani artistului și directorului Leahu. E o mare și trainică, poate cea mai trainică izbândă, din tot ce facem ca oameni de teatru, aceea de a ne lega ființa noastră muritoare de ceva ce nu va muri cât va ține neamul.

Este un mare eveniment al istoriei culturii bănățene și al Teatrului românesc și Dumneata ți-ai legat pentru totdeauna numele de această mare victorie. Este pe deplin meritată bucuria pe care, sunt convins, o privești cu ochi umezi.

Am simțit pentru prima oară mirosul fardului și pentru prima oară am grăit într-un spectacol „adevărat”, ca figurant pe această scenă. Era „Teatrul Poporului”, și era frumos. Acum e „Teatrul Național”, și e covârșitor. De aceea mi-e cu atât mai greu să-ți comunic că nu voi putea fi acolo la această triplă sărbătoare. Mi-e cu neputință.

Sunt cu toate gândurile mele bune alături de bucuria Matala, a colectivului, ca și a tuturor timișorenilor printre care încă îmi place să mă număr.

Din toată inima felicitări și urări de succese! La mulți ani!

Cu toată dragostea, Ion Cojar, Teatrul Mic.”

Lectura tuturor acelor răvașe de suflet din partea teatrelor românești, din partea marilor personalități ale teatrului românesc, a artiștilor importanți care s-au abătut preț de câteva zile, luni sau ani, în periplul lor artistic național sau internațional, la Timișoara, înnobilându-i istoria cu harul lor, este o lectură

emoționantă și o probă certă de noblețe și solidaritate, în bucurie și împliniri, a breslei teatrale românești.

**S-ar cuveni, desigur, să revin asupra perioadei din istoria Teatrului Național care a precedat și chiar a motivat dobândirea acestei titlaturi, perioada de după 1960, cu precădere cea dintre 1965-1971.** O fac în puține cuvinte, pentru că motivația directorului Leahu prin care solicita rang național pentru teatrul pe care-l păstorea, mi se pare completă.

A fost o perioadă foarte bună nu numai pentru teatrul timișorean, dar pentru toată cultura română. A fost o perioadă mai relaxată, cu deschideri și posibilități multiple ale acesteia de a rima cu spiritul contemporan european și mondial, cu deschideri spre căutare și experiment, cu acces liber spre literatura occidentală contemporană, o perioadă propice pentru înflorirea artelor.

Unele teatre au folosit din plin această oportunitate.

Altele, nu.

Teatrul timișorean, impulsionat de ambiția și orgoliul moldoveanului Leahu, a reușit să „depășească plutonul”, a ieșit în față printr-o gândire artistică proaspătă, o direcție personală, neimitativă, prin standarde tot mai cutezătoare, printr-un spirit viu, iscoditor și fertil, și, lucru extrem de important, prin conturarea unui stil propriu, bazat pe **jocul actorului. O generație de actori tineri au fost „crescuți”** aici, la Timișoara, printr-o politică repertorială a teatrului care viza prioritar, programatic, dezvoltarea fiecăruia dintre ei, atitudine a teatrului urmărită cu consecvență principală de directorul-actor.

Anul 1965 a marcat o schimbare și o regrupare a forțelor regizorale timișorene, fapt cu consecințe vizibile în ceea ce privește valoarea spectacolelor. Montările au devenit mai îndrăznețe și mai profunde, marcate de distincție, cu apetit pentru nuanță și ton. Efortul căutărilor creatoare ale regizorilor și ale actorilor deveniseră vizibile nu doar pentru publicul, bine educat, al Timișoarei, ci și pentru presa centrală de specialitate.

**Studioul 172**, apărut în 1966, a fost cu mult mai mult decât un spațiu alternativ care găzduia spectacole pe texte de ultimă generație, el a fost aproape o **mișcare artistică**, spirituală, concentrată exclusiv pe aprofundarea cercetării creatoare, analiza minuțioasă vizând esențializarea mijloacelor de interpretare spre a atinge maximum posibil de laconism și expresivitate artistică.

**A fost momentul lui Aureliu Manea.**

Această etapă de certă „ieșire la rampă” a Teatrului de Stat „Matei Millo” din Timișoara a fost sesizată și semnalată în repetate rânduri de revista de specialitate *Teatrul*, dar nu numai de ea.

Voi cita un fragment dintr-un material semnat de criticul Dinu Kivu, unul dintre condeiele cele mai exacte și severe în același timp ale momentului:

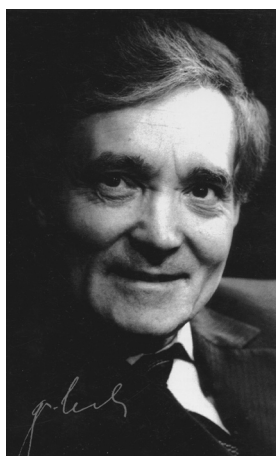
*„(...) pare a fi evidentă în activitatea Teatrului de Stat „Matei Millo” din Timișoara o anumită constantă calitativă nedeazămințită de niciuna din întreprinderile artistice ale acestui meritoriu colectiv. Grijă pentru alcătuirea unui repertoriu de va-*

loare echilibrată, lipsit de stridențe, în care o pondere bine stabilită o are dramaturgia originală; preocuparea pentru descifrarea – mai ales corectă – a sensurilor operei dramatice; distribuțiile, în general cumpănit calculate, ale forțelor actoricești (foarte diferite), în funcție de disponibilitățile lor interpretative; existența unui nucleu de regizori și de actori valoroși, a unor „vârfuri” care concentrează în jurul lor nuanțele valorice ale întregii trupe, omogenizând-o și imprimându-i, de cele mai multe ori, un stil spectacular unitar; în sfârșit, îndrăzneala scenică, mergând de la diversele soluții regizorale din cutare ori cutare piesă, până la inițiativa remarcabilă, de semnificație mai largă, a înființării unui **Studio** (**Teatrul din Timișoara este, în fapt, primul din țară care a deschis o astfel de a doua sală, experimentală, cu caracter permanent**), iată coordonatele care determină simpatia noastră pentru acest teatru bănățean, de veche și frumoasă tradiție. (...) Chiar dacă nu toate spectacolele strălucesc, în schimb toate se desfășoară sub semnul conștiinciozității profesionale, al seriozității și dăruirii. Argumentele în plus ale acestei afirmații pot fi ritmicitatea aproape inexorabilă cu care teatrul își scoate premierele, numărul mare de spectacole susținute în oraș sau regiune, ceea ce presupune un efort fizic și nervos deosebit din partea tuturor, străduințele generale de a fi cât mai la curent cu progresele artei teatrale. Simpozionul de teatru pregătit pentru luna iunie (1966) și participarea la Festivalul teatrelor din Voivodina (...), sunt alte dovezi că la Timișoara teatrul este mai mult decât o meserie, este o pasiune pentru care nu se precupește nimic. Nucleul acestui colectiv – regizori, scenografi, actori – formează un redutabil potențial artistic, iar drumul pe care este angajat este cu siguranță cel bun.” (Dinu Kivu, *Teatrul*, nr. 6, 1966)

(n.n.: În toate materialele citate am bolduit, fără să mai pot cere acordul autorilor, decedați, tot ceea ce era important pentru Teatrul Național din Timișoara – nume, date, evenimente)

1970-1973

PERIOADA DIRECTORATULUI GHEORGHE LEAHU



Gheorghe Leahu

Stagiunea 1970-1971, stagiune aniversară, avea, din start, patru piese de rezistență, expresie a ambiției teatrului, demonstrată deja în anii care trecuseră: **Furtuna** de W. Shakespeare, **Arca bunei speranțe** de I.D. Sîrbu, **Mockinpott** de Peter Weiss și **Pisica în noaptea Anului Nou** de D.R. Popescu. Alături de ele mai existau două spectacole grațioase pentru copii, **Val Vârtej**, cu renumitul Nicolae Gărdescu în spectacol și **Dumbrava minunată**, o dramatizare după Mihail Sadoveanu, jucate, ambele, cu aplomb și plăcere vădită de echipa tânără a teatrului. Și una, **Fereastra de mărgean** de Constantin Banu, „pe linie”.

Cât despre primele patru amintite, ele au beneficiat de regizori importanți, de scenografi pe măsură, și de echipe de actori total devotați propunerilor de spectacol. S-a și văzut acest lucru, spectacolele fiind apreciate unanim, de public și presă, ca unele dătătoare de mari satisfacții artistice.

**Ioan Taub**, un regizor matur, temeinic, și extrem de modern în gândire spectacologică, secondat de scenografii Mircea Matcaboji și Emilia Jivanov, au realizat **Furtuna**, spectacol de sărbătorire a teatrului devenit, în ianuarie 1971, Național.

**Arca bunei speranțe**, în regia foarte tânărului, dar promițătorului **Sergiu Savin**, un regizor-creator inspirat și inventiv, cu o remarcabilă gândire plastică, dar și știința de a transcrie cu limpiditate metafora textului în semn scenic clar, a fost un spectacol care a reușit să percuteze puternic în contemporaneitate printr-o problematică de tip filosofic, venind din mitologie prin formă metaforică, atent deslușită și comunicată în spectacol prin imagini fruste și poetice. A fost al doilea moment prezentat de teatrul proaspăt înnobilit la aniversare.

**Mockinpott** de Peter Weiss a venit să pagineze elocvent potențialul artistic ridicat al celei mai tinere generații de actori ai teatrului: Ion Cocieru, Florina Cercel, Irene Flamann, Traian Buzoianu, Ștefan Sasu, Mihaela Buta. La fel de tână regizoare **Anca Ovanez** a propus, în spectacol, o altă relație public-teatru, o relație care să-l cuprindă în convenția teatrală și pe spectatorul din stal, spectacolul începând din stradă, continuând pe holurile teatrului, mai apoi, în sală. Actorii au surprins publicul prin prezența degajată și civil-ludică în mijlocul lor, adresându-li-se direct, comunicând informații teoretice despre curentele teatrale



„la zi”, furnizând repere asupra formei, noi, a reprezentației etc. Era, amintim, anul 1970. Abia peste trei-patru ani, această preocupare pentru reconsiderarea spațiului scenic a prins contur și a polarizat atenția tinerilor creatori de spectacol. **Mockinpott** a fost un spectacol cel puțin incitant, foarte gustat de tineri. Firesc.

Forma modernă a celor patru spectacole amintite, frustă, expresivă, surprinzătoare, incitantă, mărturisirea, prin această stagiune, că teatrul nu părăsise încă spațiul deschiderii și al preocupării programatice anterioare pentru dinamitarea clișeelelor și căutarea noului.

S-a întâmplat aceasta începând cu stagiunea următoare, 1971-1972 (re-amintim că Tezele de la Mangalia au avut loc în iulie 1971): **Interesul general** de Aurel Baranga, **Camera de alături** de Paul Everac, **Gaițele** lui Kirîțescu, iar din zona clasică, **Despot Vodă** de V. Alecsandri, un spectacol coupé **Cehov – Caragiale** și **Vicleniile lui Scapin** de Molière. Nimic din chemarea spre inedit, spre primenirea modului de a gândi și a înțelege teatrul, de a forța relația cu spectatorul, ori forma de exprimare.

Școala experimentului și a căutării drumului nebătut se închisese. Nu putea fi controlată și, neîndoiș, nici „aliniată”. Mai mult decât cuvântul, forma putea comunica idei interzise.

Fiecare dintre spectacolele acelei stagiuni, 1971-1972, aveau câte ceva demn de a fi remarcat: o interpretare, un cadru scenografic, profesionalitatea și personalitatea scenică a unor interpreți. Dar își pierduseră ceva esențial: producțiile teatrului parcă se prăfuiseră dintr-odată. Deveniseră numai corecte.

**Vicleniile lui Scapin**, un spectacol care ar fi trebuit să fie, după ambiția și sclipitoarele sugestii ale lui Emil Reus, un mare spectacol, a fost o cădere dramatică. Nu am știut niciodată de ce hazul și rafinamentul comic al relațiilor dintre cuplurile de pe scenă, existente în repetițiile pe fragmente, au dispărut fără urmă în momentul asamblării și articulării întregului. Dar așa s-a întâmplat, și asta, desigur, pentru că undeva a existat o fisură gravă în modul de a gândi construcția acestui întreg.

**Despot Vodă** s-a remarcat prin trei, chiar patru, interpretări: Vladimir Jurăscu în Despot, Gheorghe Pătru în Ciubăr Vodă, Ion Cocieru în Lăpușneanu și Florina Cercel în Carmina. Dacă regizorul Emil Reus, prin spectacolul **Vicleniile lui Scapin**, a încercat să revitalizeze și să reevalueze textul clasic aducându-l în actualitate prin recursul la o altă formă spectaculară decât cea clasică, conservatoare, lucru cu totul meritoriu, chiar dacă nu i-a reușit, același regizor Emil Reus a făcut, cu acest spectacol, un pas înapoi. Poate nu l-au ajutat nici cadrul scenografic și costumele încărcate (Virgil Miloia), oricum, spectacolul nu era străbătut de cutezanța inovației. Nu-i lipseau însă accentele, bine conturate scenic, asupra semnificațiilor textului.

Spectacolul care a dominat valoric stagiunea ultimă de directorat a domnului Leahu, 1972-1973, a fost **Coroană pentru Doja**, pe textul poemat al timișoreanului Aurel Gheorghe Ardeleanu, artist plastic asumat de chemarea dramaturgiei. Pe acest text, **Ioan Taub**, lucrând împreună cu autorul pe tot



parcursul repetițiilor, a construit un spectacol de echipă, deși distribuția era aceea a unei superproducții. Un spectacol în care accentul a fost mutat de pe text pe modalități expresive ale comunicării scenice, cum ar fi mișcarea coregrafică, muzica, scenele de grup evocând corul antic, costumația neutră, fără trimiteri la cadrul istoric pentru secvențele care evocau spectacolul lui Doja. Alături de acesta, un alt spectacol, al lui Zapolya, funcționa ca „teatru în teatru”. Spectacolul pagina, deliberat, două modalități distincte stilistic. Prima – modernă, cu mare economie de mijloace (spectacolul lui Doja), cea de a doua, oarecum perimată, cu o implicare verbală și gestuală a actorilor încărcată, cu accente patetice (spectacolul lui Zapolya). Cele două modalități stilistice comunicau, cu claritate, identitatea și destinul istoric al celor două lumi.

Spectacolul, prin forma în care a fost gândit, regizoral și scenografic (Emilia Jivanov), viza ideea de experiment.

Dar nimeni nu „s-a sesizat” de acest lucru, datorită caracterului profund patriotic și educativ al spectacolului. Tocmai datorită acestui lucru, pregnant, vizibil, unii spectatori au avut rezerve, neînțelegând că marea importanță a acestui spectacol consta în originalitatea formei, în rigoarea și frumusețea viziunii teatrale.

Dacă ar trebui să mă opresc la încă un spectacol important al acestei stagiuni, prin modernitatea propunerii și a realizării lui scenice, acesta ar fi **Alegere** de Alexei Arbuzov, în regia lui Sergiu Savin.

Textul, comentând problema opțiunii, a alegerii, a angoaselor care o însoțesc, a tensiunii posibilei pierderi prin renunțarea la soluția alternativă etc., sugera descendența din existențialismul european. În 1973, aici, nu se pomenea despre așa ceva. Cred că nici la ruși. Totuși, Arbuzov, în afara „variantei-model de urmat” de către toți profesioniștii puși într-o situație dilematică în societatea socialistă, mai oferea, într-un capitolaș de câteva pagini, și varianta alternativă de final. Așa trebuia făcut spectacolul, prezentând ambele drumuri.

Nu s-a putut.

După mai multe viziuni și prezența frecventă în repetiții, Ion Iliescu, secretear cu propaganda la vremea respectivă la Județul de partid, a spus, totuși, nu.

Doar nu era să dea idei nesănătoase publicului tocmai Teatrul Național. Corect! Publicul, ca noi toți, de altminteri, trebuia să avem un singur drum: cel trasat. Nu era cazul să ne obosim căutând un altul, avea grijă, cine trebuia, să ne îndrume pe drumul bun. Singurul.

Spectacolul era gândit în linie fină, simplu și expresiv scenografic, încărcat de o simbolistică scenică rafinată vizând singurătatea omului în societate, drumurile paralele, neputința împlinirii în absența liberului arbitru. O parte din distribuție nu a prea înțeles despre ce era vorba, poate că nici Savin nu s-a putut face pe deplin înțeles, oricum, acest lucru a afectat întregul artistic.

**Restul premierelor stagiunii au fost doar utile.**

Adresate unor anumite categorii de public-țintă, distincte prin vârstă și nivel cultural, ele au fost primite cu înțelegere și chiar cu entuziasm de acestea. **O fată**

**imposibilă** de Virgil Stoenescu, **Poate acesta e secretul** de Sergiu Levin, **Despre unele lipsuri, neajunsuri și deficiențe în domeniul dragostei** de Alexandru Mirodan, chiar **Fetele Didinei** de Victor Eftimiu și un spectacol pe textul, de „tip revoluționar” al spaniolului Claude Spaack, **Șantajul**, au intrat în această categorie.

Ca atmosferă acești primi trei ani teatrali (ai mei și ultimii trei ani de directorat ai domnului Leahu), au fost tensionați pentru multă lume, dar eu nu am înțeles niciodată sursa acestei tensiuni. Și apoi, domnul Leahu mă învățase că teatrul înseamnă conflict, adică tensiune. Mie mi se părea normal, deși era clar că nu era. Mie îmi plăceau **Attimi umani**, găseam acestor inedite întâlniri virtuți terapeutice incredibile pentru colegii și prietenii mei, actorii, deși nu prea pricepeam eu ce-or avea ei de împărțit în afara scenei, așa încât să fie nevoie de împăcare „organizată”, spre a putea pătrunde, legitim, în curtea cu minuni a scenei.

Pentru mine, după primul an, următorii au fost un timp al miracolelor, al îndrăgostirii progresive de teatru. Arătau ca un fel de lună de miere, în care micile furtuni firești nu făceau decât să lumineze mai puternic binele. Vacanța de vară mi se părea nesfârșită, tânjeam după momentul întoarcerii. (Darul acesta mi-a rămas până la capăt).

Mie mi se părea normal conflictul și tensiunea în teatru, dar neîndoios că nu era așa. A fost un interval de timp în care domnul Leahu a demisionat de trei ori, de două ori i s-a refuzat plecarea, ultima oară i s-a aprobat.

A plecat trist de la cârma teatrului pe care îl condusesese 17 ani, bine. Cred că nu ar fi vrut, totuși, să i se aprobe plecarea. Cred că voia să forțeze mâna Județului de partid în sensul de a slăbi „zăbala” (ideologică) pusă teatrului. După perioada de deschidere culturală a anilor '60, pe care o folosisese admirabil pentru teatru, îi era greu să se întoarcă cu 20 de ani în urmă. Dar suferința lui nu era doar a lui. O îndura, strângând din dinți, toată cultura română.

Au mai fost, însă, cred, și alte motive ale plecării sale, legate de atitudinea colegilor actori, dar eu nu am înțeles nici asta, niciodată, pentru că tot el mă învățase că actorilor trebuie să le ierți orice, în afara lipsei de talent. Dar poate că sfatul acesta mi se adresa doar mie, care eram „civilă”.

Concluzii asupra primei decade a intervalului 1970-1990 voi formula la locul potrivit, sub umbrela acestui prim deceniu așezându-se și intervalul directoratului domnului **Traian Bunesu**, dar și o parte din cel al doamnei **Lucia Nicoară**.

1973-1979

## PERIOADA DIRECTORATULUI TRAIAN BUNESCU



*Traian Bunescu*

În urma demisiei domnului Leahu, a fost numit, pentru un scurt interimat, profesorul univ. dr. **Traian Bunescu**, pe specialitatea Socialism științific, vicepreședinte al Comitetului de cultură și educație socialistă al Județului Timiș, până la acea dată. Nu era străin de teatru, între 1958 și 1961 îi fusese director adjunct, funcție care a avut dintotdeauna atribuții prioritar administrative, care însă nu pot fi niciodată desprinse deplin de cele artistice.

Cum în lumea aceasta totul este relativ, până și semnificația unor noțiuni, „scurtul” interimat a durat exact șase ani, din 1973 până în 1979, adică șase stagiuni pline.

La venirea domnului Traian Bunescu în teatru, lucrurile erau deja clare: apucasem să aflăm cu toții că „minunea” nu durează întotdeauna trei zile (se mai înșeală și țăranul român, uneori), deci direcția impusă culturii nu va fi returnată spre ceea ce fusese odinioară, în deceniul precedent, dinaintea „Tezelor de la Mangalia”. Știam deja că urmările acestora vor dura, marcând tot mai apăsător cultura și teatrul românesc, în general, deci și pe al nostru.

Primeam, de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Direcția Teatrelor, la mijlocul stagiunii, grătarul după care puteam formula propunerile repertoriale pentru următorul an teatral: 60-70% piesă românească de actualitate și clasică, restul – piesă antică și clasică străină, piesa străină de actualitate trebuind să fie din țările socialiste, sau, dacă venea din spațiul vestic, mesajul revoluționar era obligatoriu.

Clar, să priceapă toată lumea.

Teatrul avea însă trei regizori buni: **Ioan Taub**, **Emil Reus** și **Sergiu Savin**, o trupă de actori bine reprezentată pe toate palierele de vârstă și gen și scenografi de talent: **Emilia Jivanov** și **Doina Almășan Popa**.

Și mai exista încă ceva: convingerea tacită a tuturor creatorilor de teatru, nu doar a celor de la Timișoara, desigur, că teatrul nu poate fi ținut sub obroc. Și nici nu i se poate pune botniță. Va găsi întotdeauna modalitatea de a comunica, cu exactitate, prin mijloacele de care dispune, adevărul despre clipa prezentă pe care o traversează.

Chiar așa s-a și întâmplat.

Revenind, domnul Bunescu a adus în teatru ordinea și punctualitatea cu care intra la cursuri. A obligat regizorii să scoată premierele exact la data programată, fiind de neconvins asupra altor termene. „Vă rog să nu vă îmbolnăviți”, zicea directorul trupei de actori, și lumea râdea, dar nu știu cum se face că, întradevăr, nu se prea îmbolnăveau.

Avea obsesia bunelor relații cu lumea și asta a și făcut: i-a stabilit teatrului o mulțime de relații de prietenie cu publicul „beneficiar”, fie el din întreprinderi, școli și mai cu seamă din zona universitară. Voi vorbi despre toate acestea la capitolul *A fi spectator este o artă care se învață*.

În rest, domnul Bunescu a avut grijă să ne trimită, pe Doina Popa și pe mine, la toate festivalurile unde eram invitate. Și erau multe într-un an. Pentru ca să învățăm, zicea el. (Nu chiar în acești termeni se exprima, dar în principiu cam asta voia să spună: „incompetentul sau prostul sunt mai răi decât dușmanii”).

A avut dreptate: perioada aceea a fost una a marilor acumulări. Am văzut, în acele întâlniri festivaliere, cele mai bune spectacole din perimetrul teatral românesc, și am putut, astfel, sesiza direcția și pașii dezvoltării spectacologiei teatrale, am participat la dezbaterile teoretice care urmau prezentării acestor producții, am urmărit, dar am și participat la numeroasele colocvii pe teme teatrale, cu discuții pasionante, centrate și temeinice, cu participări ample ale autorilor dramaticei, ale regizorilor, actorilor, scenografilor, criticilor teatrali, secretarilor literari, esteticieni, oameni de litere, public divers. Au fost o școală de neprețuit aceste festivaluri, care, după cum spuneam, erau multe într-un an: **Săptămâna teatrelor naționale** de la Cluj-Napoca, **Săptămâna teatrului scurt** de la Oradea, **Colocviul republican al criticilor** de la Bacău, **Gala tinerilor regizori** de la Birlad, **Colocviul de arta comediei** de la Galați, **Săptămâna teatrului istoric** de la Craiova, **Festivalul de teatru contemporan** de la Brașov, mai era un **Festival de teatru tânăr** la Piatra Neamț, dar și unul de **Artă a actorului în dialog direct cu publicul** la Satu Mare. Cred că erau mai multe, nu-mi amintesc cu exactitate nici anii acestor participări, dar toate erau înainte de 1980, anul de naștere al Festivalului Dramaturgiei Românești de Actualitate de la Timișoara.

Erau încă bani destui alocăți culturii teatrale și încet-încet, după „cutremurul 1971”, lucrurile au început să revină la normal. Totuși, într-un altfel de „normal”.

Studiourile experimentale, „șterse din program”, s-au revigorat, în parte. La Teatrul Național din Timișoara au existat, în această perioadă, spectacole care prin forma inedită, prin deschiderea spre nou, vizau experimentul, dar un spațiu special destinat lui nu a mai existat. Și niciodată nu a mai existat, ca odinioară, o „mișcare”, o preocupare organizată a teatrului destinată experimentului.

Cât privește valoarea propunerilor repertoriale, la noi, comedia socială cunoaște un recul evident, pierzând teren în favoarea comediei benigne, de situație sau romantică: **Fetele Didinei** de Victor Eftimiu (1973), **Câinele grădinarului** de Lope de Vega (1974), **Evantaiul unei Lady** de Oscar Wilde (1975), **Comedie de modă veche** de Alexei Arbuzov (1975) etc.

Prima comedie socială puternică, o satiră corozivă a parvenitismului, dar și a alienării din spatele acestui derapaj comportamental, a fost comedia grotescă, de un umor debordant, **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, în regia lui Ioan Ieremia, în 1980, text care a generat un spectacol excelent, cu un enorm impact la public, și cu o existență îndelungată.

Unul dintre evenimentele care au marcat perioada Traian Bunescu a fost repartizarea la Timișoara, în 1974, a regizorului **Ioan Ieremia**. Venirea lui a coincis cu plecarea a doi regizori importanți ai teatrului: Ioan Taub și Sergiu Savin, care însă, în stagiunea 1973-1974, au reușit să ofere patru spectacole temeinice și, în același timp, surprinzător de proaspete, chiar inedite sub aspectul tratamentului scenic: **Micii burghezi** de M. Gorki și **Suflete tari** de Camil Petrescu i-au aparținut lui Ioan Taub, **Soldățelul de plumb** de Sașa Lichy și **Appassionata** de Aurel Gheorghe Ardeleanu, lui Sergiu Savin.

**Micii burghezi** de Maxim Gorki a fost un spectacol cu o viziune regizorală foarte personală asupra textului, decupată cu claritate prin cadru scenografic (mobilă supradimensionată, strivitoare pentru personajele rămase captive în propria lor lume interioară, tot mai mică, progresiv diminuată, fără relație cu lumea din jur), ritmul spectacolului (de o lentoare bine dozată și perfect înțeleasă), dar și prin evoluția personajelor, foarte bine conduse de regizor în sensul ideii sale clare asupra acestora. Deși mai puțin coerent ca viziune spectaculară decât **Micii burghezi**, **Suflete tari** a rămas, totuși, un spectacol convingător, analitic și chiar emoționant în limita permisivității textului.

Cât despre **Soldățelul de plumb** de Sașa Lichy, acesta a fost un spectacol minunat, nu doar pentru copii dar și pentru cei mari, prin întrebările fundamentale pe care le ridică. Un spectacol infuzat de o poezie specială, de farmec, de o fantezie debordantă, desfășurat într-un cadru scenografic fabulos, datorat tot regizorului Sergiu Savin. Între minunatele păpuși supradimensionate, de o frumusețe plastică aparte, actorii au jucat cu enormă seriozitate și implicare, cu bucurie, ca într-un spectacol cu miză foarte înaltă.

Așa a și fost **Soldățelul de plumb**: un spectacol cu miză foarte înaltă.

Textul poetic, deci prea puțin dramatic, al spectacolului **Appassionata** de A.Gh. Ardeleanu, l-a obligat pe Savin la o structură modulară a spectacolului, foarte bine articulată, însă, într-un tot unitar coerent, minuțios construit de regizor. A beneficiat de scenografia simplă și sugestivă a excelentei scenografe Emilia Jivanov.

Legat de anul 1973 se impune să menționăm, ca pe o reală șansă a Timișoarei culturale, sosirea aici, în calitate de **cronicar teatral**, a **Antoanetei C. Iordache**, la revista *Orizont*. A fost primul, și, dacă mă gândesc bine, **singurul teatrolog**, deci cronicar profesionist, care a scris în presa urbei despre activitatea scenică a celor patru teatre profesioniste ale Timișoarei, de la începutul activității lor până în anul 1973, dar și după data plecării Antoanetei, sfârșitul anului 1989. Cronica unui evaluator profesionist este un îndreptar de gust, valid, pentru publicul care citește cronică, dar este și un punct de sprijin important pentru creatorii de spectacol înșiși.



Începând cu anul 1974, următoarele stagiuni au fost, cu evidență, marcate de spectacolele lui Ioan Ieremia, deși, în stagiuni diferite, și regizorul **Emil Reus** a oferit teatrului spectacole de referință, așa cum ar fi **Discipolul diavolului** de G.B. Shaw (1975), **Răzvan și Vidra** de B.P. Hașdeu (1981), **Goana** de Paul Ioachim (1982), **Turnul de fildeș** de Victor Rozov (1984), **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** de Bertolt Brecht (1983) sau **Răceala** de Marin Sorescu (1988). Scena a fost însă dominată clar de **Ioan Ieremia**.

Trebuie să menționez, cu sublinierea de rigoare, faptul că una dintre marile șanse ale spectacolelor „marca Ieremia” a fost extraordinara sa colaborare cu artistul de excepție care este scenografa **Emilia Jivanov**. Au făcut o echipă uluitoare de creatori, rigoarea a rimat mereu cu fantezia lor debordantă și refuzul drumului bătut. Au fost doi artiști care s-au completat, s-au respectat, s-au sprijinit, nu au fost orgolii nesăbuite în cadrul acestui „cuplu artistic”. Ieremia a ascultat propunerile Miliane și Miliana i-a prelungit mereu gândul în imagine, l-a paginat și l-a înnobilat cu harul ei. Și a știut să păstreze întotdeauna „ritmul facerii” impus de acest artist nervos și, uneori, cam capricios, dar artist. Până în anul 1990, toate spectacolele semnate de Ioan Ieremia au fost făcute în echipă cu un singur scenograf: Emilia Jivanov. În 1991, când Ioan Ieremia a trebuit să părăsească Teatrul Național Timișoara, sub o incriminare administrativă, co-echipierul lui, Jivanov, a protestat. În singurul fel demn în care se putea face acest lucru: a refuzat să mai lucreze în teatrul ce s-a demonstrat a fi incapabil să-și respecte creatorii care i-au clădit, în timpuri istorice ostile culturii, o bună parte din gloria și demnitatea artistică. Cu toate limitele și defectele lor omenești, o parte din istoria teatrului este semnată cu numele lor. Al acestor creatori, printre care și Ioan Ieremia. Acest lucru trebuie respectat.

Miliana s-a mutat pentru câțiva ani buni la Târgu-Mureș, și nimeni din noua conducere nu a încercat să o oprească.

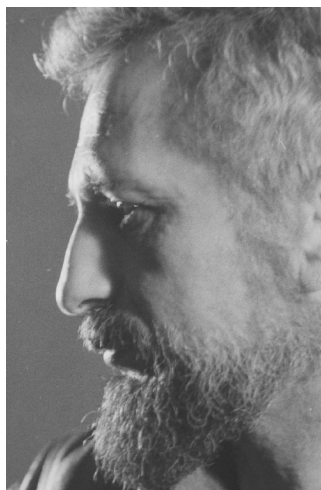
Cred că a fost unul dintre cele mai sudate, mai compatibile, mai longevive și mai creative perechi artistice regizor-scenograf. Poate greșesc, dar voi trăi mereu cu convingerea că fără „marca Emilia Jivanov”, „marca Ioan Ieremia” ar fi fost cu mult mai palidă.

Pentru că mi-ar fi dificil să fac acestui regizor o caracterizare mai pertinentă decât a făcut-o reputatul critic Valentin Silvestru, cu referire la spectacole montate dar și la creatorul care era Ioan Ieremia, mă voi sprijini pe aprecierile sale inserate într-unul dintre multele sale volume de sinteză teatrală, apărut în anul 1984, **Un deceniu teatral**:

*„Premiera zguduitoarei drame contemporane spaniole **Fundația** de Antonio Buerro Vallejo la Teatrul Național din Timișoara a atras atenția asupra unuia dintre cei mai dotați și temeinici regizori tineri, Ioan Ieremia.*

*După ce a absolvit Institutul cu un spectacol foarte bun, montând original **Bucătăria** de Wesker, el s-a stabilit în orașul bănățean lucrând aici cu statornicie, punând în scenă numai piese ce merită interes – nicio bagatelă – contribuind la recondiționarea unora din valorile trupei, sprijinind cu fapta acțiuni menite a spori cultura teatrală a ținutului.*





Ioan Ieremia

S-a vorbit pe larg, în presa care urmărește întreaga mișcare teatrală, despre interpretarea personală pe care a dat-o **Vîforului** de Delavrancea, el analizând aici, din perspectiva cercetării moderne, epoca, propunând legitmări ale gesturilor eroului. (...) Versiunea timișoreană actuală transgresează decis și complex piesa din registrul romantic în cel realist, drama unui temperament impulsiv și a unui caracter instabil care eșuează în fărădelegi dementiale devenind acum o dramă politică de orientare documentară despre un episod atestabil al luptei pentru libertate și suveranitate națională. (...) El însuși un temperament robust și cu o alcătuire sufletească mai colțuroasă, Ioan Ieremia a dus mai departe modul personal de exegeză a piesei istorice, în premiera românească absolută a dramei shakespeariene **Henric al VI-lea** (par-

tea a treia), privind cu obiectivitate rece cumplitul și deopotrivă derizoriul „război al rozelor” în care, treptat, se distrugeau toate principiile politice și se macerau toate scrupulele morale (...). E o stare de dezagregare generală în care legea o face nu numai sabia, ci și șiful. Instituțiile țării se află în posesia unor imunzi aventurieri. Sensurile convocate de regie apar clare, momentele de culminație sunt pensulate în culori tari, structura metaforică are soliditate și anvergură.

Tot astfel arată și **Dosarul Andersonville** de Saul Levitt, secvență a războiului de secesiune, privit aici printr-un proces intentat sudiștilor pentru crime de lèse-umantate, dar prilejuind și o dezbatere, dură, despre relația dintre datorie și conștiință în împrejurări excepționale. (...) Din nou regizorul a lucrat cu acribie, fără târăgănări, evitând ambivalențele, afirmând treptat, nuanțat, dar fără șovăire, ideea justițiară implicată.

În tratarea textelor din vremea noastră el s-a arătat la fel de sobru și concentrat dramatic, manifestând ostilitate față de ornamente și digresiuni, căutând un drum drept și limpede, dând verdicte, sancționând etic, făcând proeminentă ideea generală în numele căreia acționează.

Gabaritul artistic al spectacolului **Un fluture pe lampă** de Paul Everac a fost mai redus la Timișoara decât la București, dar miezul lucrării a apărut la fel de dens, iar aspectul politic al înfruntărilor, câteodată chiar mai revelatoriu.

**Fundația**, piesă de o forță tragică remarcabilă, o parabolă inedită a aparențelor fardate ale regimurilor totalitare, istorie crâncenă a unor luptători claustrați în celula condamnaților la moarte, a căpătat, în viziunea scenică timișoreană (premieră românească absolută), o plasticitate deosebită. (...)

Din majoritatea montărilor Ieremia se vedește a fi un artist bine conturat, cu gândire scenică matură și știință scenică, o minte sprintenă și un temperament viguros. E înclinat spre o insurgență benefică față de formele osificate și procedeele rutiniere, gândește și regândește personal piesele, căutând expresia lor optimă în relație directă cu contemporaneitatea, construiește spectacolele în spațiu, nu pe orizontale, inventează metafore îndrăznețe, de o frumusețe bărbă-

*tească, fiind atras în special de dramă, explorează cu personalitate posibilitățile unui stil dramatic direct, energic, dinamic. (...)*

Cum acest regizor atât de dotat și temeinic e preocupat, după cum demonstrează, de realizări importante pe opțiuni repertoriale serioase (*Ca frunza dudului din rai* de D.R. Popescu, *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu, *Juriștii* de Rolf Hochhuth, *Velázquez* de A.B. Vallejo, *Doi tineri din Verona* de W. Shakespeare ș.a.) și dorește a da sensuri politice pătrunzătoare operelor sale scenice, e de presupus că va găsi posibilitatea de a-și conspecta mai sever propria-i activitate pentru a cuceri, în lucrul său, o cotă artistică și mai înaltă. El se află acum în prima linie a regiei teatrale și e un avantaj al scenei timișorene că beneficiază și de un atare talentat coordonator al efortului artistic colectiv.” (Valentin Silvestru, **Un deceniu teatral**, Ed. Eminescu, 1984, pag. 191-195)

Între spectacolul despre care vorbește Valentin Silvestru, **Fundația**, ultima premieră a stagiunii 1976-1977 și **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov, tot în regia lui Ioan Ieremia, a cărui premieră a avut loc în prima lună a anului 1980, teatrul a mai avut spectacole bune, cele mai multe, însă, reprezentative doar pe câte un singur segment: concepția de spectacol, surprinzătoare, închegată, schimbând accentele textului în favoarea unei idei percutante în zona sensibilă a actualității, propunerea scenografică novatoare, expresivă și modernă, performanța interpretativă, importanța textului dramatic, fără ca, totuși, din fuziunea tuturor, să se poată naște spectacolul de referință. Așa au fost **Iarna lupului cenușiu** de I.D. Sîrbu, **Constructorul Soless**, de Henrik Ibsen, **Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână** de Nelu Ionescu, toate în regia lui Emil Reus sau **Rugăciune pentru un disc-jockey** de D.R. Popescu în regia lui Mihai Manolescu, dar și altele.

Intervalul 1973-1979 a reprezentat o perioadă relativ lineară din punct de vedere valoric, numărul spectacolelor foarte importante fiind prea mic pentru ca să poată marca semnificativ acest segment. Teatrul nu a reușit să se salveze, prin ele, dintr-un con de umbră în care se poziționase. Dar a fost, pentru toți creatorii de spectacol, o perioadă de reformulare a mijloacelor de expresie teatrală spre zona esopică. Acest lucru a presupus, în primul rând, o „lucrare interioară”, mai simplă sau mai anevoioasă, pentru fiecare în parte.

1979-1990

## PERIOADA DIRECTORATULUI LUCIA NICOARĂ



Lucia Nicoară

**Unchiul Vanea** a marcat începutul perioadei **directoriale Lucia Nicoară** (la începutul acesteia, **Zamfir**), cuprinsă între 1979 și începutul anului 1990, una destul de tulburată, marcată însă, clar, de **trei evenimente importante**: apariția, în anul 1980 a **Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale**, manifestare care a adus Teatrul Național din Timișoara în atenția întregului teatru românesc, apoi **câteva spectacole de referință**, care au concentrat, de asemenea, atenția lumii de specialitate și prin care teatrul timișorean a ajuns în eșalonul de frunte al teatrelor românești. Al treilea eveniment a fost **perioada autofinanțării**, acoperind a doua jumătate a intervalului amintit.

Festivalului și autofinanțării, cu tot ceea ce au însemnat acestea pentru teatru și oamenii lui, le-am acordat câte un spațiu aparte în acest volum. Mă voi opri asupra câtorva dintre spectacolele de mare prestigiu artistic, dar mai cu seamă asupra celor de excelență despre care aminteam, deși, așa cum menționam anterior, lucrarea **Istoria Teatrului Național Timișoara, 1945-2005**, paginează cu exactitate, prin volumul foarte mare al opiniilor critice de specialitate citate, valoarea, importanța și locul în mișcarea teatrală românească ale fiecărei producții din această categorie.

Le vom menționa, în considerații rapide și, sper, esențiale, abordându-le departajat, grupate nu numai cronologic, ci și în funcție de regizorii care le-au zămislit.

Voi începe cu spectacolele **Discipolul diavolului** de G.B. Shaw (1975), **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** de B. Brecht (1983), **Răzvan și Vidra** de B.P. Hașdeu (1981) și **Răceala** de Marin Sorescu (1988), toate în regia lui **Emil Reus**. Poate că ultimele două nu au fost pe deplin realizate, în toate compartimentele, dar ele au rămas memorabile pentru atitudinea regizorală, creatoare și subtilă în abordarea textului și pentru performanțele actricești ale interpreților. Emil Reus fusese un excelent actor, știa să lucreze cu actorii, le cunoștea potențialul, pragul de sus și limita de jos, și construia rolul între acestea, forțând, și „trăgând” actorul până într-o zonă în care nici el nu bănuia că ar fi putut ajunge vreodată.

**Răceala**, nu știu de ce, ajunsese să nu-i mai placă lui Emil. Textul lui Marin Sorescu era chiar „pe sufletul lui”. Era înțesat de metafore, subtil, cu tâlc, modern

în gândire și limbaj, era adică exact ceea ce-și dorea el, Emil, de la o piesă. Se decupau foarte bine acestea toate în spectacolul său, care accentua, parafrazând, sensurile actuale ale evenimentelor istorice evocate de dramaturg, dar și atitudinea clară a creatorului de spectacol față de ele. I s-a reproșat că **Răceala** a fost un spectacol inegal valoric.

Poate.

Dar a fost unul important, cu toate acestea.

În 1975, spectacolul lui Reus **Discipolul diavolului** a surprins prin claritatea comunicării evenimentelor, destul de străine publicului român (desprinderea coloniilor americane de sub stăpânirea regatului englez), lucru realizat de regizor printr-o rearanjare a materialului dramatic într-o formă scenică perfect coerentă, apoi prin excelența lui colaborare, în echipă, cu scenograful Doina Almășan Popa, colaborare al cărui rezultat a fost un decor esențializat, expresiv, capabil să comunice vizual atitudinea detașat ironică a lecturii regizorale. Și au mai fost, în acest spectacol, câteva interpretări de premiu: Miron Șuvăgău, în generalul Burgoyne, Ion Haiduc, în Cristhy Dudgeon, „surpriza serii”, și, monolitică în expresivitatea derizoriului lor, familia Dudgeon, adică Geta Iancu - Gheorghe Lungoci și Victoria Suchici - Daniel Petrescu. A fost spectacolul prin care Ucu Haiduc și-a prezentat cartea de vizită, aceea a unui mare actor.

Dacă spectacolului mai sus menționat i s-ar fi putut aduce, poate, și unele reproșuri legate de discontinuitatea valorică a componentelor întregului, **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** a fost, cu adevărat, un mare **eveniment teatral, a fost un spectacol de excepție și de referință**. A fost un spectacol **antologic**. Calitățile sale, adică forța de generalizare a acestei parabole politice, metafora transparentă la adresa sistemului dictatorial și a dictatorului de oriunde, deci și din propria noastră „ogradă”, calitatea impecabilă a întregii construcții scenice, orchestrarea echipei de interpreți, indiferent de întinderea partiturii, într-o simfonie de nuanță și forță, deopotrivă, funcționând toți după principiul ceasului elvețian, adică fără cusur, și reușind astfel să transmită spre sală, vibrant, protestul vădit, au făcut ca acest spectacol să aibă o viață foarte scurtă. Era exploziv. Publicul a auzit că este „un spectacol cu probleme”, că ar putea fi „decapitat”, așa că s-a îngrămădit la toate reprezentațiile, foarte puține pentru timpul acela. Doar 18. Cum fusese văzut de Comisia ideologică de vizionare, care a urmărit spectacolul cu textul în mână, cum spectacolul nu modificase nicio virgulă din acesta, nu au avut ce face. A fost scos de pe afiș sub pretextul imposibilității statului de a plăti drepturile de autor în valută vest germană.

Cred că acum ar trebui să evocăm imaginea distinsului om de cultură, estelul rafinat, actorul și regizorul **Emil Reus**. Prin cuvintele criticului și scriitorului Cornel Ungureanu, mai apropiat de teatru, vorbind despre **regizorul** Emil Reus și ale poetului Șerban Foarță, vorbind... tot despre **regizorul** Emil Reus, dar... mai altfel. Portretul, „lucrat la două mâini”, este, astfel, complet.



Emil Reus

„Emil Reus a debutat pe scenă într-o epocă în care își împlineau gloria actori mari, azi legende ale teatrului românesc. A fost coleg de promoție cu Mircea Albulescu și cu Draga Olteanu, cu Amza Pelea și Victor Rebengiuc, cu Silvia Popovici și Sanda Toma, monștri sacri ai teatrului de azi. A avut repere clare și sigure și a avut modele ilustre. A ascultat fără orgoliu mari intelectuali și a citit, în liniște și cu creionul în mână, cărți fundamentale. Tentația regiei nu a apărut la suprafața unui orgoliu ulcerat de spirit competitiv, ci firesc, consecință a unei necesități a exprimării. Artist, actor, putea da sens unei imagini; regizor, putea orchestra idei. Devenea, grație argumentului literar, multiplu. Crea o arhitectură și o nouă densitate a spațiului de spectacol.

Student într-o epocă a secetei dogmatice – am numit deceniul al șaselea –, Emil Reus a prins pasiunea gândirii simbolice, a imaginilor cu mai multe etaje. Totul este abundent în spectacolele lui, multiplicat în prismele unei ironii fine. Montările sale – cele mai multe – sunt încărcate ca un pom de Crăciun, actorii devin vectorii unei serii de semnificații. În **Vijelie în crengile de Sassafra**s a adus în scenă o tiribombă pe care atacatorii – pieile roșii – făceau adevărate minuni de vitejie și echilibristică. În **Răzvan și Vidra** descoperea, în interstițiile unei replici, posibilitatea de a imagina un război între două puteri mondiale. În **Ascensiunea lui Arturo Ui**, elevii lui Rohm – ai lui Ernesto Roma – sunt adevărați specialiști ai artelor marțiale.

Vreau să spun că Emil Reus caută întotdeauna imprevizibilul, că vrea să aducă pe scenă nu numai o țesătură a jocului, ci și una a subtextelor. Invitându-ne la un copios regal al intelectului, el este un autor care știe, și mai ales se amuză să ne întindă curse, iubind teatrul, îl privește cu detașare, iubind cărțile fundamentale, transcriind **imaginile** esențiale, îi place a zâmbi sceptic. Universul inventat e caduc, vrea să ne spună, și vrea să adauge că el știe că e caduc: reducă la joc, apelul la „ultima instanță” a drumului între oglinzi paralele caracterizează o experiență de creație. Între cărțile eterne și spectacolul efemer, încercând a împăca solicitări opuse, el găsește o singură solidarizare pe calea, nu o dată alunecoasă, a transcrierii scenice: Actorul. Cu majusculă. (...) În **Ascensiunea lui Arturo Ui**, marea sa biruință se numește Ion Haiduc, și, scriind despre această interpretare magistrală a tânărului actor, nu pot să nu recunosc obsesiile din ultima perioadă ale lui Emil Reus: a histrionismului și a puterii. Drumul de la vietate informă, viețuind animalic spaimile lumii de jos, la patimile sceleratului, rescrie o piesă-avertisment. Regizorul își găsește interpretul ideal, perfecta oglindire a intențiilor sale.

De la Ibsen la Hașdeu și de la Brecht la Horia Lovinescu, regizorul și-a definit strategia: ea este a unui intelectual care, denunțându-și afinitățile, nu rămâne mai puțin o natură funciar histrionică. Refuzul improvizației și al experimentului, în favoarea unor întemeieri vrute trainice, profesional impecabile, au caracterizat trei decenii de activitate.” (Cornel Ungureanu, *Orizont*, 14.10.1983)



„Ne-am cunoscut în urmă cu cincisprezece ani. Era spre seară, după ploaie, pe vremea teiului în floare. El îmi vorbea, flanând pe bulevarde, de piesele lui Will, „divinul brit”, – în propria-i, plauzibilă, viziune... Ne-am luat „la revedere” când se crăpa de ziuă.

Omul avea – și are – un pitoresc anume, un șarm aparte, o precisă intuiție – și, de aceea, o adâncă și nesilită generozitate. Extravertit, masiv, dominator (dar și cu unele sfeli subite și nu prea bine, uneori, disimulate), regizorul, pentru el, este un soi de seniorie, – locuința-i preschimbându-se, atunci, într-o febrilă curte feudală, prin care se perindă actori și mașiniști, al căror magnanim amfitrion și mentor absolut e el. Începe, astfel, – totdeauna –, cu fiecare nouă mizanscenă, un alt aprivoazaj (și lung, și greu), în urma căruia actorul se „molipsește”, dacă vreți, de Emil Reus, – căruia mulți (fie compași, fie vedete) îi împrumută atitudini, gesturi, voce... Nu este, însă, un autocrat (cum sunt, în fond, atâția alți regizori); e, dimpotrivă, cordial, sociabil, deschis, locvace, comunicativ, – un om pe care, de altminteri, nu l-am văzut mai niciodată singur. Are, de fapt, un mare spirit de echipă, ca și vocația – și talentul! – amicitiei. Temperament aprins și irascibil, ușor te poți certa cu el, – din parte-i, însă, nicio urmă de ranchiună. Puțini, de altfel, sunt în stare asemeni lui, de admirație și de frecventă devoțiune... Or, sunt acestea, pe cât cred, nu niște simple trăsături, specifice, de caracter; sunt, pasămite, niște date indispensabile unui real regizor: acest – deopotrivă – profesor și coleg, maestru (autoritar) și camarad!

Expert în ceea ce se cheamă imponderabil sufletesc, în infinitezimalul psihologic, în clarobscururi, nuanțe și penumbre, regizorul e, totodată, – față de textul propriu-zis (inanimat și fără grai) – un veritabil exeget, un critic, – regia, știe-se, fiind o formă, una dintre cele mai complexe și mai active, de lectură. Lecturile lui Emil Reus, ale regizorului omonim (dar și ale actorului de marcă – ce, la răstimpuri, este el), sunt – în primul rând – lecturi fidele. Fidele nu, neapărat, față de litera în sine a textului de pus în scenă; fidele față, evident, de spiritul aceluia text. Text care, pentru Emil Reus, nu e pretext (libret, scenariu), dar mai cu seamă un **sub**-text: o, așadar, virtualitate de sensuri și semnificații – actualizabile, acestea, prin, cum spuneam, această formă (totalizantă) de lectură, care e punerea în scenă. Citind în felul unui critic de poezie, Emil Reus – pe lângă, propriu-zis, discursul (patent) al textului dramatic – are să-i pună în valoare tăcerile. Tăcerea, albul (și „aerul”!) dintre cuvinte, latențele, subînțelesul și poezia subiacentă... În rest, lectura infidelă și inovația hazardată, **efectul** (gratuit sau ieftin) n-au să se bucure, din parte-i, decât de un total dispreț. Dacă te duci la un, să zicem, Molière, montat de Emil Reus, poți să fii sigur – a priori – că ai să vezi Molière, nu... Teatru Nô! „Truvaiurile”-i – câte sunt –, reale (dar fără nicio ostentație), țin – pare-mi-se –, îndeobște, de compoziția de ansamblu a unei piese, de proiecția-i (supratextuală) în simbolic, în problematic, în etern-uman. – Năvodul înglobant, din **Rața sălbatică**, e un exemplu; ca și, în felul său, planșeul (să-i zicem) claviaturizat, pe care evolua Scapin, în sunete de clavecin...

Într-un cuvânt (căci spațiul... curge!), un remarcabil om de teatru, iar pentru mine, și un prieten... Ca, de altminteri, – indirect – și pentru ceilalți, dumneavoastră, – în rol de spectatori ai lui.”

(iunie, 1983, după „Arturo Ui”). (Șerban Foartă, Orizont, 20. 01. 1984)



Revenind la prima stagiune a directoratului Nicoară, 1979-1980, ea a fost marcată de două spectacole importante: **Unchiul Vanea** de A.P.Cehov și **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, ambele în regia lui Ioan Ieremia. Au fost, fiecare în parte, un succes real. De presă și de public. **Unchiul Vanea** a cucerit prin atmosfera cehoviană, dobândită prin ritmul interior al spectacolului, foarte minuțios, artizanal dozat, prin decorul Emiliei Jivanov, de o rigoare și expresivitate aparte, creator de „aer” cehovian. Toți interpreții au fost convingători, unii dintre ei, străluciți. A fost Ion Haiduc, într-un rol secundar, nescris de Cehov, creat de Ioan Ieremia, în care Haiduc a demonstrat ce poate face un actor cu har dintr-un rol fără text, a fost Ștefan Mării (în Serebriakov), a fost Viviana Alivizache în Elena, a fost Miron Nețea în Vanea, dar a fost, mai cu seamă, Irene Flamann Catalina care a creat o tulburătoare, antologică, Sonia.

**Mobilă și durere**, o satiră corozivă, ascuțită și nemiloasă la adresa „înalțelor funcții directoriale” ocupate de analfați și impostori, la adresa carierismului, a parvenitismului, a hoției „cu acte”, a mediocrității slugarnice, a unei lumi larvare, până la urmă, ajunsă, în miezul „socialismului biruitor”, chiar în vârful „înaltei societăți”, a fost unul dintre primele spectacole care a fost necesar să fie apărut înainte de premieră. Era unul cu mari probleme. A venit autorul, Teodor Mazilu, însoțit de criticul Valentin Silvestru și teatrul a organizat la Liceul „Carmen Silva” o lectură a unui fragment din spectacol, interpretat de actorii principali, lectură urmată de discuții cu toți cei prezenți. Așezat în primul rând, ca un școlar cu minte, dramaturgul își asculta propriul text ca și când atunci l-ar fi auzit întâia oară. Chicotea întruna, hohotea năvalnic și se amuza copii.

Concluzia a fost clară: „ridendo castigat mores”. Păi, dacă lumea se distrează atât de bine, societatea socialistă este ca și asanată de moravuri pernicioase. Spectacolul a trecut, astfel, de comisia care era prezentă, la „fața locului”, printr-un reprezentant. Succesul la public a fost enorm și îndelung. Publicul regăsea pe scândura scenei, amendată corepunzător, o bucățică din realitatea lui imediată.

În stagiunea următoare, un singur spectacol a fost remarcabil: **Studiu osteologic al unui schelet de cal aflat într-un mormânt avar din Transilvania** de Dumitru Radu Popescu, în regia lui Ioan Ieremia. Acest regizor a avut, de la început, un talent special în a lucra textele dramaturgului amintit, care erau stufoase (cele mai multe) și pretindeau o foarfecă „bărbătească” pentru a putea fi bine organizate scenic. Ieremia a știut să facă excelent acest lucru. Textul avea în jur de 250 de pagini, structurate pe tablouri. Ieremia a tăiat o jumătate din text, o parte dintre tablouri, vulnerabile, au fost tăiate integral la prima vizionare (de exemplu tabloul cu Lucrețiu Pătrășcanu). De fapt, întregul text era vulnerabil, el rostind adevăruri știute de toată lumea, dar oclitate de politica vremii, despre o istorie națională destul de recentă, situată în preajma colectivizării forțate. Textul avea și un plan mitic pe lângă cel istoric, dar Ioan Ieremia a accentuat, prioritar în spectacol, partea istorică. Piesa devenise o cronică politică, transcrisă într-un discurs scenic direct, neechivoc, puternic, mărturisind atitudinea creatorului de spectacol, tot fără echivoc, asupra istoriei României, deschisă la

pagina amintită. De fapt, mai mult decât atât, spectacolul era chiar un pamflet asupra acestei pagini de istorie, judecată în tribunalul prezentului.

Nu avea cum să nu aibă probleme, atunci, și acest spectacol. A avut vreo șase vizionări, s-a tăiat, după negocieri, explicații, supărări, amenințări, o bună parte din el, dar tot nu-i dădeau drumul membrii comisiei cu pricina. De această dată a fost organizată o avanpremieră cu public, urmată de discuții, ca să se vadă ce și cât au înțeles spectatorii. Publicul era al Electrotimișului, și au fost bine instruiți aceia care trebuiau să vorbească, ce anume să nu priceapă în ruptul capului. Erau niște tineri deștepți și talentați, care au jucat fără cusur candoarea și așa, după mai sus amintitele vizionări, a avut loc premiera, este adevărat, după încă unele, minore, „rectificări”. A fost un spectacol impresionant, iubit de publicul timișorean dar și de cel din Ardeal, pentru că a existat un lung turneu în zona aceea, despre care, de altfel, se și „făcea vorbire” în spectacol. Se auzise deja de acest spectacol, oamenii de acolo îl așteptau. La Alba Iulia, pentru ca să se poată roti electrocarul prin scenă, gazdele au demolat, pur și simplu, un perete. Actorii jucau cu o bucurie enormă, le plăcea nespus ce făceau și ce rosteau, unii dintre ei au avut realizări antologice ale personajelor (Ion Haiduc în Ulă, Vladimir Jurăscu în Bască, Daniel Petrescu în Păsulă, Emil Reus în Gilu, Garofița Bejan în Maria și alții).

Demnă de toată atenția a fost stagiunea 1982-1983, încheiată în „trombă” cu spectacolul extraordinar al lui Emil Reus, **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**, în luna iunie. Au mai existat însă și două spectacole importante ale lui Ioan Ieremia: **Arma secretă a lui Arhimeede** de Dumitru Solomon și **Ca frunza dudului din rai** de Dumitru Radu Popescu.

Niciunul dintre ele nu a atins, însă, valoarea **Studiului osteologic...** și cu atât mai puțin pe aceea a spectacolului **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**. Este adevărat, și miza lor era mai mică.

Au fost, totuși, cu toate inegalitățile și ezitățile lor, spectacole demne de interesul publicului, dar și al criticii de specialitate. **Arma secretă a lui Arhimeede** a prilejuit un adevărat recital actoricesc, o evoluție de excelență, unuia dintre actorii fundamentali ai teatrului în zona comediei tragice: Daniel Petrescu, în Arhimeede.

**Ca frunza dudului din rai** s-a remarcat prin rigoarea, soliditatea și forța gândului regizoral de spectacol, nefinalizate, însă, scenic, întrutotul (pe anume porțiuni ale acestuia).

Între acest spectacol și „capul de afiș” al stagiunii 1986-1987, **Regele Lear** de W. Shakespeare, cred că trebuie să amintesc două spectacole speciale, realizate de Ștefan Iordănescu. Primul dintre ele, în stagiunea 1985-1986, era **Vrăjitorul din Oz** după Frank Baum. A fost unul dintre cele mai frumoase spectacole pe care le-am văzut (alături de **Soldățelul de plumb** de Sașa Lichy, al lui Sergiu Savin), adresându-se atât vârstei mici, cât și maturilor. Inventivitatea regizorului și a scenografului (Emilia Jivanov), a generat un spectacol de un bun gust desăvârșit. Cred că nu voi uita niciodată splendoarea, picturalitatea câmpului de maci din spectacolul acesta. Era un covor enorm din mătase roșie care acope-

rea scena, unduind ușor, ca sub mângâierea vântului. Spectacolul-poveste avea sugestii subtile, un comentariu discret al realizatorului principal, Ștefan Iordănescu, pentru că orice basm este, până la urmă, o poveste cu substrat filosofic pentru cei mari.

Și mai amintesc, tot în regia lui Ștefan Iordănescu, spectacolul **Noțiunea de fericire** de Dumitru Solomon (1986). Nu a fost o „bombă” la public, nici nu putea fi – era o meditație asupra condiției intelectualului –, dar mărturisea clar încercarea ambițioasă a foarte tânărului Ștefan Iordănescu de a-și formula personalitatea creatoare în cadrul unei anume, particulare, estetici teatrale.

**Regele Lear** de William Shakespeare a fost mai mult decât vedeta, a fost „diva” stagiunii 1986-1987. A existat o poveste în jurul acestui spectacol, repetițiile au durat mult, luni în șir, a existat un mare consum de energie nervoasă, spaime, explozii, tensiune, trudă. Toate, aproape fără de măsură. Dar spectacolul a fost, împotriva tuturor temerilor, firești pentru o asemenea întreprindere enormă, un mare succes. Au vorbit despre spectacol, în cei mai elogioși termeni, voci autorizate ale criticii teatrale românești. Le-am citat cu dărnicie, nu voi putea spune niciodată mai mult și mai bine decât ei ceea ce era de spus despre acest spectacol.

Excela prin renumita rigoare a cuplului Ieremia-Jivanov, prin lectura regizorală personală, virilă, prin refuzul structurilor discursive și romantice asupra textului shakespearian, prin limpiditatea cu care se decupa intenția acestei lecturi: **Regele Lear** a devenit, în viziunea lui Ioan Ieremia, o meditație profundă, gravă, asupra puterii, în general. Excela prin inventivitatea, în puținătate, a scenografiei Emiliei Jivanov, prin semnificativul detaliului. Excela prin interpretul principal, Vladimir Jurăscu, în Lear, și prin ceilalți interpreți ai distribuției, Adela Radin Ianto (Goneril), Margareta Avram (Regan), Alina Secuianu (Cordelia), Sandu Simionică (Kent), Alexandru Ternovits (Gloucester), Robert Linz (Edgar), Ion Haiduc (Edmund), Daniel Petrescu (Bufonul) etc.

A fost un spectacol minunat.

Stagiunea 1987-1988 a fost ea însăși, prin cele trei spectacole de referință: **Dalbul pribeag** de D.R. Popescu, **Răceala** de Marin Sorescu și **Trei surori** de A.P.Cehov, una de excelență. Lumea teatrală aproape că nu a mai fost surprinsă, știa deja că la Teatrul Național din Timișoara se întâmplă lucruri foarte bune, împotriva a ceea ce însemna contextul politic.

Dacă **Regele Lear** m-a asumat total, atunci, în orice caz, **Dalbul pribeag** a fost spectacolul pe care l-am iubit cel mai mult. Am văzut nenumărate repetiții și, desigur, toate reprezentațiile. Era un spectacol mai dificil de asumat de către publicul mediu și aproape deloc de către cel submediu.

Firesc, pentru că textul, și, desigur, spectacolul, erau încărcate de sensuri, de semnificații, de adevăruri ce glosau în jurul ideii de „rost” al teatrului: acela de a-i pune lumii oglinda în față. Mai dificil de înțeles la orice nivel.

Era o dramă a purificării, jucată într-un teatru care arăta ca un templu (pentru că asta și era, metaforic sugerat) în care acțanții-actori, ca în drama shakespeariană **Hamlet**, dezvăluie, printr-un spectacol, adevărul asupra unei crime în-

tâmplă demult și bine ascunsă. Totul era învăluit într-o atmosferă stranie, de o poezie ea însăși ieșită din tipare, încărcată de o tensiune crescândă, o tensiune ce se amplifică pe măsură ce adevărul se dezvăluia, și tot în măsura în care progresează dezvăluirea, actorii creșteau. Actorii creșteau, pur și simplu, înălțați progresiv pe încălțăminte lor. Creșteau vegheați și, poate, „jucați” de-o lună stranie, atârnată deasupra templului lumii, în care un Om căuta lumina. Adică Adevărul.

Actorilor, celor trei actori ai piesei, Larisa Stase Mureșan, Titi Buzoianu și Ucu Haiduc, le-a plăcut enorm acest text și au jucat cu o încărcătură, o vibrație interioară contaminantă, frisonantă. Era acolo, pe scenă, mister, histrionism, adevăr de viață, frumusețe, simboluri irizate și subtile, chiar și grotesc era, era frenezia a trăirii și credință.

Spuneam, anterior, că Ioan Ieremia a avut, întotdeauna, o percepție specială asupra dramaturgiei lui D.R. Popescu, stufoasă, generoasă și „deasă”, care prețindea însă o foarfecă puternică, bărbătească, spre a putea deveni un scenariu teatral bine organizat. Ieremia avea această capacitate.

**Dalbul pribeag** mi-a dezvăluit însă, mie, pentru prima oară de când îl cunoșteam, zona lui de sensibilitate, artistică și umană, dosită abil într-un străfund fără acces public și păzită cu cerbicie de Ieremia însuși.

Premiera spectacolului **Trei surori** de Cehov, în regia lui Alexa Visarion, a adunat în sala Teatrului Național „toată floarea cea vestită” a cronicarilor români. Spectacolul a plăcut enorm, a emoționat, a convins, a stârnit admirație și a generat, în consecință, un număr mare, foarte mare de cronici în jurnalele urbei, în presa centrală și un fascicol întreg în revista de specialitate, **Teatrul**.

Ceea ce mi-a rămas însă mie foarte viu în memorie, după atâția ani, au fost repetițiile la acest spectacol. Întâlneam, eu cel puțin, pentru prima oară, o altă atitudine și metodă de lucru a creatorului-regizor. Piesa nu era altceva decât o lume, alta decât cea diurnă, actorii începeau repetițiile abia după ce-și găseau starea. Starea spectacolului pe care el, regizorul, o purta mereu în el. Îi „vrăjea” pe actori, îi țintuia cu privirea, se concentra, le transmitea tensiunea, se juca cu ei ca și cu un flaut adormit, apoi ei începeau să „cânte”, atingeau note și tonalități pe care nici nu știau că le-ar fi avut, și-i mira chiar și pe ei înșiși cum de-au devenit, deodată, păsări cântătoare.

Vis Alexa credea că repetițiile sunt totul, apoi vine doar „scoaterea pe tarabă”. Aici, în repetiții, viața își pierde dimensiunile ei stabile, se dilata, dobânda dimensiuni suplimentare, calitatea umană putea naște calitatea artistică.

Cultiva la actorii implicați în construcția comună (ce trebuia înălțată ca un lăcaș de cult, din credință pioasă) iubirea, până la ardere și sacrificiu, ca una dintre căile spre **starea** pretinsă de spectacol. Comunicarea umană, reală și profundă între actori, era și ea o cheie spre această stare.

În sala de repetiție sau pe scenă, urmăriți de privirea intensă a regizorului, tensiunea lăuntrică a actorilor naștea arcuri voltaice între ei, freamătul lor interior devenea tremur și frison real. Acolo, în acele repetiții, nu cred că am asistat

la mimarea, chiar impecabilă, a unei realități, ci chiar la atingerea esenței acesteia. Mă întorceam acasă cu o suferință stranie și ideală, care refuza impactul cu prea concretul.

Intrasem în universul spectacolului.

La unele dintre repetiții, însă, se întâmpla ceva ciudat. Vraja nu se înfiripa. Dezamăgită, l-am întrebat odată de ce se întâmplă asta. Am păstrat în caietul program al spectacolului răspunsul de atunci: *„Ne lovea brutal, peste suflet, viața ordinară, fără cruțare ne biciuiau nimicurile, obligațiile domestice,... slăbiciunile se impuneau înlăuntrul nostru dominându-ne... Actorii nu mai transfigurau stări, gânduri, idei ci ilustrau cu fățarnică convingere, desigur, dincolo de voia lor, o profesiune supusă, manipulabilă din orice unghi al obscurității și înregimentării spirituale. Nu mai trăiau... Figuram în limitele suportabilului fără neliniștea și tensiunea cercetării ce ne-o asumaserăm în înfrigurare și încredere. Eram morți în viețuirea noastră.”*

...În prezența regizorului, așezat în rândul întâi, transpirat de concentrare, premiera a născut, în public și oamenii de teatru, emoțiile estetice așteptate. Spectacolul a fost minunat.

Apoi, după a doua reprezentație...

A fost **deceniul 1980-1990** unul greu dar rodnic, în care **vectorul dezvoltării teatrului a urmat, cu evidență, un sens ascendent**. Așa cum spuneam și în alte rânduri, timpul teatral a fost pentru Timișoara unul bun, semnificativ pentru creșterea valorică a ofertei culturale a Naționalului, împotriva derizoriului timpului istoric. Deși simultane, ele au mers în paralel o porțiune scurtă de drum, apoi au luat-o în direcții opuse.

În popor se spune că „privighetoarea oarbă cântă cel mai frumos”.

Poate.

M-am gândit adeseori la acest dicton în timpul eroicei autofinanțări, contrazisă, ca un protest nonverbal, indirect și totuși percutant și clar, de spectacolele tot mai bune, unele antologice, ale teatrului meu.

## REPERE CONFIGURATIVE ALE PERIOADELOR 1970-1984-1990

Deși ar fi fost normal ca aceste concluzii să se refere doar la perioadele 1970-1973 (dir. Gh. Leahu) și 1973-1979 (dir. Tr. Bunesu), urmând ca apoi să se ia în considerare deceniul 1979 – sfârșitul anului 1989, am găsit oportun să identificăm reperele definitorii ale unor perioade compacte. Or, o perioadă compactă este cea cuprinsă între 1971-1984, adică de la apariția și aplicarea tezelor de la Mangalia, până la momentul instalării autofinanțării în teatru, apoi perioada cuprinsă între 1984-1990.

Din perspectiva noastră, autofinanțarea nu a avut doar determinări economice, ci și unele de o cu totul altă natură. Cel puțin în parte, motivele acestei măsuri extreme s-ar fi putut regăsi în evoluția întregii culturi române în intervalul de timp anterior. Cât despre teatru, el tindea să devină o forță. Cred că teatrele, împreună, deveniseră o forță, „spărseseră blocada” ideologică prin forța creației.

Dacă îi fusese interzis modul direct de comunicare, ca întregii culturi de altfel, teatrul căutase și găsisese calea mediată, esopică, de a exprima adevărul. Texte aparent nevinovate sau realmente benigne deveniseră, prin viziunea regizorală asupra formei de spectacol, explozive. Teatrul, dar și cultura, în general, nu mai puteau fi controlate.

Lupta supraviețuirii este însă una singulară. **„Divide et impera”**, asta însemna măsura autofinanțării culturii în sistem socialist.

În întreaga perioadă 1984-1990 se regăsesc, în principal, aceleași repere fizionomice ale politicii repertoriale a teatrului, situația devenind însă dramatic modificată, după 1984, prin lipsa banilor pentru existență.

Sub acolada acestui timp istoric, mișcarea teatrală românească, în ansamblul ei, dar și pe porțiuni personalizate, a marcat o traiectorie interesantă. În teatre se reconsideră fizionomia repertorială, se schimbă raportul dintre numărul de piese românești și străine, primele acoperind oferta în proporție de 60-70%. Educația politică, etică, patriotică, morală devenise o comandă ideologică pentru teatru.

Ca urmare a acestei măsuri, a apărut, destul de repede, un nou val de dramaturgi, adică mai exact de persoane care scriau texte pe teme sensibile ale momentului – morale, sociale, patriotice etc. – urmând cu obediență „linia” și nădăjduind la lansarea pe piața teatrală. Unii au reușit. Restul valului a trecut fără alte urme decât cele lăsate în nervii secretarilor literari ai teatrelor, care



citeau sute și sute de piese-maculatură, făceau referate și purtau corespondență cu aspranții la titlul de dramaturg.

Au apărut însă și **autori importanți**: Dumitru Radu Popescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Gellu Naum, Marin Sorescu, Ion Băieșu, Tudor Popescu etc., rămânând în continuare în atenția teatrelor și vechea „gardă”: Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac etc. Noii dramaturgi tentează esențializarea, alegoria, metafora, simbolistica și parabola ca modalități de comentariu al realității cotidiene.

A apărut și s-a afirmat nu doar o generație nouă de dramaturgi, ci și una de **regizori importanți**, care au schimbat forma de spectacol, acordând-o cu gustul și spiritul modern. *Texte de odinioară au fost reevaluate, cu pătrundere contemporană a sensurilor și într-o expresie scenică esențializată*, debarasată de recuzita retoricii romantice ori naturaliste. Alexandru Tocilescu, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Aureliu Manea, Dan Micu, Mircea Marin, Silviu Purcărete, Adrian Lupu, dar și, la noi, Anca Ovanetz, Sergiu Savin, Ioan Ieremia, și mai maturii Ioan Taub și Emil Reus au reprezentat, cu glorie, perioada „regiei orgolioase”.

Au intrat în categoria textelor reevaluate scenic, cu precădere, **textele restitutive ale istoriei naționale**. La Teatrul Național Timișoara, în anul 1972, **Coroană pentru Doja** de Aurel Gheorghe Ardeleanu, regia Ioan Taub, încerca aducerea faptelor istorice la o înțelegere și asumare contemporane prin modernitatea demersului scenic. În 1974, **Appassionata** de Aurel Gheorghe Ardeleanu, în regia lui Sergiu Savin, reușește același lucru, după cum, un an mai târziu, drama **Viforul** de B.Șt. Delavrancea este reinterpretată prin originalitatea gândirii scenice a regizorului Ioan Ieremia. **Iarna lupului cenușiu** de I.D. Sîrbu (1977) și **Răzvan și Vidra** de B.Șt. Delavrancea (1981), ambele în regia lui Emil Reus, au ambiționat accentuarea semnificațiilor prin repaginare scenică modernă. O condiție aparte a avut, în acest context, spectacolul **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania** de D.R. Popescu, regia Ioan Ieremia (1981), cu referire la o istorie națională mult mai recentă, situată în primii ani ai puterii populare, spectacol care a venit să dezvăluie evenimente și adevăruri istorice sensibile, îndelung și cu obstinație ocolite, într-o grafie artistică expresivă ca imagine, surprinzătoare prin curajul enunțului și forța metaforelor. Spectacolul, a cărui scenă era dominată de simbolul continuității istorice a neamului, reprezentat printr-un pom cu rădăcinile adânc înfipite în pământ, peste coroana căruia treceau, ca anotimpurile, valurile istoriei (scenografia: Emilia Jivanov), sugera și anunța, ca pe ceva firesc, marea schimbare istorică ce urma să vină neabătut, întocmai ca iminența morții și renașterii naturii.

Spectacolul a funcționat ca o expresie a rezistenței prin cultură.

O direcție importantă în dramaturgia de ultimă generație a constituit-o **asumarea istoriei naționale în relație cu actualitatea**, într-o formă metaforizată. Exponent al acestei direcții a fost Marin Sorescu, prin originalitatea viziunii sale asupra eroului și a istoriei. Autorul demitiza, remitzând într-o abordare modernă a mitului, folosind un limbaj contemporan pentru idei contemporane puse în

circulație de acest tip de piesă istorică. Baza literară în discuție a oferit creatorilor de spectacol un spațiu foarte larg de acțiune, iar spectatorilor posibilitatea de a se debarasa de prejudecăți estetice în ceea ce privește piesa istorică. Teatrul Național Timișoara a pus în scenă **Răceala** (regia Emil Reus), în anul 1987. A fost un succes important atunci, dar piesa se juca deja de câțiva ani la alte teatre din țară. Subliniem acum doar tendința literaturii și a creatorilor de spectacole, în general, dar și la noi, de a comenta prezentul în formă mediată, prin apelul la istorie, depozitară a unor fapte repetabile în timpuri istorice diferite, ceea ce făcea ca situarea cronologică să devină convențională.

Despre prezent vorbeau aceste spectacole.

Au apărut, în cadrul aceleiași val al dramaturgiei contemporane, și **piesa cu mesaj social** precum și **piesa politică**, oarecum famelice din punctul de vedere al forței problematicei atinse, tentând totuși regizorii entuziaști prin posibilitatea de a comunica ceva publicului, chiar prin formă teatrală esopică. În ceea ce privește teatrul nostru, poate că este mult spus, esopică. Doar o vorbă cu două înțelesuri, un adevăr enunțat pe jumătate, o vagă atitudine critică, un ton mai apăsător. Nu au generat mari spectacole, deși unele, totuși, bune, dar **important a fost faptul că teatrul timișorean a fost sensibil la regrouparea dramaturgilor, a regizorilor și a tuturor creatorilor de spectacol, într-un efort comun de a găsi forma vie a teatrului, capabilă să comunice adevărul despre prezent. Pentru că, până la urmă, aceasta este menirea teatrului: aceea de a fi oglinda timpului său, după cum spunea cel mai important dramaturg al lumii, Shakespeare.**

Au fost în această condiție spectacole ca **A doua față a medaliei** de I.D. Sîrbu, regia Emil Reus (1974), **Un fluture pe lampă** de Paul Everac, regia Ioan Ieremia (1975), **A cincea lebedă** de Paul Everac, regia Emil Reus (1975), **Nu ne naștem toți la aceeași vârstă** de Tudor Popescu sau **Goana** de Paul Ioachim, regia Emil Reus (1982).

Și au mai fost.

Adăugăm aici, în lista pieselor cu problematică socială, spectacolele utile, vizând un scop clar educațional, adresate unui anumit public țintă, cel tânăr în principal: **O fată imposibilă**, 1973, și **Un tânăr mult prea furios**, 1977, ambele de Virgil Stoenescu, **Piatră la rinichi** de Paul Everac, 1977, **O dragoste nebună, nebună, nebună** de Tudor Popescu, 1985, **Cum de-a rămas Catinca fată bătrână** de Nelu Ionescu, 1979, și altele.

Anul teatral 1979-1980 a fost considerat Anul Dramaturgiei Românești Actuale, datorită spectacolelor foarte importante valoric, pe text românesc de actualitate, în regia celor mai buni regizori români ai momentului și în interpretări memorabile.

Pentru noi, anul 1980 a fost cel al organizării primei ediții a **Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale**, urmând o perioadă în care spectacole de excelență au situat Teatrul Național din Timișoara în eșalonul de vârf al teatrului românesc.

Ascensiunea teatrului nu a fost rezultatul unei oferte constante valorice, ci a apariției, treptate, a spectacolelor de mare anvergură, multe dintre ele după anul 1984, împotriva condițiilor dure de existență.

**Restituirile textelor clasice, într-o interpretare profund contemporană**, au generat spectacole de excepție, realizări artistice de mare pregnanță care, ca toate spectacolele de acest „gabarit”, au depășit pragul regional devenind spectacole naționale, un bun artistic național. Așa au fost **Furtuna** de William Shakespeare (1970), **Micii burghezi** de Maxim Gorki (1973), **Suflete tari** de Camil Petrescu (1973), **Discipolul diavolului** de George B. Shaw (1975), **Henric al VI-lea** de W. Shakespeare (1976), **Unchiul Vanea** de A. P. Cehov (1980), **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** de Bertolt Brecht (1983), **Regele Lear** de W. Shakespeare (1987), **Trei surori** de A.P. Cehov (1988). Au fost spectacole în care refuzul clișeeilor, rafinamentul convenției scenice, unitatea artistică a întregului, originalitatea limbajului au condus la o reală redescoperire a potențialului de semnificație și creativitate ale textelor clasice.

**Spectacole pe texte contemporane**, românești și străine, de acută actualitate, prin text, spiritul modern al descifrării înțelesurilor și noutatea captivantă a formei de spectacol, au reprezentat o altă direcție, în care s-au încadrat: **Arca bunei speranțe** (1970), **Dosarul Andersonville** (1975), **Fundația** (1977), **Mobilă și durere** (1980), **Arma secretă a lui Arhimede** (1982), **Ca frunza dudului din rai** (1983), **Dalbul pribeag** (1987), **Moara de pulbere** (1989).

Apărut într-un moment bogat în „oferta pieței” în ceea ce privește dramaturgia originală și spectacole importante pe acest tip de text dramatic, **Festivalul Dramaturgiei Românești de Actualitate** a fost un alt reper care a propulsat Teatrul Național spre nivelul de vârf al teatrelor românești. Despre acesta vom vorbi într-un capitol separat.

În cele două decenii despre care vorbim, apare treptat și se dezvoltă **conceptualizarea spectacolelor**, spor determinat de creșterea progresivă a capacității publicului de a decodifica mesajul transmis prin spectacol. Acesta ajunge a fi tot mai subtil exprimat, transcriind însă din ce în ce mai decis atitudinea politică, protestatară, dizidentă față de regim, a creatorilor de spectacol.

Poate că această credință este una orgolioasă, eu însă citez a spera că, dacă revoluția a izbucnit aici, la Timișoara întâia oară, pe lângă alte cauze, unele ocul-te, o contribuție oarecare, nu știu cât de importantă, a avut și Teatrul Național.

Teatrul și misiunea lui nu au putut fi anulate în toți acești 20 de ani. Teatrul a mărturisit ceva important despre calitatea aceluia timp istoric, prin chiar faptul de a fi comunicat adevărul interzis, dacă nu în mod direct, pentru că nu i s-a permis asta, atunci mediat de metaforă.

Dar l-a comunicat.

Oricum ar fi fost timpurile, Teatrul Național Timișoara și teatrul românesc, în general, nu și-au uitat și nu și-au trădat misiunea.

ÎNAINTEA REGELUI ARTHUR,  
ÎNAINTEA REGINEI ELISABETA,  
A FOST SHAKESPEARE  
PERIOADA AUTOFINANȚĂRII: 1984-1990

(Capitol scris în perioada 1987-1989)

Citim uneori, cu revoltată uimire, că undeva, într-un loc de pe planeta aceasta, un om și-a ucis semenul refuzându-i dreptul la pâine. Înmulțit cu câteva zeci de milioane zilnic, gestul capătă proporții monstruoase. Este un genocid, dar niciun tribunal din lume nu-i aplică regimul delictului penal.

Dreptul la pâine, adică la viață, este un drept absolut, primul și cel mai elementar al omului, situat deasupra celorlalte date ale acestuia, ținând de determinări diverse. Un drept dobândit odată cu viața.

Fireștile ierarhizări valorice, stratificările calitative, au generat, sigur, în timp, alte drepturi omului. Cum ar fi bunăoară acela la neuitare. L-au dobândit, nedrept de egal, spiritele antinomice, atât cele solare, spre eternă glorie, cât și cele abisale, spre eternă uimire asupra posibilităților de regresie ale omului. Sunt plus variante ambele, unele notate cu plus, celelalte cu minus.

Ne interesează numai acelea care au contrariat tendințele oricărei nivelări valorice în sens pozitiv și, rămânându-le îndatorați moral tuturor acelora ce-au plăsmuit din neodihna minții și a mâinii lor toate valorile materiale, îi iubim cu osebire pe cei ce-au durat edificii spirituale omului.

Poate că simțul practic a fost acela care l-a ridicat pe om în poziție bipedă. Mie însă îmi place să cred că simțul artistic, unda unei sensibilități particulare, un vis și-un dor i-au ridicat omului fruntea din țărână în căutarea stelei și-a luminii. Pe care, găsindu-le după dureroase iscodiri în miezul lucrurilor dinafara și dinlăuntrul său, a plătit preț greu de viață până să poată plăsmui din ele făclia pe care să o pună, generos, în căușul palmei Omului, semenul său, destăinuindu-i-se lui prin lumina aceasta.

Care lumină poate fi orice, o bucată de pânză supusă mângâierilor culorii, un colț de piatră convins să devină Galatee, cuvântul modelat și înnobilit de arta culturii, a reflecției, a erudiției.

Ferițiți pentru acest regesc dar de lumină făcut sufletului și cugetului lor, oamenii i-au recunoscut și i-au ocrotit acestei categorii, fatalmente reduse numeric – Artiștii – dreptul ei la destăinuire, dreptul ei la creație. Un drept la fel de firesc ca dreptul la pâine, așezat de artist, nu o dată, înaintea acestuia. Este dreptul celui ales.

Nu a făcut un gest de generozitate semenul său „laic” recunoscându-i acest drept, și n-a plătit cu această recunoaștere decât propria sa bucurie. Și n-a făcut nimic altceva decât să recunoască, astfel, enorma rentabilitate a investiției morale și, poate, materiale pe care a făcut-o în artist.

O rentabilitate care se cântărește cu o singură unitate de măsură: bucuria. Câtă bucurie generează arta, câtă noblețe poate genera, câtă deschidere a minții poate ivi, câte carate de umanitate poate naște – atâta rentabilitate.

Numai acei oameni care în mărginirea lor înspăimântată sau suficientă disprețuiesc fireasca rânduială a valorilor, numai cei care cred neghiob că pentru ei clipa se va opri faustic ocrotindu-le pe veșnicie condiția întâmplător și nemeritat privilegiată, numai ei pot disprețui arta, bucuria aceasta plăsmuită de artist din spirit, din patimă, din damnare, numai ei pot disprețui și ignora, cu fudulia prostiei, fascinația culturii, noblețea spiritului artistic și unicitatea gestului de artă.

Numai ei cred că, cu oarecare străduință și-un strat de „glanț”, sticla poate concura diamantul. Ori poate fi confundată cu Gallé-ul.

Ei sunt cei care generează accidente, hiatusurile și pauzele în curgerea fluentă a istoriei culturii, coborând-o pe aceasta, din zona eterată a minții și a spiritului, la nivelul goanei după pâine.

În timp s-au întâmplat mereu, într-o parte sau alta a lumii, accidente de acest fel. Să nu fi învățat oare nimic omul din experiența lui anterioară?

Să fie, oare, necesare pauzele?

În definitiv și pauza face parte din muzică.

Istoria adevărată a omenirii este, poate, înainte de toate, istoria spiritului ei, o istorie care a întocmit, desigur, anume criterii de valorizare și a acordat dreptul la neuitare după ele.

Într-o istorie a Angliei, neterminată, Stefan Zweig l-a așezat înaintea tuturor, înaintea regelui Arthur, înaintea Elisabetei chiar, pe Shakespeare, întruchipare supremă, cel mai mare învățământ al lumii și, poate, cea mai minunată scânteiere a sa. James Întâiul, urmașul la tron al Elisabetei, și-a dobândit dreptul la neuitare nu atât prin condiția sa cât, mai ales, printr-un lucru care-l va onora peste veacuri: a acordat protecție și înțelegere unui oarecare autor dramatic ce va dăinui în eternitate sub strălucitul și gloriosul nume de Shakespeare...

**Să-i iubim, să-i respectăm pe artiști, acordându-ne nouă dreptul la bucurie, dreptul la vis și dreptul la speranță. Ei sunt cei care, înnobilându-ne sufletele, ne fac apti să visăm la o umanitate mai bună, mai generoasă, mai înțeleaptă, mai clementă, mai morală, mai normală...**

Și, chiar dacă proiectul drumului spre steaua acestui vis este utopic, ei ne dăruiesc, totuși, Speranța – posibilitate etern deschisă spre piscul de lumină.

Poate că niciodată nu mi-ar fi trecut prin cap toate acestea dacă n-ar fi fost seismele ce-au zguduit sfârșitul de an 1983. Au urmat consecințele: **coșmarul autofinanțării în sistem socialist.**



A fost o perioadă eroică pentru teatre și pentru toate instituțiile de cultură.

Am crezut mereu că eroismul este o stare relativ scurtă, o stare și o atitudine legate strâns de eroare, pentru că reprezintă, întotdeauna, efortul omului de rădieri a ei, efortul repunerii lucrurilor pe rosturile lor firești, vremelnic deviate.

Am învățat între timp și dimensiunea duratei eroismului, dimensiunea rezistenței în numele păstrării nealterate a gestului artistic profesionist. „*Eu nu pot exista decât dacă mă ofer până la capăt*” – spunea într-un rând un mare artist român, Alexa Visarion, regizor, care, ca toți marii artiști, a văzut într-o noapte ielele despletite și a rămas bolnav de dorul perfecțiunii.

Îl au toți artiștii adevărați și de aceea încearcă să atingă perfecțiunea în arta lor oferindu-se în schimbul ei, până la capăt, pe ei înșiși, cu toată viața, harul și pătımirea lor.

Dreptul lor la pâine este echivalent cu dreptul lor de a se oferi până la capăt.

Cine să le conteste, și în numele căror rațiuni, acest drept? Este dreptul lor la sacrificiu și dreptul tuturor celorlalți la a primi ofranda acestui gest.

Fără îndoială „*Multe flori sunt / Dar puține rod în lume o să poarte / Toate bat la poarta vieții ...*” – este dreptul lor să ostenească întru speranța că drumul spre perfecțiune le va fi deschis. Trebuie să acordăm șansă egală tuturor artiștilor. Se vor departaja singuri.

În geografia spirituală și artistică a lumii nu pot exista numai piscuri. Ele sunt rare, dar spre ele se ridică neobosită aspirația dealurilor. Pe truda lor de vis și faptă se așază piscurile și trebuie acceptate și admirate și ele, dealurile, chiar dacă nu pentru altceva, cel puțin pentru râvna lor de a se smulge din uniformitatea egalizatoare a orizontalității. Împreună cu idolul lor, muntele, acordă câmpiei darul privirii ascuțite, de sus, asupra a tot și toate, o privire clară, de perspectivă. Și de aceea câmpiei, fatalmente mai întinsă ca suprafață, dar veșnic opacă prin poziție orizontală, nu i-a venit niciodată ideea să-i ceară muntelui să facă și grâu dacă vrea pâine.

I l-a dăruit dintotdeauna, bucuroasă și veșnic jenată că plătește cu prea puțin, boabe câte încap în căușul palmei, darul de privire clară al muntelui.

Și totuși . . .

În decembrie 1983 s-a auzit un zvon: sunt prea mulți artiști profesioniști, bugetul statului nu mai poate suporta salariile lor, este criză economică în toată lumea, toți trebuie să devină „rentabili”, altfel nu se poate, vor trece toți la o existență autonomă financiar, de autofinanțare adică. Cordonul ombilical ce lega până acum instituțiile de cultură de bugetul statului socialist va fi tăiat, nu de tot, vor mai primi un procent variabil: 15%, 20%, ceva mai puțin sau mai mult. S-a făcut experiența asta, s-a văzut că se poate, în Anglia, Franța, America, poate chiar în Tanzania, și cine mai știe pe unde, teatrele primesc din partea statului (nu cele particulare, că astea nu interesează!) un procent și mai mic, ba chiar deloc, și totuși se descurcă, ba chiar le merge bine, prosperă.



Așa încât, dacă în anul 1982, Teatrul Național din Timișoara a câștigat din încasări de bilete, programe de sală, închirieri de sală, activitate specifică deci, 1.105.000 lei, ia să se mobilizeze dânsul în 1984 și să câștige 4.000.000 lei din aceeași activitate. S-a văzut și în Tanzania, se poate.

S-o fi putând, dar cum?

Că prețul билетelor nu poate fi mărit, este o lege mai veche ce are la bază principiul socialist al „salariului social” al oamenilor muncii.

Salariile personalului artistic, de restul nici nu mai merită să vorbim! – nu pot fi nici ele modificate după binecuvântatul și normalul **principiu al utilității** fiecărui pion în marele joc al teatrului autofinanțat: este și aici o lege care nu te lasă. Au fost atribuite conform unor alte criterii valorizatoare socialiste, avându-i adică în vedere pe toți, priviți în mod global, nu doar pe unii, ce-i dacă aceștia lucrează mai mult, nu au decât să se alinieze plutonului, asta este! Așa să rămână, nu-i frumos să-i faci omului un dar și după aceea să i-l iei înapoi – ar fi un gest care ar contrazice violent principiile socialiste.

Păi, atunci, ar mai rămâne sala de spectacole: are 711 locuri. Ea trebuie lămurită: să se dilate dânsa, să se facă de 7.111 locuri, să înțeleagă că asta este situația, și gata!

Poate, dar ce să faci cu ea dacă nu vrea să înțeleagă, avariata și cârpită de vreo două ori, viețuiește vajnic de mai bine de un secol, cinstit vorbind e prea bătrână să mai priceapă „finețuri” contemporane de felul acesta!

Și s-a ajuns atunci la vorba poetului Marin Sorescu: „Ori mărești osul, ori mai rărești din câini”. De os nici vorbă! Au fost „răriți” artiștii.

Ia să binevoiască Corul Filarmonicii să-și amintească cu câtă vigoare cântau brigadierii la construirea defileului Bumbești-Livezeni: „hei-ruup, hei-ruup” și să poftască dânsii să cânte mai cu viață, mai entuziast și mai puternic, și n-o să bage nimeni de seamă c-au rămas un sfert.

Și-apoi, în definitiv și la urma urmelor, nici nu-i nevoie de ei!

Lipsească!

Auzi lux: cor profesionist! Da' ce-s greieri, să-i plătești numai să cânte?

Păi cântă corul oțelarilor din Reșița, o frumusețe, zău așa! Da' corul taxatoarelor RATA din Boușari, ce cusur are?

Și după aceea teatrele, doamne iartă-mă! Ce nevoie or fi având dânsule de atâta personal? Uite, de exemplu la **Regele Lear** (a se citi în limba română, tovarăși, că ne aflăm pe teritoriul scumpei noastre patrii), este nevoie de o armată de ostași în final? Foarte bine! Ce-i dacă regele a murit pe scenă cu trei minute înainte: se ridică iute, fuge în culise, își trage un coif pe cap, ia halebarda și-ngroașă rândul figuranților.

Totul este să găsești soluții, tovarăși! Nu? Teatrul este doar convenție, este momentul să priceapă și publicul, dar mai ales teatrele treaba asta, ce naiba!

Așa o fi, dar regele Lear acolo, pe scenă, este un actor, este un om, nu este un „rege la B4” pe o tablă de șah. Măreția lui, conștiința erorii, prăbușirea psihică,

dezastrul întregii ființe a regelui pe scenă se iscă, se nutrește, prinde strălucire și cutremurare din viața actorului, din dereglarea universului său psihic care se suprapune, până la identificare, peste cel al personajului. O dedublare aflată sub controlul permanent, riguros, necruțător al minții și al lucidității omului-actor.

Există caractere puternice de care actorul nu se poate despărți ore în șir după spectacol. Dăruită, dar și damnată prin însăși posibilitatea acestei dedublări, ființa actorului continuă să tremure, să se zbuclume, să se frângă lipsită de somn și pace ore în șir după ce mantia și scepтрul regesc au luat drumul garderobei.

Persoana fizică a actorului călătorește spre casă, dar dublul său rămâne, în continuare, să mângâie neuzit scândura scenei.

Actorul, actorul adevărat, are întotdeauna încă o ființă care-l locuiește în nepacea vieții lui.

Dar cine să înțeleagă asta?

Au fost duse listele la forul superior, au fost luați pe rând toți membrii personalului. Cu actorii s-a rezolvat: pensionabilii au fost pensionați, unii actori au plecat de bunăvoie la alte teatre: Miriam Cuibus, la Teatrul Național din Cluj, Angela Ioan, la București.

S-a rezolvat, încet-încet, tovarăși! Păi, vedeți că se poate?

Dar de ce este nevoie de atâția muncitori de scenă? Cortinierul nu are decât să facă și pe podarul, că doar nu trage cortina, doamne iartă-mă, trei ore-n șir, cât ține spectacolul.

I-auzi!

Poate așa or fi arătând lucrurile privite din afară. Poate că de acolo, din perspectiva aceluia loc exterior, laic, „podarul” unui teatru este unul și același lucru cu cel ce sprijină capul vreunui pod peste o gârlă.

În teatru, însă, a fi podar este o profesie. Ale cărei taine se învață în timp, măiestria și precizia mânării articulațiilor podului nu se dobândesc de azi pe mâine, un spectacol funcționează după principiul mecanismului de ceasornic. Fiecare rotiță se învârtă numai când trebuie, unde trebuie, și cât trebuie. Nu poate prelua niciuna funcția celeilalte, fără ca întregul mecanism să se blocheze.

Dar cine să înțeleagă asta? Cine să înțeleagă ce înseamnă un recuziter, un machieur, un suflour, un garderobier, în teatru? Acestea sunt **profesii de vocație**.

Există, la aceste profesii de culise, chiar dacă este greu de crezut, nu numai vocația dar chiar și **orgoliul** acestei vocații, transcris faptic printr-o uluitoare disciplină a sânguinței și o pasiune pentru perfecțiunea aceluia univers închegat din neobosita lor roboteală, egalat, poate, doar de pasiunea sau patima artistului pentru arta sa.

După pensionarea sa, a **RECUZITERULUI Lorand Kovats**, în 1986, cabina recuzitei teatrului a primit numele „**ROLLY**”, după cum l-au strigat vreme de 35 de ani actorii teatrului. Exact așa cum săli din teatru au primit numele unor mai artiști care au trecut pe aici, înobilându-i istoria: Dem. Moruzan, Va-

sile Crețoiu, Ștefan Iordănescu, Gheorghe Leahu și mulți alții care vor rămâne, toți, încrustați în memoria de suflet a teatrului, după ce destinul lor de viață se va fi irosit.

Cine să știe ce înseamnă patima de a aduna, a lustrui, a repara, a iubi, a orându-i cu grijă, a mânu-i cu delicatețea porțelanurilor japoneze o lume de lucruri mărunte? Cele mai diverse obiecte: cutiuțe orientale, sticle de băuturi străine, reviste, ceasornice, ceasuri cu cuc, pendule, ceasuri de buzunar cu lanț, medali-oane, ceșcuțe, vase, coifuri, flori presate, sfeșnice vechi, de argint, bijuterii vechi, de aramă, obiecte de uz personal din epoci apuse, Doamne!, o istorie vie, materială, a tuturor obiectelor uzuale și de lux folosite de-a lungul timpului de către toate categoriile sociale.

Această patimă discretă, molcomă, tăcută, și atât de utilă, s-a numit **Lorand Kovats**.

„Poate vor trebui, cine știe când, în vreun spectacol.” Toate și-au găsit locul: au dat un accent, culoare, personalitate și viață multor reprezentații. Sunt unele obiecte care-i poartă neabătut amprenta: numai Rolly ar fi putut face, cu migăloasa și vrăjita lui dexteritate, să meargă un ceas beteag de un secol și jumătate, înlocuindu-i măruntaiele metalice ruginite cu altele mai noi, numai la Rolly ai fi putut găsi cutare sau cutare sârmă sau hârtiuță.

Și tot la Rolly găseai și textele pierdute de actori.

La Rolly găseai tot.

Strângea cu grijă, pasiune și tandrețe, tot ce ținea de universul miraculos al teatrului. Știa cu precizie tot ce avea pe polițe, mii de obiecte. În mintea lui ordonată se înșiruiau cuminți, aidoma ca-n rafturile unui anticar de elită, toate obiectele.

Dar cine să știe toate astea? Cine să știe oare câtă investiție de viață ascunde fiecare lucru și cine să înțeleagă că un recuziter adevărat, întocmai ca un actor adevărat, nu părăsește, nu poate părăsi, niciodată, teatrul. Care nu este o instituție, nu este o profesie, nu este un domeniu de activitate sau este, dacă vreți, toate acestea la un loc, dar este în primul rând, și-n ultimul rând, o boală și o patimă.

Împotriva cărora nu poți lupta.

Și chiar dacă vreodată, forțat de împrejurări sau de bunăvoie, l-ai părăsit cu hotărârea fermă de a-l ignora de atunci încolo, te-ntorci, oricum și de oriunde, la el. El trăiește, în conștiința tuturor acelor ce i-au trecut, o singură dată, pragul, ca o Arcadie perpetuă.

Așa mi-a spus într-o seară, cu alte cuvinte, desigur, dar cu aceeași temperatură, domnul Rolly, venit să vadă, din culise, nu mai știu ce spectacol al teatrului „său.”

Sau „Ciobică” vestitul sufleur al teatrului, memoria de rezervă a tuturor actorilor ce-au strălucit în luminile rampei Teatrului Național din Timișoara vreme de aproape 30 de ani! (1957-1985).

**Coriolan Cioba** avea, cu certitudine, vocația acestei profesii. O făcea cu bucurie, cu respect, cu creativitate, cu umor, cu har, cu nebănu-it talent histrionic.

Venise la Timișoara de la Teatrul Național din Cluj, unde vreme de câțiva ani a făcut figurație, dar și mici roluri. Ciobică avea, în structura lui umană, dimensiunea ironiei fine, darul parodiei, observația ascuțită asupra omului de dincolo de pseudonim, mască sau haină.

Era, pentru actori, un extraordinar coleg și, lucru rar în teatru, un prieten adevărat, indiferent de situație și conjunctură. Pe el te puteai sprijini, chiar dacă te „ocăra”.

Ciobică știa, tot suflând, pe dinafară, sute și sute de roluri. Cred că devenise câte un pic din fiecare. Oricum ar fi fost însă, Ciobică era, în profesia lui, un mare artist. Pe el nu-l auzeai niciodată din sală, așa cum se întâmpla cu alți colegi ai săi de meserie. El nu rostea niciodată replica actorului înaintea acestuia, așa, ca să se asigure și să-l asigure. Urmărea, cu emoție, emoția actorului! Intra în rezonanță cu ea și simțea, simțea exact când trebuie să intervină în ajutorul prietenului său, actorul. De fiecare dată altfel, întotdeauna însă delicat și discret, neauzit decât de urechea sensibilității acestuia.

Cine să fi putut afla vreodată cu câtă emoție și spaimă a dublat Coriolan Cioba, preț de treizeci de ani, emoțiile și spaimile tuturor celor prezenți pe scenă?

Poate doar actorii înșiși, sau, poate, nici ei.

Uneori sistemul lor auditiv nu funcționa. Era de vină, poate, spaima actorului în fața posibilului blocaj al memoriei, era vreo altă vină, cine să știe. Dar actorul „surzea”. Atunci Ciobică sufla, sufla până intra el însuși în panică, pentru ca într-un târziu, în disperare de cauză, să rostească chiar el, cu intonațiile și inflexiunile vocii actorului în dificultate, replica acestuia. Nu cred să fi băgat de seamă vreodată altcineva, în afară de cei prezenți pe scenă, substituirea.

Istoria romantică, furtunoasă ori picantă a fiecărei reprezentații, la sediu sau în turneu, o știa cel mai bine el, martorul nelipsit din culise. Pentru că Ciobică nu a lipsit niciodată, niciodată de la nicio reprezentație. Făcea parte din decorul viu al fiecăruia. Sigur că relatarea istoriilor lui era întotdeauna fascinantă, pentru că el nu ambiționa să devină banda magnetică ori cinematografică a evenimentelor. Nu!, el le interpreta așa cum le percepușe el, cu năvalnica lui ironie, din cușca lui, devenită simbolică la un moment dat. El relata ceea ce nu văzuse nimeni altcineva decât el.

Câteodată, descoperit de Ciobică tocmai atunci când credea că nu-l vede nimeni, se mai supăra câte un actor pe el. Dar nu pentru multă vreme, pentru că toți știau că de vină era mintea lui ghidușă și limba pe potrivă, nicidecum vreo umbră de răutate.

Simpla lui prezență fizică avea darul de a calma actorul. Și-a pus Cori (sau Ciobică) ochelarii, a aprins lămpița sufleurului, a deschis textul, gata! Sus cortina, spectacolul poate începe.

Nu cred să-l fi văzut vreodată pe Ciobică fără un text în mână.

Fără text, era ca și dezbrăcat. Iar actorii nu verificau niciodată dacă avea în mână chiar textul spectacolului din seara aceea. Era o chestiune psihică pentru ei. Era Ciobică cu textul la locul lui, actorul avea sentimentul siguranței, se relaxa și nu uita textul.

Câteodată, după câte o bere, Ciobică încurca textele. Dar nu conta, oricum știa totul pe dinafară.

Hârtia scrisă era **doar** pentru siguranța prietenilor lui, actorii de pe scenă.

### XXX

Poate că lucrurile acestea și multe altele, se știu. Ori s-au știut. Există însă momente în care destinul, în nebănuitele-i convulsii și zbuciumări, rupe rosturile lucrurilor. În deruta generală chiar și cei mai lucizi sunt dezorientați.

Situația nouă se instalează imperios fără a aduce și soluțiile integrării ei în normalitate.

În acel moment al sfârșitului de an 1983, fiecare om cuprins în sistemul culturii semnifica, în ordine, în primul rând echivalentul în retribuție lunară. Cât se economisește într-un an de zile, dacă instituția se dispensează de serviciile angajatului x sau y?

40.000 sau 60.000 lei, plus încă, plus încă... Suma totală de economii la retribuții va scădea planul de investiții. Cu cât? Cu câteva sute de mii de lei. De fapt, o sumă ridicolă, raportată la „pierderile planificate” ale industriei. Doamne Dumnezeule!, o sumă ridicolă!

La forurile superioare au început, voinicește, „ajustările” statelor de funcții după un Pat al lui Procust liliputan. „Sunt două persoane cu aceeași funcție? Scădem unul, rămâne unul”

Oamenii deveniseră „o funcție” consumatoare de bani, mai mult sau mai puțin indispensabilă mecanismului artistic.

A început din partea conducerii teatrului o luptă disperată pentru fiecare om. Pentru că „un om este egal cu un om” (spunea odată, demult, nici nu-mi mai aduc bine aminte când, Bertolt Brecht), și nu este normal ca, oricât de genială ar fi invenția autofinanțării în teatrele din România socialistă, un om să nu mai poată fi egal decât cu o funcție.

Probabil că mecanismul „economiilor” de acest tip funcționează implacabil în orice sistem economic cuprins de panică. Și, fără îndoială, imaginea „normalității” din mintea mea este una ideală, utopică. Ar trebui, poate, să admitem că s-ar fi putut obține mai mult și mai bine în toți acești ani de când teatrele sunt susținute din bugetul statului. Și că planul financiar, simbolic aproape, ar fi putut fi mărit.

Sigur, dar în limitele **posibilului** realist estimat, al unui posibil bazat pe realitate, pe adevăr, pe datele concrete ale acestor instituții. Raportate la posibilitățile publicului de „consum cantitativ” a ofertei culturale a acestor instituții. Pentru că, la urma urmei, câtă informație culturală (dacă vorbim de cea cu adevărat culturală, despre informația tip „gazetă de perete pentru fruntașii în producție”, proprie atâtor și atâtor piese călduros recomandate, sugerate sau impuse teatrelor noastre, despre acest tip de informație nici nu mai vorbesc, nu intră în discuție!) poate asimila un spectator mediu ca fizionomie culturală,

dar fidel teatrului? Dar unul ocazional? Și până la urmă, chiar unul deschis spre cultură?

Care este nivelul de „saturație” al diferitelor categorii de public, și în ce măsură capacitatea reală de absorbție culturală se situează într-un raport realist față de posibilitățile materiale ale spectatorului?

(Dintr-un calcul sumar, rezultat din împărțirea sumei obținute prin cumulul planurilor financiare ale tuturor instituțiilor profesioniste de artă ale municipiului Timișoara la numărul de familii al acestuia, reieșea că, pentru realizarea acestui plan în mod integral din spectacole, fiecare familie timișoreană ar fi trebuit să investească lunar, în cultură, suma de 500 lei. Aproximativ, o cincime din venituri. Cine să-și poată îngădui asta?)

Lipsa unor cunoștințe temeinice în domeniul sociologiei sau al economiei face ca toate aceste observații, unele poate deplasate sau ridicol retorice, să nu-și găsească sursa decât în bunul meu simț, atât cât este, contrariat de o realitate nouă, evident neconformă cu capacitățile vechi cunoscute mie și rămase înghețate și în noua situație.

Revenind însă la sfârșitul anului 1983, s-a încercat tot posibilul pentru ca structura de rezistență a instituției să nu sufere avarii iremediabile. S-au făcut propuneri de trecere de pe un post pe altul, păstrându-se vechile atribuții, s-au făcut propuneri ca unii oameni să treacă în schemele altor instituții din oraș, cu profil economic sau industrial, urmând să presteze (prin braconaj?!) în cadrul teatrului aceleași vechi sarcini etc. etc. etc.

Anul nou 1984 ne-a găsit așa: doamna directoare Lucia Nicoară trecea pe post de secretar literar cu indemnizație de director, colega mea Doina Popa și cu mine eram „pe liber”, unul dintre sufleuri trecea la „corp ansamblu”, unul dintre scenografi devenea nu știu ce...

Totul în deplină conformitate cu renumita lege a fizicii: „În natură nimic nu se câștigă, nimic nu se pierde, totul se transformă”. Bravo!

Dar **ce** se transforma, **în ce** se transforma, și care era, de fapt, scopul real al acestor transformări? (mă întreb retoric, sigur, știm cu toții scopul real al acestor soluții de disoluție a culturii).

Întrebările se vedeau a fi, oricum, zadarnice, absolut inutile – tăvălugul reducerilor de personal se rostogolea implacabil, rașchetând dur, conform unui stat de funcții stabilit la un nivel mai înalt decât C.O.M.-ul teatrului. Care C.O.M. s-a întrunit în ședințe lungi, de noapte, cu obligația de a stabili care sunt oamenii de care teatrul s-ar putea dispensa și de care nu. Cumplit!

Toate acestea se desfășurau între Crăciun și Anul Nou. În 26 decembrie 1983 a avut loc tradiționalul Concert de colinde. Nu se știa câți oameni vor mai rămâne în Corul Filarmonicii și nici măcar dacă el va continua să existe, chiar decimat fiind, sau va fuziona cu corul Operei. Artistului care este Diodor Nicoară, dirijorul acestui cor, i se și oferise deja un post pe la o casă de cultură din județ, Dumnezeu știe ce să facă acolo.



Pe scenă erau toți oamenii, nu lipsea nimeni, acum important era spectacolul. Erau înghețate sufletele tuturor, dar asta nu se vedea, pe scenă nimeni nu se mai reprezenta pe sine, ci toți la un loc reprezentau o unică idee – aceea a artei care își împlinea menirea. Și-și demonstra astfel rentabilitatea, prin bucuria și starea de grație din care s-au împărtășit toți acei care-au participat și au fost în stare s-o facă.

S-au adresat de pe scenă, după obiceiul străbun, urări de bine, de omenie, de înțelepciune, de fericire și lumină, de înțelegere și pace. Vladimir Jurăscu, în sarcina căruia a căzut rostirea mulțumirilor oficiale, le-a adresat cu spatele spre loja oficială.

Nu-mi amintesc să fi avut sărbători atât de triste ca cele din acel an 1983, decât poate, odată, în copilăria mea, într-un an când, pe o noptieră de spital, mama îmi adusese un pom mic de Crăciun. Prezența lui, atât de străină de decor, n-a făcut altceva decât să-mi acutizeze sentimentul de nedreptate pe care îl încercam.

Același sentiment l-am avut și în acel sfârșit de an 1983. (Atunci însă, în copilărie, am învățat că viața nu este o sală de bal în care să fi insistent poftit să intri. Mi-a prins bine mai târziu învățătura aceea).

Primele zile ale anului 1984 au condus la o oarecare stabilizare a situației: exceptând pensionabilii, restul colectivului de actori rămânea neatins, funcția de director rămânea autonomă, regizorii rămâneau amândoi, după o oarecare incertitudine legată de necesitatea a doi scenografi în schema teatrului, au rămas și scenografia, regia tehnică, sufleurii.

Nu era însă nevoie de două posturi de secretar literar. A rămas unul. Noi eram două, cu dominante aptitudinale polare: Doina Popa cu aptitudini preponderent practice, eu, cu aptitudini preponderent teoretice. Ne completam. Întrucât acestei funcții, cea de secretar literar, nu i s-a găsit niciodată o fizionomie proprie, conferită de un sumum de atribuții fixe, ea a reprezentat, și continuă să reprezinte, o zonă de activitate puțin cunoscută de lumea din afara teatrului. Chiar și în teatru, cei care nu au tangență directă cu acest sector știu doar vag cam cu ce se ocupă un secretar literar.

Despre el știe toată lumea că este alcătuitorul repertoriului, „creierul ideologic și estetic al teatrului”.

Idealist exprimat și doar parțial adevărat!

Probabil că definiția îi aparține vreunui confrate cu bune calități negustorești, care știe să-și vândă marfa la suprapreț. Sunt doar și alți esteticieni și alți ideologi într-un teatru. Poate că prima responsabilitate a fizionomiei repertoriului i-ar aparține secretarului literar, care propune textele. Ea îi aparține însă, în fapt, directorului, al cărui „inginer șef” este un secretar literar bun. Adică unul în mintea căruia valorile se constituie după repere fixe, indiferente la fluxul și refluxul imperativelor conjuncturale, dar neignorându-le totuși pe acestea din urmă în pledoaria pentru textul de valoare. (Pentru că el, textul, trebuie impus unor foruri care se află în permanent dialog **numai** cu aceste imperative conjuncturale).

„Ciudat personaj mai este și secretarul literar în cele mai multe din teatrele noastre” – scria Ion Dezideriu Sîrbu, ilustru scriitor, filosof și, pentru moment, încercat secretar literar la teatrul din Craiova, în revista *Contemporanul*. „El este ochiul limpede și atent, diriguitorul ideologic și estetic al repertoriului, dar și calul de bătaie al figuranților nemulțumiți că numele lor a apărut pe afiș cu caractere nu îndeajuns de aldine; este persoana de aleasă și specializată cultură, cunoscător al tuturor autorilor dramatici defuncți și amic al celor în viață, dar și persoana umilă care umblă cu temenele pe la ușile tipografiei locale ca să obțină un termen mai rezonabil sau un zețar mai calificat. Este teoretician dar și întocmitor de procese verbale, estetician dar și corector, cercetător științific dar și curier, redactor dar și responsabil cu micul protocol – ceea ce vrea să zică așteptarea la gară a criticilor teatrali în deplasare, rezervarea camerelor la hotel etc.–, toate pe rând sau toate dintr-odată, până la ameteală și la sastisire (...)

Înainte de orice, o eventuală definiție a lui ar trebui să aibă, cred, în vedere caracterul **creator** al funcției secretarului literar. Poate că, în această privință, denumirea de „dramaturg”, care se folosește în unele țări, i se potrivește mai bine. Inexplicabilă la noi, unde dramaturg se cheamă, prin tradiție, autorul dramatic, această denumire pune în lumină faptul că secretarul literar este principalul constructor al arhitecturii repertoriului a teatrului, cel care îi dă personalitate, organizând-o în numele unei idei. (...)”

Articolul delimita, cu umor și în virtutea unei bune cunoașteri a „terenului”, spațiul în care își desfășoară jocul îndatoririlor acest personaj aproape anonim al teatrului, secretarul literar.

Lista îndatoririlor enumerate de bunul meu prieten Gary suportă, sigur, adăugiri, care de care mai ciudate, căci are, lista în chestiune, strania proprietate de a se dilata kafkian. Personal, nu am apucat, după aproape două decenii de profesie, să iau cunoștință de locul exact al ultimului țărșuș ce stabilește limita extremă a spațiului de care vorbeam.

Ca toate profesiile făcute cu riguroasă conștiință profesională, în respectul tău și-al ei, cea de secretar literar este una dificilă. Ea presupune gândire creatoare, originală și îndrăzneată, organizată și clară. Pentru că el, secretarul literar, trebuie să schițeze, prospectiv, prin conturul programului repertorial propus teatrului, o direcție fertilă ce ține de strategia generală de dezvoltare a teatrului unde lucrează.

Are nevoie, pentru asta, de discernământ critic și tact diplomatic, trebuie să aibă pasiunea lecturii și darul cuvântului, trebuie să aibă patima informației și darul sânguinței. Un coleg de breaslă zicea că mai trebuie să aibă o „vocație utilă teatrului”: vocație critică, vocație de animator sau, poate, o vocație enciclopedică. Eu cred că ar trebui să mai aibă o vocație, pe lângă toate acestea, utilă nu doar teatrului: vocația modestiei, dobândită prin conștiința clară a unei drepte ierarhii a valorilor autentice ale lumii.

Sigur că spre această imagine, ideală, aspirăm, cu mai multă sau mai puțină osârdie – după câtă investiție de viață credem fiecare că merită – toți cei ce practicăm această profesie care este, și ea, ca toate profesiile teatrului, una de vocație.

Vocația pentru teatru. Care se transcrie printr-un devotament necondiționat, illogic aproape, față de unica și irepetabila lume de mucava a teatrului, în care iluzia se frânge cu fiecare cădere de cortină și se reconstituie a doua seară.

Vocația teatrului, pe care o ai, sau nu o ai.

Acestea toate s-ar constitui într-un segment din zona „teoretică” a acestei profesii extraordinare. Tot de ea ține și alcătuirea programelor de spectacol, la care uneori lucrezi luni în șir. Pentru că el, programul, nu este numai informativul spectatorului în ceea ce privește distribuția spectacolului, el trebuie să ofere punctele de reper stabile în decodificarea mesajului (și cât are, oho! de decodificat un spectator inteligent, dintr-un spectacol de teatru bun, în anii istoriei pe care o trăim).

Partea practică a profesiei de secretar literar ține, în principal, de relațiile teatrului cu publicul.

Ai nevoie de tact, de diplomație, de cunoștințe, putere de convingere, de curaj, uneori de tupeu.

Până în anul în care teatrele au trebuit să devină „rentabile”, această preocupare era oarecum „romantică”. Pentru că tu, teatru, generos, și în virtutea obligațiilor ce-ți reveneau prin statutul tău de teatru socialist, Național, adică al națiunii tale, îi ofereai publicului nu numai spectacolul la preț socialist (la această sumă adăugându-se „salariul social” plătit de stat fiecărui spectator, din acest cumul rezultând valoarea reală a unui bilet de teatru, în jur de 180-200 lei), dar și microspectacole, recitaluri, alte tipuri de prezență artistică în întreprinderi, școli sau instituții de învățământ superior, în mod gratuit. Din această relație directă cu publicul, din prezența „civilă” a celor care „fac” teatru, în rândul celor pentru care se face teatru, aveau de câștigat, desigur, ambele părți. Teatrul, pentru că își „creștea” un public avizat – publicul, pentru că i se oferea o bucurie artistică în plus, și gratuită pe deasupra. Avea posibilitatea de a-și întâlni idolii la el acasă, de a vorbi cu ei, de a-i atinge, de a avea cu ei o relație umană normală. Teatrul își câștiga astfel un spectator fidel pentru vecie.

„Accesul gratuit (sau aproape gratuit, 14 lei sau 20 de lei pe bilet reprezentând un preț simbolic) la cultură al întregului popor este unul din atributele onorante ale societății socialiste”. Așa am învățat la economie politică și socialism științific.

Și acest lucru era chiar posibil atunci când planul financiar al teatrului, pe un an, fluctua în jurul valorii de un milion. Când însă el „dospește” spectaculos ajungând peste noapte la 4 milioane, când „planul de spectatori” se umflă și el ca broasca lui La Fontaine, atingând valori utopice, asta nu mai este posibil.

Zic, deci, că în atari condiții economice, oricâtă generozitate și oricât idealism ar anima cugetele artiștilor, gratuitatea nu mai este posibilă.

Cum să fii generos și culant cu spectatorii când în 90 de zile câte numără un trimestru, tu, Teatru Național, trebuie „să faci” două milioane și ceva de lei, adică exact încă o dată cât câștigai odinioară într-un an întreg, cu aceiași actori, cu aceeași sală, cu aceleași posibilități materiale, înghețate la o sumă fixă de investiție în producție, și cu prețul înghețat al biletelor?

Așa stând lucrurile, dimensiunea profesională a „relației cu publicul” și-a pierdut total romantismul și impresariatul (căci, în ultimă instanță, asta este) a devenit, în condițiile date, o artă: **arta excelentului negustor**. (Asta însemnând uneori și păcăleala clientului). Dar lucrurile acestea, nu se știau la acel început de an 1984.

Personal, nutresc serioase îndoieli că acei care ar fi fost util să le știe atunci, le-ar ști baremi astăzi, în anul de grație 1988. Sau că i-ar anima cumva, sau i-ar neliniști, dorința de a le cunoaște. Dar aceasta este o altă problemă.

Pus în fața unei situații dilematice și penibile, Consiliul de conducere al teatrului a hotărât, atunci, desființarea postului Doinei Popa. Nici el nu știa, în brambureala acelei clipe, ce va urma. Oamenii aceia erau colegii noștri, ne cunoșteau pe amândouă, voi avea conștiința împăcată și curată până la sfârșit că n-am făcut nici cel mai vag gest pentru a-i influența. Poate că, dacă ar fi bănuit cât de dure vor fi vremurile care vor veni, ar fi decis altfel. Sau ar fi decis la fel, cine poate știi...

Cu cea de a doua parte a stagiunii 1983-1984, Teatrul Național, la fel ca toate instituțiile de cultură profesioniste, a intrat într-o epocă „realistă” a existenței sale, dacă ar fi s-o numim „romantică” pe cea care a precedat-o, care a început în 1949, moment în care teatrele din România au devenit instituții de stat, subvenționate de la buget, până în 1984.

În darea de seamă de la sfârșitul anului 1984 se menționa: *„Primul an al aplicării noului mecanism economico-financiar în cultură a fost de natură să mobilizeze și să activeze energii creatoare nebănuite. O privire bilanțieră asupra acestei perioade conduce la concluzii îmbucurătoare pentru activitatea teatrului: s-a intensificat productivitatea, a crescut randamentul individual și colectiv, s-a întărit disciplina muncii, a avut loc un proces de diversificare și multiplicare a inițiativelor, de găsire a unor noi forme de atragere și formare a diverse categorii de public, s-a depus un volum impresionant de muncă...”*

Eu scriesem darea de seamă, raportul anual de activitate al teatrului, așa cum am făcut începând din 1974, cam sforăia acesta în discuție, dar câteva lucruri erau totuși adevărate, cel puțin parțial. Erau impuse de noua situație: dacă în anul 1982, Teatrul Național primea din partea statului o subvenție de 4.700.000 lei, urmând ca el să realizeze, din veniturile curente 1.105.000 lei, în anul 1984, subvenția de la stat a scăzut la 1.092.000 lei (26% procente din partea statului, procent de autofinanțare, deci, 74%), urmând ca totalul veniturilor curente să fie de 3.695.000 lei, deci de trei ori mai mari ca în anii precedenți. **Cu aceleași mijloace, cu un potențial uman și artistic diminuat numeric**, înghețați toți de spaima cifrelor de plan care condiționau retribuțiile lunare ale tuturor.

Sigur că au trebuit găsite soluții. Parateatrale, evident.

În primul rând s-a apelat, cum era și normal, la întreprinderile timișorene, la beneficiarii actului de artă teatrală.

Asta a însemnat că doamna directoare Nicoară, însoțită de secretara literară, de mine adică, a bătut la ușile mai tuturor directorilor de întreprinderi, explicându-le, cu jenă, și rupându-și unghiile în încercarea de a-și masca cu demnitate disperarea umilinței, că, în noua situație, fără ajutorul întreprinderilor, Teatrului Național i-ar fi imposibil să realizeze, numai din activitatea specifică, de spectacol, un plan de încasări uriaș, a cărui nerealizare amenință posibilitatea de existență a actorilor și a familiilor lor.

Sigur, comunicarea aceasta îmbrăca întodeauna, din decență și rușine, o formă diplomatică.

Toți s-au arătat dispuși să ajute cultura și Teatrul Național.

Trebuia găsită însă o formă prin care niște sume de bani să treacă dintr-un buzunar al statului în altul. **Un artificiu.** S-a găsit posibilitatea **reclamelor** și a „**prestărilor de servicii**” în acel prim an al autofinanțării. Deja în anul următor, 1985, posibilitatea aceasta se perimase, au trebuit găsite alte soluții, apoi altele...

„Artificiul” cu pricina putea fi realizat prin declanșarea și pulverizarea unei cantități enorme de energie umană. Pentru că a doua zi după discuția cu directorul reveneam, de obicei eu, la contabil. Nu era chiar întotdeauna dispus să-ți furnizeze comanda pentru reclama de care, cinstit vorbind, nici nu avea nevoie, fără să te moralizeze corespunzător. Apoi, o persoană din întreprinderea respectivă, care-și vedea liniștită de treburi, era oprită, chemată, i se explica faptul că întreprinderii și produselor ei li se vor face reclame în caietele de sală ale Teatrului Național, așa încât „fericitul” era poftit să-și mobilizeze toate energiile creatoare în vederea alcătuirii unui text funcțional. În legătură directă cu creativitatea amintită, eram invitată să revin peste câteva zile. Uneori, când inspirația persoanei se afla în suferință, sau când pur și simplu nu-i ardea de reclame, năucită de întârzierea exportului sau lipsa vreunei materii prime, reveneam chiar de două sau de trei ori. Sau realizam personal reclama „pentru moda de toamnă”, asiguram cu toată convingerea cumpărătorii despre enormele economii de timp și bani pe care le pot face nefolosind, în vederea ciorbei zilnice, întreaga vacă, ci numai coada acesteia, oferită în stare congelată și cantitate corespunzătoare de către întreprinderea de alimentație publică X, informam doct publicul că unui brad îi trebuie 10 ani să crească 1 metru, așa încât e o datorie cetățenească să-și atârne globurile și bomboanele de Crăciun direct de candelabrul din sufragerie (sau eventual să-și găsească un simbol al tinereții veșnice mai harnic la creștere), înșiruiam cititorilor reclamei toate avantajele pe care le prezintă invenția numită „telefon”, îndemnându-i în acest fel să nu-și piardă voioșia la vederea „adiționalelor”, tratate cu drojdie de la o lună la alta etc. etc.

Apoi urmau vizele, și realizarea (gratuită, pentru că dacă plăteai manopera poligrafică a reclamei, unde mai era câștigul?) într-un tiraj simbolic, neștiut niciodată de „beneficiar”. Care continua să-și vândă senin produsele „de export” și fără reclama noastră și faptul că te aflai tu, cumpărător, (spectatorul de ieri) în posesia informației privitoare la calitatea execuției, la modernitatea liniei și la succesul în străinătate al produselor întreprinderii de încălțăminte Y, nu te ajuta cu nimic să și găsești produsul respectiv în raftul magazinului.



Dacă te conduceai după datele contabilicești, „eficiența muncii”, **a acestei munci**, era foarte ridicată.

În fapt... **o muncă în zadar.**

**Dincolo de caracterul ridicol al unora dintre aceste reclame** (ceea ce ne-a determinat să le facem sub chip de foi volante între filele caietului de sală al unor comedii), **a rămas emoționantă bunăvoința oamenilor din producție, capacitatea lor de a înțelege că oricât de talentați și dornici de afirmare (în planul culturii) ar fi colegii lor de muncă antrenați, cu suflet și dăruire, în „marele festival al muncii și creației”, ei nu vor putea niciodată nici egala și nici concura arta profesionistă.**

Care trebuie ajutată să supraviețuiască.

În luna octombrie a anului 1984, după opt luni de autofinanțare, am primit, de la colegul și prietenul meu Gary Sîrbu, o scrisoare cu mențiunea „Strict confidențial”.

Să-mi fie iertată indiscreția cu care îi dezvălui, totuși, o parte din mărturisiri, și o fac doar pentru că el a exprimat mai exact, mai cultivat, mai literar și mai dureros propriile-mi gânduri în acel moment.

„Craiova, Marți 16 Octombrie, 1984

Divină Marianna,

Te rog, iartă-mă: „magis amicus tua, sed magis amica Theatri.” (?) Nu răspund de corectitudinea acordurilor.

Am în memorie umorul de atunci, țin minte și câteva poante: dar nu m-am putut așeza la masa de scris spre a pune pe hârtie ceea ce ți-am promis. (Cine te poate refuza?) (n.n. – îi cerusem un cuvânt legat de profesiunea de secretar literar). Trec zilnic prin fața teatrului **meu** național, de aici, văd anunțat „Disco”, începe să mă doară pancreasul. (Pe mine patriotismul **literar** mă doare fizic, jur!)

Trec în altă zi, văd „discotecă”, de astădată mă doare duodenul. Aud că publicul firav venit să vadă o comedioară Kirițescu, e mutat în sala mică, „să nu încurce pe cei veniți să danseze” pe marmorele deceniului trecut. La Filarmonică, se dau filme americane – color, la Operetă filme color americane. Am văzut și eu „Sbor peste un cuib de cuci” (o minune) la telediscotecă. Un fotbalist ne împrumută aparatul color, un alt bișnițar ne aduce video-casete, îl văd pe secretarul literar fericit că încasările curg: scopul Teatrului, pare-se, a devenit, **„să dea salarii actorilor”, indiferent cum câștigă aceste salarii.** Recunosc dreptul la pâine, dar sunt din Valea Jiului și nu recunosc dreptul nimănui de a transforma o instituție de suprastructură, într-o instituție de bază.

Momentele cele mai socialiste ale carierei mele de secretar literar (nu total ortodox) au fost acelea în care, ca interpret, explicam străinilor că: „la noi Statul Socialist finanțează teatrele, am avut 7 teatre, acum avem 42, asta intră în

salariul social al oamenilor muncii, un loc e plătit cu 8 lei, până la 32, diferența o plătește Statul, că d'aia e Stat socialist". Habar nu ai ce ucigător argument era acesta, chiar și față de americani sau francezi.

Eu nu îl înghit pe acest viermoid, „cocoșat din notre-madame” care e F., e firesc să-i convină situația tulbure de acum: nu mai trebuie să citească, e manager-video, aduce zece fotbaliști la disco și umple marmora. Dar i-am amintit: în secolul trecut, Theodorini și Gabrilescu, directori de Național, erau finanțați de cinci mari boieri: primeau tot bugetul de la Poker (sic!); ăștia jucau gras, pe poturi mari, tot câștigul serii era dat grămadă, în căciula Directorului teatrului, care stătea milog în picioare rugându-se, „încă un joc, boieri dumneavoastră, fetelor le plac rochiile frumoase”. La începutul stagiunii, în trăsuri boierești, întreaga trupă, îmbrăcată ca la Paris, făcea turul orașului, turul balcoanelor de unde erau salutați de „filotimii boieri”.

În istoria Teatrului nostru apare ca o pată de rușine decizia Tătărescu 1936, când, **din motive bugetare**, au fost suspendate subvențiile. Antonescu, în 42, (nu el ci niște subalterni șmecheri de la finanțe, între ei și Vulcănescu), au reînființat Naționalul Craiovean, deschizând stagiunea cu „Meșterul Manole” de Blaga (eu eram dat „mort eroic în luptele de la Stalingrad”).

Să nu crezi că cei șase boieri mari lipsesc astăzi: Craiova are în jurul ei șase uriașe uzine republicane: fiecare ar putea da un milion fără să simtă, directorii vor, contabilii acceptă, dar birocrăția nu le oferă **formele** prin care să facă aceste patriotice donații. În revista „Ramuri” apar reclame de o suprarealistă inutilitate: „nu uitați, Șantierul Oltenița fabrică pescadoare moderne”. Ce folosesc reclamele uriașelor uzine cetitorului de „Ramuri”? Banii pentru publicitate să se facă în afară: niciodată un cetitor Sorescu Marinică nu va cumpăra un pescador, sau o stație transformatoare – în schimb, aceasta s-ar putea să meargă la Teatru.

Iartă-mă, buna mea prietenă, între lacrimile acestea de literat se amestecă și drama regretului a zece ani în care – tu știi foarte bine – am luptat pentru demnitatea națională a Cuvântului viu, rostit de actori vii, către un public viu, într-o epocă vie și ea. Nu am considerat TV-ul ca egal, nici cinematograful. Doar concurenți temporari: iată că acești concurenți, dați afară de generația mea din Teatru, intră triumfal pe ușa mare, în timp ce Clasicii Cuvântului se ascund în magazinele cu peruci și costume, în curs de lentă și sigură putrezire. Văd, eschatologic, acest fenomen de sinucidere cum manu propria a teatrelor: o consider, politic, o greșeală, o mare greșeală.

Rușii, în timpul foametei și blocadei, nu au deșurubat niciun bec de la teatrele din Moscova și Leningrad. Dar la noi, eu zic așa: actorii sunt de vină: zâna Limbii Române, care e sacră, și al cărui altar sacru e Scena, s-a mâniat pentru anume poezii, și și-a retras investițiile cerești – acum, actorii să-și câștige pâinea lustruind cizmele dușmanilor de moarte: filmul, televiziunea, muzica ușoară, fotbalul. (Cu Dincă, directorul, stăm și plângem ca la râul Vavilonului: sperăm totuși că Thaliei – căreia ar trebui să-i sacrificăm șapte vaci grase – să i se facă milă de noi și să ne ierte pentru păcatele noastre prozodice).

Nu-ți spun „dulce” Marianna, cuvântul „dulce” e interzis pentru noi, tu să mă ierți pentru prostiile pesimiste de mai sus. Este o vorbă ungurească „Sose volt úgy, hogy valahogy ne volna”, niciodată nu a fost așa, ca să nu fie cumva, aș traduce eu: dar, te asigur de devoțiunea mea – particulară și pensionară – pentru tine și Doina (am auzit că lucrează la alt cinematograf); am petrecut cu voi ore de neuitat, reprezentați pentru mine sectorul vestic al inteligenței transilvane, cu care cochetez eu în literele mele.

Îți trimit ție o carte a mea – și frumoasei tale directoare pe care o respect – regretând că nu o cunosc mai de aproape. Dar eu am renunțat **demult** să mai scriu Teatru: scrii ușor o piesă – dar ca să aștept 10-20 de ani (...) ca să fie **prost** reprezentată, mi se pare stupid și inutil. Mă consider, la Craiova, un Caragiale la Berlin, în străinătate. **Dar eu lucrez aici**, scriu proză, filosofie, nu mă fotografiez în costum de arnăut în fața unui șemineu prusac. Volumul meu de Comedii (șase inedite: ne jucate, necitite, neaprobate) în volum așteaptă de 6 ani ca Directorul Ed. de aici să învețe să caute în dicționar cuvintele pe care nu le cunoaște, dar le folosește. Nu cred că voi apare nici anul acesta, așa că, post mortem, ca Bulgakov, Vampilov, și alții, mă veți juca, cine știe cum și când!?

Fiecare își iubește patria în felul său, eu iubesc Limba Română tocmai fiindcă nu-mi este limbă maternă: știu istorie – și știu că atunci când armatele și politicienii noștri au pierdut și hotarele și capitalele – Limba a continuat să lupte în **spatele** dușmanului, **și a câștigat**.

Trăiască Limba Română, veșnică și nemuritoare,

Gary”

Personal nu am încercat, de la început, aceeași suferință care-l măcina pe lucidul, sentimentalul și minunatul meu prieten, Gary Sirbu. Știa el ce știa, experiența lui de viață, cultura și mintea lui scilipitoare îl făceau să vadă, în acel început de an 1984, mult mai departe, contempla neputincios dezastrul consecințelor peste timp ale acestor măsuri.

Cei treizeci de ani ai mei, structura idealistă și optimistul meu funciar, mă făceau să consider situația drept una rapid pasageră.

Sfântă naivitate! Speram, nici mai mult, nici mai puțin, ca rezultatele concrete ale acestei idei „geniale” să hotărască forurile în cauză să recunoască eroarea și să o radieze în maximum un an. Pentru că, „a greși este omenesc, a persevera conștient în eroare, însă, este diabolic”, ziceau anticii.

Diabolici au fost și anii care au urmat.

Din scrisoarea prietenului meu rezultă cu multă claritate că mijloacele pe care le-am folosit noi n-au rămas străine nici altor teatre confruntate cu aceleași probleme. Secretariatele literare ale altor teatre au început să editeze caiete-supliment bine aseasonate cu careuri de cuvinte încrucișate. Unele s-au vândut – cele bine întocmite – altele, s-au dat la D.C.A.

Eu, în acea stagiune 1984-1985, am redactat un caiet supliment, **APLAUZE**, despre care oamenii de specialitate au declarat că era „cel mai bun caiet supliment al anului”, dar care, tipărit în condiții grafice excelente, pe hârtie scumpă,

n-a putut reprezenta „o afacere economică”, ci numai una culturală. A fost o publicație care a interesat pe cei care au știut să o citească. De-a dreptul și printre rânduri.

În afară de pledoaria pentru actori și pentru toți acei din truda minții și mâinii cărora se naște un spectacol, caietul exprima, prin glasul unor iluștri oameni de cultură, oameni de teatru, literați sau artiști plastici, scenografi, dramaturgi etc., convingerea fermă că teatrul, ca o formă de comunicare spirituală a oamenilor de pe întreg globul, nu va putea să dispară, indiferent de condițiile impuse de un anume moment istoric. Ba, dimpotrivă, el va deveni cu atât mai mult, expresia conștiinței de sine a unei epoci. Chiar dacă timpul exprimării deschise, libere, a acesteia, nu poate ființa simultan cu epoca. Din paginile cărții, un autor ne amintea că „istoria unui popor înseamnă mai presus de orice cultură și limbă, care înseamnă, înainte de orice, existență și durată”, Federico Garcia Lorca comunica tuturor, încă din 1934, că „teatrul este unul din cele mai expresive și utile instrumente pentru ridicarea nivelului unei țări și barometrul care-i înregistrează mărirea sau declinul”, prin Othello, Shakespeare, iar și iar, ne învăța că atunci când soarta ți-e potrivnică, „tu prin răbdare bate-ți joc de ea”, Max Reinhardt vedea în teatru „cel mai minunat adăpost pentru cei care și-au ascuns, fără să știe nimeni, copilăria în buzunar și care au pornit să-și continue jocul până la sfârșitul lor”. Dick van Dyke ura, cu un emoționant patetism „Binecuvântați fie toți actorii! Aibă parte de viață lungă și bună/ Să le fie calea luminoasă – sunt ființe deosebite!”

Și alții, și alții, aflați la distanțe mari în timp, la fel de încrezători în puterea purificatoare și constructivă a teatrului. Alături de ei, actorii își dezvăluiau gândurile, preocupările, pasiunile, preferințele, încercându-se o relație mai directă, umană, cu spectatorul. Reprezentațiile cele mai importante, premiile personale sau ale teatrului, dobândite în diferite confruntări naționale – cu precădere în ultimii zece ani – expozițiile, festivalurile, consemnate toate în caiet, susțineau în sinteză mișcarea unui colectiv teatral dotat și activ, încercând să o introducă într-un circuit mai larg. Caietele **APLAUZE** s-au dat în librării, după un timp au fost retrase. Cineva, „acolo sus”, și-a aruncat o privire peste ele, și... era clar ce se intenționa, de fapt, să se spună cu caietul acesta. S-a scos. Le-am vândut după aceea, „pe șest”, lipind cu pap, pentru că aracet nu se găsea, foile unde era vorba despre actorii deja plecați în vest. (Un scandal monstruos cu tovarășul care „avea el grijă de teatru” a surghiunit toate fotografiile de pe pereții acestuia, cuprinzând câte un asemenea coleg, la mine, în arhivă. De ce ? În definitiv și ei făcuseră istoria teatrului meu...

Dar cui să-i explici asta?)

X X X

**Administrația Comună.** Noul sistem economico-financiar a venit să stabilească, aproape de îndată, alte raporturi între instituțiile de cultură. Și, desigur, alte raporturi între fiecare dintre ele în parte și Administrația Comună.

Colaborarea cu acest bolid inform și cam dezorientat, dezinteresat, sau, oricum, prea puțin interesat de bunul mers al fiecărei instituții pe care o de-servea (în cel mai propriu sens al cuvântului), fusese anevoioasă de la început, din start, adică de prin 1979. Aceasta pentru că instituțiile de spectacole nu mai reprezentau pentru atelierele devenite comune și aparținând unei alte instituții, aparte, decât un „beneficiar” rece.

Instalarea, începând cu 1984, a unui cont bancar comun pentru toate instituțiile de cultură profesioniste: Teatrul Național, Teatrul Maghiar de Stat, Teatrul German de Stat, Opera Română, Filarmonica de Stat „Banatul”, Teatrul de Păpuși și Administrația Comună, fiecare având, evident, planul său financiar, plan de încasări, plan de spectatori, plan de cheltuieli etc. etc., – a acutizat, firesc, relațiile între instituții. Nimic nu dezbină mai sigur, mai profund și mai dur decât lupta, pe același teren și cu aceleași mijloace, pentru pâine.

Pe de altă parte, Administrația Comună – (aflându-se, totuși, „pe lângă” Opera Română, fapt care asigura din start, acesteia din urmă, un statut privilegiat), ea însăși obligată să asigure salariile oamenilor prin realizarea unui plan de venituri disproporționat față de posibilitățile ei realist estimate, a fost obligată să recurgă la mijloace discutabile. Unul dintre acestea era încărcarea devizelor instituțiilor de artă beneficiare, printr-un calcul nerealist și „umflat”, al celei mai simple prestații. Ca urmare, echilibrul între planul de încasări și cel de cheltuieli al instituțiilor – mă refer, evident, cu precădere la Teatrul Național –, era greu de păstrat, dacă nu chiar imposibil. Costurile manoperei și ale materialelor atingeau, uneori, cifre incredibile.

Așa stând lucrurile, conducerea teatrului a fost obligată la alte umilitoare demersuri, pe lângă directorii întreprinderilor productive, pentru sponsorizarea sau baremi scăderea devizelor noilor montări prin achiziționarea unor materiale la prețuri mai scăzute.

Și astfel listei obligațiilor de natură ideologică și artistică ce-i reveneau normal unui director artistic de Teatru Național (prin pierderea aparatului administrativ, ieșiseră automat din schema teatrului și funcțiile directorului adjunct administrativ, achiziționarului de materiale, contabilitate etc.), i s-a adăugat, prin forța împrejurării, și „sarcina” de achiziționar de materiale. Nici nu-ți vine a crede ce trebuia să procure un director de Teatru Național în anul 1987, bunăoară! Păi, procura, sârmanul, cuie, cabluri, lanțuri, anvelope pentru roți de tractor, (urmând a-i servi drept perină gonflabilă vestitului Mahomed), camioane, autobuze, aracet, pendule, fum pentru scenă, hârtie tipografică, filme color, alb-transparent pentru tipar, deșeuri de materiale textile, prenadez, scândură, covor de scenă (dacă nu poate procura unul mai aspectuos, îl cedează pe cel din propriul birou), pianină etc. etc. lista amenințând să nu se mai termine, după cum fără de capăt, veșnic prolifică și zglobie, este și fantezia creatorilor de spectacol.

Firește, Administrația Comună dispune de un director administrativ și chiar de un achiziționar de materiale. Ei însă aparțin, vorba prietenului meu Gary Sîrbu, „altei cooperative”, unui alt organism, obligat să răspundă necesităților ridicate de producția mai multor instituții de spectacol ce lucrează simultan.



Și apoi, doamne iartă-mă, dacă nu-i vorba despre propria ta gospodărie, de ce să alergi o jumătate de oraș ca să iei un ou cu un leu, când fără niciun efort îl poți lua cu doi lei de alături, de sub nasul tău. Dacă privești lucrurile din unghiul de vedere al unui achiziționar care nu-și gospodărește propriu buget, e chiar firesc să nu-și fi rupt pingecele alergând să economisească bugetul unei instituții străine de sufletul său.

**Atelierele.** Trecerea la autofinanțare a tuturor instituțiilor, inclusiv a Administrației Comune, a însemnat accentuarea dificultăților de colaborare cu atelierele, și, deci, imposibilitatea de a scoate decorurile la timp și de calitate.

Fără îndoială că atelierele cereau și ele, legitimat de situație, o planificare cu o jumătate de an sau chiar un an înainte. Ceea ce nu se putea face din mai multe motive. În primul rând, nu exista deprinderea unei asemenea proceduri. Este greu să o dobândești de pe o zi pe alta, chiar presat de situație. Pe de altă parte, o bună bucată de vreme, naivii – Doamne, și eu printre ei, desigur! – am tot sperat că se va reveni la normalitate, absolut toată lumea plângându-se spornic de disfuncția noului sistem de administrare a instituțiilor de spectacole.

Și apoi, o instituție de artă nu este, totuși, o fabrică de rulmenți ca să poți estima cu precizie că, dacă folosești cantitatea de materie primă x, și forța de muncă y, exact (sau oricum cu mici erori) în trei luni pot ieși pe poarta fabricii un număr z de rulmenți.

Când materia primă investită este talentul, mintea, sensibilitatea, creativitatea, subiectivitatea, este greu să faci o apreciere exactă. Uneori, soluția cea mai expresivă, mai clară, mai directă, mai artistică îți vine ție, creator, aproape în întâmpinare, fără eforturi, fără să o chemi și fără să o aștepti.

Alteori însă, drumul spre forma finită a spectacolului este o anevoioasă căutare a tuturor: regizori, actori, scenografi și, poate, nu numai a lor. „*Călătorule, nu există drum/ Drumul se face mergând*”. „*Caminate, no hay camino/ Se hace el camino al andar*” - spunea un mare poet spaniol, Antonio Machado. Pe fascinantul drum al artei, cărările bătute de alții sunt disprețuite pe bună dreptate: pe cine interesează să repeți ceea ce el a aflat de multă vreme? Spectatorului trebuie să-i propui altceva, mereu altceva, este rostul artistului acela de a căuta și de a sugera un alt unghi, nou, din care să poată fi privită lumea investigată de dramaturg. Poți fi de acord sau poți ignora ori chiar nega vehement un punct de vedere, dar el trebuie să existe, este obligatoriu ca orice spectacol să-ți deschidă o fereastră nouă spre un alt orizont.

Uneori, mai importantă decât rezultatul ei este **căutarea** însăși, febrilă, disperată, acea stare de neliniște a actorului, de investigare, acea cale plină de îndrăzneală și temeri, de îndoieli și de neliniști, de angoase și de speranțe ce duc spre descoperirea adevărului spectacolului, dar și a celor mai clare, mai expresive, și mai artistice forme în care poate fi el comunicat.

Căutarea este o dimensiune fundamentală, indispensabilă a artei. Face parte din însăși ființa ei și modul ei de a exista, și nu poate fi, arbitrar, negată sau ignorată. Nu se poate face abstracție de ea și nici nu se poate contesta valoarea

ei constructivă, în orice domeniu de activitate, deci și în artă. Cu atât mai puțin aici. Fără îndoială că repere concrete ale realității imediate, cum ar fi obligativitatea respectării unui plan repertorial anual, posibilități oarecum limitate de spațiul scenic, de timp de repetiție la un spectacol, respectarea altor activități ale teatrului legate de programul de spectacole, acțiuni diverse cerute de condiția autofinanțării etc., impun cu necesitate un regim restrictiv în ceea ce privește timpul de lucru la un spectacol. El nu poate fi, practic, nelimitat.

O știe toată lumea, creatorii în primul rând. A considera însă că un spectacol, al cărui autor, de la Shakespeare la Băieșu, realizat de orice regizor, de la Peter Brook la D.R. Ionescu poate și trebuie să încapă în exact 35 de repetiții (eventual în mai puține, în mai multe în niciun caz) este o atitudine care frizează, clar, incompetența (sau, cum ar spune prietenii mei poligrafi, „habarnamismul suit în vârful căpiței”, adicăteala la nivel de decizie). Dar, cu toate acestea, s-a primit și o asemenea „circulară” de la „centru”. Nu știu dacă vreun teatru s-o fi grăbit să o respecte, dar eu cred că lucrurile nu s-ar fi rezolvat nici chiar dacă, prin reducere la absurd, ca în matematică, orice spectacol s-ar fi încadrat exact în numărul de 35 de repetiții.

Aceasta și pentru faptul că un spectacol se constituie nu numai din creația actorilor, dar și din decor și costume. Care înseamnă ateliere. Care ateliere nu mai sunt ale teatrului, ci ale Administrației Comune, funcționează după regimul cooperativelor meșteșugărești: ca să-ți execute o lucrare, faci o comandă ca de la întreprindere la întreprindere.

**Între ele, raportul stabilit este cel de furnizor–beneficiar.** Scurt și lăutărește, cum zice românul. Furnizorul îți ia comanda, dar îți face lucrarea când poate și dacă poate. Pentru că, dacă nu are lemn de stejar, degeaba îi ceri tu, scenograf, scrin florentin din sus-numita esență. El are la dispoziție, pentru un lung moment, numai brad, și acela „verde”. Când se usucă, se strâmbă singur, ce scrin să faci din el?!

Așa că situația era asemănătoare celei din grădina Edenului, la începuturile lumii, când Dumnezeu, arătându-i-o pe Eva lui Adam, l-a îndemnat tandru: „Adame, aceasta este Eva! Alege!”

Adam o fi ales, săracul, după cum se prezenta situația, că nu îndrăznea să ridice privirea din iarbă.

Dar scrin din brad nu se poate, și gata. „Nu se poate? Refuzăm comanda,” zice furnizorul. „Sau puneți în loc de scrin un scaun de la Cooperativa Avântul, sau, dacă sunteți căpoși, scoateți piesa cu totul, că noi, unii, nu suferim deloc, avem treabă destulă.”

Da, dar piesa este în planul aprobat de Comitetul de Cultură, de Biroul Județean PCR, de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, ce, face fiecare ce-i trece prin cap?

Nici pomeneală!

Așa încât, conducătorul instituției numită Teatrul Național, care știe că cifrele de plan – repertorial și financiar – nu iartă pe nimeni, ele înseamnă în primul rând salariile oamenilor, care mai știe și că planul de premiere trebuie făcut

pentru că, dacă nu ai premiere, ce altceva să vinzi?, și dacă nu vinzi, de unde bani (ce să mai vorbim de menirea educativă a teatrului!) de la buget, chiar și așa ridicol de puțini etc. etc.

Așa că, fără să pregete, directorul artistic al teatrului pornește „pe teren”, după câțiva metri cubi de lemn de stejar. Pe care teatrul îi cumpără cu acte în regulă de la vreo întreprindere de profil, îi vinde tot cu acte în regulă Administrației Comune, care îi revinde teatrului sub formă de scrin florentin.

Și tot așa... într-un carusel de hârtii, ștampile, semnături, aprobări, rugăminți, umilințe, așteptări, iar așteptări, amânări ale datelor de premieră, sentimentul de vină față de publicul care, asta este, așteaptă îndreptățit distracția...

Și nu are habar prin ce trece teatrul care dă zilnic cu capul de „beneficiile” genialei idei a Administrațiilor Comune.

Care idee, la drept vorbind, raportată la o situație ideală (adică fundamental alta decât condiția teatrelor în sistem socialist), nici nu ar fi fost chiar atât de imposibilă. Funcționarea ei presupunea, însă, o ordine, o planificare a atelierelor, o evaluare apropiată de valoarea reală a timpului de pregătire artistică etc., absolut nemțească. Dar și o listă lungă cu materialele necesare fiecărei piese de mobilier sau costume ale fiecărei premiere, întocmită din startul repetițiilor. Aceasta era, totuși, o încercare prea grea pentru toți..

**Problema ordinii priorităților** a fost o alta ridicată de colaborarea cu Atelierele Administrației.

Dacă, până în 1984, problema priorității în executarea lucrărilor se disputa, cu precădere, între instituțiile de spectacol (care, uneori, mai reușeau să cadă la învoială), după această dată, – data intrării în sistemul autofinanțării – planul financiar, tratat și el cu drojdie, al Administrației Comune, a obligat-o pe aceasta din urmă să primească și comenzi pentru lucrări ale altor întreprinderi, instituții sau persoane fizice din oraș.

Între o lucrare de mîgală artizanală pentru Teatrul Național (cu regim de unicat!) care solicită timp și concentrare, plătită cu suma de, să zicem, 100.000 lei, și o lucrare ce nu presupune nici atîta specializare și nici atîta timp, pentru Restaurantul „Continental”, plătită cu de cinci ori suma mai sus amintită, cum să poată alege corect Administrația?

Dificil de răspuns care dintre cele două „premiere” este mai importantă: cea a teatrului sau cea a „Continentalului”. Și unii și ceilalți nu sunt decât niște simpli „beneficiari”, unii mai „simpatichi”, dar mai săraci, ceilalți, invers.

Și atunci, mă întorc și zic: „bune lucrurile noi în artă și peste tot, dar parcă mai bune cele vechi”. Pentru că, dacă omul este dator să încerce cu orice mijloc să-și înfrumusețeze și să-și ușureze viața, la fel de dator este să renunțe la o formă nouă în momentul în care timpul și faptele i-au infirmat valoarea.

Imediat după 1979, după ce unele teatre bucureștene și-au adunat atelierelor într-un organism unic, sau un soi de trust ce asigura lucrări pentru câteva instituții teatrale, „afacerea” a prins a șchiopăta tot mai tare, tot mai tare, până s-a prăvălit de-a binelea, pentru că ea funcționa ca la românii cam balcanici – și socialiști pe deasupra ! – nu ca la nemții ce serviseră de model.

Da, dar zvonul nu s-a auzit acolo unde trebuia în această variantă reală. Cum ideea se pare că-i aparținuse Tovarășei, ce era să se audă altceva decât că-i genială?

Tovarășa a primit felicitări și asigurarea bucuriei generale că „teatrele s-au scos” prin această măsură, că totul merge ca pe roate, de-acuma economia socialistă poate zburda de voieșie, fiind salvată prin enormele economii făcute la plata personalului tehnic și administrativ din teatre și restul instituțiilor de artă.

Așa s-a întâmplat că „minunea” Administrațiilor Comune continuă să funcționeze și azi, deși cu toții nădăjduim că, totuși, nu prea mult.

Una dintre victimele umane reale ale acestei nebunii a fost **Karol Krohn**, fostul director adjunct al Teatrului Național, devenit, sârmanul de el, împotriva dorinței sale, directorul Administrației Comune 1. Adică aceea care se ocupa de Opera Română, Teatrul Național și Filarmonica „Banatul”. Administrația Comună 2 cuprindea Teatrele German, Maghiar și Teatrul de Păpuși.

Domnul Krohn („tovarășul” îi ziceam noi la vremea aceea, dar el era, în cel mai bun sens al cuvântului, un mare domn) era un neamț tipic. Avea în sânge, dar dobândise și prin educație, rigoarea, ordinea, respectul cuvântului dat, respectul față de instituția unde lucra, ca sistem, și respectul față de sine, ca subsistem al acestuia.

Pornise de jos, fusese tractorist, apoi activist de partid, a venit la teatru după pensionarea altui director adjunct de excepție: domnul Alois Johannes. A venit împreună cu domnul Traian Bunescu, de la Comitetul de Cultură al municipiului Timișoara, în 1973. Domnul Krohn umbla la fel de țeapăn și distins ca predecesorul său, deși îi lipsea o parte din aleasa educație culturală a domnului Johannes. Erau amândoi „călcați și apretați” prin iubitoarea grijă a consoartelor, dar mai ales pentru că amândoi înțelegeau grija față de „imaginea publică” drept una dintre formele cele mai elocvente de respect față de cei din jur și față de sine însuși.

Primul lucru pe care mi l-a cerut mie, care eram referent literar la vremea aceea și aveam în grijă biblioteca – destul de sărăcuță – a teatrului, a fost **Istoria universală a teatrului** scrisă de Vito Pandolfi. I-am dat exemplarul meu personal (patru volume), pentru că teatrul nu avea. Nu am văzut niciodată o lucrare mai buchisită decât aceea. Mi-a înapoiat-o după o lungă perioadă de timp, subliniată ușor cu creionul, adnotată mărunt pe margini. Toate cele patru volume. O citise cu grijă, era clar, subliniase ce era demn de reținut și încercase să sintetizeze pe margini informația. M-a emoționat și atunci, dar și acum, când îmi amintesc, efortul lui de a înțelege fizionomia lăuntrică a lumii atât de speciale în care-i fusese dat să pătrundă.

Până la apariția Administrației Comune, în 1979, atelierele Teatrului Național au rămas tot „farmacie”, ca pe vremea domnului Johannes. Domnul Krohn iubea și respecta adevărații profesioniști, le recunoștea meritul și îi ocrotea. Fusese desemnat să conducă Administrația Comună tocmai pentru aceste calități. Impusese disciplina nemțească, ordinea și cinstea. Deci eficiența. Îl iubeau oamenii. Totuși, în hățișul de dispoziții contradictorii și în brambureala adusă

după sine de aplicarea unui sistem de funcționare al atelierelor discordant față de posibilitățile lor concrete de acțiune, deloc flexibilizate de noua situație, a cedat și renumita ordine a domnului Krohn.

Dar i-a cedat, mai ales, inima. După ce implorase zadarnic autoritățile să-l absolve de această sarcină, într-o noapte de iarnă, prin 1983, a părăsit teatrul lui și teatrul lumii, pentru totdeauna.

Niciodată Atelierele teatrului meu nu au mai funcționat ca pe vremea când se aflau sub oblăduirea, respectuoasă și iubitoare, a celor doi nemți de ispravă, de profesii atât de străine teatrului, dar deschiși și înțelegători față de mirajul lui. Alături de actorii teatrului, alături de alte personalități demne de tot respectul, profesioniști de elită ai „culiselor”, marea colectivitate a „artiștilor” anonimi, croitori, peruchieri, machieuri, electricieni, sonorizatori, podari, cortinieri, sufleuri, regizori tehnici, personal de scenă, Domnii (cu majusculă) directori adjuncți Alois Johannes și Karol Krohn rămân, cel puțin în memoria mea, drept veritabili și demni de tot respectul **oameni de teatru**.

La câțiva ani după ce a părăsit teatrul, domnul Johannes a plecat, pentru o operație pe cord deschis, în Germania, de unde nu s-a mai întors. Până la moartea sa, anual, m-au căutat zeci de oameni veniți din partea lui, să ceară informații despre ceea ce se petrecea în „teatrul lui”. Îi trimiteam caiete de sală, afișe, cronici ale spectacolelor, fotografii etc. Câteodată, chiar și mici rapoarte. Nu uita niciodată să-mi mulțumească, era bucuros și emoționat de cea mai mică informație pe care o primea. Abia atunci am înțeles în ce măsură viața lui era teatrul. În memoria lui, după dispariția sa, soția domnului Johannes a continuat să se intereseze, în același mod, de existența teatrului.

„Tel mâitre, tel valet !”

Întocmai ca acești minunați oameni ai teatrului, domnii Johannes și Krohn, au fost și meșteșugarii pe care i-au format cu pricepere, cu rigoare, cu înțelegere și grijă!

Nu-mi poate fi dor de teatru, fără să-mi fie dor și de ei, acești meșteșugari de elită! Unii dintre ei au plecat în alte locuri, alții au plecat de tot.

Dar ce profesioniști!

Unde sunt timpurile când, la prima „generală” în costume și decor, Mili, croitoreasa șefă a teatrului, stătea tremurând de emoție la stal. *„Dacă o strânge rochia pe Geta?; corsajul de la rochia Vioricăi Cernucan face cute, cum de nu le-o fi văzut la probă?, pe mătasea asta atlas lumina cade foarte prost, o să-i propună Milenei Jivanov un hesian, că din sală tot nu se vede țesătura și lumina cade excelent, umbrele faldurilor sunt artistice, evident, așa trebuie făcut! Da’ de ce dracu’ s-o fi mișcând Mihaela de parcă-i împăiată? Pentru că nu se simte bine în haină! E clar. Și are și coadă! O se le arate ea, Mili, ucenicelor astea zăpăcite, ce înseamnă să fii **croitoreasă de teatru**. O să desfacă ea după-amiază tot ceea ce nu e bine, o să corecteze totul, la vizionarea externă rochiile fetelor vor fi la înălțimea firmei „Boutique Mili”. Așa gândea croitoreasa teatrului, tremurând de emoție, în stal, mai abitir ca prima actriță, pe scenă.*

*Acolo, pe scenă, arătau amândouă, deopotrivă, de ce-s în stare.*



Croitoresele veneau cu carnețelul și își notau ceea ce privirii globale a scenografului putea să-i scape, dar nu putea scăpa ochiului profesionistului de elită care erau ele.

Ochiul croitoresei era ochi de artist, valoarea ei de profesionist nu putea avea decât un nivel, un **anume** nivel, de la o cotă anumită în sus, pentru că trebuia, neapărat, să „rimeze” cu firma „Teatrul Național”.

Croitoresele colaborau profesionist cu scenograful. Știau să facă un „tu-tu”, un jupon, o crinolină, știau ce fel de material se „pretează” și care nu se „pretează” la un anumit croi, artistul profesionist, care era oricare dintre ele, știa să ascundă din fald, din crețuri ori din pensă un defect al unui actor. Știau să pună în evidență, cu aceleași mijloace, tot ce avantaja pe cineva. Rochia ieșită din mână ei, a croitoresei, era, de fiecare dată, **rolul ei în spectacol** și purta, în linia și „ținuta” ei, întreaga personalitate a artistului executant.

Cum să-ți fie indiferent?

Sau Oscar, croitorul bărbaților! Păi, îi era lui Oscar indiferent că pe Ștefan Mării stă costumul ca pe cuier? Sau că pantalonii îl strâng pe Vladimir și „n-are mișcare lejeră”?

Da’ de unde!

Croitorul Teatrului **suferea** dacă lumina cerută de scenograf nu-i avantaja costumul, „căzând rău”. Era acolo munca lui, și iubirea lui, și dăruirea, dar mai ales demnitatea lui de excelent profesionist. Se respectau pe ei, respectând mica sau marea lor contribuție la miracolul scenei.

Acum?

Acum, lumina poate să cadă cu reflector cu tot pe scenă, cooperativei ce-i pasă! S-a făcut ora trei, până mâine la șapte sunt „liberi”. Liberi de orice gând, de orice responsabilitate, dar mai ales liberi de cel mai mic interes pentru destinul muncii lor.

A, uneori, disperat, dar și jenat, scenograful le aduce costumul înapoi. Se mai târguiesc, se mai ceartă, mai mută un fermoar, mai cârlesc o greșală de croi. Dar asta se întâmplă rar: timpurile au schimbat și mentalitățile. Cine înțepenea, înainte vreme, cu ochii pe ceas când haina cutărui sau cutărui actor nu stătea „turnată”?

Acum, a ieșit haina sau sacoul pe ușa croitoriei, gata...! „Nu stă bine? – să fi spus la probă! Acum gata, să-i fie actorului de bine, așa să o poarte”.

Odinioară, la premieră, mândri, îmbrăcați cu ce aveau ei mai bun, Mili, șefă la „femei”, Oscar Kornprobst, șeful croitoriei de bărbați, domnul Bodin, pantofarul teatrului, un mare artist și un meseriaș fără pereche, Eszto – mecanicul, Müller – tapițerul, tâmplarii și ceilalți meșteșugari-artizani veneau țepeni, importanți și fericiți să participe la sărbătoarea tuturor, pentru că toți, absolut toți, simțeau premiera ca pe o sărbătoare personală. Să participe la „înmânarea” spectacolului de către teatru, publicului și la decernarea „premiului” de către public, teatrului.

Dacă era cazul.

Dacă nu, să fie părtași la cădere. Că și acestea tot ale noastre sunt. Este dreptul sacru al creatorului și la reușită și la eșec. Egal.

Un deceniu după pensionarea domnului Bodin, actorii teatrului mai purtau încă, cu grijă să nu se strice, pantofii făcuți de el, pe măsura lor.

*„Dacă cizmulița, escarpinul, gheata sau papucul îl „bat” la picior, actorul pășește ca-n străchini și în timp ce înjură papucul și pantofarul, nu poate zâmbi și uită replica. De aceea pantoful comod este așa de important în spectacol”* – zicea domnul Bodin. Și chiar așa făcea pantofii: mănășa pe piciorul actorului, moi și ușori, o adevărată aripă pedestră. Să tot umbli cu ei!

Sau tapițerul Müller!

Veșnic cu capul unui cui înflorat, decorativ, între buze și cu centimetrul după gât, măsura și tot plia la perdele! E drept că și avea ce! Fotoliile sale plușate, somptuoase, elegante și funcționale în același timp, făcute pentru stabilimentul din **Opera de trei parale** de B. Brecht, împodobesc și acum secretariatul literar al teatrului și ar putea sta foarte bine în orice sufragerie modernă.

Din lipsă de spațiu, „la Müller”, adică la tapițerie, era „cazată” arhiva – cam sărăcuță și ea – a teatrului.

Neamț ordonat, din afișe vechi, Müller confecționase pentru fiecare spectacol câte un plic tras pe margini la mașina de cusut. Actorul Ion Olaru, „directorul arhivei”, cum mi-l prezentase la venirea mea în teatru domnul Leahu, le numerotase cu pixul și ordonase oarecum, chiar știrbă fiind, arhiva.

A rămas la Müller până s-a înființat Administrația Comună și atelierele proprii ale Teatrelor și ale Operei s-au colectivizat sau, mai exact, s-au cooperativez.

S-ar putea ca afecțiunea mea reală pentru acești minunați oameni de teatru, absenți și totuși atât de prezenți în orice spectacol prin mâinile lor, precum și distanța în timp, să îndulcească contururile amintirii și vremea aceea să-mi pară, subiectiv, un paradis pierdut. Dar faptele rămân, și dacă uneori, intrând în garderoba, din ce în ce mai săracă și mai ponosită a teatrului meu, simt în vreun costum vechi, rămas netransformat în altceva printr-o întâmplare, parfumul vag și prăfuit de-acum, al afecțiunii și emoției, al devoțiunii totale pentru teatru a renumiților croitori ai săi de odinioară, înseamnă sigur că teatrul, ca să existe, ca să continue a ființa, are nevoie de implicarea dăruită a tuturor: actori, directori de scenă, scenografi, croitori, electricieni, tâmplari, mașiniști, mecanici, a tuturor acelor care știu că un costum, o rochie, o perdea, un candelabru, „prind viață” pe scenă nu din noblețea materialului ci din viața și afecțiunea celor care le-au creat.

Că teatru înseamnă în primul rând – și în ultimul – iubire și devotament.

Un organism ca Administrația Comună, odată construit, chiar greșit, este greu de desfăcut. Desfacerea este mai dificilă decât chiar constituirea lui, dar nu imposibilă. După 9 ani de funcționare defectuoasă, desfacerea a fost cerută fierbinte de toate instituțiile de-servite de Atelierele comune și după demersuri disperate la toate nivelele de decizie, într-un viitor încă nebulos prefigurat, se va reveni, probabil, la vechea formă de organizare administrativă, văzându-se

cu claritate că noua formă n-a fost decât excelența exemplificare a vechiului și înțeleptului proverb: „scumpul mult plătește și leneșul mult aleargă”.

(Notă: Administrația Comună nu a reușit să fie dizolvată decât după 1990.).

Revenind la **anul de cumpănă 1984**, el a fost, fără îndoială, unul extrem de greu. Nu numai că lipsea deprinderea de „a face bani”, teatrul, ca un organism de suprastructură neocupându-se, vreme de 40 de ani, prioritar, de problema aceasta, dar și pentru că lipseau oamenii.

Schema s-a tot redus, s-a tot subțiat... până...

Rămăsesem cu o secretară cu jumătate de normă, fără administrator, fără dactilografă, fără curier, fără nimeni care să poată rezolva o mulțime de probleme organizatorice și administrative. (Cum ar fi, bunăoară, rezervări de hotel, bilete CFR sau Tarom, așteptări la gară sau aeroport, contracte, disperate alergări de la o întreprindere la alta pentru reclame și „preștiri servicii” etc., etc.). În paranteză fie zis, atunci am aflat eu la modul cel mai concret și dur cu putință, ce înseamnă „omul multilateral dezvoltat”. Un soi de om-orchestra, bun la toate, de la întinsul pe pâine al untului pentru serviciurile invitaților, ruperea biletelor la poarta teatrului, până la articole, interviuri, considerații estetice etc. publicate în presa vremii, menite să promoveze spectacolele teatrului „meu”.

Poate că acesta ar fi momentul și locul cel mai potrivit ca să vorbim despre ideea de devotament pentru teatru, întruchipată de un om – regizorul tehnic **Adrian Berzescu**.

A venit în teatru aproape de la începuturile acestuia. Mai exact în 1949 (Teatrul Poporului a luat ființă în 1945), deci acum mai bine de 40 de ani. O viață de om. Pentru mine, sectorul **Regizorat tehnic** va fi, întotdeauna, unul și același lucru cu domnul Berzescu. Nu doar pentru că nu au mai fost sau nu mai sunt regizori tehnici dotați, inteligenți, autoritari, flexibili, cu un ascuțit simț critic, hărăziți cu creativitate tehnică, ingenioși în găsirea unor soluții simple care să rezolve, tehnic, situații ce par, pentru un laic, de netrecut, ci pentru încă ceva, ceva anume, numai al lui, care-l personalizează și-l distinge față de toți ceilalți: domnul Berzescu are liniștea, siguranța și înțelepciunea omului din al cărui vocabular cuvintele „nu se poate” au fost demult radiate. El știe că în viață nu există situații perfect închise, că orice situație are soluția ei, convenabilă sau nu, liberă sau impusă de conjunctură, adevărată sau obligatoriu diplomatică, dar oricum, o are.

Trebuie doar să ai puterea și înțelepciunea de a accepta fără panică soluția neconvenabilă, dar lipsită de alternativă. Lucrurile, în viață sau în profesie, trebuie luate așa cum sunt. Numai starea de calm poate izvedi soluția salvatoare într-o anume împrejurare.

Pentru un regizor tehnic al unui teatru, confruntat de nenumărate ori cu imposibilul, această calitate este un dar unic.

De aceea domnul Berzescu are mereu tonul cald și calm, egal și amabil. Și știe tot ce este legat de profesia lui, îl poți întreba orice: câți metri lungime și deschidere are cutare sau cutare scenă, dacă decorul piesei **Gaițele** poate sau

nu poate fi deplasat în localitatea X, câți oameni îl pot manevra, cine sunt aceia, pe care dintre ei te poți baza în orice împrejurare și pe care numai în unele, care sunt măsurile educative cele mai bune pentru un tânăr mânător de decor (cu un fond uman excelent, dar recalcitrant, uneori), care este calitatea publicului din orașul cutare, dacă o deplasare într-un loc anume este rentabilă și din punct de vedere material sau numai cultural, câți spectatori au vizionat, în anul 1952, spectacolele teatrului, dar spectacolul **Maior Barbara** de George Bernard Shaw câte reprezentații a avut, s-a mai jucat și în stagiunea următoare sau nu, câte turnee în R.S.F. Iugoslavia a avut teatrul de 30 de ani încoace etc. etc. etc.

Dar la ce oare nu-ți poate răspunde domnul Berzescu?

El este o parte din istoria vie a acestui teatru și, fără îndoială, una dintre coloanele ei de susținere. Memoria domnului Berzescu este uimitoare dar, ome-nească totuși, este susținută de o mulțime de dosare, caiete, carnețele de statis-tici, situații pe trimestre, stagiuni, ani calendaristici, alte statistici, recapitulative, rodul unei atât de nebănuite și atât de utile pasiuni.

Și rodul conștiinței acute a perisabilității nu numai a spectacolului de teatru, dar și a tot ceea ce ține de el.

Cine să mai știe, peste ani, care a fost destinul unui spectacol?

Că s-au repetat două, trei sau zece luni, când au început repetițiile și când a ieșit în premieră o piesă? De ce atât de repede sau de ce atât de târziu?

Dacă te ghidezi după numărul spectacolelor, s-ar putea să te lămurești în unele privințe. De unde afli numărul? Din registrele, pe ani calendaristici, ținute la zi de domnul Berzescu.

Tot de acolo afli când și cum s-a modificat o distribuție – e adevărat că nu afli și de ce, dar până la urmă poate că nici nu este important.

Fără îndoială că istoria statistică a unui teatru – și a unui spectacol – poate reprezenta o imagine relativ corectă a acestuia. O imagine fidelă și, totuși, ex-trem de palidă.

Pentru că istoria lui reală, privită dinlăuntru, bogată și tumultuoasă, se con-stituie dintr-o succesiune de evenimente neconsemnabile, păstrate doar de vreo memorie mai sensibilă și mai prodigioasă, uitată de toți ceilalți.

Cine să poată evoca, cu fidelitate, istoria unui spectacol?

Parfumul lui particular nu-l pot simți decât dacă i-ai trăit acele clipe de isto-rie, decât dacă ai fost martorul, nu doar fizic ci real, implicat, al acesteia.

Cum și de ce și pentru cine a intrat un text dramatic în lucru, dar mai ales drumul lui până la spectacol, atmosfera, întotdeauna alta, în care gesticulează un spectacol, relațiile și raporturile celor care îl durează, ca pe o mânăstire, din do-rința, spaima, bucuria și disperarea lor, din sensibilitatea lor, din ambiția lor sau din pasiune, din dorința demonstrației sau doar din nevoia de ardere a artistului adevărat, din credința lui adâncă în rostul bun și generos al acestei arderi care se cheamă teatru... toate acestea, și încă altele, sunt hărăzite să rămână veșnic neștiute. Ele țin de ceea ce trebuie să rămână „misterul” creației.

Învăluit în haloul acestui mister, trăiește oare mai convingător spectacolul? Se pierde oare conștiința convenției?

Pentru spectatorul obișnuit, poate că da.

Creația, construcția unui spectacol, este uneori o minune mai mare decât spectacolul însuși în forma lui finită.

Conectarea tuturor actorilor, deliberat sau nu, la o tensiune a emoției imposibil de repetat, bucuria enormă și contagioasă a trăirii unice a unei stări, frisonul actorului care uită o clipă că nu-i decât întruchiparea iluzorie a unei alte realități, atmosfera aceluia spațiu închis, aproape fizic, în care se adună egoist, vechindu-și și apărându-și bucuria zămislirii, toți cei implicați într-un spectacol, fac parte dintr-o altă istorie.

Chinul și suferința reală a actorului cu care dublează, neștiut de nimeni, catastrofa lăuntrică a personajului, acele momente în care realitatea și iluzia fuzionează inconștient în ființa lui consumându-l și sleindu-l, acestea toate și câte altele încă, sunt și ele piese din istoria unui spectacol. Dar o altă istorie, palpitantă și secretă, ațipită în ființa celor ce-au trăit-o, în așteptarea ploii vrăjite și a acelei singurătăți adânci în care e chemată să învie, spre a compensa un gol sau o plecare.

Câte o imagine nevinovată ori câte o picanterie mai sar granița interzisă, făcând deliciul publicului spectator, care află astfel de vreo infidelitate, de vreo pozna pe care și-o fac actorii unul altuia pe scenă, de vreo bâlbă ce devine imediat celebră.

Niciodată însă mai mult.

Pentru că zămislirea nu este numai un miracol, ci și o taină a tainelor, ce nu se cuvine dezvăluită.

Aflu din caietele domnului Berzescu, mai exact de pe o pagină recapitulativă, că de-a lungul celor 40 de ani de activitate în teatru a lucrat la 4257 de spectacole, dintre care 1466 în deplasare.

Aș vrea să pot face inventarul emoțiilor unui regizor tehnic la un spectacol și să-l înmulțesc cu numărul amintit.

Este ora 19,25 și actorul X n-a ajuns la teatru! Peste exact trei minute ar trebui să bată primul gong. E drept că actorul intră în scenă numai la ora opt, dar dacă a uitat că are spectacol? Dacă n-a citit avizierul? Dacă e la spital? Dacă a avut un accident? Dacă, dacă...

Telefoane, agitație, bate gongul, nu-l bate, dă drumul la spectacol? Nu dă drumul? Mai așteaptă?

Sau, iată, află la Novi Sad, cu puțin înainte de spectacol, că din decorul unic al piesei **Evantaiul unei Lady** de Oscar Wilde lipsește șemineul. L-au uitat acasă băieții, de atâta bucurie că pleacă în turneu.

Ce naiba să facă?

Dacă ar fi vorba numai despre faptul că n-are pe ce să-și sprijine Lady Windermere grațioasa-i frunte, n-ar fi nimic, i-ar pune-o vază pe un scaun și s-ar sprijini cu mâna, că nu-i „musai” să fie fruntea (unde să mai cauți scenograful să-ți mai dea soluția, mai este o jumătate de oră până la spectacol, trebuie să faci ceva), dar așa...! Dumnezeu!, în decor se cascadează o gaură de un metru pe un metru și jumătate, măsoară crinolina Lady-ei, n-acoperă borta din decor, două



crinoline nu poate plantă, că Lady trebuie să fie singură cu Lordul Darlington, ar mai fi disponibilă o tufă de măcieși de la celălalt spectacol, de copii, e tocmai bună ca mărime, da' cum să pui, Doamne iartă-mă!, tufa în salonul omului?

Cu cinci minute înainte de spectacol găsește o perdea de pluș, sunt două de culori diferite, dar n-are a face, Slavă Domnului că acoperă borta! Evrika!!!

Nădușit, dar fericit ca-n ziua nunții, bate gongul.

Începem!

Cine să poată calcula vreodată toate emoțiile unei vieți de regizor tehnic? Dacă nu se poate monta decorul? Dacă ștăngile sunt blocate? Dacă nu aude comanda podarul, sonorizatorul sau electricianul?

O ține într-o spaimă de când bate primul gong, până când anunță: „Spectacolul s-a terminat, vă mulțumesc, poftiți la aplauze”, și, mai apoi, comandă cortinierului: „Jos cortina, spectacolul s-a terminat”.

Din spaimile acestea, dar mai ales din nenumăratele satisfacții adunate de-a lungul celor 40 de ani de carieră, s-a născut acel extraordinar liant al domnului Berzescu cu teatrul. Vreme de patru decenii, pe soare sau pe ploaie, pe vânt sau ninsoare, ieșind din casă, pașii l-au dus într-o singură direcție: spre teatru.

În 1984, domnul Berzescu s-a pensionat. Au știut-o puțini, pentru că, și de atunci încolo, întocmai ca înainte, la ora 8 fix, domnul Berzescu deschide ușa regizoratului tehnic și se așază la biroul lui. A predat ștafeta celor doi colaboratori ai săi mai tineri, i-a învățat, în timp, tot ceea ce știa, și este și acum mereu prezent cu sfatul lui de om înțelept și cu experiență.

Cu extraordinara sa meticulozitate, ca un contabil de elită, domnul Berzescu ține acum (anul 1988 !) „socotelile” teatrului: înregistrează zilnic veniturile, face balanța cheltuielilor, este invitat de onoare în multe împrejurări, pentru sfatul lui. A devenit un fel de Luca Arbore al teatrului, fără a-l consulta și pe domnul Berzescu, puține sunt deciziile care se iau aici, referitor la un turneu, la o acțiune economică, ori la o deplasare.

În rarele zile când lipsește (pe scaunul lui nu se așază nimeni), deschizi ușa și întrebi intrigat, enervat și nemulțumit: „Da' domnul Berzescu unde-i?” Tocmai atunci ai vrea să-l întrebi ceva, îi întrebi pe cei mai tineri, îți răspund ei, dar tot nu ți se pare răspunsul atât de precis ca și când ți l-ar fi dat domnul Berzescu.

Răspunsul acela poartă în el inconfundabila siglă „Berzescu”, sigla autorității competenței.

Nu știi câte lucruri bune s-or fi dobândit, dacă s-or fi dobândit, prin trecerea la autofinanțare, dar știi că aceasta a fost o împrejurare-limită și ca întotdeauna în viață, împrejurarea-limită alege oamenii. Este ca o cortină ridicată pe neașteptate: îi surprinde pe toți cei aflați, întâmplător, pe scena vieții așa cum sunt. Nu mai ai timp să fi actor, să adopți ipostaza cea mai favorabilă ori să-ți pui masca cea mai convenabilă: ești surprins cu generozitatea sau cu meschinăria ta, cu înțelegerea sau cu obtuzitatea ta, cu egoismul sau cu larghețea ta. Chiar buna sau proasta creștere și educație ies la lumină. Nu mai poți ascunde nimic.

Nu știu dacă este de dorit să afli, la jumătatea drumului, fizionomia interioară reală a celorlalți călători cu care ai pornit la drum într-un moment anume.

De dorit sau nu, descoperirea este utilă în toate cazurile, confortabilă însă numai în unele. Îndeobște, mai rare decât celelalte.

Personal, nu sunt bântuită, în această privință, de patosul oedipian al adevărului, călătoresc mai confortabil și mai senin în compania oamenilor frumoși și deștepți. Mai ales frumoși. Pe dinăuntru, de bună seamă, dar dacă sunt și pe dinafară, nu strică. Ocrotindu-mi confortul, nu sunt puține împrejurările în care accept și uzuez deliberat de o imagine falsă, dar însoțită și pozitivă a cuiva, creată ilicit de mine, pentru uzul meu. Pentru că detest urâtul, în toate formele lui de manifestare, de la urâtul proastei calități umane a cuiva, ce maculează tot ceea ce cade sub atingerea sa, până la urâtul fizic. Urâtul interior, însă, mă jignește în condiția umană, care, depășind-o pe cea de animal, a dobândit sau ar fi trebuit să dobândească verticalitatea, onoarea, rușinea, simțul moralității, demnitatea, capacitatea de a discerne binele de rău.

La sfârșitul anului 1984, tăvălugul reducerilor de personal a îndepărtat câțiva oameni din teatru.

Situația de excepție, echivalentă cu „starea de asediu”, a făcut ca teatrul să nu-și mai poată păstra, ca în normalitatea sa de odinioară, „întregul efectiv”. Modul în care au înțeles sau n-au înțeles situația, au știut sau nu au știut să plece din teatru, a definit pentru mine calitatea unor oameni.

Acela a fost, desigur, un seism. Din nefericire, numai seismele puternice ale vieții pot stabili ierarhiile exacte ale lucrurilor. Altminteri, drumul drept și confortabil, mereu drept și confortabil, nu-i poate da omului decât sentimentul eronat că, în lumea asta, lui i se cuvine totul. Că așa este normal să fie.

Este suficiență și trufie în această credință, așa că arareori se întâmplă ca viața să-ți ierte până la capăt păcatele acestea. Uneori, dacă te iubește, te aruncă într-un malaxor din care ieși zgâriat, strivit și umilit. Dar, dacă ai noroc, scapi din el sărăcit de optuzități, de orbiri, de vanități, de ură, de suficiență și trufie, scapi sărăcit de stupidul orgoliu de a crede că te afli exact în centrul universului.

Scapi sărăcit de prostia certitudinilor.

Și dobândești, în schimb, dacă-ți este dat, îndoiala, toleranța, înțelegerea, sensibilitatea.

Dacă viața nu te iubește, te lasă călător pe drum întins, trimițându-ți drept recompensă pentru trufia ta nenumărate Fete Morgana. Măsuri ale falsului, „divele” te fură și te târăsc, orb și insensibil, pe cărări înverzite, până la capătul drumului. Unde ajungi „trandafir”, fără să știi că ai împlinit, de fapt, o osândă: nu ai trăit.

Dacă într-un seism, orice ar însemna el, ai putut să-ți descoperi puterea de a îndura, înțeleapta putere de a aștepta, dacă ai dobândit harul de a te îndoi, dacă ai învățat să te învingi și să-ți cauți forța și punctul de sprijin în propria ta ființă și nu în afara ei, înseamnă că ai trecut printr-un purgatoriu binecuvântat și seismul a fost un dar.

Din orice catastrofă poți învăța ceva. Poți învăța să iubești, poți învăța să prețuiești, poți învăța să ascuți, să mângâi, poți învăța prietenia, poți învăța înțelepciunea, poți învăța clemența și toleranța ...

Dar câte nu poți învăța? Poți învăța incredibil de multe.

Sau poți să nu înveți nimic. Să treci senin și neatins prin tot și toate.

1987-1989

### XXX

Cât de acut era momentul 1984 și în ce măsură anormalitatea acestui val ce venise peste noi ne spălase nouă, celor ce ne aflam sub el, comportamente cel puțin urbane, mi s-a relevat mult mai târziu. În teatru nu poate fi niciodată vorba de „sărbătorirea”, cu bucurie, a vreunei pensionări. Visul fiecărui actor este acela de a pleca în neînțelegere reciprocă, drama celor care trebuiau să plece. Deși alternativa „venitului pensionar” era una sigură față de cel salarial, sunt sigură că absolut toți l-ar fi ales, așa nesigur cum era, pe acesta din urmă. Nici drama celor ce erau nevoiți să rămână, pentru că nu aveau alternativă, nu era de trecut cu vederea.

Cine să se mai fi putut gândi însă, atunci, la aceste lucruri omenești și sensibile? Momentul era guvernat de un unic imperativ: pâinea celor ce rămăseseră.

Prima măsură (acum, peste timp, îmi dau seama cât de naivi eram), a fost aceea de a redacta prin luna februarie 1985, atunci când ne-am dat seama că toată povestea asta era departe de a fi o glumă, o scrisoare pe care am semnat-o mai mulți „factori de răspundere” ai Teatrului Național și pe care am adresat-o „tovarășei ministru” al culturii. Arătam acolo, în termeni destul de patetici, că această măsură va distruge cultura națională, că un popor supraviețuiește prin cultura sa, că suntem responsabili în fața istoriei de viitorul spiritual al acestui popor, pe care nu avem dreptul niciunul dintre noi să... etc. etc.

Mă mir și acum de toleranța „adrisantului”, dar aceasta s-a întâmplat, probabil, pentru că jalba nu a ajuns acolo unde trebuia. S-o fi oprit, desigur, pe drum, la vreun grilaj mai sentimental și tolerant.

Nu știu dacă naivitatea de atunci era vecină cu prostia sau doar egală cu speranța. „Omul poate fi distrus dar nu înfrânt” – spunea André Malraux într-o carte iubită de mine, numită chiar **Speranța**. Strivit de evidență, cu sufletul răvășit, umilit și ingenuncheat, anulat, omul își concentrează toate resursele vitale în mirajul speranței. Adesea prin asta supraviețuiește. Speranța sfidează întotdeauna evidența. Este o imensă energie care poate săvârși minuni. Până la urmă, este egală cu refuzul de a accepta, cu resemnare, răul.

Deși nu îndrăzneam să spunem cu voce tare ceea ce gândeam, știam cu toții că **autofinanțarea culturii în sistem socialist nu avea raționamente economice. În orice caz, nu în primul rând economice. Atunci când deturnez**

**energia creatoare a artistului spre supraviețuire fizică, este puțin probabil ca actorii, artiștii plasticieni ori muzicienii să se mai poată uni spre a deveni o forță amenințătoare pentru sistem.** Ceea ce se întrevădea pentru viitor era așa de neguros, încât refuzam să credem că s-ar putea întâmpla. Așteptam o revenire și încercam să căutăm soluții pentru a o forța.

Neîndoios, trebuia luptat, dar cum? Speranța pasivă nu era o soluție operantă, desigur. Protestul deschis? Structura mea idealistă înclina, firește, pentru această formă – „din respect pentru noi înșine” – dar ea era, vai!, cu totul inoperantă, era aproape nocivă, căderea sigură a demnului protestatar venind să antreneze cu sine o sumă de alte forțe pozitive, capabile, poate, să găsească noi forme de rezistență culturală, mai subtile și mai greu de anihilat de ostilitatea timpului.

Totuși, idealistii nu au lipsit momentului: conducerile câtorva teatre au demisionat, în bloc, în virtutea unui gest de demnitate, de protest și exemplaritate a atitudinii. Gestul lor ne-a impresionat numai pe unii, pe cei care ne aflam, oricum, de aceeași parte a baricadei. Le-am privit neputincioși demna, dar inutila cădere. Sacrificiul lor n-a mișcat-o pe zeița Thalia – ce-și avea, desigur, în clipa aceea, privirea îndreptată spre alți conaționali, Șerban ori Ciulei, aflați în țări „mai calde” – și nici pe alți cerești confrăți ai ei responsabili, direct sau tangențial, de viața bietului artist român.

În popor se spune că oamenii înțelepți sunt aceia capabili să estimeze forța de presiune a curentului în raport cu forța de rezistență a omului în fața acestuia. Fără îndoială că așa este, și dacă poți, ești chiar dator ca, înțelegând, să procedezi în consecință. Dar se poate foarte bine să înțelegi și totuși să nu poți accepta compromisul. Să ți se pară pierderea mai ușor de suportat decât compromisul.

Eu îl iubesc pe Gelu Ruscanu, principiile morale, structura sufletească, educația, mă fac să-l iubesc și să mă simt alături de mândrii căutători de absolut ai lui Camil Petrescu, de cei ce nu pot trăi decât frumos sau deloc. Rigiditatea axei categorice care le susține monumentalitatea, seninătatea împăcată cu care acceptă sacrificiul suprem ca pe o alternativă superioară maculării morale, incapacitatea de a adera sau de a accepta răul, lipsa spiritului lor practic îi fac să piardă partida cu lumea, dar niciodată cu ei înșiși. Cred la fel ca ei în demnitatea fără de care nu are rost să trăiești, cred că este mai bine să fii, dacă poți, 40 de ani vultur decât 80, râmă.

Și totuși, știu și eu că sorții jocului îi aparțin lui Praidă. Că este mai simplu să te lași strivit de marele val, înfruntându-l, decât să stai mai înspre margine, în curentul mereu înghețat și ostil, și să construiești, cu disperată trudă și risc, un baraj, o pavază fragilă, mereu luată de ape. Este infinit mai complicat și mai greu să-ți frământă mintea și să-ți forțezi energiile ca să izvodești ceva, orice, spre a amăgi valul, spre a nu te lăsa măturat de el, spre a-ți ocroti viața.

Este greu să stabilești care dintre cele două atitudini este cea eroică și care cea lașă: eu continuu să-l iubesc, pentru că nu pot altfel, pe Gelu Ruscanu, și, după mine, ar fi trebuit înfruntat valul, fără nicio șansă.

I-ar fi trezit, oare, sacrificiul unui grup masiv de intelectuali, artiști, oameni de cultură, din abulia lor distructivă pe cei responsabili de răul ce urma să vină peste viața culturală a bietului român?

Desigur că nu!

Și de aceea le sunt recunoscătoare celor ce-au gândit altfel decât mine în acea clipă, și au procedat în consecință.

Se născuse o dilemă greu de dezlegat. Ce să faci? Să faci tot ce-ți stă în putință pentru ca, prin cele mai neortodoxe metode, să „îndeplinești planul”, absolut aberant, impus teatrelor și, în general, culturii?

Dar dacă ai fi făcut asta ar fi însemnat să „pactizezi cu diavolul”, demonstrând că imposibilul era posibil, să faci politica partidului, adică.

O judecată rapidă și superficială conducea, desigur, spre această concluzie cu valoare de verdict: dacă faci asta, nu ești nimic altceva decât un colaboraționist. Și totuși... să fie oare chiar așa?

Lumea este una pluridimensională. În sculptură, basorelieful este o formă artistică de reprezentare sărăcită de cea de a treia dimensiune, cea în adâncime. Lumea trebuie privită ca o sculptură în „rond boss”, însă este un dar știința de a o face, posibilitatea de a-ți asuma toate fațetele lucrului. Din numărul practic infinit de puncte în care te poți plasa privindu-l, obiectul, același, se oferă într-un număr infinit de imagini. Niciuna identică cu cea insensibil alăturată.

Revenind deci, unghiurile din care priveai același fenomen al autofinanțării justificau atitudini deosebite față de el. Poate că aveau dreptate toți. Dar nu era important ce credea fiecare în parte – importantă era doar decizia conducătorului instituției. Hotărârea lui reprezenta măsura responsabilității lui, nu numai față de fenomenul cultural-teatral dar, înaintea acestuia, a responsabilității lui față de oameni. Pentru că planul integral realizat echivala cu salariile lor „rotunde”.

Cine își putea lua răspunderea de a hotărâ ca 100 de oameni, cu copii, boli și greutăți, să trăiască din nimic, „înfruntând valul” și nefăcând „jocul” mai marilor vremii?

Ai fi putut decide astfel doar dacă te aveai în vedere numai pe tine.

Din prima lună a autofinanțării și până la revoluția din 1989, angajaților Teatrului Național din Timișoara nu li s-a reținut niciun leu din salarii. Aberantele planuri de încasări, de spectatori, de spectacole etc. etc., au fost, cu inimaginabile eforturi și umilințe, sigur nu din partea tuturor, ci doar a unora, atinse.

Nu cred să fi fost vorba doar despre orgoliul directoarei Nicoară de a demonstra că „se poate”. Era vorba despre oameni.

Trebuiau protejați actorii, pentru ca să poată crea, aveau nevoie de sentimentul siguranței materiale, aveau nevoie de liniște, trebuiau să știe că, în pofida nebuliei momentului, copiii lor nu vor suporta nicio privațiune.

Personal, am crezut dintotdeauna că a fi conducător – de orice fel – este o chestiune de vocație, pe care o ai sau nu o ai, ca orice altă vocație, de la cea a prieteniei, bunăoară, – foarte rară – până la, știu eu?, vocația matematicii, spre exemplu.



Există o sumă de calități, dar și o sumă de defecte fără de care, oricât ai vrea, nu poți conduce. Nu țin de cultură, intelect sau morală.

Spun calități și defecte având în vedere relativitatea noțiunilor. Pentru că uneori numai conjunctura hotărăște, sau alege, ce anume este un defect și ce anume calitate a unui om. Ceea ce nu înseamnă, Doamne ferește!, că ar trebui ignorat, ca valoare de referință, codul atât de moral al bunului simț, sau un altul, legat de simțul moralității (nu știu precis al câtelea, în ordinea importanței, o fi acest simț, dar constat, acum, în 1990, cu stupoare, că „timpurile”, devalorizându-l până la condiția disprețului public, l-au anulat în bună parte), simțul moralității, deci, validat de normalitatea oricărui timp istoric și care desparte cu precizie binele de rău.

Uneori însă conjunctura – care nu se lasă intimidată de dreapta morală sau de morala celui drept – (mai cu seamă în timpurile tulburi pe care le trăim azi, dar și în cele derizorii care le-au precedat) – este cea care stabilește rocada prin care un defect al cuiva devine calitate.

Așa bunăoară, în ordinea acestei judecăți, dacă acceptăm compromisul ca pe o oarecare formă de minus moral, prin raportare la un cod al moralității exprimate în termeni idealști, ar rezulta că practicarea lui este echivalentă cu un defect.

Câteodată acest defect devine diplomație „înaltă”, alteori doar diplomație de „coșniță”, cu bătaie mai mică, adică. Dacă ambele sunt **utile** pentru cât mai mulți oameni, atunci colectivitatea beneficiază de o facultate pozitivă, deci de o calitate a conducătorului dispus a face compromisuri.

Și dacă scopul este suficient de important...

Cum altfel decât foarte importantă ar fi putut fi, atunci, existența a 200 de oameni. „Fă-te frate și cu dracul, până treci puntea”, zic oamenii de la țară, în înțelepciunea lor empirică. Sigur că depinde și de punte, dar și de condițiile în care trebuie să o treci. Cum spuneam, una este să o treci singur și cu mâinile goale și altceva este dacă-ți porți în spate copiii și tot avutul.

Decât să le riști viața, n-ai încotro, „negociez” cu necuratul, mai dai tu, mai lasă el, și dacă nu lasă și nu lasă, ce să faci? Alegi. Un suflet este, în ordine matematică, mai puțin decât două sute pe care le păstorești în clipa asta, nu?

Ce altceva ar fi putut face un conducător, atunci, decât să calce voinicește pe sufletul propriu, să-l „ambalez” frumos, să nu se vadă călcătura, și să-l dea la troc pe siguranța „turmei”.

Nu mă pot abține ca, vorbind despre compromis, să nu amintesc de preț sau de prețuri. Pentru că unul este prețul cu care plătește compromisul o persoană cu principii morale intransigente, altul este prețul celui care are aceste principii, dar mai închide din când în când câte un ochi, să nu le vadă chiar pe toate și, de bună seamă, cu totul altul este prețul celui a cărui pace sufletească nu este tulburată de niciun principiu. Sufletul acestuia este, ca să zic așa, „neprețuit”.

Sărind peste aceste glosări aproape parodice și revenind la **necesarele calități ale unui conducător de teatru, diplomația îi este indispensabilă.**

Și cea înaltă și cealaltă.

Cum ai fi putut, de pildă, fără înaltă diplomație, să convingi „forurile” că în piesa **Măsură pentru măsură** de bravul William Shakespeare, unde, de fapt, este vorba clar despre incapacitatea omului de a-și asuma puterea altfel decât sub formă de abuz, nici nu-i vorba despre putere, nuuu !, ci numai despre o simplă poveste de iubire. Și nici aceea prea picantă, doar așa, numai bună să consolideze simțul familiei socialiste.

Cum ar fi putut un conducător de teatru, „à l'époque”, să anihileze, altfel decât cu înaltă diplomație și în virtutea unei bune cunoașteri a „terenului”, cerbicia comisiei ideologice a partidului, adunată strâns, umăr la umăr, hotărâtă și importantă, vizionând în grup (ehe hei! știau tovarășii că unde-i numai unul, s-ar putea lăsa corupt că de! om și el!) un „spectacol cu probleme”. Și cam toate păreau a fi așa. Cum altfel decât cu diplomație ar fi putut un director de teatru să-l convingă pe un secretar cu propaganda al Județului de partid că ar fi bine să lase integral sonetul lui Shakespeare, fără să-i taie (cu pixul!) versurile „...nu-s leșpezi de morminte / Mai mult ca versul meu să țină”, fiindcă doar abia așa, tăind, intră omul la gânduri, nu? Pentru că altminteri, acum, când tovarășul arată (ptiu!, nu s-ar deochea!) întocmai ca un boboc de floare, iar despre tovarășa, ce să mai vorbim, se vede clar că-i și mai fragedă ca săptămâna trecută, cine are sufletul și proasta inspirație să se gândească la năsalie?

Avatarurile unor spectacole ale acelei perioade vor rămâne, de bună seamă, necunoscute. Unele dintre ele le-am uitat și noi. Dar câte, câte spectacole au izbutit, după zeci de vizionări mutilatoare, să „scape” totuși la public datorită diplomației directorului de teatru. Sigur, și a altora, dar a lui în primul rând, pentru că în el se izbea prima oară valul. Abia după aceea veneau, în ordine, ceilalți.

De câtă diplomație trebuia să dispui, câte argumente trebuia să izvodești pentru ca din șase titluri propuse de teatru, să-ți aprobe Consiliul Culturii baremi trei?

Și cu câte alte argumente, târguieli și zbateri disperate, mai izbuteai să scoți, din celelalte trei impuse, una?

Primesc în obraz, înghețată, ca pe o palmă, întrebarea unui distins om de cultură din orașul meu: „Ce-ați făcut voi, în teatrul ăsta, în ultimii 10 de ani? Nimic!”

Sigur, așa cred toți cei care nu au trecut pragul teatrului în ultimul deceniu, cel mai greu, pentru că „nu aveau la ce veni”. Poate, dar nimeni nu putea afla acest lucru decât într-un singur mod: venind și văzând. Și Teatrul Național, la fel ca toată cultura, a rezistat în deceniul autofinanțării. Eu cred că a făcut-o în demnitate, fiind sprijinit material, dar mai cu seamă moral, de locuitorii cetății.

Solidaritatea oamenilor de cultură, a artiștilor de orice fel, actori, muzicieni, poeți, plasticieni etc., se simte în momentele de criză. Nu au fost puțini oamenii de cultură din Timișoara care s-au simțit datori să-i fie teatrului aproape. De câte ori, la vizionările „externe”, spectacolul era salvat de atitudinea lor colectivă, de argumentele lor culturale, umilitor de culturale pentru tovarășii de la județ,

argumentele lor hotărâte, amestecate cu o naivitate bine jucată (ține, Doamne, în veci neatinsse calitățile histrionice ale românului!), de hotărârea lor de a nu vedea și de a nu pricepe nimic altceva decât ceea ce era benign în spectacol, de stupoarea lor prefăcută în fața dezvăluirii unor „aluzii”, pasămite, strecurate în spectacol. *„Vai de mine, tovarășe secretar, da’ cine să se gândească la așa ceva?”* – zicea Stela Mirel, Dumnezeau s-o odihnească! *„Zău, eu cred că nici măcar nu trebuie să ne gândim că s-ar putea interpreta așa. Abia intervenind sugerăm singuri lucruri inexistente.”*

De câte ori, Doamne!, de câte ori, evocau dâșii – sigur, într-o altă formă, mai distinsă, mai culturală și mai spirituală, povestea pisicii „care poate mieuna chiar necălcată pe coadă”

Și, uneori, „spectacolul” lor chiar avea succes.

Ținea și această „strategie de organizare a apărării” de armele diplomatice ale timpului. Cerbicia nu folosea la nimic. Era o luptă surdă și adeseori parșivă, de ambele părți. Numai scopurile combatanților erau altele, mijloacele erau aceleași. Un luptător inteligent se apără folosind armele adversarului, dacă vrea să învingă.

A fost o luptă aprigă și costisitoare, lungă, secătuitoare. Nenumărate „bătălii” au fost pierdute: spectacole au fost scoase de pe afiș cu argumente stupide, formale, sau chiar fără argumente. Spectacolul **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**, bunăoară, s-a scos în 1983 de pe afiș, abia după câteva reprezentații, sub pretextul că pretindea plata drepturilor de autor în valută. Teatrul a mai brăconat, un timp, dar n-a putut să o facă prea mult. Motivul real al interdicției, chiar nerostit, era foarte clar pentru toată lumea, oficiali, public și teatru.

Alte bătălii le-am câștigat și, oricum, sorții războiului au fost de partea culturii.

Mă gândesc acum, privind în urmă, cu detașarea firească pe care ți-o dă timpul, că dacă vremurile istorice au fost unele derizorii, cele teatrale nu au fost așa. Categoric nu au fost. Și oricine, judecându-le fără dreptul de a o face (sau chiar cu îndreptățire) și neacceptând această realitate, nu face altceva decât să se situeze în condiția evaluatorului care emite o judecată de valoare fără să cunoască „obiectul” de evaluat.

Cum să știe cei care n-au călcat pragul Teatrului Național ani în șir, cum să știe cât de mare sau cât de mică a fost valoarea spectacolelor lui?

Și apoi, care era **valoarea de referință** la care raportai, atunci, spectacolul, pentru ca să-i poți afla valoarea reală? Valoarea de referință nu putea fi una absolută, ideală și abstractă. Raportai spectacolul la **posibilitățile lui optime de a exista** și de a se reprezenta pe sine însuși ca act de cultură, de artă, în niște condiții anume, concrete, abuzive, distrugătoare și buimace. Nu le puteai raporta la condițiile ideale ale libertății de exprimare a cuvântului și a formei teatrale de expresie. Condițiile erau departe de a fi unele ideale! Valoarea spectacolelor însemna uneori doar capacitatea lor de a se putea păstra, cu toate amputările la care era supus, **cu demnitate**, în sfera artei.

Dobânda însă alte valori. Spectacolul se înnobila din încrâncenarea, din incredibilul efort, din suferința reală a celor care nu-l puteau lăsa să moară. A celor care-l jucau la 5 grade Celsius, în respectul vocației lor de oameni ai scenei și în respectul absolut al unei săli de spectatori ce-și sufla în palmele înghețate spre a putea aplauda.

Cât de relative sunt, deci, lucrurile. Cât de recunoscătoare mă simt și astăzi față de **spectatorii fideli** ai teatrului meu, față de cei care n-au conținut să iubească teatrul atunci când acestuia i-a fost greu și care l-au ajutat, fie numai și prin prezența lor solidară, să reziste.

Teatrul nu poate exista fără public.

Cum să știe cei care au stat deoparte cum se făcea repertoriul unei stagiuni, cât de draconic funcționa „grătarul” după care se putea întocmi?

Cum să știe ei că exista un lung șir de texte proscrise și un altul de autori proscriși, și chiar o parte de lume proscriasă, pentru că „așa erau jocurile”, și liste, lungi liste cu piese care trebuiau să poarte nume de împrumut, dacă doreai să le joci?

Cum era să pui pe panoul din fața teatrului, cu litere mari, **Idiotul** sau **Putearea întunericului** sau, Doamne ferește!, **Femeile savante**?

În 1979, în ziua premierei spectacolului **Rugăciune pentru un disc-jockey** de D.R. Popescu, panoul publicitar a fost dat jos de pe fațada Teatrului Național la dispoziția primului secretar al Județului de partid. Era momentul din toamnă când tot poporul, cu mic, cu mare, culegea porumbul și sfecla. „Jos panoul, da’ ce, au înnebunităștia? De rugăciuni îi arde Teatrului Național?”

Am jucat premiera într-un sublim anonim.

„Pur și simplu nu vă înțeleg”, îmi spune într-o bună dimineață, prin 1983-84, secretarul cu propaganda al județului de partid, în fața căruia susțineam, pentru a cincea oară, un text al lui Teodor Mazilu, „de ce-l iubiți cu atâta înverșunare pe Mazilu”? „O, tovarășe secretar, îi răspund eu hotărât, din același motiv pentru care iubesc votca și disprețuiesc apa sfințită care, în raport cu votca, este o băutură mincinoasă”. Se uita uluit la mine, nevenindu-i să creadă ce auzea, contrariat de insolența replicii. Pentru el era clar că-mi băteam joc. Adevărul e că nu-mi băteam joc defel. „Da, pentru că dacă beau votcă, mi se face un rău îngrozitor, dar în felul acesta aflu despre mine că nu sunt un sistem perfect, așa cum m-aș amăgi a crede îmbătându-mă zilnic cu apă chioară, deși sfințită. Votca mă ajută să înțeleg, înainte de a fi prea târziu, că o pârghie, două sau trei nu funcționează în sistemul meu ce se demonstrează a fi, iată, imperfect. Mă ajută deci să văd și să mă văd. Asta face Mazilu: privește în jur cu ochi cinstiți și îmi arată cu degetul pârghiile blocate ale sistemului care, chiar socialist, nu poate fi perfect”.

Zbang!

Călcasem direct în strachină.

Toată vestita diplomație a doamnei Nicoară nu l-a mai putut readuce pe Mazilu, atâta timp cât a funcționat respectivul secretar cu propaganda, în repertoriul Teatrului Național.

Câte adevăruri este bine să le taci! Și câte alte adevăruri, încă, anulăm prin modul în care le comunicăm.

Poate de aceea era atât de importantă înalta diplomație a unui conducător de teatru la vremea respectivă.

Dar și cealaltă diplomație, cea „de coșniță” i-am spus, nefiind nimic peiorativ în asta, este importantă. A fost importantă și atunci și a rămas la fel și acum.

Pentru că, în teatru, dacă știi să rostești versuri din **Cântarea Cântărilor** este minunat, dacă poți tălmăci cum e cu monadele lui Leibnitz sau treptele fenomenologiei lui Husserl, este iarăși minunat.

Dar dacă nu știi să fii nursă, dacă nu știi să fii guvernantă, doică, vătaf, geambaș de cai și, mai ales, judecător de pace, nu vei putea să fii niciodată, niciodată, conducător într-un teatru.

Iunie 1991



1990-1991

## PERIOADA DIRECTORATULUI ȘERBAN FOARȚĂ



Șerban Foarță

După mai sus pomenita autofinanțare (1983-1989), un alt seism zguduie teatrul – revoluția din decembrie 1989. A izbucnit la câteva zile după ce, premonitiv, teatrul scotea premiera **Moara de pulbere** de Dumitru Radu Popescu, în regia lui Ioan Ieremia. „Două serii literare își dau întâlnire în **Păpușarii cehi sau moara de pulbere**, prima, preocupată de document, de lămurirea în profunzime a faptelor prin incursiune cvasireportericească în arhiva chestiunii, a doua, interesată de rostul actorului (al ARTISTULUI n.n.) **în vremuri tulburi...** În piesa propusă acum de teatrul timișorean, personaj cheie, sub același semn al dramaturgiei clasice, e Călăul. Confruntarea dintre Călău și Artiști ar putea constitui, pentru regizor,

nucleul unui spectacol de anvergură.

Călăul e un personaj pe care teatrul modern s-a ferit a-l scoate în scenă. El tulbură toate cuceririle dramaturgiei post shakespeariene, anulează drepturile celorlalte personaje de a vorbi șoptit sau de a transcrie viața cea de toate zilele.

...Teatrul lui D.R. Popescu, în această formulă a sa, nu mai e interesat de viața cea de toate zilele... Suferința țăranilor a depășit orice imaginație, martiriul luptătorilor lui Horia a trecut de „normele” firești ale dramaturgiei.

Ne aflăm într-o epocă paroxistică, și în această epocă oare cine poate fi personajul principal al reconstituirii?

Nu inchizitorul, căci inchiziția presupune **ceva ce trebuie apărat**, presupune un proces, presupune dovezi, martori. Presupune o logică a acuzării. Deci nu despre inchiziție, ci despre **asasinatul legiferat, desfășurat fără opreliștea unui gând**”(s.n.) – spunea Cornel Ungureanu, premonitiv și el, în ultima pagină, de încheiere, a programului de sală al spectacolului **Moara de pulbere**.

Articolul era intitulat **Ninge peste cutia milei** și era o replică din piesa lui Dumitru Radu Popescu.

Scenariul piesei, personaje, replici, situații, întregul spectacol de pe scena teatrului anunța, cu detalii revelate abia mai târziu, **marele spectacol** al Timișoarei, început în 16 decembrie 1989.

În sâmbăta aceea –16 – în sala Teatrului Național avea loc cea de a doua reprezentare cu spectacolul **Moara de pulbere**. Spre seară, intervalul dintre Teatrul Național și Piața Maria forfotea de lume. Mulțime, tensiune, miliție în cordoane.

„Dacă toți ar fi avut aceleași... libertăți... cuprinse în legi, nu mai era nevoie ca Maximilian să ceară ajutorul militarilor” – rostea, devansând evenimentele care urmau să vină, un personaj al piesei. În 17 decembrie, dimineața, orașul era împânzit de armată. Tot duminică dimineața, în fața județului de partid, s-au tras gloanțe de avertisment. Seara, începând cu ora 17, s-a tras de adevărat. Luni, 18 decembrie 1989, au căzut împușcați studenți în Complexul studentesc și civili pe Calea Girocului, în casele lor...

Neîmpodobiți în acel an, brazii de Crăciun au rămas în balcoane. Străjuiau simbolic, după datină, în sufletul unora dintre noi, cel puțin, la căpătâiul tinerilor plecați nedrept de devreme...

...Ne-am reîntâlnit la teatru în ianuarie, la început, în Sala Moruzan, într-o „democrație” care avea, desigur, pentru fiecare în parte o altă fizionomie. După cum diferite erau nu numai speranțele, dar mai ales cuantumul de luciditate cu care putea fi estimat, de către fiecare în parte, momentul prezent și imaginea viitorului. În care se integra fiecare cu atât cât era în stare a recunoaște că *este și poate*. Majoritatea, plusând cu evidență.

Idealistii (printre ei și eu, desigur) au rostit – ca și cum ar fi avut presentimentul a ceea ce urma să se întâmple – chemări la toleranță, la înțelegere reciprocă, la luciditate și clemență. Credeam că putem pleca la drum, mai departe, în sfârșit liberi de spaima, de cenzură, de gesturi și decizii impuse abuziv, liberi. Liberi și de poverile urii adunate, sau ale oricărui polițe restante, neplătite încă. Curați, într-un fel, prin ștergerea resentimentelor care maculasera și tensionaseră relațiile dintre membrii colectivului teatral, unele dintre ele generate de firescul subiectivism și firesca suspiciune și firesca invidie pe care le nasc mizeria, nemulțumirea și spaima zilei de mâine.

N-a fost așa.

Dimpotrivă.

Toate zăgăzurile s-au rupt, nu a mai existat nicio opreliște pentru nimeni în a spune tot ceea ce-i trecuse vreodată prin minte și-i frământase vreodată sufletul.

Ascultam siderată, nu-mi venea să cred ceea ce auzeam, momentul de dezecilibru era clar, desigur că în mod normal toate acele lucruri nu s-ar fi rostit și dacă, totuși, s-ar fi rostit, apoi în niciun caz nu puteau fi spuse așa. Din decență, din bun simț, luciditate, dreaptă cumpănă a lucrurilor, rațiune și bună cuviință.

S-a spus totul și încă ceva, suplimentar, pe deasupra.

Nimeni nu a oprit discursul nimănui, fiecare vorbitor și-a exprimat integral gândul și sentimentele, și-a plătit toate datoriile cu decibelii corespunzători valorii poliței de achitat, sau, dimpotrivă, cu o formă a ironiei egală cu invectiva. Cuvântul devenise pumnal, iar sala Moruzan, din visatul spațiu al concordiei, ringul unui joc fără regulament.

Poate chiar așa era normal să se întâmple, cine poate ști...

Nu am fost în stare să rostesc, atunci, niciun cuvânt, deși dacă-mi lipsește ceva pe lumea asta, nu sunt, desigur, cuvintele acelea. Și nici curajul de a le rosti.

Surpriza, crescândă în progresie geometrică, mă blocase.

...O priveam pe doamna Nicoară, pe care în ultimii ani o secondasem în nenumărate împrejurări neștiute de actorii teatrului, acțiuni parateatrale, care salvaseră planul financiar al acestuia, adică lefurile și confortul lor. „Ca să poți crea, trebuie să ai sentimentul siguranței. Liniștea actorilor trebuie protejată” – fusese și rămasese până la capăt deviza și principiul călăuzitor al directorului Teatrului Național, Lucia Nicoară.

Asculta totul într-o liniște înghețată, fără a părea surprinsă. Era un excelent diplomat.

...A fost ultima zi în care a pășit, ca director, în teatrul pe care îl condusesese exact un deceniu, așezându-l, după o perioadă cenușie, în lumină...

...după mai bine de un an și jumătate, când starea de derivă a teatrului se accentua vizibil de la o zi la alta și când conflictul meu cu directorul-poet Șerban Foarță luase o formă ireconciliabilă și aproape paroxistică, m-am gândit că, poate, în virtutea unui echilibru cert al tuturor lucrurilor, mi se cuvenea pe drept ceea ce mi se întâmpla, ca „plată” a tăcerii mele din acel moment evocat.

Sau poate că nu era așa, cine știe...

Oricum, sentimentul că nu fac decât să plătesc o eroare proprie, m-a ajutat să suport totul mult mai ușor decât dacă m-aș fi minunat, indignată, că tocmai mie mi se întâmplă un asemenea coșmar și o asemenea nedreptate.

Fusesem evaluată, de către noua conducere a teatrului, cu o notă care îngăduia desfacerea contractului de muncă pentru „incapacitate profesională”.

### XXX

Sub conducerea noului director al Teatrului Național, poetul Șerban Foarță, cea de a doua parte a stagiunii 1989 -1990 s-a desfășurat, cel puțin administrativ, un timp, în virtutea lucrurilor deja pornite, deși, artistic, tot ce fusese „înainte” (spectacolele teatrului, adică) fusese aruncat la gunoi, ca incompatibil cu „noua condiție” a teatrului...

Poate că aceasta era decizia corectă, așa era momentul...

Cât despre public, pentru el, lumea ca teatru devenise, brusc, mult mai magnetică decât teatrul ca lume. Firesc. Pentru că angrenajul marelui spectacol real al lumii e antrenat de impulsuri incomparabil mai dramatice decât cele ale micii lumi născută de harul histrionului. Este, desigur, mai magnetică și pentru că are mai puțin fard. Oricum însă, sigur, este mai fascinantă pentru că acolo suntem cu toții, egal și fără discriminări, ACTORI.

La începutul lui 1990, în revista „Orizont”, Antoaneta C. Iordache, ultimul cronicar profesionist al Timișoarei, ba chiar, dacă mă gândesc bine, chiar și primul, dat fiind faptul că nici înaintea venirii sale (1973), nici după plecarea ei în 1990, orașul cu patru teatre profesioniste, Timișoara, nu a beneficiat de teatrologi, comentatori de specialitate ai fenomenului artistic, zic, deci, Antoaneta C.

Iordache făcea câteva juste observații referitoare la starea teatrului, la ambițiile lui, dar și la concurența teatrului străzii:

„Publicul însă nu e atras de sălile de spectacol. Instituțiile suportă concurența străzii. Un balet italian nu reușește să țină pasul cu manifestația ce blochează intrarea în clădirea Operei. La o montare franțuzească nu vin tocmai cei care, observând în oraș afișele ce o anunțau, se declaraseră cât se poate de încântați de idee. Lumea preferă plimbările pe bulevard – unde mereu se întâmplă câte ceva, surprizele nu lipsesc. Plăcute sau nu, mișcările evenimentului de stradă sunt o realitate de care trebuie ținut seama, cu care trebuie să te afli în contact permanent. Doar e campanie electorală!...

Și totuși, teatrele anunță premiere. E rostul lor. E un risc. Ce să propui spectatorului care, satisfăcut de informația adunată în urma unui circuit prin centru, sătul de conversație pe teme la zi, cu buzunarele pline de ziare nu-și mai dorește decât să ajungă acasă unde, în fața micului ecran, momentul istoric poate fi luat de la capăt, amănunt cu amănunt, în perfecta comoditate a odăii? Ce regizori, ce actori – dintre cei care nu au plecat să-și încerce norocul aiurea prin țară, sau dincolo de graniță – dintre cei noi, ori întorși din străinătate, ori care acceptă o colaborare?...În Timișoara, poate mai acut decât în alte centre culturale momentul e al unei avalanșe de interogații. Faptul că la avizier se afișează distribuția pentru un viitor spectacol, și chiar faptul că repetițiile au început nu asigură, ca altădată, instituția teatrală de...progresia normală a lucrurilor. E democrație și aici! Un actor părăsește pe neașteptate scena, a găsit altundeva un teatru și un rol desigur mai tentante, un grup de actori au, de pildă, păreri deosebite de ale regizorului despre viziunea spectaculară și metodele pe care direcția de scenă ar trebui să le aplice pentru ca, la prima ridicare de cortină, valoarea artistică a montării să fie în afara oricărui dubiu...”

Se întrevedeau, deci, și din afară privit, însemnele a ceea ce urma să se întâmple în teatrul meu.

### XXX

...La începutul stagiunii 1990-1991, când încă nu ostenise neostenita mea credință în steaua bună a Teatrului Național, făceam, așa cum fusesem obișnuită, proiecte repertoriale pentru el. Și eram hotărâtă să cred că ele se vor și realiza, deși îndoieli și spaime aveam. M-am „muștrat” public pentru ele și mi-am furnizat singură argumente cu care să-mi „șperii spaima”. **„Mă privesc în oglinda spaimelor mele și-mi zâmbesc”** – ziceam atunci într-un articol din revista *Teatrul azi*:

„Călătorule, nu există drum / Drumul se face mergând” – spunea un poet spaniol, Antonio Machado, și parcă niciodată nu mi s-a părut că are atâta dreptate ca în acest moment.

Moment așteptat ani în șir cu o speranță aproape absurdă și căruia înfrigurarea dureroasă a acestei așteptări i-a conferit o imagine aproape ideală. Cum altfel decât ideal putea fi acel moment teatral în care tu, teatru, să-i poți dărui publicului tău orice. Să-ți poți constitui un repertoriu nu ideal, pentru că nu există așa ceva, dar

unul optim, în conformitate cu ambițiile și posibilitățile tale, precum și cu cerințele spirituale ale unei colectivități etnice și naționale trăitoare azi, aici, în acest spațiu mereu agresat de istorie, în consens și chiar integrat într-un moment contemporan al spiritualității europene și, de ce nu, chiar mondiale.

În anii lungi anteriori acestui moment **știam precis** cum va arăta repertoriul unui teatru liber, degajat de povara unui sens impus, liber să urmeze direcția unui vector al dezvoltării sale stabilit de el, în cunoștință de cauză, pentru delectarea și prosperitatea spirituală a publicului său.

Acest moment ne aparține. Sau, mai exact, noi îi aparținem, pentru că ne-a asumat feudal pe toți și ne-a aruncat în vârtejul unui carusel în care ne învârtim tot mai alert, după cum cer rigorile lipsei de rigoare ale unei democrații sui-generis (nu insist).

Agresați de tensiunile centrifuge și centripete, unii și-au pierdut o dimensiune filosofică fundamentală: îndoiala.

Alții (printre care și eu și m-aș bucura să am sentimentul unicității, dar nu-l am) și-au pierdut conștiința „cunoștinței de cauză” în spaima impactului cu o lume care s-a relevat a fi alta decât cea pe care contasem anterior. Sesizez că eroarea îmi aparține: această lume fusese, sigur, cuprinsă în imaginea ideală formată pe retina mea (mai curând cea a speranței decât cea a logicii), anterior. Îmi acord o circumstanță atenuantă: cine ar fi putut bănui vreodată că acest prezent ar putea avea o fizionomie atât de convulsionată? Și încă una: am fost siliți, cu toții, să mințim atât de mult, încât această minciună a devenit o parte din adevărul nostru. Pe care am contat.

Mă uit în jur și mă întreb: mai există oare, în conștiința publică, sentimentul nevoii de teatru? Și dacă nu, ce trebuie să facă teatrul pentru a-l recupera? Înainte vreme teatrul era un loc al solicitării intelectuale și un refugiu din cotidian. Dar acum? Ce poți oare oferi diferitelor categorii de public pentru a-l sustrage magneticului și ineditului teatru al străzii? Cum îl poți contracara pe acesta?

Pentru că oricum ar sta lucrurile, teatrul trebuie să rămână o sărbătoare a cetății și o nestinsă nevoie a ei.

Până să găsesc răspunsul sau răspunsurile, constat că sunt, **încă**, secretarul literar al unui teatru și că, indiferent de neliniștile, îndoielile și spaimile mele, indiferent de oportunitatea sau lipsa de oportunitate a demersului în condițiile concrete ale momentului, trebuie să prefigurez imaginea ofertei culturale a teatrului meu. Sau, măcar direcția acestei oferte.

Deci, de vreme ce tot trebuie să o fac, încep cu primul reper cert: **valoarea**. Neîn-doios, dar valoare este și Shakespeare și Marivaux și Caragiale, și Gogol, și Camus, și Sorescu, și... și...

Cum să stabilești o ordine a priorităților? O dramaturgie excelentă o simt, prin problematică, atât de departe de frământările prezentului!

Sigur, nu poți ignora „sustragerea” din cotidian ca soluție terapeutică validă. Unii confrăți chiar recomandă, pentru efecte magnetice și curative certe, o dramaturgie oarecum frivolă. Poate...

Personal înclin spre acele texte al căror univers problematic este capabil să consonanzeze cu starea de spirit actuală sugerând posibile puncte fixe prin chiar întrebările



ridicate, așa încât spectatorul să simtă că nu va putea merge mai departe fără să dea răspuns acelor întrebări prin însăși viața lui. Și, răspunzând, să-și poată pierde un resentiment și o optuzitate în favoarea unei clemențe și a unei deschideri.

Alte persoane implicate în fenomenul teatral recomandă, între aceste două soluții extreme, „aurea mediocritas”, alții sunt de părere că publicul, spre a veni la teatru, trebuie neapărat „violentat” (să nu-și piardă antrenamentul, oare?) cu forme teatrale insolite ca expresivitate, alții...

La Teatrul Național din Timișoara, problema au rezolvat-o, pentru moment, regizorii, cu opțiuni la care țineau mult și care se pliau și pe direcția programatică a teatrului: **Teroare și credință** de Michael Black și **Mașina de scris** de Jean Cocteau – Dan Alexandrescu, **Garden-party** de Václav Havel – Ștefan Iordănescu, **Lungul drum al zilei către noapte** de Eugene O'Neill – Emil Reus, **Revizorul** de Gogol – Laurian Oniga, **Conu' Leonida față cu reacțiunea** de I.L. Caragiale și **Delir în doi...** de Eugen Ionescu – Horia Ionescu.

Știu foarte bine, la fel de bine ca și ei, ba chiar mai bine, că suntem un teatru național, care sunt obligațiile lui de „onoare” față de dramaturgia românească dar, deocamdată, cred că au dreptate: mai trebuie puțin timp ca publicul să poată uita serile de marți la televiziunea română dedicate piesei românești de actualitate. Și trebuie să ia un prim contact cu o lume spirituală, alta decât cea știută, o lume care i-a fost refuzată mai bine de un deceniu (ultimul).

Al doilea reper stabil este, de bună seamă, tocmai ea, dramaturgia românească. Cuprinde în ea caratele de valoare ale unei spiritualități naționale fără de care suntem, prin ignoranță, mai puțin români. Ce să reprezinte un teatru național, al națiunii sale adică, dacă nu dramaturgie românească?

De-a lungul carierei mele de secretar literar, am întâlnit nenumărate texte excelente, de teatru adevărat, implicat prin comentariu lucid în tragedia absurdă a cetății, al cărei frison de revoltă, artistic exprimat, erau.

Știam, fără îndoială, că **acela** era un timp imposibil pentru ele, deși tocmai **acela** era timpul lor real, funcțional, în care și-ar fi putut atinge scopul pentru care fuseseră scrise. (Aveam chiar certitudinea că o atitudine inteligentă din partea „organelor” ar fi îngăduit reprezentarea unora dintre ele. Adevărurile lor, unele nici măcar fundamentale, reprezentând însă, oricum, puncte nevralgice în existența noastră diurnă, rostite cu voce tare de la înălțimea scenei ar fi funcționat, evident, ca niște supape de eliberare a unor energii acumulate în timp și ar fi dat, poate, iluzia unei libertăți inexistente în fapt. Dar cine să înțeleagă o asemenea poveste?). Au trecut foarte puține de vigilența cenzorului „cultural”.

Le-am păstrat. Le-au păstrat și autorii, ni le-au trimis imediat după revoluție, fericiți că, în sfârșit, acum „se poate”. Și totuși, **simt** că nu se mai poate sau nu încă. Unora le-a trecut timpul neconsumate. Toate lucrurile s-au spus cu voce tare în piața publică. Nu mai interesează. Și, deocamdată, vrem să uităm coșmarul. Este prea devreme să-l urcăm pe scenă și să-l privim detașați din stal. Această „zonă” a dramaturgiei românești contemporane rămâne oarecum incertă. Dar sunt celelalte, alt tip de teatru: Matei Vișniec, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Claudiu Iordache și câți alții. În repertoriul Teatrului Național din Timișoara, în stagiunea 1979-1980,

figura, ca propunere fermă **Într-un Tomis întârziat** de Claudiu Iordache. Până l-au buchisit „organele”, s-au pierdut cinci texte. Și nu s-a aprobat. Figurează în repertoriul acestei stagiuni.

Apoi sunt clasicii noștri. De-ar fi numai aceia cărora ar trebui să le facem un act de dreptate reprezentându-i acum, după ce au fost „tăiați” din propunerile anilor anteriori: în săptămâna luminată a Paștelor vom juca, sper, **Săptămâna luminată** a lui Mihai Săulescu, vom juca **Șun sau Calea neturburată** a lui George Călinescu (propusă în stagiunea 1977-78), vom mai juca **Tulburarea apelor** sau **Arca lui Noe** sau altceva din dramaturgia lui Lucian Blaga, și el pus o vreme „la index”, vom mai juca...Clasicii noștri au așteptat senini să treacă valul, știind bine cât de veșnici sunt.

Sesizez că încet, mergând, mergând...

Îmi vin în minte, ca întotdeauna când am nevoie de un punct de sprijin, cuvintele unui înțelept prieten al meu, William Shakespeare: „Când nu sunt leacuri, nu mai sunt dureri / Mai rău era ce-ar fi putut fi ieri (...) Își fură hoțul cel care-i zâmbește / Te furi pe tine dacă plângi prostește.”

Și, pentru orice eventualitate, dar mai ales pentru că prietenul meu are întotdeauna dreptate, mă privesc în oglinda spaimelor mele, și-mi zâmbesc.”

S-a întâmplat însă ca zâmbetul să mi se decoloreze treptat, de la o zi la alta, până la strepezeală și rictus. O parte dintre spectacolele propuse s-au realizat. Dar cum? Alte proiecte au fost abandonate în favoarea unor texte de o cu totul altă calitate. Mai scăzută, vreau să zic.

Trecerea la „libertatea absolută” s-a demonstrat a fi infinit mai dificilă decât mi-aș fi putut închipui vreodată. Spectacolul străzii, de o violență și un dramatism imprevizibil, cumplita derută instalată în lipsa unor puncte fixe de sprijin în interiorul propriei ființe, dar și în afara ei, senzația nisipului mișcător sub tălpi, absurdul luptei pentru acreditarea metodelor – mereu divergente – propuse pentru repunerea lucrurilor într-o normalitate de o formă nedefinită pentru moment, convingerea, la fel de absurdă, în absolutul adevărilor proprii, incapacitatea, sau, poate, neștiința de a ne îndoi de dreptatea pe care o clamam, nu oricum, ci cu o stupefiantă agresivitate, intoleranța cea mai deplină și câte altele mi-au revelat, mie cel puțin, adevăruri la fel de dure ca cele de odinioară, ba chiar, unele, mai dramatice, despre condiția omului, contemporanul, prietenul și vecinul meu de existență, de viață, eliberat de coșmarul tiraniei și totuși neliber de cel al tensiunilor negative, al resentimentelor adunate în tăcere mocnită ani la rând, captiv sub tirania unei obtuzități ce refuza ideea de alternativă.

Am simțit toate aceste tensiuni, derive interioare și derute ale logicii comportamentului social, dar și profesional, în chiar teatrul meu.

Sub o nouă conducere, ce-i drept poetică dar neteatrală, bine direcționată politic însă, mașinăria teatrului fusese răsturnată cu roțile în sus, pentru că, fi-resc, în democrație lucrurile nu mai puteau merge la fel ca în timpul dictaturii. Atâta doar că, așezat solid pe capotă, mecanismul teatrului nu se mai urnea deloc. Înțepenise înecat în propriile-i confuzii.

Începuse o perioadă tristă pentru teatru.

Este poate firesc ca începuturile de drum să fie marcate de confuzii, căutări, tatonări, erori, derute și ambiguități. Întregul teatru românesc traversa un moment de reconsiderare, de redimensionare a expresivității mijloacelor sale artistice de comunicare, renunțând – legitimat de noua libertate – la silnica formă esopică în favoarea enunțului direct. Sigur că nu este simplu să nu te mai placi tu, pe tine, teatru, și să trudești a te reconstrui într-o altă formă, mai adevărată, mai puternică și expresivă, spre a-ți regăsi rostul în destinul cetății tale. Sub valul momentului, unii creatori foarte importanți de spectacole s-au „retras” pentru o vreme. Atâta cât aveau nevoie spre a se reclădi pe dinlăuntru. Totuși...

Mă simțeam „acționar moral” la Teatrul Național, investisem în viața lui exact o jumătate din viața mea și evidenta lui cădere în gol mă durea fizic. Sesizam cauzele, care de altminteri nici nu erau greu de identificat, nu le puteam „tăcea” și cu recunoscutul și insuportabilul meu ton autoritar – detestat de toți directorii pe care i-am avut, dar nu numai de ei – le serveam la prima oră a dimineții cui credeam de cuviință.

Urmarea: evident, scandalul!

Am pretins întotdeauna celor din jurul meu răspuns logic la o întrebare logică, iar directorilor mei **argumentul logic** al deciziilor lor. Ori de câte ori au substituit, ritos, argumentul logic cu **autoritatea funcției directoriale**, am protestat cu vehemență. Era cu totul altceva, noțiunile erau inconfundabile și dacă logica (mai ales aceea a bunului simț) m-a îngenuncheat întotdeauna, sonoritatea niciunei funcții nu a reușit să o facă vreodată. Hotărât, flexibilitatea coloanei mele vertebrale a lăsat întotdeauna de dorit. Nu am avut vocație de subaltern, dar nimeni nu mi-a putut contesta vreodată vocația prieteniei.

Am fost mereu un prieten devotat al teatrului meu, dar, sau poate tocmai de aceea, un subaltern năvălaș al majorității directorilor...

Începuse însă, în 1990, șirul întâmplărilor nemaiîntâmpate. Cum Dumnezeu să taci?

După ce creatorilor de spectacole li s-a interzis ani în șir libera exprimare a ceea ce voiau să comunice, după ce au fost supuși ani în șir unui tip de cenzură cel mai adesea ridicolă, libertatea s-a prăvălit peste dâșii strivindu-le orice tip de disciplină artistică, ce înseamnă nu de puține ori sfânta măsură a artei, dar și capacitatea de autocenzură, singura care-l deosebește pe artistul autentic de amator.

Politicul și eroticul au invadat scena, în cele mai bizare forme cu putință.

Așa bunăoară, în seara premierei (30 martie 1990) a spectacolului **Conu’ Leonida față cu reacțiunea**, celebra Efimiță a lui Caragiale, proțăpită în mijlocul scenei, cu părul răsucit pe papiote, răcnea când amenințător, când muștrător: „Iliescu, Iliescu.” Moment în care, bucuros ca un copil, în loja oficială, directorul teatrului, minunatul om de cultură Șerban Foarță, a prins a aplauda furtunos. E drept că ne aflam în plină campanie electorală și unele persoane din teatru țineau cu tot dinadinsul să-și precizeze fără echivoc culoarea politică în mod public. Totuși...

Stupoarea, onomatopeic exprimată, a publicului elitar de premieră, m-a asigurat că auzisem bine. Gafa era clar culturală, nu putea fi luată nici ca glumă (decât poate în repetiții) și nu putea trece nici drept „atitudine politică” a teatrului. O revistă politică are o fizionomie bine definită, un spectacol politic are o altă, un spectacol declarat Caragiale și nu „după Caragiale”, este neîndoios diferit de anterioarele.

Prin 1982, în spectacolul teatrului **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**, Arturo Ui avea, în tot spectacolul, gesturile și intonațiile lui Ceaușescu. Se regăseau în spectacol primirile fastuoase ale renumitei perechi, discursurile sus-numitului, „eminențele cenușii” care-l înconjurau, cu ticurile și atitudinile lor ușor recognoscibile etc. Spectacolul era, cap-coadă, unul de protest politic, deși nicio clipă nu s-a rostit pe scenă altceva decât replicile lui Brecht. Tovarășii de la Comisia ideologică au stat cu textul lui Brecht în mână, decizi să vâneze șopârlele, dar actorii nu au rostit nicio virgulă în plus. Era așa de clar ce voia să spună spectacolul, încât chiar după ce l-a bărbierit bine de tot cenzura (au găsit ei până la urmă cum să intervină), tot același lucru se înțelegea. Publicul, bine format, informat și educat al Timișoarei, aflând din presa orală care precede orice spectacol despre ce este vorba în acesta, a rupt ușile teatrului la premieră și bine a făcut pentru că spectacolul a fost repede suspendat sub pretextul unei încurcături cu drepturile de autor plătibile în valută est, dar și vest germană.

Dar să o pui pe biata Efimița, într-un spectacol clasic (pe afiș apărea clar: „**de** I.L. Caragiale”, nu „**după**”), să se ia la harță cu te miri ce față politică a zilei, oricare ar fi ea...!?

La o altă premieră, comedia **Francesca a fost răpită** de Dario Fo, miliardara Francesca Bollini, cam nimfomană de felul ei (se poate juca și nimfomania pe scenă, condiția este să se facă bine, adică artistic), răpită de patru gangsteri, se agita tremurând, pufâind și gâfâind de-a lungul și de-a latul scenei, ca un marfar în gara Găiești, sub privirile pofticioase ale celor patru răpitori în chestiune, răpitori ce purtau măștile lui Iliescu, Bîrlădeanu, Mitterand și ...Gorbaciov!

Sigur că în textul lui, Dario Fo făcea aluzie – foarte voalată, de altfel – la câteva nume din guvernul italian al vremii (Andreotti), bănuite de corupție și legături cu Mafia și probabil că, în Italia, publicul descifra mesajul, recunoștea înaltele fețe și se distra copios. Sau nu se distra, se revolta, și spectacolul își atinse astfel scopul.

Dar publicul timișorean, săracul, derutat și buimăcit, nu pricepea nimic: știe oare Teatrul Național, înaintea harniceii și atât de „riguroasei” prese libere, de vre-un apropiat conflict internațional pe ruta Rusia, Italia, Franța, via România, de-i atacă pe președinți cu atâta vigoare? Și dacă nu, ce au, frate, cu rusul și franțuzul? „*Ion e prost, da’i prostul meu* (zicea un spectator ce se trudea în pauză să descâlcească situația), *asta înțeleg, în democrație mă trag cu președintele de șireturi, că de-aia e democrația democrație, dar Mitterand ce mi-a făcut să-l fac așa, de la obraz, bandit?*”

În timpul spectacolului, câteva rânduri de spectatori mai pudici s-au ridicat binișor și au părăsit sala în liniște: pe scenă, unul dintre răpitorii aflați în serviciul de pază al Francescăi, nădușind spornic, își vârâse de o bună bucată de

vreme mîna pînă spre umăr în colanții personajului amintit, căutând, pasămite, un inel pierdut. Tocmai acolo! Chițăieli, icnete, zvârcoliri și alte chestii de alcov. (Nu-mi mai aduc aminte care dintre măști era bătuită de neînfrînate pofte trupești, dar, oricum, nu asta era important, erau toți patru în aceeași cofă).

Complet nepăsător la cele lumești, un televizor întâmplat în mijlocul scenei transmitea evenimente fierbinți de peste mări și țări, neprecizând de unde (oare de unde?): discursuri din Piața Universității, vocea Doinei Cornea, comentariul asupra mineriadei lui Ion Iliescu etc. Ca să priceapă lumea că nu ne-am depărtat de centru... (Centrul lumii?). La un moment dat a început să se cante: „noi de-aicea nu plecăm...”

Într-atât era din alt spectacol ceea ce se întîmpla acolo, încât cei aflați în sală nu știau dacă trebuie să cante și ei, să se ridice în picioare, să aplaude sau să se pregătească a înnopta în teatru. Așa că au hotărât că este mai prudent, pînă se clarifică lucrurile, să se îndrepte cât mai e vreme, spre casele lor. Ceea ce au și făcut, cei mai mulți chiar în timpul spectacolului.

...În rîndul 6, la pasaj, Țucu Parhon, poftit special să vadă premiera, privea înghețat și uluit de ce vedea. După spectacol nu a reușit să înghită decât un sfert de pahar cu bere: „*Mă duc la hotel, Mariana, a zis. Să plîng*”.

Trebuie să revenim, desigur, la acel început de an 1990, așezat sub direcția remarcabilului poet Șerban Foarță, devenit, în necunoștință de cauză a „zonei de acțiune”, peste noapte, administrator. Pentru că oricât de prozaic și incredibil ar suna, un director de teatru este, în primul rînd, asta. (Dacă nu are prevederea să-și numească un director adjunct artistic. Dar, în 1990...). L-au convins să accepte postul câțiva oameni din teatru care-l iubeau necondiționat pentru ceea ce, fără îndoială, a fost și este prin spirit, cultură, charismă și, nu în ultimul rînd, candoare. Aceasta din urmă nu putea însemna însă doar farmec ci și (sau, mai ales, în condițiile date), slăbiciune. De care s-au folosit din plin, paradoxal, nu „restul lumii”, ci chiar prietenii săi. Probabil îi spusese că nu vor fi probleme, că în teatru lucrurile merg ca unse, că în condiția lui de director nu are nimic altceva de făcut decât să-i dea teatrului o direcție, ceea ce la rafinamentul lui cultural ar fi trebuit să fie cel mai lesnicios lucru din lume. Atîta doar că nu era chiar așa, dar asta nu prea știau nici chiar prietenii care-l convinseseră să vină ca director în teatru, ei avînd mereu de lucru la scenă și niciodată în biroul directorial.

După ce am „băut aldămașul”(cu toții – mai puțin el, care atunci era în perioadă de pauză), ne-a invitat pe toți, tot teatrul, de la actor la cortinier și femeia de servici, într-o prea generoasă înțelegere a democrației, să-l tutuim. Eram cu Larisa Stase Mureșan, cu câte un pahar în mîna, s-a apropiat de noi și ne-a spus: „haideți să fumăm o țigară și să ne tutuim”. Eu, una, n-am reușit să fac niciuna nici cealaltă, niciodată, dar majoritatea și-a asumat acest tip de democrație într-o formă egală cu trasul de șireturi, anularea oricărei urme de respect pentru funcție și valoare, sfidarea oricărei ordini, a oricărei ierarhii valorice și organizatorice, adică sub forma unui tip de socialism egalizator întru totul



bezmetic. Foarte curând această formă de „democrație” a degenerat în haos. Era absolut normal.

Câteva evenimente au jalonat, totuși, pozitiv, la începutul anului calendaristic 1990, **zona administrativă a teatrului**. Primul a fost dizolvarea Administrației Comune și trecerea serviciilor aferente în subordinea teatrului. Au fost angajați doi oameni de excepție: un director adjunct administrativ, **Vasile Gheran**, tânăr, economist de profesie, format la excelența școală a directorului Întreprinderii Electrotimiș, Arke Marcus, întreprindere occidentală ca organizare, rigoare, implicare personală și eficiență profesională a fiecărui angajat în parte, înainte de anul 1989.

Domnul Gheran venise „dublat” de un alt profesionist admirabil, contabil, domnul **Ion Mărgineanu**, tot de la Electrotimiș. Ei au instituit, din capul locului, diferența între departamentele administrativ și tehnic și cel artistic, dat fiind faptul că, înainte de venirea lor, administrativul și tehnicul se contaminaseră de boemia artiștilor, c-așa-i la teatru. La 6,45 dimineața, directorul adjunct Gheran făcea turul atelierelor și al birourilor și nu pleca nimeni nicăieri până nu-și termina treaba programată riguros, tot de el, la începutul zilei.

Parcă reveniseră vremurile domnului Johannes ori ale directorului Krohn.

Au venit amândoi în primăvara lui 1990 și au plecat un an mai târziu. „Nu gândi ca un contabil, gândește ca un economist” – îl îndemna economistul Gheran pe contabilul Mărgineanu. Nu am întrebat niciodată care este diferența, dar bănuiesc, acum, după atâta vreme, „contabilizând” liniile de forță pe care acționa directorul adjunct Gheran, că înseamnă flexibilitate, creativitate în gândire, soluții inventive, deschidere spre posibilități de acțiune netestate încă, curaj, capacitate de a relaționa, în beneficiu bilateral, instituția cu altele din sistem, adică refuzul de a rămâne înghețat sub litera legii, ignorându-i, deliberat sau din comoditate, spiritul. Oricum, cam așa au făcut ei în acel an, așa încât, la începutul lunii mai 1991, atunci când au plecat din teatru, era realizat întregul plan financiar pe anul calendaristic 1991. Sigur, nu din încasări din spectacole, ci din surse extraartistice cum ar fi hârtie de împachetat cadouri de Paști, reclame (pe care nu le mai făceam Doina Popa și cu mine!), prestări servicii etc. etc. Erau tineri, vioi, mobili, serioși, responsabili, riguroși, inventivi.

Dar chiar așa fiind, tot aveau, fiecare în parte, câte un „defect”. Al unuia se numea FSN, al celuilalt, dacă nu mă înșel, PRM. „Și ce-i cu asta? Nu deranjează pe nimeni” mi-am zis eu. „Ba da!” – a zis cine trebuia să decidă. Văzând ei cum arată democrația în teatru – adică, dacă nu ești cu noi, ești împotriva noastră – au plecat și și-au deschis o firmă, extrem de prosperă, de calculatoare. Oricare ar fi fost direcția politică în care credeau (nu-i apăr pentru că aș fi simpatizat cu vreuna dintre ele), erau excelenți profesioniști, și asta era singurul lucru care ar fi trebuit să conteze. Cum plecarea nu le putea fi aprobată fără a recomanda pe cineva în loc, cei doi l-au prezentat direcțiunii pe Ion Bran, care a rămas director administrativ până prin 1992, dar schimbul a fost în dejavantajul categoric al Teatrului Național.

Dizolvarea Administrației Comune a fost urmată de o scurtă perioadă „veselă”. Cum toate dotările – atât ale teatrului, cât și cele ale Operei – deveniseră comune în momentul înființării Administrației, noi, cei din teatru, am început să ne căutăm obiectele „de dinainte”: birouri, tablouri, dulapuri prin încăperile Operei Române, pentru că Administrația era ea comună, dar în cadrul ei unii erau mai egali decât alții. (Eu una, am recuperat cu greu din Contabilitatea Operei – chiar în 1987 – un dulap de la Palatul Peleş, pe care prin 1973-74, când au fost adunate toate piesele de mobilier de acolo prin teatrele pe unde fuseseră împrăștiate în 1948, cele două dulapuri grele în care noi, Secretariatul literar, păstram biblioteca teatrului, nu au putut fi mișcate din loc. Fiecare scândură, frumos lustruită, se îmbuca fin cu o alta într-o admirabilă lucrătură, presupun că ele au fost desfăcute de profesioniști când au fost luate de acolo și tot ei le-or fi montat la loc în noua „casă”, Teatrul de Stat din Timișoara. În 1979, când s-a consolidat fundația clădirii teatrului și s-au refăcut pereții de susținere în interiorul acesteia, când, pentru un an și jumătate, ne-am mutat într-un alt spațiu, dulapurile au trebuit, totuși, deplasate și ele. S-au tăiat îmbucăturile fine cu fierăstrăul și s-au „prins” mai apoi laolaltă, pe dinăuntru, cu bucăți metalice. După revenirea în clădire, unul dintre ele găzduia dosare și registre contabile, iar celuilalt îi fusese destinată o soartă și mai tristă: dulap de recuzită. Le-am recuperat, unul dintre ele având, în locul rafturilor originale, niște zdravene scânduri negeluite.)

Într-o bună dimineață, directorul Foartă stătea în mijlocul biroului directorial, cu țigara într-o mână și cu scrumiera în cealaltă, complet deconcertat, privind cum oamenii Operei îi rula, grabnic și voinicește, covorul de sub picioare. Dar acesta nu era al Operei, eu îi știam istoria: atunci când, prin 1987, în sărăcia lucie în care trăiam, a fost nevoie pentru spectacolul **Trei surori** de un covor mare și mai impozant, acesta a fost cedat de doamna Nicoară din biroul Direcțiunii. Altul nu era și de cumpărat, nici vorbă. În paranteză fie spus, chiar acesta nu a putut fi folosit decât pe dos, loc în care se mai păstra, deși aproximativă, imaginea a ceea ce fusese cândva. Restaurantul Timișoara, vecin cu teatrul, s-a înduioșat de aspectul cam chel – de fapt, sărman de-a binelea – al biroului directorial și a cedat teatrului o bucată de mochetă din sufrageria sa, mirosind a chiftele, sarmale și alte bucate savuroase. Îi mai pierise mirosul la spălat, dar nu chiar de tot. Și pe ăsta îl voia Opera. Domnul Foartă nu-și putea apăra bunurile din inventarul biroului, pentru că nu știa ce-i cu covorul. Acțiunea revendicării covorului, cam haiducească, a rămas în seama mea, care m-am certat corespunzător cu directorul adjunct al Operei, cu decibeli mult prea înalți pentru valoarea cârpei.

Unele lucruri nu au putut fi însă împărțite, așa că Arhiva teatrului a rămas la Operă încă destui ani. S-a întors descompletată, iar o parte din ea, deloc. În Arhiva Operei mai există și acum unele documente cum ar fi state de plată, dar și altele, ale Teatrului Național, care nu pot fi împărțite pe din două, pentru că datele au fost înregistrate împreună, între 1979-1989, perioada de funcționare a Administrației comune.

Cât despre Atelierele teatrului, ca să poată funcționa, ele au fost dotate cu tot felul de ustensile performante abia doi ani mai târziu, prin grija gospodărească a actorului Vladimir Jurăscu, următorul director.

**Partea artistică a fost aceea căreia i-au fost rezervate evenimentele cu adevărat spectaculoase.**

Unul dintre primele demersuri de după instalarea la conducerea teatrului a domnului Foartă, după angajarea a doi regizori, Ștefan Iordănescu și Laurian Oniga, a directorului adjunct și a contabilului șef, a fost constituirea unui **Consiliu artistic**, alcătuit din 9 membri. Se preluaseră, în principal sau poate mai curând în principiu, sarcinile vechiului COM, adică discuții pe marginea propunerilor de repertoriu, vizionarea spectacolelor înainte de premieră, evaluarea valorică a viitoarelor premiere etc.

Dar „vântul schimbărilor” începuse a adia ușor, ușor, încă de la prima întâlnire. Primul lucru care s-a băgat de seamă din capul locului a fost chiar imaginea libertății democratice, instaurate în modul de funcționare internă al sus-numitului organism: unul dintre tinerii regizori (toți trei făceau parte din Consiliul artistic: Emil Reus, Ștefanuț Iordănescu și Laurian Oniga), la începutul ședinței, strângea între genunchi o sticlă cu bere din care trăgea agale, din când în când, tacticos și important, câte un gât zdravăn. În afară de noi, Vladimir Jurăscu, Miliana Jivanov, Doina Popa, Larisa Stase Mureșan și eu, adică cei „de dinainte”, nimeni nu părea surprins de bizareria situației. Cum însă nu mai funcționasem democratic niciodată, nici în cadrul unui asemenea conclav și nici în afara lui, am tăcut cu toții, să nu se vadă cât de neștiutori în ale democrației eram.

Refăcut și hidratat, tânărul nostru coleg a luat cuvântul și, ritos, a punctat câteva lucruri care trebuiau să jaloneze, neabătut, de atunci înainte, viața noastră în teatru:

- Repertoriul nu mai este de acum încolo treaba nimănui altcuiva ci doar a regizorilor. Ei propun, ei hotărăsc și aprobă, ei fac, restul se supun și execută.

- Dacă înainte de revoluție secretarii literari într-un teatru erau mai mult decât era cazul să fie, aveau adică o importanță mult prea mare, de acum înainte să stea dâșii în banca lor – ba, mai bine, dedesubt – pentru că acum, în teatru, lucrurile s-au schimbat.

Corect! Chiar lumea s-a schimbat, asta înțelegeam și noi, secretarii literari de dinainte, „moșteniți”, faut de mieux, și în noile condiții. Ne-am bucurat și noi că se ridicaseră renumitele „grătare” de pe propunerile de repertoriu ale teatrelor, că nu mai trebuie să gândim un repertoriu după direcții ideologice impuse, că nu va mai trebui să..., că nu va mai trebui să... Și, în definitiv, dacă regizorii fac repertoriul – mai bine, cine să se supere? Nimeni, desigur.

Așa că așteptam urmarea logică a deciziilor de schimbare, cel puțin în ceea ce privește departamentul Secretariat literar. Să se stabilească, adică, plaja (restrictivă, înțelesesem) de acțiune a acestei funcții în cadrul sistemului. Mai exact, să ni se spună cât de lată sau de îngustă este „banca din dotare”, pe care urma a ne așeza, profesional, în cadrul teatrului.

Atâta doar că acest lucru nu s-a întâmplat.

Era și imposibil, de altfel, în situația dată. Pentru ca să poți schimba ceva în structura unui subsistem (cum era departamentul cu pricina, bunăoară, în cadrul teatrului) al unui sistem, era obligatoriu să știi, în detaliu, o mulțime de lucruri:

– Cum arăta întregul sistem, precum și mecanismul său de funcționare; Cine acționa anume pârghii și la comanda cui? Care era lanțul de acțiuni conexe care urmau? Care era raportul persoanei de la pupitrul de comandă, directorul adică, cu toate departamentele din teatru? Care erau, în principiu dar și în practică, sarcinile specifice ale fiecărui departament, dar și ale fiecărui membru al acestuia în parte? Care era relația de determinare reciprocă a acestor departamente etc. etc.

Adică era important să știi cum arată acel ceva pe care vrei să-l schimbi.

Următoarea etapă ar fi fost evaluarea tuturor elementelor vechiului sistem. Ca să vezi ce nu mai corespunde noii situații, ce anume continuă să funcționeze, neschimbat, pentru că este o problemă specifică, teatrală, se referă la atribuții care sunt aceleași și în dictatură și în democrație, apoi cu ce înlocuiești ceace ai eliminat, pentru ca să nu blochezi întregul angrenaj.

Și, după ce ai reconstruit noua structură teatrală (presupunând că fizionomia acesteia ar fi fost foarte clară în mintea constructorului înainte de a se apuca de demolare și ar fi și fost în stare să ridice noua construcție), care nu este un organism insular ci se relaționează cu altele în cadrul unui suprasistem, abia atunci s-ar putea să ai surpriza de a vedea că mecanismul tău, ideal construit, nu poate funcționa deloc pentru că celelalte din jur, care te determină, au rămas înghețate în vechea formă.

Sigur că nu s-a întâmplat nimic din toate acestea.

Chiar consilierii noului director, cei trei regizori, nu știau toate aceste lucruri, pentru că plaja lor de acțiune fusese, după cum spuneam anterior, întotdeauna scena, niciodată întregul ansamblu. Nu l-au putut consilia corect, așa că l-au lăsat să se descurce singur. Cum Secretariatul literar, echivalentul funcției de inginer șef dintr-o întreprindere productivă înainte de revoluție, unul dintre puținele care știau cum „se mișcă” întregul angrenaj al teatrului (lucru care nu presupunea, desigur, o atitudine politică ci doar cunoștință de cauză), devenise aproape indezirabil, l-am lăsat și noi, Doina Popa și cu mine, pe domnul Foarță sau să ne întrebe sau să facă ceea ce crede de cuviință.

Șerban Foarță a avut neșansa de a ajunge în teatru într-un moment convulsionat, marcat de tensiuni în interiorul teatrului și în afara lui, un moment tulbure, de derută, fără puncte fixe de sprijin, un moment în care, renunțându-se la vechile norme, nu mai exista nimic care ar fi putut, în vreun fel, ordona viața teatrului. Viața teatrului care, chiar și în timpuri mai calme, normale, este un spațiu al conflictului.

Domnul Foarță a dorit să conducă democratic teatrul. Abia târziu, târziu de tot, a aflat că un teatru nu poate fi condus și organizat democratic. Niciodată, nici măcar în democrație. Mai cu seamă că, în momentul acela, imaginea democrației era una absolut personală pentru fiecare individ în parte. Mâna forte și autoritatea competenței, nu doar în domeniul cultural, dar în domeniul

organizatoric în primul rând, erau atunci soluțiile, poate nu ideale, în orice caz, singurele funcționale. Pentru că, dacă ai destructurat o structură, trebuie să o reconstruiești după un alt principiu. Dacă nu poți să o faci, las-o cum ai găsit-o.

Sigur că asta nu s-a întâmplat.

Așa încât au început „bâlbele”, lunga listă a bâbelor.

Atunci când s-au întâmplat ele, – unele față de firescul curgerii lucrurilor, față de normalitatea lor teatrală, altele față de logica internă de funcționare a lor – impactul era dramatic, stările noastre emoționale și tensiunile provocând, la cea mai mică atingere, explozie. Lacrimi, suferință, decibeli, amenințări, perplexități, injurături, acuze nemeritate, insulte verbale, ba chiar și fizice, polițe plătite de cine trebuia, dar și de cine nu era vinovat...

Pe cele mai multe le-am uitat, altele au devenit subiect de glumă, altele erau prin ele însele niște glume, chiar dacă proaste, unele sunau a călcătură în strachină, altele, întâmplare cu consecvență, păreau a fi chiar decizia deliberată de a doborâ un întreg șir de piedici-străchini aruncate perfid de Baba Cloanța (care semăna leit cu geamăna ei, Politica) în calea vieții Teatrului Național din Timișoara, în anul de grație una mie nouă sute nouăzeci.

Noi, ce era să facem? Vorba poetului: „Ce e scris și pentru noi / bucuroși le-om duce toate...”

Dar de unde atâta bucurie?

Într-un rând, domnul Foarță vorbea despre „promiscuitatea criteriilor” ca despre unul dintre neajunsurile post-decembriste. El se referea la politică, desigur, dar această absență a clarității în tot și toate, această ambiguitate sub plasa căreia căzuse totul, de la relațiile interumane, afectate de suspiciuni și revanșe, până la relațiile profesionale, devenite incerte prin anularea vechilor ierarhii valorice cu argumente oculte, greu de înțeles și mai cu seamă de acceptat, au făcut din teatrul însuși un organism așezat sub umbrela viciului incriminat.

În absența delimitării clare a „teritoriului” funcțiilor în teatru, de vreme ce granițele anterior stabilite se șterseseră în bună parte, s-au produs, firesc, încălcări sau transferuri de competențe, fără asumarea responsabilităților însă. S-a întâmplat, bunăoară, ca textul unui afiș să fie dat de domnul Foarță graficianului fără ca secretarul literar să fie anunțat, deși afișul era, în exclusivitate, responsabilitatea acestuia. Afișul (la **Fitanția** și **Conul Leonida față cu reacțiunea**) a ieșit, desigur, plin de greșeli, nefiind corectat de nimeni, de director, nu, pentru că nu era aceasta responsabilitatea sa, iar de secretarul literar tot nu, pentru că acesta nu avea habar că altcineva, oricine ar fi fost el, dăduse un afiș direct în tipografie fără ca el să știe acest lucru pentru ca să-l poată urmări. Admonestat, cu tonuri înalte, corespunzătoare erorii, a fost, desigur, secretarul literar. Care nu a tăcut, firește, absolut deloc, pentru că oricât de democratică ar fi fost democrația, nu se putea, totuși, ca unul să arunce piatra și altul să plătească geamul spart. Începuse șirul „nemaîntâmplatelor” scandaluri.

La începutul anului 1990 se deschiseseră granițele spre Jugoslavia. Oamenii i-au cerut directorului autobuzul teatrului pentru deplasări destinate rotunjirii bugetului familiei (prin micul trafic, desigur), și, generos, domnul Foarță a apro-



bat totul: autobuz, deplasări, oameni, date de deplasare, totul. Așa că lipseau când unul, când altul, când al treilea, pentru că se făceau două sau, poate, trei, „ieșiri” la două săptămâni. Repetau, la un moment dat, în **Conu Leonida...**, un actor și un regizor tehnic. După aceea, invers. Adică regizorul tehnic și celălalt actor. E drept că oamenii, cei interesați de problemă vreau să zic, erau de părere că așa director înțelegător, mai rar. Sigur că aveau dreptate! Un director mai puțin înțelegător ar fi știut că primul lucru pe care trebuie să-l protejeze este producția teatrului. Mai cu seamă dacă ai renunțat la tot ce aveai pe afiș înainte.

În deschiderea stagiunii 1990-1991 cu **Mașina de scris** a lui Jean Cocteau, spectacol regizat de Dan Alexandrescu, se aprobase o deplasare la Novi-Sad, în scopul mai sus menționat, exact a doua zi după premieră. În seara premierei, Miliana Jivanov a constatat, disperată, că armura din aramă, de doi metri, care făcea parte din decor, dispăruse fără urmă. A căutat peste tot, mai puțin unde trebuia, adică prin bagaje. A găsit până la urmă, nu știu de unde, o armură pricăjită, a suit-o pe un scăunel, nu era tot aia, dar... Când să răsuflă ușurată, s-a descoperit că dispăruse și fusta de mătase naturală a Anei Ionescu, căreia i s-a găsit, într-un târziu, o cârpă în garderobă, că doar nu era să apară în dres pe scenă, la premieră. Și, cu toate aceste întâmplări, nimeni nu a mai observat că în vitrina teatrului, în deschiderea stagiunii, era beznă. „Pleoapele teatrului erau închise” – zicea cu tonuri de tragedie antică un actor.

Aceste „bâlbe” (cele două amintite sunt, desigur, dintre cele mai benigne), și câte altele, Doamne!, câte altele! (unele dintre ele picante de-ți dădeau lacrimile – de răs sau de furie), par acum, peste timp, amuzante. Atunci nu erau.

Cea mai mare parte dintre ele nici nu pot fi evocate, deși mi le amintesc bine.

Nu pot fi evocate deși ele au condus, prin pierderea progresivă a autorității directoriale, la dezordine tot mai accentuată. Îmi dau seama că par mai puțin credibilă fără să le amintesc, dar îmi asum riscul.

O fac pentru că eu continuu să cred în haloul de mister, sau baremi de tăcere, care trebuie păstrat în jurul teatrului. Nu voi crede niciodată că Hamlet este mai fascinant, și mai convingător, și mai carismatic pentru spectatorul român din stal, dacă acesta știe despre actor că îi plac bărbații, sau alcoolul, că este agresiv la beție, că-i și mai agresiv când nu poate bea, sau că s-a bătut pe scenă, în repetiții, cu halebarda, chiar cu regizorul spectacolului.

Oamenii teatrului, orice funcție ar avea ei, trebuie protejați chiar de ei înșiși și omeneștile lor limite, fiindcă imaginea lor, șifonată public, atinge grav imaginea teatrului însuși. Pentru că TEATRUL înseamnă oamenii care-l alcătuiesc. În Anglia, bunăoară, un enorm actor, Peter O'Toole, despre care absolut toată lumea știe că se îmbată cumplit, are o gardă plătită de guvern care îl scoate iute din locurile publice atunci când i se întâmplă asta. El este un „bun de patrimoniu”, face parte din însemnul heraldic al Angliei și imaginea lui publică trebuie protejată. Așa cred și eu...

Aceste abateri de la normalitatea funcționării Teatrului Național reprezentau însă un însemn cert al faptului că „ambarcațiunea” lui se afla în derivă accentuată.

Lucrurile nu mai puteau fi controlate, mingea vinovăției sălta zglobie de la unul la altul, toată lumea striga, cel căruia-i reușeau tonurile cele mai înalte, avea dreptate. În teatru s-a observat destul de curând că oricât de democratice erau, cel puțin în intenție, relațiile dintre conducere și restul membrilor colectivului, instituția „nu era ținută în mână”. Directorul își pierduse autoritatea. Cei mai mulți nici nu știau ce scrie domnul Foață, dar nici nu-i interesa, el aici, în teatru, nu era poet, era director. Ceea ce însemna responsabilitate asumată față de destinul teatrului, responsabilitate de care ar fi trebuit să fie pe deplin conștient în clipa în care își luase o asemenea sarcină în brațe. Sarcină care trebuia purtată personal, nu prin delegație.

Departa de mine gândul de a-l incrimina pe Șerban Foață, chiar în condiția aceasta de „administrator teatral” (pentru că, desigur, nu poate fi vorba în aceste comentarii despre poetul omonim). Probabil că orice persoană, în situația lui, în momentul acela de despărțire a apelor, ar fi pățit la fel.

Sau poate că nu, cine să știe?

Cine să-i conteste bunele intenții, dorința reală de a așeza Teatrul Național într-o lumină favorabilă, deplin meritată, și după revoluție? Cine să-i conteste dorința de bine pentru oamenii teatrului, chiar dacă uneori, cel mai adesea, a ceda la presiunea unora dintre ei însemna să funcționezi împotriva teatrului însuși. A teatrului care este, întotdeauna, mai important decât oricare dintre cei care-l alcătuiesc, în parte. El este mai important decât directorul, decât regizorii, decât secretarii literari, decât chiar actorii... Dar Șerban Foață nu știa asta, iar membrii echipei care-l înconjura îi câștigau bunăvoința prin laude – meritate, atunci când erau adresate poetului – și nu-l atenționau asupra greșelilor administrative, ocrotindu-și astfel doar propriul confort.

Hotărât, nu-i erau prieteni! Un prieten adevărat îți spune întotdeauna adevărul, chiar dacă știe că te va supăra. Își asumă acest risc de dragul tău, ferindu-te astfel, poate, de următoarea greșală.

Candoarea lui, credulitatea, încrederea nețărnută în competența celor pe care se baza, faptul că el chiar nu știa că aceștia nu știu, deși îl asiguraseră că lucrurile stau altminteri, dar și lipsa lui de racord la o realitate dură prin concretețe, o realitate străină de preocupările sale anterioare, o realitate care trebuia dominată și ordonată prin măsuri mărturisind **competență în domeniu**, pe care, cu evidență nu o avea, l-au făcut pe Șerban Foață vulnerabil, tot mai vulnerabil.

ACTIVITATEA ARTISTICĂ. Spectacolele perioadei ianuarie 1990 - octombrie 1991.

Așa cum am mai spus, la începutul anului 1990, teatrul a început să facă noi proiecte. Prietenii l-au sfătuit pe director să facă tabula rasa și să începem, cu toții, „o viață nouă”, de la zero.

Deși decizia mi s-a părut comentabilă, primul proiect era cu adevărat cuceritor: sală Atelier și... Caragiale. Integrala Caragiale! Un proiect excelent! Nu-l mai jucasem pe Caragiale de multă vreme, trăiam din plin în timpul lui, cum să nu fi cucerit?

Ar mai fi trebuit să fie, apoi, Lucian Blaga, Felix Aderca, Camil Petrescu, turnee prin țară, colaborări cu regizori importanți ca Vlad Mugur, Andrei Șerban, completarea trupei cu tineri absolvenți, ba chiar, (idealistă propunere!) o bursă din partea Teatrului Național pentru un tânăr actor eminent.

Cât despre atelier, el se numea „**Atelier 11 bis**” și, deși nu dispunea încă de sală proprie, tot Atelier se chema că este. Își începea activitatea cu FITANȚIA în spectacol coupé cu CONU' LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA.

Ca de obicei, mi-am exprimat entuziasmul în mod public, într-un articol adresat fidelului spectator timișorean, în chiar deschiderea acestui Studio:

„Redeschidem, după mai bine de două decenii de absență din programul de activitate al teatrului, și din conștiința publicului deopotrivă, **activitatea de studio** a Teatrului Național. Nu dorim a se înțelege, cumva, că în acest răstimp preocuparea pentru ceea ce constituie obiectul de fapt al unei activități de studio, INOVAREA în toate sensurile, a modului de interpretare a unui text și a mijloacelor de expresie teatrală, ar fi lipsit. **Ideea de experiment**, însă, atât de proprie studioului, ca formă de a „gândi altfel” a speriat spiritele primare care nu puteau vedea în ceea ce scăpa înțelegerii lor decât un dușman potențial.

De mai bine de două decenii teatrul nu a mai dispus de o sală proprie pentru Studio și nici de un program repertorial specific. Sală nu avem nici acum – deocamdată –, dar avem nu doar adeziunea de principiu, ci chiar manifestarea entuziastă pentru ideea de studio teatral a celor care ne pot ajuta să o primim. Așa încât, lucrurile fiind pornite, s-a și formulat, pentru început, o schiță de PROGRAM ce urmează să jalo-neze opțiunile viitoare ale teatrului.

**Activitatea de studio va fi adresată, cu precădere, celor tineri.** Evident, spiritual. Dar și ca vârstă biologică, pentru că ei, tinerii, sunt structurile cele mai permeabile la nou, cele mai dispuse a accepta ideea că în artă nu numai că se poate și altfel decât ne-am obișnuit noi – pentru că față de artă nu există niciodată un singur mod de a vedea –, dar că inovarea, dinamica mijloacelor de expresie, tocmai situarea ei, a artei, într-un raport permanent rezonant cu epoca, este obligatorie.

Se va numi deci **ATELIER 11 bis**.

ATELIER – adică un loc de trudă și ambițioase iscodiri înlăuntrul textului și înlăuntrul actorului, forțând posibilitățile amândurora spre a descoperi, creator, unghiul unei noi înțelegeri a semnificației cuvântului, precum și mereu proaspete resurse ale actorului de comunicare plastică și expresivă a ideii.

ATELIER – adică un loc unde să se plămădească, cu mereu primenitul instrumental meșteșugăresc al actorului, **NOUTATEA** artistică înțeleasă, într-o primă accepție, în sens TEMPORAL, prin abordarea unor autori contemporani viguroși și eclatanți prin originalitatea comunicării estetice, texte care pretind, fresc, o exprimare teatrală concordantă. În acest sens, vor fi prezenți pe scena Atelierului 11 bis, foarte curând, autori ca **Vaclav Havel, Matei Vișniec** și alții.

Pe de altă parte, noutatea artistică înțeleasă ca atitudine creatoare, viziune și perspectivă moderne în înțelegerea clasicilor, spre exemplu, va aduce în atenția Atelierului, iată, pentru început, opera lui Caragiale, „contemporanul nostru,” abordat din două perspective paralele.

A nu se înțelege cumva că abordarea operelor vechi într-o viziune modernă, ar exclude sau contrezice posibilitatea operelor de vârf ale trecutului de a se plasa la același nivel axiologic, chiar dacă ele rămân în planuri diferite, după cum, a nu se înțelege că **doar** activitatea de studio ar presupune o atitudine novatoare asupra textului.

O altă posibilitate a Atelierului, situată în proximitatea celei mai sus amintite, ar fi dublarea unui titlu din repertoriul, hai să-i zicem academic, al teatrului, titlu asupra căruia Atelierul oferă publicului unul sau mai multe, alte, puncte de vedere. Pe care spectatorul și le poate asuma sau nu, importantă este propunerea, deschiderea.

Așezat clar sub incidența experimentului, Atelierul poate înfăptui, pe baza unor texte adecvate genului, datorate unor condeieri cu ochiul limpede și pana incisivă, spectacole–comentariu asupra evenimentelor la „zi” (de natură politică, civică, etică, juridică, sau de oricare altă natură), deschise la posibilitățile ample ale improvizăției, spectacole ce s-ar putea apropia, astfel, de forma originală a spectacolului teatral.

Posibilitățile Atelierului sunt, practic, nelimitate, celor amintite mai sus putându-li-se alătura încă multe altele.

...Atelierul va îngloba, desigur, una dintre cele mai importante dimensiuni ale activității creatoare a teatrului. Sperăm că va reuși, prin programul său repertorial, și prin realizarea acestuia, să se situeze și să se mențină în centrul atenției publice.”(M. V., din caietul program al spectacolelor **Fitanția** și **Conu’ Leonida față cu reacțiunea**).

Nu cred să ne fi bătut vreodată cineva la proiecte și vise!

Spre a monta spectacolul **Fitanția** a fost invitat domnul Radu Radoslav, distins arhitect timișorean și împătimit iubitor al lui Caragiale, creator chiar, prin anii 1980, al unui atelier teatral studențesc la Facultatea de Construcții a urbei, atelier cu un program de durată, ce-și propunea valorificarea întregii dramaturgii caragialene: dramaturgie, schițe, momente, nuvele, poezii, publicistică, eseuri etc. Atelierul chiar așa se și numea, „Studioul de Caragialeologie”, iar montările, printre care chiar **Fitanția**, i-au adus lui și trupei numeroase simpatii, prietenii și fani. Cum spectacolele studioului sus-numit fuseseră văzute și apreciate, unele la superlativ, de jurnaliști profesioniști de elită, cum a fost Valentin Silvestru, bunăoară, cum domnii Radu Radoslav și Șerban Foarță se stimau și se prețuiau reciproc, și amândoi îl iubeau pe Caragiale..., cum despre spectacolele domnului Radoslav domnul Foarță însuși scrisese cu admirație (chiar și despre **Fitanția**), existau toate datele pentru a păși cu dreptul, cum s-ar spune, în etapa democratică a teatrului nostru.

Proiectul, teoretic, era fascinant, așa cum, de altfel, îl prezentase tot Șerban Foarță, în revista *Orizont*, cu câțiva ani în urmă (*Orizont*, 23.03.1984). A reluat ideea și în caietul de sală al spectacolului: „Tot ceea ce (...) scriam, la modul elogios, despre caragialiada lui Radu Radoslav, rămâne, pentru mine, valabil (și exact). Dacă vorbim, acum (se referă la reluarea **Fitanției**, ca spectacol al Teatrului Național, în 1990 n.n.), de un progres, acesta n-are în vedere jocul însuși al unei trupe fatalmente în fluctuație... Progresul, unul evident, constă în caragialeologia ca atare, în demersul exegetic, deci, al înscenărilor lui Radu Radoslav. Nu e la îndemâna fiștecui să decupeze, să coleze și să asigure o coeziune, o nesilită coerență, un „fir epic”, în afara unei propriu zise intrigi, unor texte foarte disparate, nehrăzite în principiu scenei...”

S-a demonstrat însă că trupa de studenți constructori, talentați și dăruiti ideii de caragialiadă, reprezenta un material de lucru complet diferit, pentru un regizor, față de trupa de actori profesioniști. Cu aceștia este mai dificil să faci un spectacol, nu sunt obedienți, au idei proprii, uneori în contradicție cu gândul regizorului (mai cu seamă dacă acesta nu este de profesie!), „nu se lasă lucrați” și, întotdeauna încearcă să-l lămurească pe regizor că el, actorul, dacă ar fi în locul regizorului, ar face – pe același text – un spectacol mult mai eclatant și convingător.

Așa s-a întâmplat că **Fitanția** (dublet de uz suburban al cuvântului chitanță) a fost un spectacol care a beneficiat de minimum trei regizori, care și-au adus fiecare, distinct, contribuția la struțo-cămila care a rezultat, deși regia a semnat-o doar domnul Radoslav și tot el, sărmanul, a tras și toate ponoasele de pe urma acestui nedorit de el, „ajutor prietenesc”.

Spectacolele **Fitanția** și **Conu Leonida** s-au jucat, presa zice „cu succes”, împreună, atât cât s-au jucat. Adică foarte puțin.

În primăvara lui 1990 s-a mai întâmplat ceva: printr-un „aranjament” administrativ, regizorul Ioan Ieremia a trebuit să plece din teatru. În toamna aceluiași an, în semn clar de solidaritate cu el, dar și la invitația directorului Teatrului Național din Târgu Mureș, Emilia Jivanov a părăsit Teatrul Național din Timișoara, unde lucrase un sfert de secol. S-a întors aici după un an și jumătate, sub o altă direcție.

Ceea ce a marcat cu adevărat începutul anului 1990 a fost propunerea regizorului Dan Alexandrescu de a monta două spectacole la Timișoara, urmând a aduce cu sine trei excelenți actori, viitori absolvenți ai Academiei de Teatru din Târgu-Mureș. Erau Suzana Macovei, Armand Calotă și Nicu Mihoc.

**Teroare și credință** de Michael Black (premieră pe țară) și **Mașina de scris** de Jean Cocteau au avut premiera în noiembrie 1990, cu prima dintre ele Teatrul Național participând chiar la prima ediție a Festivalului Național de Teatru „I.L. Caragiale” București, în aceeași toamnă. Spectacolul nu a impresionat juriul (nu se știe de ce, spectacolul de la București s-a jucat cu „încetinitorul”, adormind asistența), dar Armand Calotă, care juca rolul Goebbels, a luat Premiul de debut. Autorul englez, Michael Black, un tânăr de 27 de ani, a fost prezent la premieră. Chiar el relatează cum a ajuns textul acesta la Timișoara: „În noiembrie 1989, piesa mea **Teroare și credință** (*Propaganda fide*) se juca la Teatrul Old Red Lion din Londra, un teatru mic dar prestigios care pune în scenă în special premiere absolute. Dan Alexandrescu se afla în Anglia prin bunăvoința Consulatului Britanic(...) A văzut spectacolul cu piesa mea, i-a plăcut și mi-a cerut textul, spunând că regretă că nu o va putea pune în scenă în România, dată fiind situația politică de atunci. Din fericire, ea s-a schimbat nu mult după aceea.” (Michael Black)

Ambele spectacole, profesionist construite, bazându-se pe actori de forță, importanți, cu experiență, cum ar fi Irene Flamann Catalina, Sandu Simionică, în **Teroare și credință**, sau Vladimir Jurăscu, Miron Nețea, Larisa Stase Mureșan și Ana Ionescu, în **Mașina de scris**, dar și pe entuziasmul și, mai cu seamă, pe harul și entuziasmul tinerilor mai sus pomeniți, Armand Calotă, Suzana



Macovei și Nicu Mihoc, nu aveau, niciunul dintre ele, suficientă strălucire, și nici un ritm interior necesar.

Spectacolele au fost lucrate în paralel de Dan Alexandrescu (era un obicei al său, lucrul la textul mai puțin important relaxându-l), era evidentă atenția lui prioritară față de **Teroare și credință**, textul fiind, tot cu evidență, mai ofertant decât celălalt, chiar provocator pentru creatori în acel moment. Sigur că spectacolul a fost, valoric, mult peste **Mașina de scris**, nu pentru că ar fi fost fără cusur din punct de vedere artistic, cât, mai cu seamă, prin substanțialitatea textului și implicarea entuziastă a unora dintre actori, cu rezultate apropiate de performanță.

Interesant, chiar amuzant, era însă argumentul unui „cronicar”, hotărât să găsească explicații politice până și prezenței morcovului în ciorbă: *„Distanța artistică între cele două puneri în scenă, aparținând aceluiași regizor, este prea mare ca să poată fi expedită în zona unei cauzalități minore sau ocazionale. Sursa unor asemenea inegalități artistice frapante este de căutat și în (...) reziduurile practicii totalitare de degradare a artei, în cadrul căreia fixarea reflexelor concesive în raport cu o varietate de criterii extra-estetice a jucat un rol nu tocmai neînsemnat. Astfel de reflexe funcționând nu numai la nivel de individ, ci și la nivel de instituție culturală, au permis un spațiu de „normalitate” pentru această degradare, securizat și lărgit continuu, printr-o relativizare a criteriilor de competență artistică.”* (Aurora Dumitrescu, *Orizont*, octombrie, 1990)

De fapt, ceea ce nu știa, se pare, cronicarul cu pricina, era faptul că Teatrul Național timișorean nu prea suferise, înainte de 1989, cel puțin în ultimul deceniu, cu toate rigorile ideologice la care fusese supus, ca și celelalte segmente culturale, de „relativizarea criteriilor de competență artistică.” Măsura acestei situații ar fi fost spectacolele scăzute ca valoare artistică. Or, aceasta nu s-a întâmplat. Sigur că lucrurile nu pot fi privite global, dar, tocmai prin valoarea artistică a **unora** dintre spectacole sale, Teatrul Național Timișoara s-a situat, în perioada amintită, în eșalonul de frunte al teatrului românesc. *„Este greu ca cineva să fi uitat că Naționalul timișorean a fost, timp de mulți ani și prin repetate gesturi artistice de anvergură, una din principalele scene prin care teatrul românesc și-a manifestat cu maximă intensitate, acuitate și strălucire atitudinea de rezistență și protest împotriva practicilor manipulării și formelor alienării generate de regimul totalitar. Spectacole ca cele cu piesele lui D.R. Popescu, Teodor Mazilu ori **Regele Lear** de Shakespeare vor rămâne de referință – deopotrivă în istoria teatrului românesc și a contestației prin artă”,* spune, în debutul cronicii la **Teroare și credință**, unul dintre cei mai riguroși și mai temuți cronicari de teatru, Natalia Stancu.

Cât privește observația jurnalistului mai sus menționat, pentru mine cel puțin, un mister rămâne de nedezlegat: cum o fi sărit Dan Alexandrescu, într-un inedit șotron (cu cele 130 de kilograme ale sale), în cursul aceleiași zile, de la practica predecembistă a „reflexelor artistice concesive” diminuea – dânsul având, înțelegem, o competență artistică relativă la acest moment al zilei, adică la repetițiile cu **Mașina de scris** –, la rigoarea estetică postdecembrișă (cu resti-

tuire instantanee a competenței artistice, deci), de ora 18 la 22, la repetițiile cu **Teroare și credință?**

De altfel, ghidușă cronicăreasă, găsisese dânsa și motivele inconsistenței actului artistic al spectacolului **Mașina de scris**: „*inactualitatea unei maniere voalate, aluzive și camuflată de a aduce în discuție și de a incrimina anumite defecte morale.*” (I-auzi! Tocmai acum îl găsisese sfiala artistică pe Dan!) Găsisese și soluția ieșirii din impas: „*un ritm mai alert al spectacolului și o interpretare mai dezinvoltă.*”

Am citat aceste „vesele întâmplări” cronicărești pentru că ele mărturisesc o stare de spirit în zona culturii, în Timișoara anului 1990.

**Garden-party** de Vaclav Havel, în regia lui Ștefan Iordănescu și **Delir în doi... în trei... în câți vrei** de Eugène Ionesco, în regia actorului Horia Ionescu, au fost spectacole cu o miză teoretică, poate interesantă, poate validă, dar cu o realizare scenică cu totul neconvingătoare. Ca să nu spun mai mult de atât. **Delir în doi...** s-a jucat, în premieră, împreună cu **Conu' Leonida față cu reacțiunea**, având aceiași actori principali, Luminița Stoianovici și Traian Buzoianu și aceeași coordonare regizorală, a actorului Horia Ionescu. Este greu de știut sau de înțeles cam care era modul, stilistic vorbind, de descifrare și reprezentare a unui text ca **Delir în doi...**, dar eu sunt convinsă și acum că se încerca, cu hotărâre, a se juca absurdul însuși. Oricum, de înțeles, nu se înțelegea nimic din ceea ce se întâmpla pe scenă. Teatrul s-a înscris, cu acest spectacol, în același an 1991, la Festivalul teatrului scurt de la Oradea, deși, mărturisesc, eu am încercat din răspuțeri să opresc tragedia de a fi văzut de toți cronicarii. Zadarnic. Am însoțit deplasarea și mi-a fost dat să trăiesc aceeași rușine ca aceea de la Festivalul Caragiale, unde am fost prezenți cu **O noapte furtunoasă**, în anul următor...

Alături de premierele deja menționate, stagiunea 1990-1991 s-a remarcat prin încă două: **Traversarea Niagarei** de Alonso Allegria, spectacol cumpărat de la teatrul arădean, foarte bine făcut de Ștefan Iordănescu și **O noapte furtunoasă**, montat de Laurian Oniga, important prin comentariile contradictorii pe care le-a stârnit, dar și printr-un destin nemeritat: atunci când a fost arătat cronicarilor bucureșteni (14.11.1991), din dorința de **și** mai bine, s-a exagerat în tot și toate, s-a „sărit calul”, adică. De fapt, cred că era vorba chiar de o herghelie întreagă. Spectacolul, acolo, era de nerecunoscut. Or, în absența măsurii, nu mai putea fi vorba despre artă.

La Timișoara, după premieră, se pare că cei care au scris despre el, au înțeles spectacolul prin prisma locului „unde-i dureau” mai tare. Un comentator opinea-ză: „*Mai mult ca sigur că una din cauzele nereușitei Revoluției române din decembrie 1989 este și faptul că am uitat să iubim. Și oricât de mult nu ne-ar conveni acest adevăr, spectacolul O noapte furtunoasă al Teatrului Național din Timișoara NE OBLIGĂ să râdem-plângând, până când, într-un final, superbe fâlfâiri adolescente se vor fi auzit ca niște aplauze.*”

Să privim înapoi cu mânie (...). Activiști și securiști, obezi, impotenți sau perverși, își părăseau paturile conjuncturale, uitând să-și sărute soțiile necesare, rurale și mustăcioase, instalându-se cu binocluri și aparate de ascultat în imediata apropiere a iubirilor noastre, spurcându-ni-le cu miasmele respirației lor. În numele femeilor și

ficelor noastre, violate de politicieni cu funcții virile, precum și în numele fiilor noștri, oropsiți între narcisism și onanie, trebuie să denunțăm teroriștii comuniști, care ani și ani de zile ne-au minimalizat condiția dumnezeiască de Bărbat și Femeie.

Și date fiind toate acestea, cum să nu aderăm la extraordinara scenă de protest din finalul spectacolului susamintit, când un Spiridon (Don Spirit), aidoma tinerilor timișoreni, bucureșteni, brașoveni etc. eliberează un porumbel imaginar, eliberându-se din colivia pe care doar Phoenix-ul a fost cântat-o, reamintindu-ne cât suntem de canari...

(...) Spiridoane, Spiridoane, leapădă-ți sicriul de stofă și fugi gol pe aleile înmiresmate, unde mii de iubite te așteaptă, să fumați și să vă sărutați în voie. Pușca lui Ipingescu nu mai ia foc..." (D.V.B., Timișoara, 25.11.1991)

Aici politica era...

Și un al doilea: „Ar fi fost, poate, mai simplu, ca regizorul să-și permită modificarea scenariului. Să sfășie țipla urzelii de detalii comice, spumoase și să introducă o scenă atroce – asasinarea, „par hazard”, a unuia dintre personaje, de exemplu. În loc să procedeze așa – și să riște, astfel, un efect revulsiv – el ne oferă o atrocitate difuză, într-o glazură mătăsoasă și dulce, excitant colorată. Hapul este, ca atare, înghițit fără niciun fel de mofturi, ceea ce dovedește că este nu numai administrat, ci și conceput de profesioniști (...) ce au identificat maladia și luptă împotriva ei (...). Este indiciul sigur al faptului că atât regizorul, cât și întreaga sa echipă sunt deja angajați într-un **program ce țintește revitalizarea esteticului prin orice mijloace**. (...) Al doilea cuplu, la nivelul căruia se instalează originalitatea regizorală („originalitatea” se instalează de-a dreptul pe masa din bucătărie, devenită locația schimbului de galanterii picante între Veta și Chiriac! n.n.), este al Vetei – interpretată de Luminița Stoianovici – și al amantului ei, Chiriac – interpretat de Dan Antoci. Este deosebit, aici, jocul postural a cărui oscilație între laxitatea unei cvasi-inconștiențe și stângăcia „îndreptării”, ca reflex defensiv la provocările dinafară, produce – mai ales prin Luminița Stoianovici – o sugestie extrem de pregnantă asupra unei suferințe mute, surde, neajutorate, ce palpită asupra unei răni vii, în spatele vorbelor, gesturilor ce mobilizează liniștea și-o blindează cu hohote de râs.” (A. D., Orizont, 24. 05. 1991)

Aici funcționa teoria de dragul teoriei, fără racord la spectacol însă.

Din păcate, oricum ar fi sunat aceste speculații teoretice, nu poți face abstracție de ceea ce se întâmpla, până la urmă, pe scenă. „Inconsecvențe sunt. Și grobianisme inutile: nicio femeie din lume, oricât ar fi de decăzută, nu-și șterge nasul și apoi gura cu proprii ciorapi, ca Veta. Zița are un comerț foarte trivial cu mădularul prea junelui ucenic Spiridon. Acesta încheie și el actul întâi manevrând, în aluzie lubrică grosolană la ce face stăpâna sa cu Chiriac, un scripete al zidarilor” – observă Valentin Silvestru în *România literară*. (30.05.1991)

Ceea ce i s-a reproșat, în principal, de către cronicarii profesioniști acestui spectacol au fost trivialitățile. Dar și forma explicită, ostentativă, gălăgioasă în care personajele își poartă prostia și derizoriul fizionomiei interioare. Cei mai mulți, însă, au văzut reprezentarea bucureșteană, din Festivalul Caragiale, repre-

zentație care nu exprima imaginea cea mai fericită a ceea ce fusese el inițial. Spectacolul „normal” fusese văzut de regizorul Radu Boroianu și selecționat pentru participarea la Festivalul „Caragiale”, cu recomandarea expresă a necesarei măsurii artistice. Spectacolul trebuia curățit, adică, de trivialități și excese. Interpretarea actoricească, gândul regizoral foarte clar decupat în spectacol (stăruință asupra situațiilor, schimbarea tempoului interior al personajelor, amestecul de derizoriu și inocență a acestora), scenografia ingenioasă și funcțională, muzica lui Ilie Stepan și decizia acestei bune curățiri a spectacolului de trivial și vulgarități, toate promiteau o prezență cel puțin onorabilă în festival. Nu a fost așa, reprezentarea bucureșteană a dezamăgit pe toată lumea, trivialitățile nu au fost scoase ci chiar accentuate, aproape totul a ieșit din cadrul știutei reprezentații, prin inexplicabila îngroșare a chiar părților vulnerabile. Desigur că teatrului nostru îi lipsea și *exercițiul competiției*, un exercițiu necesar acestei profesii, fără de care supralicitarea, în situația dată, devenise un gest firesc.

În cea de a doua parte a stagiunii au început repetițiile la **Paharul cu apă** de Eugène Scribe, urmat de **Francesca a fost răpită** de Dario Fo, prima în regia lui Emil Reus, cea de a doua, în cea a regizorului Laurian Oniga.

Unde erau promisele **Săptămâna luminată** a lui Săulescu, dar **Șun sau Călea neturburată** a lui Călinescu, **Tulburarea apelor** sau **Arca lui Noe** ale lui Lucian Blaga?

Sigur că, după toate câte trecuseră peste încercatul public timișorean din '89 încoace, el avea nevoie să găsească în teatru și deconectare. Totuși, fusese obișnuit cu opțiuni repertoriale mai substanțiale...

**Paharul cu apă** nu a fost, cu evidență, o izbândă. Era eclectic stilistic, ba chiar fără stil pe porțiuni întinse și din anume puncte de vedere.

Dar el a plăcut, totuși, publicului, salvat fiind prin harul actorilor implicați: Larisa Stase Mureșan, Irene Flamann Catalina, Vladimir Jurăscu, Miron Nețea, Suzana Macovei, care au reușit să imprime reprezentației o „neșteptată fluență”, zice un cronicar. De fapt, au fermecat pur și simplu publicul cu prezența lor plină de har.

Despre **Francesca a fost răpită** am mai vorbit (și anterior și vom mai vorbi și în capitolul ce va urma, dedicat zglobiei prese timișorene postdecembriste), spectacolul devenind unul emblematic pentru ceea ce se întâmpla în acel moment la teatrul timișorean: interesul exclusiv pentru politică, pentru posibilele trimiteri politice la zi ale oricărui spectacol, de orice fel, chiar dacă acest lucru putea conduce – așa s-a și întâmplat, de altfel – la sacrificarea calității artistice a acestuia, și chiar a logicii lui interne minime.

Așa era, însă, momentul... După o jumătate de secol de refulări, defularea părea a fi gestul normal. Totuși...

Ceea ce părea de-a dreptul ciudat era faptul că cei asumați de această isterie politică de moment, oricât de temeinică era cultura lor, își pierduseră cu desăvârșire valorile de referință, mai exact capacitatea de a deosebi un spectacol prost de unul bun. Pentru că el era judecat după un sistem de criterii improprii zonei estetice. Spectacolul **Francesca...** a beneficiat de o susținere extraordinară

(cu tot riscul asumat de o asemenea atitudine) din partea conducerii teatrului, Șerban Foarță fiind sincer convins că „în sfârșit, prin acest spectacol, Teatrul Național a ajuns acolo unde merita” (Vai lui, teatru !!!), luându-și chiar curajul de a certa, în paginile revistei *Orizont* (11.10.1991), publicul de premieră care, indiferent de orientarea lui politică, și-a dat seama de îndată de valoarea artistică a spectacolului, sau mai exact de lipsa acesteia, și s-a manifestat extrem de rezervat. Mă refer la acea parte din public, răbdătoare, care a reușit să rămână în sală până la sfârșit.

Spre sfârșitul stagiunii 1990-91 începuseră repetițiile la spectacolul **Plaja** de Guy Foissy, cu Aurora și Sandu Simionică, în regia lui Laurian Oniga și au avut loc avanpremierele spectacolelor **Francesca...** și **Paharul cu apă**. Ele au încheiat directoratul teatral – scurt – al poetului unic Șerban Foarță.

Plecând, se salvase. Salvase, de fapt, poetul.

În iunie 1991, după multele și eclatantele conflicte cu domnul Șerban Foarță (care, iată, deși fascinant de cultural, total asumat însă de politică, nu putuse fixa o direcție culturală teatrului în răgazul directoratului său), a urmat și ultima mare minune pe care avea să o traverseze încercatul nostru teatru, „minune” prin care **întregul colectiv artistic, cu câteva mici excepții, a fost degradat și încadrat la categorii profesionale incredibil de joase**. Actori de categoria I au ajuns la categoria a III-a și a IV-a, ba, unii, chiar la categoria a V-a, judecați fiind, profesional, după criterii cu totul extrateatrale, civile, cum ar fi, bunăoară, simpatia sau antipatia conducerii față de persoanele în discuție, ori orientarea lor politică, reală sau doar presupusă. **Teatrul Național din Timișoara a fost singurul din România care a cutezat să facă așa ceva actorilor lui**, dintre aceștia unii nemaiputând să-și recupereze niciodată categoria pierdută. Așa a fost situația lui Miron Nețea, Irene Flamann Catalina, Aurora Simionică, Daniel Petrescu etc. În aceste condiții, dar și pentru că eu însămi fusesem descalificată și trecută de la gradul profesional I la V, adică la debutanți, m-am adresat direct, printr-un memoriu, ministrului Andrei Pleșu, solicitându-i totodată și o audiență. Mi se pusese în vedere să plec din teatru pentru că „îl deranjam” pe domnul director. Desigur, așa stând lucrurile, chiar intenționeam să plec, dar nu puteam să o fac fără luptă și fără să-mi apăr demnitatea, a mea, dar și pe cea a colegilor actori, complet dezorientați de situația creată. Oricât m-am străduit să-mi îndepărtez acest gând, acțiunea celebrei Comisii de evaluare aducea clar a epurare. Pe criterii extraprofesionale și extraartistice. Deci, politice.

Nu era acel memoriu „o jalbă în băț,” ci numai o încercare de a-l atenționa pe Ministru că, prin numirea directorială a poetului Șerban Foarță, numire pe care o făcuse cu cele mai bune intenții, fără îndoială, este responsabil de ceea ce i se întâmpla Teatrului Național din Timișoara. Iar ceea ce i se întâmpla era, credeam eu, total necunoscut domnului ministru Pleșu.

*„Subsemnata Mariana Voicu – ziceam eu – secretar literar al Teatrului Național din Timișoara din anul 1971, sunt obligată a vă comunica, urmare a*



unui grav incident întâmplat în data de 31 mai 1991 între mine și domnul director Șerban Foarță, următoarele:

1. De-a lungul unui an și jumătate de colaborare au avut loc între noi numeroase incidente de natură **profesională** și extraprofesională.

Întrucât domnul Foarță nu beneficiase de încadrare în muncă (cu excepția unui singur an) prealabilă venirii sale în teatru, ca director, deci nu posedea informații legate de sistemul de funcționare și organizare al unei atari instituții, am considerat, în virtutea obligațiilor profesionale care îmi reveneau, că sunt datoare, pe de o parte, a sugera o atitudine normală de coordonare a activității teatrului, precum și, pe de alta, de a apăra o parte dintre valorile imperisabile ale activității anterioare a acestuia, parte din aceste sugestii constituind motiv de conflict.

a. Am susținut necesitatea organizării activității teatrului potrivit unui **program propriu**, formulat în conformitate cu sistemul coerent articulat al unei **oferte culturale generoase**, dar **realist** formulate și obligatoriu aplicate cu rigoare profesională și consecvență principială. O ofertă aflată în concordanță nu numai cu noile posibilități materiale și de libertate opțională ale teatrului, dar mai ales în conformitate cu nevoile spirituale și **sufletești** ale locuitorilor acestui oraș încercat, care se resimte și azi, acut și dramatic, de urmările unor tensiuni centrifuge.

Deși pare greu de crezut, acești oameni au avut și au nevoie de teatru. Nu numai ca de un spațiu al confruntării cu propriile lor convingeri, adevăruri ori îndoieli, dar au, poate, nevoie de histrion în condiția lui de „distribuitor de uitate,” așa cum îl numeau odinioară japonezii.

Chiar și în acest moment Teatrul Național din Timișoara își desfășoară activitatea după opțiuni repertoriale aleatorii, aflându-se în condiția de a nu avea o producție artistică conformă cu nevoile publicului și fiind blocat într-o situație financiară precară, subiect fertil pentru alte conflicte între domnul poet Șerban Foarță și subsemnata.

Refuzul domniei sale de a acorda, în calitate de director al unui Teatru Național, atenție dramaturgiei naționale (cu excepția lui Ion Luca Caragiale) ori a accepta, cel puțin, ideea existenței unor dramaturgi români contemporani, au creat, în răstimpul colaborării noastre, alte altercații.

b. Dacă prin revoluția din 1989 s-au deschis și pentru Teatrul Național din Timișoara perspective și posibilități neîngrădite de dezvoltare artistică, istoria acestui teatru, ca și a altora, nu a început la acea dată. Istoria teatrului nostru are aproape o jumătate de secol de existență, a cunoscut perioade de înflorire și, în ultimii 10 ani de rezistență culturală, Teatrul Național din Timișoara s-a situat, prin câteva spectacole de referință recunoscute și distinse ca atare cu premii de creație de către critica teatrală de specialitate, în eșalonul de frunte al mișcării teatrale românești.

Chiar dacă și Teatrul Național din Timișoara a fost inclus în Festivalul „Cântarea României,” el a ambiționat și a reușit – prin cele patru ediții ale Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale –, să faciliteze afirmarea (atât cât era posibil)

și includerea în circuitul teatral național a unor valori reale ale dramaturgiei românești și ale artei spectacolului românesc contemporan.

Negarea publică de către domnul poet Foarță, prin mijloacele media – radio, presă - a acestei **istorii teatrale**, considerată în bloc și asimilată istoriei politice, negarea tuturor distincțiilor de interpretare și spectacol obținute de Teatrul Național timișorean în ultimul deceniu, acuzarea întregii critici teatrale românești care a funcționat în perioada amintită de **corupție** în acordarea acestor distincții, a constituit obiectul altor conflicte acute între noi.

M-am simțit datorare să apăr o parte din viața noastră, a celor care am trăit acel timp teatral chinuit, disperat, cenzurat și umilit, dar nu lipsit, totuși, de unele valori, atâtea câte se puteau afirma în derizoriul timpului istoric. Nu ne putem nega viața, nu ne putem casă existența anterioară momentului prezent și nu cred că are cineva din afară dreptul de a o face.

Nenumărate alte divergențe incluse acestor două direcții menționate, nu cred că trebuie amintite.

Luând ca valoare de referință rezultatele muncii și valoarea artistică a colectivului Teatrului Național din Timișoara, deja demonstrate în timpurile extrem de ostile culturii care au precedat momentul 1989, sunt obligată să constat, prin comparație, că **în ultimul an și jumătate Teatrul Național se află într-o stare de derivă și haos**, situație datorită căreia cadre artistice și administrative foarte valoroase l-au părăsit. Mă refer la regizorul Ioan Ieremia, scenografa Emilia Jivanov, la actorii Ioan Haiduc și Nicu Mihoc, dar și la Vasile Gheran, director adjunct și la Ion Mărgineanu, contabil șef etc. Consider, alături de o parte importantă a colectivului Teatrului Național din Timișoara, că această condiție dramatică a lui se datorează, în mod decisiv, **lipsei de autoritate a competenței** domnului Șerban Foarță în problemele **organizării activității teatrului, lipsei abilităților sale administrative și diplomatice**. Dar tocmai acestea sunt calitățile care i se cer unui director.

2. Cea de a doua categorie de conflicte a fost de **natură politică**.

a. Atunci când, în deplină cunoștință de cauză și cu acordul domnului director Foarță, în luna aprilie 1990, în perioada electorală, pe scena Teatrului Național din Timișoara, la premiera spectacolului **Conu' Leonida față cu reacțiunea**, Efimița lui Caragiale striga mustrător și dezaprobat: „Iliescu ! Iliescu!”, spre consternarea unei bune părți a publicului, am considerat a fi vorba nu numai de o gafă culturală inacceptabilă ci și de una politică, Teatrul Național Timișoara, ca instituție subvenționată integral de stat neputându-și îngădui a deveni **un asemenea tip** de baricadă politică, indiferent de convingerile politice ale directorului ei.

b. Atunci când, între 16 decembrie 1990 și primele zile ale lui ianuarie 1991, Teatrul Național și-a întrerupt total activitatea de spectacole și repetiții, în semn de grevă solidară cu unele mișcări greviste ale muncitorilor câtorva întreprinderi timișorene, am considerat, împreună cu o mare parte a opiniei publice, că s-a comis o gafă impardonabilă din partea teatrului. Chiar strângerea de fonduri de către teatru prin activitate de spectacol, fonduri destinate susținerii continuării

acestor greve, am considerat a fi un gest hazardat și ilegal din partea unei instituții de stat.

Am crezut așa și nu altfel nu datorită unor convingeri „comuniste” – așa cum am fost acuzată – ci pentru că spectatorii reali și potențiali ai teatrului nu sunt monocolori politic, ei aparțin mai multor orientări, așa încât această atitudine vădit partizană a Teatrului Național pentru una dintre acestea, nu ar fi putut face altceva decât să îndepărteze de porțile sale o bună parte a acestui public. Ceea ce s-a și întâmplat.

Faptul de a-mi exprimat în fața domnului Foarță aceste puncte de vedere nu s-a datorat unei atitudini politice, alta decât a domniei sale, ci a fost o atitudine **strict profesională**, aflată în conformitate cu ceea ce consider eu că reprezintă, din partea unui Teatru Național, o poziție lucidă și loială față de publicul său de orice nuanță politică, obligația lui fiind aceea a unei excelente oferte culturale și nu aceea a incitării politice a unui public și așa dezorientat și aflat, la Timișoara, într-o zonă „seismică” încă activă din acest punct de vedere.

Revenind la data de 31 mai a.c., solicitând domnului Șerban Foarță o audiență prin care speram să ne conciliem – personal considerând că este imposibil ca doi oameni de cultură să nu poată susține un dialog cuviincios –, această audiență nu mi-a fost acordată, comunicându-mi-se de către domnul poet Foarță, în secretariatul teatrului, în prezența secretarei, d-na Adriana Botaș, a d-rei Romelia Duma, dactilografă, și a domnului regizor Ștefan Iordănescu, următoarele:

a. Faptul că am lucrat, ca secretar literar, vreme de 20 de ani sub regim comunist (nu avea alternativă, era singurul!), a făcut ca să nu pot gândi altfel decât ca o „c.... comunistă”. Așa stând lucrurile, nu mi se mai poate recunoaște, în noile condiții ale democrației, competența profesională.

b. Expresia cea mai elocventă a acestui fapt ar fi „ratarea” programului de sală al spectacolului **O noapte furtunoasă**, unde, deși, conform opiniei domniei sale, ar fi trebuit să citez din ziarul **Cațavencu** ori din scriitori **care au refuzat să publice în perioada comunistă**, am citat, totuși, exegeți „comuniști” ai lui Caragiale, așa cum era Silviu Iosifescu, spre exemplu.

În consecință, mi se interzice, pe perioada direcției domniei sale, redactarea vreunui alt caiet de sală. (Abia cu câteva luni în urmă eram felicitată, tot public, tot de domnul Foarță, pentru „înalta intelectualitate” a unui alt program de spectacol).

c. Având în vedere aceste lucruri – și altele, pe care din decență sunt silită a nu le mai cită - mi se pune în vedere să-mi caut un alt loc de muncă, întrucât „prezența mea îl deranjează”.

Menționez că, anterior momentului amintit, am contestat nota atestării pe post, contestare rămasă nerezolvată. Prin această atestare fusesem evaluată de către o comisie care nu mă putea evalua după aceleași criterii ca pe actori, cu o notă care permitea desfacerea contractului meu de muncă cu teatrul pentru „incapacitate profesională”.

Anexez alăturat copia acestei Contestații.

Menționez, de asemenea, faptul că, urmare a resentimentelor rezultate din mai sus citatele conflicte, dar și a incapacității Comisiei de a mă evalua **în zona mea profesională**, am fost degradată de la Categoria I profesională, obținută după 20 de ani prin examene și evaluări profesionale anuale, fiind încadrată abuziv și ilegal, în clasa profesională V, gradația 2, prevăzută pentru absolvenți.

Solicit, deci, domnule Ministru al Culturii, în respectul posibilităților și al prevederilor legale referitoare la atari situații, reevaluarea, de către o **altă comisie**, de specialitatea mea, a valorii mele profesionale și reîncadrarea în conformitate cu aceasta.

Asigurându-vă că tot ceea ce am scris se află în deplinul respect al adevărului, al legilor de morală și etică profesională, asigurându-vă că mă aflu în deplină cunoștință de cauză a repercusiunilor juridice care ar putea decurge din mistificarea adevărului, vă rog să binevoiți a lua măsurile pe care le veți considera de cuviință pentru radierea unei nedreptăți, înlăturarea unui abuz, și ștergerea unei ofense, ce nu pot fi, toate, decât rezultatul unor momente de totală lipsă de autocontrol din partea domnului Șerban Foarță.

Cu mulțumiri și distinsă considerație,  
Mariana Voicu

p.s. Mult stimate domnule Ministru al Culturii, Andrei Pleșu,

Vă adresez rugămintea ca, în virtutea prieteniei care vă leagă de domnul Șerban Foarță, prietenie bazată, desigur, pe aprecierea și respectul reciproc al valorii dumneavoastră, să găsiți cele mai **delicate** mijloace pentru a reda un om de o excepțională valoare spirituală și culturală **vocației** sale certe, deja demonstrată, și care nu este, cu evidență, cea de administrator, căci asta este, în cele din urmă, funcția de director al unei instituții.

Al oricărui fel de instituție, și, mai cu seamă, al unui teatru.

Veți **apăra**, cum spuneam, o excepțională valoare împotriva sa însăși și a propriilor, omenеști, defecte și limite.

Veți proteja o instituție de rang național de un iminent naufragiu.

Mariana Voicu

În urma unei salutare intervenții din afară, Ministrul a fixat audiența pentru ziua următoare citirii Memoriului, care, am înțeles eu, l-ar fi impresionat.

Deși mă găseam într-o situație dramatică, întâlnirea s-a desfășurat sub semnul fermecătorului. Nu datorită mie, ci datorită ministrului care se amuza copios de cursul discuției, și părea a ști o bună parte dintre cele menționate în „jالبă”. Îi lipseau unele detalii. I le-am dat, la solicitare, nu chiar pe toate, pe cele picante le-am tăcut. Mă interesau doar cele profesionale.

„Doamnă, dar prietenul meu nu știe că nu știe?” „La mintea lui? Firește că știe că nu știe și că trebuie să cânte play-back. Problema este că el crede că-n spate cântă

*Pavarotti. Ași, acolo-i Gil Dobrică. Domnul Foață stă cu fața la public, cu batista în mâna dreaptă și mimează « O sole mio ». Da' de auzit se-aude « Du-m-acasă măi tramvai... ». Comédie curată.” „Dar de ce n-a venit un bărbat, un actor să-și apere colegii (Îi solicitasem o altă Comisie de evaluare și pentru actorii teatrului, pe nedrept năpăstuiți), de ce ați venit dumneavoastră?” „Pentru că în teatrul meu nu mai sunt bărbați.” „Pardon?” „Da, există un grup de purtători de pantaloni și se zvonește că ar mai fi și vreo câțiva armăsari, eu nu pot certifica. Dar un bărbat este altceva. Este o persoană cu coloană vertebrală fermă, simțul onoarei și puterea de a apăra adevărul, indiferent de conjunctură și consecințe. Așa că am venit eu.” Am înțeles mereu că de la această convingere, pe care am și transcris-o faptic întotdeauna în momente de criză, mi s-au tras toate conflictele cu directorii teatrului. Nu au fost chiar puține. Ministrul a dispus, în prezența mea, constituirea unei alte comisii pentru actori, am aflat că a și venit pe adresa teatrului o asemenea înștiințare, prin care teatrul trebuia să stabilească împreună cu Ministerul data când putea veni aceasta, dar, bizar, hârtia pare a se fi pierdut în răstimpul vacanței 1991, iar Comisia nu a mai ajuns niciodată la Timișoara. Între timp a plecat și domnul Pleșu. Cauza actorilor a fost pierdută. Unii dintre ei nu și-au mai putut recupera categoria profesională pierdută decât mutându-se la un alt teatru, alții au susținut concursuri peste concursuri, iar pensiile unora dintre ei, mulți, au rămas grav afectate de această incredibilă întâmplare.*

Cam așa s-a desfășurat prima noastră întâlnire, dar și următoarele două pe aceeași temă: schimbarea directorului. „Doamnă, situația este delicată. Prietenul meu Șerban mă sună și îmi spune: „Andrei, eu numai pentru tine stau aici!” Iar eu, deși știu tot ce știu, nu-i pot spune să plece.” Când ministrul Pleșu recunoaște, cu candoare și o umbră de vinovăție în ton, asta, situația delicată nu mai este a lui, ci devine a mea. Așa s-a și întâmplat. Stăteam în ușă gata să plec, când îmi spune: „Ceva nu înțeleg, totuși. Dumneavoastră îmi cereți să îndepărtez de teatru și de dumneavoastră un bărbat pe care-l iubiți, doamnă! E clar!”

Ce să zici? I-am explicat, jenată, că în niciun caz nu-l iubesc pe bărbatul Foață, că nutresc o neclintită admirație pentru poetul unic Foață, pentru fabulosul său spirit, însă urăsc sincer administratorul din el, vrășmaș declarat, prin lipsă de competență și aplicație, al teatrului, dar vrășmaș și al poetului deopotrivă, poet pe care a reușit să-l umbrească, vremelnice, cel puțin pentru lumea teatrului.

Fermecătoarele întrevederi cu domnul Pleșu mi-au șters o bună parte din ofensele prietenului său. La ce sunt buni prietenii, nu?

Am înțeles atunci ce mai aveau ei doi în comun: o extraordinară charismă masculină ce venea din sclipirea minții lor. Ce Brad Pitt! Ce Tom Cruise!

Am purtat vinovăția de a fi trebuit să-l informez eu pe ministru în legătură cu ce se întâmpla la teatrul meu (nu credeam cu adevărat că ar ști, deși mă asigurase de asta) până în septembrie când a apărut, în revista Orizont (20.09.1991) un articol, **Minima moralia**, semnat de domnul Foață, articol al cărui p.s. m-a lămurit: „Cât despre mine, calumetul nu e țigara-mi favorită: drept pentru care, Excelență, considerați-mă, vă rog, demisionat din vaga funcție de 0,33% director al



cutărui teatru dintr-un oraș căruia-i sunteți îndatorat întrucâtva, fie și dacă, din decembrie '89 până astăzi, l-ați evitat prin excelență. – Cu mulțumiri pentru că, totuși, m-ați dispensat de „atestarea pe post” din martie sau aprilie, și cu frumoase amintiri predecembriste.”

(Prin menționarea procentului de 0,33% se face referire la acordarea de la buget pentru Cultură, în 1990, a procentului de 0,33% din PIB.)

Dacă așa s-a întâmplat, deci nu i se făcuse domnului Foarță atestarea pe post, era clar că ministrul știa cu câtva timp înaintea memoriului meu, ceea ce-i comunicasem eu. Într-o situație similară se găsea și Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași condus, vreme de un an și jumătate după 1990, de poetul Mihai Ursachi. (Colegii de la Iași ziceau că în tot acest răstimp nu s-a trezit niciodată. Din somn?)

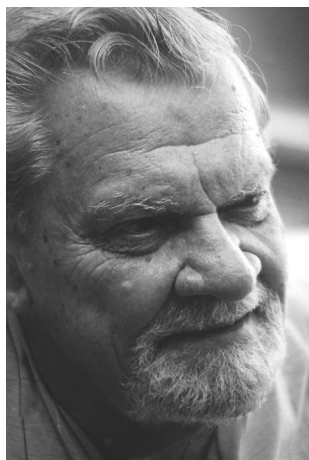
Sosirea domnului Radu Boroianu, ministru secretar de stat la vremea respectivă, în septembrie 1991, o lungă întâlnire tensionată cu colectivul teatrului, concluziile domniei sale, dar și decizia domnului Foarță, care „știa că nu știa la administrarea teatrului” și demonstrase magistral acest lucru timp de o stagiu și jumătate, a fost începutul **următorului directorat: cel al actorului Vladimir Jurăscu.**

Criticul Mircea Ghițulescu, Director al Teatrelor în perioada directoratului domnului Foarță, prezent prin forța împrejurărilor (de fapt, a funcției sale) în chiar renumita comisie care a degradat, în primăvara lui 1991, actorii teatrului, dar și pe mine, a fost martorul uluit al criteriilor (oare de ce tot **promiscue?**) după care s-au evaluat oamenii. (Comisia era alcătuită din: Șerban Foarță, Mircea Ghițulescu, Emil Reus, Ștefan Iordănescu, Laurian Oniga, Vladimir Jurăscu, Virgil Miloia). Un an mai târziu, Mircea Ghițulescu scria în *Tribuna* (*Tribuna*, 08-14.10.1992):

„Paradoxal, rafinamentul intelectual nu înseamnă numai o mare deschidere ci însă o și mai mare închidere în percepția valorilor. A alege pe gustul tău înseamnă a respinge sute de oferte pentru una singură. Așa a făcut Șerban Foarță (numit director al Teatrului Național din Timișoara de Andrei Pleșu în absența oricărui alte criterii, în afara stimei personale) – care a **refuzat orice alte posibilități de a conduce teatrul în afara pasiunii politice.** A avut ghinionul de a prelua teatrul în cea mai încălțită dintre perioade când lumea era însetată de sancțiuni și polițe, el oferind sancțiuni și polițe în loc să lase justiției litigiile interne și să se ocupe de producția de spectacole. Nici alianța, productivă în aparență, cu regizorii Laurian Oniga și Ștefan Iordănescu nu a dat rezultate. **Vechiul repertoriu s-a prăbușit, iar cel nou întârzie să se configureze, stilul capricios în aprecierea oamenilor a grăbit căderea** (s.n.) așa încât conducerea a fost încredințată, la o șuetă, de un tovarăș de la minister, **actorului Vladimir Jurăscu**, după ce fusese vânată de regizorul Ioan Ieremia, care îl detesta profund pe tovarășul de la minister care și el, la rândul lui, îl detesta pe Ioan Ieremia ș.a.m.d. Om familiarizat cu meritele Naționalului timișorean, Vladimir Jurăscu a luat treaba în serios și a întins mâna sa de bun gospodar împotriva boemiei anterioare, pentru că atmosfera ajunsese de groază, ca să nu spunem „de foarță.”

1991-1994

## PERIOADA DIRECTORATULUI VLADIMIR JURĂSCU



Vladimir Jurăscu

**Stagiunea 1991-1992** a debutat cu instalarea la conducerea Teatrului Național a actorului Vladimir Jurăscu, în luna septembrie, dar Șerban Foarță și noul director au mai „funcționat” împreună cam două luni, până prin noiembrie, dacă nu mă înșel, pentru că Șerban Foarță nu primise încă din partea Ministerului o adresă prin care să fie eliberat din funcție.

(De fapt, nu sunt chiar așa de sigură că au funcționat împreună, oricum Șerban Foarță era destul de prezent în teatru). În acest început de stagiune, din punct de vedere artistic, au fost continuate proiectele începute în stagiunea anterioară și aflate în fază înaintată de repetiții, chiar cu avanpremierele prezentate publicului înainte de vacanță – **Paharul cu apă**

de Eugène Scribe și **Francesca a fost răpită** de Dario Fo, ale căror premiere au avut loc în cursul lunii septembrie și respectiv, începutul lunii noiembrie 1991–, și au intrat în lucru alte două propuneri anterioare importante: **Plaja** de Guy Foissy și **D’ale carnavalului** de I.L. Caragiale.

Deși cei care îl cunosc pe Vladimir Jurăscu știu foarte bine că nu este un monument al simțului practic și gospodăresc, totuși, starea fizică a interioarelor Teatrului Național, lipsa de dotare a atelierelor și a birourilor, condiția jalnică a locației administrative a teatrului, a dependințelor, a biroului directorial, a celorlalte încăperi, a sălilor de repetiții, au făcut ca pedantul și îngrijitul Vladimir Jurăscu să debuteze în funcția de director cu mânele suflecate gospodărește, făcând, din acest punct de vedere, ceea ce nimeni nu credea că ar fi putut face vreodată, aceste activități intrând, de fapt și de drept, în atribuțiile directorului adjunct sau administrativ.

De îndată după revoluție, la Timișoara, au început a se face liste cu necesarul de dotări tehnice ale mai multor instituții, deci și ale celor de cultură, centralizate pe undeva pe la Județ, dotări care ar fi putut fi obținute din nenumăratele transporturi cu „ajutoare.” Noi nu am primit nimic, pentru că nu cred să fi cerut ceva. Delicatețea, buna-cuviința și jena de a cere, l-au făcut pe distinsul poet Șerban Foarță să tot amâne un asemenea demers și, până la urmă, cum zice românul, Teatrul Național „a rămas de căruță”, adică tot cu ceea ce avea înainte.

Asta a găsit Vladimir Jurăscu.

Așa s-a întâmplat că, destul de curând după instalarea sa, a început să doteze teatrul cu ceea ce îi era imperios necesar: a cumpărat un autocar ICARUS, nou-nouț, care a făcut fericirea întregii trupe de actori, ale căror oase păstrau încă amintirea vechiului autobuz, cârpit, cu arcurile rebele, aduse la ordine, din vreme-n vreme, de tapițerul teatrului și o Dacie-papuc, pentru care l-au blagoslovit achiziționerii de materiale ai teatrului și nu numai ei.

Dotat cu o mașină specială, atelierul de tâmplărie putea face, de-acum încolo, mobilă curbată, tot felul de lucrături pe scaune, picioare de mese rotunjite artistic, croitoria a fost și ea dăruită cu mașini noi și chiar cu meseriași noi și pricepuți.

Coridorul teatrului a fost lambrizat, acoperind straturile succesive de vopsea de ulei care-l făceau să semene cu holul unei gări, iar linoleumul jerpelit și crăpat a fost înlocuit cu mozaic pe care bocăne și acum tocurele actrițelor, anunțându-le dinainte sosirea. Birourile au fost mochetate, la geamuri s-au pus perdele noi, după ce toate încăperile au fost zugrăvite proaspăt și geamurile vopsite.

Iar când toate au fost gata, după excelentul model al teatrelor care se respectă pe ele însele respectând memoria înaintașilor, sălile de repetiții au fost botezate cu numele unor mari actori ai Teatrului Național din Timișoara: Sala Moruzan, Sala Crețoiu, Sala Leahu, Sala Iordănescu.

În Secretariatul teatrului a apărut un copiator Xerox colorat și o secretară nouă, venită prin concurs, frumoasă, cu voce melodioasă și verb cultivat, Ema, hărnicuță și disponibilă cu bucurie la tot ce însemna teatru: relații cu Ministerul, relații cu publicul, relații cu actorii, protocoale de tot felul, spectacole etc.

Toate cele de mai sus au fost obținute din subvenție ministerială (sigur, mai puțin secretara Ema), Minister care la vremea respectivă era mai bogat și mai darnic. Ideea sponsorizării încă nu prinsese prea multă consistență.

**Activitatea artistică.** Perioadei de directorat a lui Vladimir Jurăscu, de care tocmai ne ocupăm, i s-a reproșat, la un moment dat, absența spectacolelor de excelență. O privire de ansamblu, însă, atât asupra acestei perioade, cât și asupra celorlalte din intervalul 1990-2005, relevă (o spun cu tristețe) un adevăr: spectacolul de excelență nu a existat. Au existat spectacole bune, foarte bune unele, altele mai puțin bune în ansamblu, dar cu secvențe de excepție, însă spectacolul care să-ți taie respirația nu a existat.

Așa fiind, ne vedem obligați să apreciem importanța artistică a unui interval de timp după **importanța propunerilor repertoriale**, după **importanța regizorilor**, **performanța actoricească**, **valoarea în ansamblu a spectacolului** și, până la urmă, după **numărul spectacolelor bune față de cele ratate**. Am văzut toate spectacolele teatrului în ultimii 35 de ani, indiferent de momentul în care au fost făcute și cine se afla atunci la conducerea teatrului. Au jucat în ele prietenii mei, actorii, și indiferent sub bagheta cărui regizor au evoluat și indiferent de numele directorului instituției ori a relației mele cu acesta, orice cădere m-a întristat și orice izbândă m-a făcut fericită. Așa și era, cred, normal.

Revenind la intervalul 1991-1994, adică trei stagii, sunt relevabile câteva intenții clare, cu valoare programatică:

1. Completarea colectivului actoricesc cu actori tineri: Suzana Macovei, Armand Calotă, Nicu Mihoc, Romeo Bărbosu, Mălina Petre, Manuela Hărăbor;

2. Colaborarea cu regizori străini, pe lângă cei angajați ai teatrului, dar și colaboratori de la alte teatre din țară (Emil Reus, Ștefan Iordănescu, Laurian Oniga, angajați, și Nicoleta Toia, Dan Alexandrescu, colaboratori): **Miszlay Ianoș** (Budapesta), **Mihailovici Dușan** (Belgrad), **Ana Simon** (Geneva), dar și încurajarea regizorilor tineri. **Anda Gandhi** și **Mihaela Lichiardopol** și-au susținut, în acest interval de timp, spectacolele de absolvire la Teatrul Național, Anda Gandhi cu **Matca** de Marin Sorescu, Mihaela Lichiardopol cu **Soarele în mușuroi** de Antonio Gala. De altfel, aceasta a și fost angajată la teatrul nostru.

O foarte bună influență, dar nu numai atât, un real sprijin pentru teatru în general și pentru Vladimir Jurăscu, în special, l-a constituit colaborarea cu regizorul Dan Alexandrescu. El avea, pe lângă o mare și bună experiență ca director de teatru, numeroase informații despre tinerii actori, absolvenți care puteau fi aduși la Timișoara, ba chiar, cel puțin pe cei de la Institutul din Târgu Mureș, îi și putea influența să vină la teatrul nostru. Așa s-a întâmplat că au sosit aici, aduși de Dan Alexandrescu, Suzana Macovei, Armand Calotă și Nicu Mihoc, toți trei excelenți actori. Au jucat chiar, în finalul studiilor lor universitare, înainte de angajare, în 1990, în **Teroare și credință** de Michael Black și în **Mașina de scris** de Jean Cocteau, ambele în regia lui Dan. Au fost angajați la începutul stagiunii 1991-1992.

Admirabil causeur, știind tot ce mișcă în lumea teatrală, ultimele zvonuri și micile bârfe, informațiile picante „la zi”, pe care le comunica cu un umor nestăvilit și ironie ascuțită, niciodată cu răutate însă, mai asezonându-le pe ici pe colo, tocmai cât să nască și să întrețină râsul homeric al audienței, cu interpretări proprii, Dan Alexandrescu a luminat cu prezența lui lungile perioade în care a stat la Timișoara, repetând mereu la două spectacole deodată. Fire curioasă și scormonitoare, Dan Alexandrescu citea enorm și avea permanent la îndemână o rezervă proprie de piese încă nejucate în România. Le ținea până când găsea pentru ele o distribuție cât mai apropiată de ceea ce credea el că ar fi varianta optimă, dacă nu putea fi cea ideală. La propunerea lui au intrat în repertoriul teatrului **Teroare și credință**, în 1990, **Delict în insula caprelor** de Ugo Betti în 1992 și **Operațiunea „Secretissimo sau K.G.B. contra C.I.A.”** de Marc Camoletti, în 1993.

Revenind la începutul stagiunii 1991-1992, îngrijorătoare era și degradingolada ce se resimțea în chiar zona artistică, în cea a disciplinei profesiei și a respectului obligațiilor fiecărui angajat, fie el actor, regizor, scenograf ori muncitor de scenă, față de teatru și programul lui. „Democrația” proaspăt instalată nu favoriza nici ordinea și nici creația. Bazat pe munca în echipă, spectacolul pretinde, pentru a se putea construi, o disciplină de fier. Aici, la Timișoara, și oriunde altundeva în lume. Sigur că, în absența unui cadru legal care să stabilească cu exactitate și în detaliu atribuțiile fiecărei funcții și raporturile sale de dependență firească în cadrul instituției, **cutuma** era, până în anul 1992, momentul apariției **Fișelor de post**, legea care stabilea, în mare, atribuțiile fiecărui angajat. Superiorul ierarhic

îi putea cere să facă orice, în cadrul unui spațiu legal destul de elastic, funcționând după nevoile de moment ale teatrului. Nu vreau să detaliez, oricum, la începutul anului 1992, la solicitarea Ministerului Culturii, Departamentul Direcția instituțiilor de spectacole, am întocmit Fișe de post pentru fiecare funcție, fișe-cadru, centralizate la minister, studiate, completate și restituite teatrelor, fișe care au funcționat, de atunci încolo, ca un contract între angajat și teatru. Această Fișă de post este un document care se referă la domeniul de responsabilitate al fiecărei funcții, ea cuprinzând o descriere clară, detaliată a totalității sarcinilor de realizat, canalele de raportare, domeniul de supervizare și coordonarea interdepartamentală. Accepți, la angajare, atât normativele profesionale și disciplinare care-ți revin, ție, actor, de exemplu, cât și rigorile pe care le impune încălcarea acestora. Așa, bunăoară, un actor nu poate părăsi orașul fără obligația de a anunța teatrul că pleacă, unde poate fi găsit și cum poate fi găsit acolo. Normal. Un spectacol programat poate fi suspendat din motive obiective – cum ar fi accidentarea unui interpret – și înlocuit cu un alt spectacol al teatrului. Ce se poate întâmpla atunci când unul dintre interpreții acestuia din urmă părăsește orașul fără să anunțe, oricât de importantă ar fi motivația lui? Se pot întâmpla încurcături și suspendări în lanț, ori alte perturbări ale programului instituției, cu urmări grave în planul imaginii teatrului sau a activității specifice. Regulamentul de ordine interioară al teatrelor prevede că după trei solicitări succesive prin avizierul teatrului a unei persoane, orice funcție ar avea, și neprezentarea sa la direcțiune, aceasta poate aplica persoanei în chestiune sancțiunea desfacerii contractului de muncă, sau, la solicitare, transferul în altă instituție de profil.

Prin 1995-96, când teatrul se afla sub direcția regizorului Ioan Ieremia, unei actrițe frumoase foc, nu prea întrebuințată însă, Lavinia Steer, proaspătă absolventă, i s-a desfăcut, conform legii, contractul de muncă, dintr-un asemenea motiv. Plecase la Cluj pentru niște examene, era nevoie de ea la teatru, nimeni nu știa unde este și ce i s-a întâmplat, după câteva zile consecutive de neprezentare la teatru în urma invitației Avizierului (în teatru Avizierul este lege, este act juridic), i s-a aplicat sancțiunea legală. Ziarele, care nu-l iubeau deloc pe Ioan Ieremia, au vuit, i-au imputat „atitudinea cazonă”, pe nedrept, pentru că el, atunci, în această situație, nu făcea nimic altceva decât să încerce să păstreze ordinea într-un domeniu de activitate unde democrația sub forma dezordinii celei mai crase este fatală.

Sigur că în teatru nu se iau întotdeauna, în situații similare, măsuri atât de drastice. Prin 1972-73, tânărul actor Traian Pârlog, Dumnezeu să-l odihnească, juca în spectacolul **Șantajul** de Claude Spaack împreună cu Mihaela Murgu, Gheorghe Stana, Garofița Bejan, Lenuța Ioan, dar și cu artistul emerit Gheorghe Leahu, director al teatrului. Spectacolul era programat, biletele vândute, sala plină, Traian Pârlog – nicăieri. Reprezentația s-a suspendat sub motivul unui grav accident întâmplat unui actor. „Accidentatul” a coborât câteva zile mai târziu de pe Semenici, împreună cu o pereche de schiuri, o ladă goală de sticle de votcă și o fătucă nurlie. I s-a imputat spectacolul, adică, la vremea respectivă, contravaloarea a două salarii și jumătate ale lui Traian. Asta este!



Odată cu Fișele de post au apărut, ca un drept civil, **evaluările performanțelor tuturor angajaților** (evaluările existau și înainte, dar fără raportarea la un anume set de obligații stipulate cu claritate), în scris, după normele precizate în sus-numita fișă, evaluare care ar fi trebuit să fie făcută de supervisorul fiecărei persoane angajate. Sigur că acesta ar fi fost normal să și aibă competența necesară în domeniu. S-au întâmplat însă, în acest proces de evaluare, lucruri care frizau incredibilul ori absurdul. Eu, bunăoară, în 1998, am fost evaluată profesional de directorul regizor, Ștefan Iordănescu, de un profesor de matematică – Ionuț Corpaci, desemnat a fi șeful departamentului „Dezvoltare” ce îngloba și Secretariatul literar, și de o doamnă de la Serviciul Resurse umane, doar cu studii liceale, proaspăt transferată de la același serviciu al... Uzinelor Mecanice Timișoara. Nu era important calificativul, oricare ar fi fost el, ci evidenta incompetență a evaluatorului, incapacitatea lui certă de a emite o judecată de valoare validă asupra unui domeniu de activitate exterior competențelor sale. Am protestat până la Minister, degeaba, pentru că în anul 2003 am fost evaluată de directorul general Lucia Nicoară, dar și de directorul administrativ, Liviu Socaciu, specialist în... păduri de foioase și brădet, silvicultor adică. Dacă nu ar fi fost atât de tristă în absurdul ei, situația ar fi fost, desigur, teatrală cât cuprinde și plină de haz. (Spectrul „omului multilateral dezvoltat” continuă să hălăduiască zglobiu și nepăsător la orice logică, prin teatru, la un deceniu și jumătate după dispariția lui istorică. Oare de ce?).

**Programul repertorial.** Aruncând o privire asupra repertoriului celor trei stagioni în discuție, trebuie să subliniem faptul că, dacă nu au existat niște linii de forță programatic stabilite în jurul cărora să se fi coagulat propunerile regizorale, totuși, nu pot fi ignorate câteva jaloane care, la rigoare, pot dezvălui o intenție programatică: (a) **valoarea textelor propuse, cu interes marcat spre piesa clasică:** Molière, Caragiale, Mușatescu, Eugene O'Neill, Alexandru Davila, Federico Garcia Lorca ori Jean Cocteau și, (b) ca gen, **orientarea spre comedie, fie ea romantică, de situație sau de caracter.** Perioada de tranziție a fost una destul de dramatică pentru toți, public și teatru, și se simțea acut nevoia unui moment de destindere, dar și al unui de stabilitate în zona exprimării scenice, după seria de bizarerii anterioare, normalitate ce putea fi mai simplu asigurată, cel puțin teoretic, de un asemenea text clasic.

Cea de a treia în ordine cronologică, după premierele amintite deja, **Paharul cu apă** și **Francesca a fost răpită**, a fost **Plaja** de Guy Foissy, o propunere venită din partea regizorului Laurian Oniga, care și-a găsit în Aurora și Sandu Simionică interpreții ideali pentru acest gen de spectacol. Drama fracturării comunicării în lumea fragilă a cuplului, drama balansului între discretul dar durabilul *a fi* și magneticul *a avea*, dar mai cu seamă universul interior al celor doi protagoniști, supus unor seisme proprii sau induse, au fost explorate și exprimate scenic într-o cromatică nuanțată, cu delicatețe și meșteșug, chiar cu măiestrie în construirea țesăturii metaforice clare, spectacolului putându-i-se reproșa, la ora premierei, doar lipsa de ritm interior, adică acea „așezare” necesară a spectacolului pe rosturile lui lăuntrice. Nimic grav, s-ar fi dobândit după câteva repre-

zențații. Destinul a decis, însă, altfel. În 22 decembrie 1991, spectacolul se juca pe scena Teatrului Național din Cluj, invitat fiind la Gala Teatrelor Naționale. În sală era o căldură infernală, reprezentația își pierduse chiar și suflul pe care-l avea la premieră, stăteam lângă Ludmila Patlanjoglu, într-o lojă, alături de studenții ei pe care îi îndemna să fie atenți la „cum nu trebuie să arate un spectacol”. Dar nu era numai căldura, era altceva care oprea spectacolul. Sandu părea absent, replicile îi erau albe.

În 23 decembrie ne-am întors, cu trenul, acasă. Sandu nu a scos niciun cuvânt în timpul drumului.

În 24 decembrie 1991, în Ajunul Crăciunului, își pierdea viața într-un accident de mașină cauzat de polei, pe șoseaua dintre Timișoara și Buziaș. Se ducea după podoabele pomului de Crăciun pentru fetele lui.

Un necesar spectacol adresat vârstei mici, **Peste șapte țări și... 7 basme**, scris de Gheorghe Stana și regizat tot de el, pe mine una m-a fermecat și m-a mirat foarte. M-a fermecat senzaționalul spectacol al sălii, implicate, ca în multe minunate spectacole pentru copii, în povestea de pe scenă și m-a mirat faptul că raționalul, logicul, rafinatul intelectual, adeseori tristul sau chiar secul personaj care era Gheorghe Stana, actorul Gheorghe Stana, a reușit să făurească pe scândura scenei o lume atât de fastuoasă, vie, credibilă, colorată, muzicală, surprinzătoare și supusă ironiei fine și umorului ca aceea a poveștii imaginate de el.

**D'ale carnavalului** de I.L. Caragiale, pus în scenă de Ștefan Iordănescu, a fost, din păcate, un spectacol cu „miză” teoretică oarecum credibilă, chiar incitantă, dar finalizat scenic într-un mod cu totul discutabil, ca să nu spun mai mult. A fost un spectacol confuz.

Pampon părea a descinde direct din **Azilul de noapte**, purtând, nu se știe de ce, o căciulă tipic rusească, cu clape, și jerpelita manta corespunzătoare, iar Nae Girimea jurai că-i Frankenstein. Cât despre bal, renumitul bal, părea că nu ar fi existat, de fapt, decât în visul Catindatului, zdravăn magnetizat și căzut pradă somnului (așa era gândit spectacolul). Personajele participante la sindrofia cu pricina purtau, toate, niște superbe costume de păsări flamingo (făcute de Krisztina Nagy), care însă le acoperea complet identitatea. Erai salvat doar de cultura literară ori dacă recunoșteai vocea actorului. Altminteri, renumitul personaj se minuna de „cascheta polinezului” cu privirea înfipă-n moțul păsării, pentru că nici vorbă de caschetă. Cine să fi putut împinge convenția teatrală până la a accepta, de bună voie, că penele din creștetul orătaniei sunt tot una cu cascheta polinezului! Poate că balul mai putea fi trecut cu vederea, chiar așa cum era, dar personajele apăreau, din vis, direct în realitatea cea mai concretă, îmbrăcate tot în păsări. Și abia atunci nu mai pricepeai nimic. Păcat!

Mie mi-a părut rău că frumoasa Manuela Hărăbor, în Didina Mazu, a jucat o bună parte din spectacol incognito, încurcată în fulgii păsării flamingo, câtă vreme frumusețea ei i-ar mai fi putut despăgubi pe spectatorii păgubași, ei înșiși definitiv încurcați în meandrele gândirii creatoare a autorului spectacolului.

**Anna Christie** de Eugene O'Neill, spectacol realizat de Emil Reus, a apărut pe la sfârșitul lunii februarie 1992 și a făcut o bună impresie publicului. Lumini-

ța Stoianovici în Anna Christopherson, Titi Buzoianu în Chris Christopherson, Armand Calotă în Matt Burke, dar și restul actorilor distribuției, foarte bine coordonați și „lucrați” de Reus, pe replică, pe ton și gest, pe stare, cu răbdarea și minuția orfèvreului, au reușit să atingă performanța interpretativă, excelența, în unele reprezentații. Publicul avea nevoie de melodramă, avea nevoie să plângă în stal, și să se bucure de finalul deschis spre lumină, și pentru că asta voia, asta a primit și a fost fericit. Spectacolul, foarte bine gândit și construit, a plăcut nu numai publicului, ci și cronicarilor care l-au văzut, deși, ca să fim drepecți, i s-ar fi putut reproșa inegalitatea valorică de la o reprezentație la alta.

**Escu...** de Tudor Mușatescu și **Îngrijitorul** de Harold Pinter, primul în regia Nicoletei Toia, cel de al doilea în cea a actorului Romeo Bărbosu, nu au fost spectacole relevante (dar nici căderi), deși comedia lui Mușatescu, bine asezonată muzical, cu acide săgeți spre realitățile zilei – recognoscibile în replicile personajelor –, jucată cu plăcere și aplomb de o echipă de vârf a trupei timișorene, a destins publicul, muzicalul venind să completeze, credem, fericit, nevoia spectatorilor pentru acest gen de spectacol. Romeo Bărbosu nu a reușit să impună o formă coerentă spectacolului **Îngrijitorul**, în care s-a decupat, totuși, cu pregnanță, Ștefan Sasu în Davies, un personaj memorabil realizat scenic de actor.

**Joc de pisici** de Örkény István a prilejuit o admirabilă colaborare cu regizorul maghiar Miszlay István, artist emerit, regizor la Teatrul Național din Budapesta. A fost un spectacol foarte iubit de interpreți, dar și de public deopotrivă, deși cronicile au fost oarecum contradictorii, orizontul de așteptare al cronicarilor nefiind, cu siguranță, același. Toate rolurile au fost construite cu grijă, actorii (Eugenia Crețoiu, Irene Flamann, Ani Ionescu, Damian Oancea, Larisa Stase Mureșan, Gigi Stana) și-au iubit partiturile, infuzate de omenesc și emoție, dar, neîndoios, au ieșit „din pluton” **Aurora Simionică** în Doamna Orbán și tomnaticul ei admirator, artist liric la pensie, Csermleny Viktor, jucat de Vladimir Jurăscu. În Doamna Orbán, Aurora a făcut unul dintre marile ei roluri. Se afla într-un moment de cumpănă, tocmai îl pierduse pe Sandu Simionică, însă între ea și doamna Orbán existau o mulțime de puncte comune: fragilitate dar și puterea de a îndura, sensibilitate și umor deopotrivă, încredere și îndoială, speranță și abandon, ironie mușcătoare, demnitate înghețată și lacrimă abil ascunsă sub zâmbetul un pic prea colorat ca să fie adevărat. Și râs și uimire, și verb ascuțit și observație acută și neiertătoare. Și, dincolo de explozia cuvântului și a gestului – tăcerea albă a celor încercați de viață. În Doamna Orbán Aurora se juca pe sine, de fapt se trăia pe sine, cu o emoție și o tensiune și un rafinament al jocului care-ți transmiteau ție, spectatorul din stal, un fluid emoțional sub care frisonai. Rolul Aurorei era unul despre puterea de a iubi și de a ne desăvârși această putere. Amintindu-mi de spectacolul acesta și de Aurora Simionică în protagonista lui, rememorez replica apreciativă, la superlativ, a unui spectator: „Ce spectacol fain. Așa de bine am plâns.” Corect! La fel am făcut și eu.

De fapt, acum, legat de rolul acesta al Aurorei, îmi vin în minte câteva detalii legate de ea: nu cred să o fi văzut vreodată, în afara scenei, machiată. Civilă fiind, Aurora avea mereu o expresie neutră, greu de descifrat. Ajunsă sub reflec-

toare, miracolul se producea: fizionomia ei devenea brusc oglinda limpede care reflecta complicatul univers lăuntric al personajului, vedeai în adâncul nuanțat al sufletului său. Avea o uluitoare expresivitate, orice fel de personaj ar fi interpretat. Iat-o în balerina Dufy din **A cincea lebădă** de Paul Everac, în 1978, o lebădă neagră, amendată de toate normele moralei sociale și socialiste, dar albă, neprihănită, candidă și pură prin iubirea ei nezagăzuită și interzisă. Iat-o și în Natașa Golubeva din **Între patru ochi** de Alexandr Ghelman, în 1982, cernită, frământată, pradă unor necruțătoare procese de conștiință, încercând să înfrunte cât mai demn viforita destinului. Și iat-o și pe Vera Vasilievna din **Turnul de fildeș** de Rozov: bine „parfumată” cu vodcă, se apropie în tangaj, ignorând voios legile gravitației, pășind cu hilară demnitate în echilibrul fragil al bețivilor. Sau în Bufnița din **Cocoșelul neascultător** de Ion Lucian, în 1983: muzicală, caraghioasă, rotundă, incredibilă și magnetică, sau incredibil de magnetică... Sau Piaf! Dar despre ea, mai încolo...

Următoarea stagiune, 1992-1993, s-a deschis cu **Matca** lui Marin Sorescu, spectacol de licență al tinerei regizoare Alexandra Gandi, un spectacol temeinic gândit, bine structurat și bogat în simboluri și semnificații conexe textului. Un spectacol viu, populat cu măști (frumoase), beneficiind de decorul inspirat și funcțional al lui Ghighi Miloia. **Matca** a rămas însă un spectacol memorabil prin rolul Moșului, interpretat de **Damian Oancea**. Un rol de excelență. În inflexiunile vocii Moșului lui Damian, în accentele și tonurile lui, în gesturile lui măsurate, cumpănite, se topise un întreg univers rural, cu filosofia de viață a țărânului, cu obida și puținele lui bucurii, cu liniștea înțeleaptă cu care întâmpină cele bune și rele hărăzite de Dumnezeu să vină asupra-i, cu umorul sfătos dar și o oarecare sfială, nespăimoasă însă, față de trecerea hotarului vieții. Toate astea, și altele, le-a adunat Damian Oancea într-un rol de mare autenticitate și firesc, un rol din care răzbătea enorma bucurie a actorului de a întruchipa pe scenă pe unul din „moșii” copilăriei sale dintr-un sat oltenesc. Era un dor adânc de lumea aceea pierdută, rămasă captivă într-o memorie instinctivă, lume pe care o putea, acum, mărturisi. Damian își strecura ușor cuvintele, pe altele le apăsa intenționat împotriva logicii interioare a frazei, pe altele le flanca cu cele mai ciudate onomatopei, conferindu-le importanță, atrăgând atenția asupra semnificației lor prin acest passe-partout, Damian spunea vorbele cu rost profund și gând, le mânuia ca pe un instrument muzical, le încerca, adăstând asupra-le ca pictorul asupra ultimului ton.

Dar mai cu seamă știa să „îmbrace” tăcerile cu tâlcuri adânci.

Deși exact plasat geografic, Bătrânul lui Damian avea, ca în textul lui Sorescu, ceva arhetipal.

Spectacolul **Piaf**, pe textul scriitoarei Pam Gems, al doilea realizat de regizoarea Nicoleta Toia, a fost un alt foarte mare succes al Aurorei Simionică. Era un spectacol café-concert, cu publicul așezat la măsuțe, în față cu un suc „din partea casei”, în holul cu oglinzi al teatrului. Oglinzile dublau imaginea, cafeneaua devenise un spațiu circular, aproape închis, în care freamătul, forța, disperarea și „zâmbetul” din vocea Edithe Piaf se amestecau, firesc, într-un creu-

zet miraculos, cel al harului și al artei, cu jocul tulburător al Aurorei Simionică. Alăturarea lor nu distona și nu avea fisură. Aurora juca, uneori, cu propria ei imagine reflectată în oglindă, antrenând un straniu dialog cu micuța, pătimașa și senzaționala cântăreață, al cărei dublu devenise pentru o clipă.

Spectacolul a avut un mare, foarte mare succes de public, la Timișoara, la Oradea și în alte locuri unde a fost jucat, dar șirul spectacolelor a fost întrerupt de plecarea Aurorei, prin transfer, la Arad. Era, atunci, singura modalitate de a-și recupera categoria profesională I, care-i fusese abuziv luată în cadrul amintitei evaluări din 1991.

**Delict în Insula Caprelor** de Ugo Betti și **Operațiunea Secretissimo sau K.G.B contra C.I.A.** de Marc Camoletti au fost cele două spectacole făcute de Dan Alexandrescu, lucrându-le în același timp, după cunoscutul său obicei, ambele fiind premiere pe țară.

Fără prea mari pretenții – așa era și textul – comedia de situație **Operațiunea...** s-a jucat destul de mult, cu casa închisă. Oamenii doreau să se relaxeze. În casele lor, pe posturile de televiziune, tot mai multe, aveau parte de filme crimi, sexi și chiar porno (pe posturile jugoslave). La început lumea a stat nemișcată în fața micilor ecrane, până s-a săturat și când le-a scăzut îngrijorător audiența, filmele porno au dispărut. Tensiunile pe temeuri politice, însă, nici vorbă să dispară, ba dimpotrivă, ascuțeau relațiile dintre colegi, amici, ori prieteni. Ba chiar, năstrușnica de politică reușise să stârnească zădărnici chiar și în dormitorul omului. Publicul nu mai avea nevoie de alte tensiuni, fie ele și produse scenice. Prefera, justificat, destinderea. De aceea această comedie i-a plăcut nespus. Apariția în scenă a celor doi agenți C.I.A., jucați în travesti de Armand Calotă și Horia Ionescu, stârnea valuri de hohote. Rujați, cu peruci și gene false, machiați, cu pălării, rochii sexi și pe tocuri, erau de tot hazul. Când apărea și Vladimir Jurăscu, agent rus, în rasă de călugăr, cu niște cipici în picioare și li se alătura într-o tripletă a comicului, publicul râdea cu lacrimi. Apoi venea și celălalt agent rus, Traian Buzoianu, „trandafir”, împletit în propriile-i picioare, neînțelegând nimic din încurcătura în care picase, cu figura lui uluită care stârnea râsul chiar fără să rostească o vorbă. Era excelent! Publicul râdea cu sughituri. Tocmai când se mai potolea, Vladimir începea să „sune”: de sub sutana călugărului zornăia un ceas deșteptător, antic și zdravăn, sovietic, legat cu un lanț de gâtul cuviosului, amintindu-i acestuia că sosise „ora Z”, când trebuia să acționeze. (În timpul acesta, americanilor le sunau celularele). Spectacolul nu s-a mai reluat după plecarea lui Armand Calotă, care a câștigat un concurs la Teatrul Național din București, moștenise o casă, tot în București, de la mătușa lui, actrița Elvira Godeanu, se despărțise și de soție, deci nu-l mai reținea nimic la Timișoara. Ziarele au speculat plecarea lui, punând-o în cărca directorului teatrului. I-a ajutat, este adevărat, chiar Armand Calotă în această „trebușoară”, dar ce să faci, așa-i la teatru!

**Delict în Insula Caprelor** de Ugo Betti, o premieră pe țară, a fost un spectacol dificil. Textul, cu accente freudiene, era interesant, dacă-i găseai cheia (și nu o pierdeai mai apoi). Era o poveste stranie cu trei femei singure, două generații



ale aceleiași familii, „uscate” de lipsa bărbatului, după cum la fel de uscat era pământul pe insula ocolită de ploaie. Când apare Angelo, Bărbatul, tensiunea erotică devine aproape tangibilă, dobândește corporalitate, devine personaj. Angelo împlinește așteptările tuturor celor trei femei, el vine odată cu ploaia care, asemenea lui, împlinește lunga așteptare a pământului, uscat și disperat de dorul apei, elementul care fecundază și dă viață. Deci „dă rost”. Totul balansează între pulsațiile vieții și ale morții, între Eros și Thanatos. Nu era vorba aici nici de imoralitate și nici de dezumanizare, așa cum pretindea presa, era mult mai mult decât atât.

Aici, în acest spectacol, a excelat, în Agatha, Larisa Stase Mureșan. Era un personaj de tragedie antică, Agatha. Era o „regină” supusă greșelii omenești, prin nevoi omenești, supusă însă și propriei instanțe interioare necruțătoare, neiertătoare, distrugătoare.

Ultimul spectacol al stagiunii a fost **Casa de la miezul nopții** de Fănuș Neagu, montat tot de Dan Alexandrescu, spectacol care, deși avea, din start, o miză mare în textul care era nu doar „frumos” prin poezia fantasticului și fantasticul poeziei și al eresurilor care-l locuiau, dar și dramatic și spectaculos, teatral, deși, zic, le avea pe toate acestea, spectacolul a fost, în cea mai mare parte, lipsit de vlagă, de tensiune, lung, adormitor. S-a animat, de la o vreme, prin accelerarea ritmului, dar mai cu seamă prin prezența masivă în scenă a bătrânului boem Taliverde, personaj pitoresc al Deltei, extrem de nuanțat și convingător, plin de farmec și autenticitate, Vladimir Jurăscu simțindu-se, cu evidență, foarte bine în lumea fabuloasă a lui Fănuș Neagu, dar și în aceea ofertantă, prin ineditul ei, prin bogăția spirituală și afectivă, a personajului Taliverde. Luminița Stoianovici a fost cu totul remarcabilă în rolul unei tinere care eșuează tragic sub loviturile vieții.

De-ar fi să aruncăm o privire de ansamblu asupra întregii stagiuni 1992-1993, am putea spune că, dacă valoarea spectacolelor a fost una medie, cu oscilații marcante în sus sau în jos, ea a fost, totuși, o stagiune care a evidențiat câteva **performanțe actricești**: Damian Oancea în **Matca**, Aurora Simionică în **Piaf**, Vladimir Jurăscu și Luminița Stoianovici în **Casa de la miezul nopții**, Larisa Stase Mureșan în **Delict în Insula Caprelor**. Ceea ce nu este puțin lucru.

Stagiunea următoare a fost una cu doar patru premiere: **Nebuniile dragostei**, pe texte Commedia dell'arte, **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila, a mai fost un spectacol pentru copii, **Pe boltă nu sunt stele ci... povești**, pe un text al lui Gheorghe Stana, care a și semnat regia și **Grădinile iubirii**, un spectacol coupé, alcătuit din **Iubirile Belisei** (*Iubirea lui Don Perlimplin cu Belisa în grădina sa*) de Federico Garcia Lorca și **Vocea umană** de Jean Cocteau, spectacol care a beneficiat de o colaborare specială cu scenograful Ovidiu Bubulac, plecat la Paris în 1969, și cu Ana Simon, rafinat om de cultură, cineast, om de teatru, traducător de elită din Geneva.

**Nebuniile dragostei** a fost o grea piatră de încercare pentru întreaga echipă distribuită într-un spectacol de o asemenea factură, repetițiile acestuia debutând cu o lungă perioadă de antrenamente zilnice, extrem de riguroase și obositoare pentru actorii cam „înțepenți” sau mai puțin pregătiți cu pretențiile spectacolo-

lului *Commedia dell'arte* în ceea ce privește expresia corporală. Împotriva unui scenariu cam confuz, spectacolul a fost salvat de extraordinara bucurie de a juca și de a se juca a actorilor, muncă enormă (improvizația pretinde incredibil de multă pregătire prealabilă a actorilor, improvizația nereferindu-se la actori, ci la personaj), și apetitul marcat pentru inventivitate comică al celor mai mulți dintre interpreți. Spre deosebire de mulți regizori tineri, Anda Gandhi adăsta îndelung asupra jocului actorilor, de această dată dându-le însă frâu liber fanteziei și creativității și organizându-le partiturile și propunerile într-o structură spectaculară coerentă, alertă, extrem de dinamică, surprinzătoare și deloc încărcată. Colorate inspirat, pline de haz și sugestive, costumele personajelor (George Petre), dar și măștile tipologice, i-au ajutat pe actori să-și personalizeze rolul, construit de altminteri cu mult drag de fiecare în parte, nu doar cu un incredibil efort fizic, dar și cu mare risipă de tonuri comice, lirice sau grotești, bine și eficient folosite spre a stârni hazul. Spectacolul a prilejuit crearea câtorva personaje de neuitat: Pantalone al lui Fănică Sasu, Arlechino creat de Ana Ionescu, Pulcinella lui Horia Ionescu, Colombina Luminiței Stoianovici, Căpitan Spaventa al lui Traian Buzoianu, Irene Flamann în Corralina și Mihaela Murgu în Floristella.

**Vlaicu Vodă** a fost ceea ce se numește un spectacol clasic. Construit pe un text de spectacol foarte bine lucrat în decupaje judicioase, debarasat de balastul verbiajului romantic, de lungimi, el a devenit mai dramatic și mai tensionat, păstrând însă expresivitatea, frumusețea, culoarea și rafinamentul textului integral. Spectacolul a fost unul temeinic gândit, cu note de modernitate conferite de cadrul scenografic, dar și de jocul actorilor, care au beneficiat de renumita grijă a regizorului Emil Reus față de detaliul interpretativ, fiind el însuși, în tinerețe, un excelent actor. Ar putea fi menționate mai multe roluri „de coloratură” (Damian Oancea în *Mircea Basarab*, Luminița Stoianovici în *Domnița Anca* etc.) dar, fără îndoială, Vlaicu Vodă și Doamna Clara, respectiv Vladimir Jurăscu și Larisa Stase Mureșan au reprezentat – foarte bine – modulul de forță și dinamism al reprezentației, asumându-și cu profesionalitate și credibilitate scenică nu doar planul puterii și rezistenței fibrei umane, dar și pe acela al nuanțelor din care este alcătuită aceasta.

Deși nu s-a putut debarasa întru totul de aerul ușor vetust, spectacolul a plăcut totuși publicului mai puțin asumat de ideea modernității cu orice preț aplicată textului clasic.

Experiența cea mai interesantă a stagiunii a fost colaborarea cu echipa Ana Simon, regie – Ovidiu Bubulac, scenografie, la spectacolul **Grădinile iubirii**. Ovidiu a fermecat pe toată lumea prin rigoarea, fantezia și culoarea cadrului scenografic propus, dar și ale costumelor spectacolului Lorca, ambele de o mare frumusețe. Pe mine m-a fermecat prin cultul detaliului în toate. Era un perfecționist, făcea și desfăcea de zeci de ori un lucru, până când ieșea așa cum trebuia, sau mai exact, așa cum îl visase el. Am împletit împreună cu el ciucurii drape-riilor roșu englez din decorul spectacolului, zeci de după-amieze (erau făcuți dintr-o fibră textilă minunată, la culoare, împletitura nu era peste măsură de complicată, dar numărul ciucurilor era strivitor, așa că la „trebușoara” asta nu

rezistau nervii prea multor persoane), și am asistat la sutele de încercări de a desena semnătura lui Jean Cocteau pe afișul spectacolului, cu pilduitoarea răbdare a celui ce râvnește perfecțiunea... Afișele și caietele program, creionate în liniatură subțire, cu tuș, au sfârșit prin a fi rafinate lucrări de artă grafică. Și-a urmărit afișul în tipografie, spre disperaarea tuturor lucrătorilor de acolo, până la ore târzii din noapte, a stat pe capul croitorilor, care au desfăcut pliseuri și le-au făcut la loc de atâtea ori până când perfecționistul Ovidiu a fost mulțumit: totul era fără cusur. Schițele lui de costume erau niște minunate acuarele. Decorurile, de asemenea. Le păstrez în arhiva teatrului. Decorul a fost cel care a dominat, neîndoios, spectacolul **Iubirile Belisei**, spectacol impregnat de o poezie delicată, nuanțată cromatic și de o enormă grație. Ana Simon nu a considerat util să intervină cu autoritate nici în textul lui Lorca, dar nici în construcția scenică a acestuia, infuzând în schimb spectacolul cu o lume de semne culturale aparținând prin rafinament. A ajutat-o, și în acest sens, decorul mobil, funcțional, de o impunătoare frumusețe, eleganță și expresivitate. De fapt, dacă mă gândesc bine, decorul lui Ovidiu a fost cel mai important personaj al întregului spectacol, în jurul căruia s-au coagulat toate întâmplările. Actorii au repetat cu plăcere vădită în această mică bijuterie comică, al cărei destin nu a fost însă unul fast, s-a jucat puțin, pentru că, după 1990, schimbările dese la conducerea teatrului au atras după ele abandonul zestre de spectacole realizate în perioada anterioară. (De neînțeles ambiția tuturor de a o lua mereu de la zero).

Al doilea spectacol, **Vocea umană** de Jean Cocteau, a beneficiat de o dublă atenție regizorală, Anei Simon alăturându-i-se Emil Reus, conlucrând soldată cu bune rezultate, dacă ne gândim la rolul Irenei Flamann Catalina, copleșitor prin capacitatea ei de interiorizare și nuanțare a trăirilor.

Ultimul spectacol al stagiunii a fost o avanpremieră, un spectacol de poezie, muzică și balet, **Pașaport pentru iertare**, pe un scenariu de Mircea Belu, care a semnat și regia, un spectacol care aduna texte din Nichita Stănescu, Serghei Esenin, Damian Ureche, Adrian Păunescu și Mircea Belu, și chiar fragmente din alte spectacole anterioare, supuse altei viziuni. Mircea și-a creat și spațiul adecvat gândului de spectacol, conceput sub imperiul cifrei șapte. Avanpremiera avea, desigur, micile fisuri ale unui spectacol neterminat, dar, chiar și așa, a emoționat adânc auditoriul.

### Evenimente

a. Invitațiile de participare, cu spectacolele teatrului, la competițiile festivaliere naționale, deși nu prea multe, au fost totuși importante pentru conștientizarea locului propriu într-un top valoric. Așa bunăoară, Irene Flamann Catalina a susținut spectacolul **Vocea umană** în cadrul Festivalului recitalurilor actricești de la Bacău, ediția 1994, și tot în același cadru, actorul Mircea Belu a prezentat un recital extraordinar de poezie, ambele spectacole cucerind asistența, public și cronicari. Spectacolul **Vlaicu Vodă** a participat la Festivalul internațional al imaginii de la Satu Mare, ediția 1994, iar actrița Mihaela Murgu a fost laureată a Festivalului internațional „Lucian Blaga” de la Alba Iulia, din același an.

b. Turneul Teatrului Național, în 15, 16, 17 decembrie 1992, la Budapesta și Eger, Ungaria, în cadrul „**Zilelor teatrului timișorean**”, eveniment organizat de Teatrul Național din Budapesta. Alături de teatrul nostru care a prezentat **Joc de pisici** de Örkény István au participat, firește, Teatrul Maghiar „Csiky Gergely” cu spectacolul **Curățenie generală** de Csurka István și Teatrul German de Stat cu **Medeea maghiară**, aparținând chiar dramaturgului Göncz Árpád, președintele Ungariei la vremea respectivă. Mai curând „vizită de curtoazie” decât turneu, prezența artiștilor timișoreni în Ungaria a fost un prim gest în stabilirea și perfectarea unei relații culturale mai ample, de perspectivă. Colectivul nostru a fost însoțit de criticul de teatru Valentin Silvestru.

În seara zilei de 15 decembrie, când am ajuns, Budapesta ne-a întâmpinat cu demnitatea impozantelor sale clădiri și bulevarde, cu minunatele sale poduri peste Dunăre, feeric luminate, în ghirlandă, cu farmecul pregătirilor pentru sărbătoarea Crăciunului, cu brăduți, globuri colorate, beteală, lumini strălucitoare, cu forfota budapeștanilor grăbiți, încărcăți cu pachetele frumos ambalate, peste toate plutind un miros vag și ademenitor de castane coapte. Budapesta avea, cel puțin pentru noi, românii, care nu mai dădusem cu nasul de Crăciunul Vestului, un zâmbet de mireasă gătită. De-ți lua ochii!

Spectacolul nostru s-a jucat a doua zi, în 16 decembrie 1992, într-una din cele trei săli ale Teatrului Național din Budapesta, numită „teatrul cetății”, așezat în creștetul unui deal din împrejurime, în prezența reprezentanților Ambasadei României la Budapesta și ai Centrului Cultural Român (printre care și Ioan Ieremia, fostul nostru coleg, care însă nu dădea semne a ne mai cunoaște, cel puțin pe unii dintre noi care reprezentam, ce-i drept, majoritatea covârșitoare), dar și a unui public vorbitor de limbă română, dacă judecai după numărul mic de căști folosite. Sigur că spectacolul a avut succes. Cel mai emoționant moment al zilei următoare, la Eger, a fost pentru mine întâlnirea cu publicul, care a început să „curgă” spre teatru cu mult timp înainte de ora anunțată pentru spectacol. Era, în majoritate, un public de adolescenți – decenti, curați, unii eleganți chiar, zglobii sub acolada strictă a vârstei lor. Era numai public maghiar și m-am temut o clipă de cum va putea fi receptat acel spectacol, ce comenta cu ironie, umor, clemență și candoare, universul sufletesc al vârstei a treia, atât de departe de adolescenții din Eger. Ei bine, acest public a reacționat admirabil, pe replică, gustându-i subtilitatea, lăsându-se emoționat de încărcătura ei tensională, înțelegând amărăciunea cu aparență grotescă a acestor „jucării stricate” din piesa lui Örkény István. La sfârșit sala a ovaționat minute în șir, spectatorii rămânând neclintii pe scaune, ca și cum ar fi regretat căderea definitivă a cortinei peste lumea miraculoasă a scenei. Alături de o mare de flori, elevii spectatori i-au trimis Aurorei Simionică o nemaipomenit de emoționantă scrisoare.

În ultima zi a turneului, a treia, după spectacolul Teatrului German cu **Medeea maghiară**, președintele Ungariei a oferit artiștilor celor trei teatre timișorene o recepție, Árpád Göncz salutând nu numai cu diplomația omului politic, dar mai cu seamă cu căldura dramaturgului și a omului de cultură care era, acest eveniment care a fost „**Zilele teatrului timișorean**” în Ungaria.

**c. Conferința internațională a conducătorilor teatrelor naționale din estul și centrul Europei**, desfășurată tot la Budapesta, în 24 și 25 mai 1993, organizată sub emblema Comunității Europene, la inițiativa și în organizarea Teatrului Național Maghiar, a avut ca scop schimbul de informații profesionale, studierea posibilităților de conlucrare și ajutor reciproc între teatrele de rang național, în scopul accentuării rostului și vocației teatrului de element liant între oameni și popoare, aceasta fiind, de fapt, una dintre componentele politicii culturale a Consiliului Europei. Au fost prezenți delegați ai teatrelor naționale din Ungaria, România (fiind una dintre puținele țări europene care dispune de mai multe teatre naționale, ea a fost reprezentată de delegații teatrelor din Timișoara, Cluj, Craiova și Târgu Mureș), Slovenia, Spania, Slovacia, Estonia, Finlanda, Lituania, Polonia, Serbia, Albania, Cehia, Anglia, S.U.A., ultimele două neincluzându-se în zona geografică de referință a Conferinței, dar constituind, prin problematica abordată și informația furnizată, un foarte util contrapunct.

Comunicările fiecărei delegații au încercat precizarea, din perspectivă proprie, a **conceptului de teatru național** în momentul și contextul istoric dat, dar, mai cu seamă, configurarea – prin relaționări sincronice și diacronice cu repere culturale naționale, europene și mondiale – a fizionomiei specifice și a personalității proprii teatrelor pe care le reprezentau. Destinul istoric comun sau asemănător a făcut ca problemele cu care s-au confruntat și continuau să se confrunte la momentul acela să fie, în mare, aceleași, diferențiindu-le, poate, doar acele accente care le acutizau. Oricum, cele mai multe pivotau în jurul incertitudinilor materiale.

Pornindu-se de la ideea că orice teatru național reprezintă unul dintre reperele cele mai stabile în istoria spirituală a unui popor, că el este punctul de convergență al energiilor spirituale esențiale ale acelui popor, topite în bogăția filosofiei sale practice, dar și cel dintâi chemat să realizeze sinteza acestui spirit național din valorile trecutului, freamătul prezentului și chemarea noului, s-a subliniat, referitor la strategia de dezvoltare a teatrelor naționale în viitor, necesitatea atitudinii de protecție a tradiției naționale, împletită însă, în același timp, cu disponibilitatea spre primenirea valorilor teatrale și a artei spectacolului teatral în cadrul unei politici teatrale neîngrădite.

S-a punctat drept imperios necesară **emanciparea culturii teatrale de influența politicului** care, în noile condiții, nu o mai poate interfera și nici supune. Delegația românească a amintit, în contextul creat, vocația rezistenței culturale a teatrului românesc în timpul dictaturii. A fost ridicată și problema restructurării organizatorice a teatrelor naționale, impusă de piața liberă, vizând creșterea eficienței culturale (acest lucru nu s-a întâmplat, la noi, nici măcar acum, anul de grație 2005). Iar la finalul Conferinței, conducătorii teatrelor naționale din estul și centrul Europei au semnat un **Acord comun**, care urma a fi trimis guvernelor țărilor semnatare. Câteva repere ale acestui Acord: condiția angajantă a teatrelor naționale față de obiectivele culturale naționale și internaționale ar trebui să impună guvernelor asigurarea suportului lor material din bugetul statului; Consiliul Europei va contribui, moral și material, la existența teatrelor



naționale din țările din estul și centrul Europei, acestea, la rândul lor, având obligația de a urmări, programatic, prin reprezentarea valorilor culturale europene și mondiale, obiectivele legate de apropierea dintre popoare, crearea de punți culturale și spirituale între acestea, dizolvarea, prin acestea, a eventualelor stări tensionale.

Probabil că unul dintre cele mai importante lucruri dobândite în urma acestei Conferințe, a fost întâlnirea însăși, schimbul de informații și o ușoară liniște că marile noastre probleme se regăsesc și la alții, ieșiți din aceeași „cofă” socialistă.

Cele trei stagii – 1991-92, 1992-93, 1993-94 –, sub direcția lui Vladimir Jurăscu au reprezentat, după perioada anterioară, un moment de calm, în care lucrurile au încercat să dobândească o oarecare stare de normalitate teatrală. Câtă vreme nu apăruse un alt cadru de organizare interioară a teatrelor, deși se cerea imperios, în acest sens, o Lege a teatrelor care să fi fost capabilă să ofere acel cadru legal al unei asemenea modificări, lege care, însă, nici vorbă să fi apărut, teatrele s-au mulțumit ca, în așteptarea acesteia, să-și vadă de treabă după normativele existente.

Câteva fapte care s-au produs în acest interval de timp trebuie rememorate, chiar dacă nu le putem numi evenimente, ci doar elemente de personalizare a perioadei analizate:

1. Apariția **Fișelor de post și a evaluărilor profesionale** după aceste normative fixe cu valoare legală.
2. Apariția **salariilor de merit** anuale.
3. Teatrul Național Timișoara și-a redobândit, după ce fusese trecut la Categoriea a II-a, gradul de **Instituție culturală de categoria I**, în 1992.
4. Împreună cu Universitatea de Vest, Timișoara, Teatrul Național a luptat și a reușit să înființeze o școală de teatru, de fapt o **Secție de teatru a Facultății de Muzică din cadrul Universității de Vest, Timișoara**, în anul 1993.
5. Încet, încet s-au „rărit” posibilitățile teatrului de a acorda, de la fondul de stat, prin Primărie, locuințe actorilor, în primul rând, dar și celorlalți angajați. În cele din urmă această posibilitate a dispărut, micșorând semnificativ șansele teatrului de a-și completa colectivul cu cadre artistice importante.

Ca **atmosferă internă**, în acest interval de timp, teatrul nu a fost traversat de evenimente conflictuale, deși încercarea fermă de reinstaurare a ordinii și a normalității comportamentului profesional nu aș putea spune că a mulțumit pe toată lumea: haosul este foarte confortabil pentru mulți, este o atmosferă fertilă tuturor posibilităților de manifestare neortodoxe. Democrația nu-i același lucru cu haosul, pentru că, oricât de ciudat ar părea unora, democrația înseamnă ordine și eficiență. Adică disciplină.

Ca director, Vladimir Jurăscu a fost un pacifist. A fost unul dintre directorii cei mai „stăpâniți” între cei mulți de după 1989. Cred că l-a ajutat și profesia lui de actor, l-a ajutat faptul că nu bea decât foarte rar și foarte puțin l-au ajutat sfaturile prietenului nostru Dan Alexandrescu, om cu o îndelungată experiență

de director de teatru, l-a ajutat faptul că a și ascultat și a aplicat aceste sfaturi, dar l-a ajutat, mai cu seamă, vocația lui în zona comunicării. Ca și acum, și atunci cunoștea pe toată lumea, dar mai ales era cunoscut de toți cei care frecventaseră teatrul înainte de 1989, când făcuse câteva roluri de excelență (Tovarășul Sile din **Mobilă și durere**, Lear din **Regele Lear**, Verșinin din **Trei surori** etc.) care l-au adus în atenția unui public foarte larg, avea ușile deschise cam peste tot, iar în teatru, era „de-al teatrului”, adică știa foarte bine despre ce este vorba, care sunt ierarhiile, raporturile de dependență între oameni și sectoare, până unde trebuie împinsă „înțelegerea” față de o persoană, pentru ca să nu se sacrifice ordinea întregului.

Chiar dacă Vladimir spunea, tuturor celor care-l ascultau, că „politica lui e teatrul”, totuși a existat o perioadă în care presa „de opoziție” l-a atacat. Vladimir însă știa că „vorba aduce vorbă”, dar și că un atac neluat în seamă, moare singur, așa că nu a răspuns acestor atacuri, și bine a făcut.

Plecarea lui Vladimir Jurăscu din funcția directorială s-a întâmplat într-o manieră bizară, înlocuirea sa de la direcție făcându-se fără știrea directorului teatrelor la vremea respectivă, doar prin decizia ministrului (Marin Sorescu, atunci), fără ca Ministerul, Departamentul de resort, să-i trimită o Decizie de eliberare din funcție, eventual motivată, sau, dacă nu, să-i fi mulțumit măcar pentru osârdia de a fi condus teatrul, așa cum s-a priceput mai bine, trei stagiuni. Așa cred că ar fi fost elegant, sau poate că nici măcar elegant, așa ar fi fost normal. Cred că nici distinsul poet Șerban Foarță nu a primit niciodată o asemenea adresă, deși, indiferent de situație, așa ar fi fost civilizat.

Dar noi trăim în țara tuturor posibilităților...

(Am aflat că în Africa de Sud, în triburile Zulu, când comunitatea hotărăște să-și schimbe șeful, îl dă jos de pe doveacul ce-i servește de fotoliu în timp ce-i înșiruie lunga listă de promisiuni neonorate. Ca să știe omul de ce i-a sărit doveacul de sub, pardon de expresie, fund. Dar asta-i la ei...)

1994-1997

## PERIOADA DIRECTORATULUI IOAN IEREMIA



Ioan Ieremia

Schimbarea de direcție s-a făcut într-o formă oarecum neconvențională pentru lumea teatrului, în timpul vacanței, în luna august, fără ca vechiul director, Vladimir Jurăscu, să fie eliberat din funcție și noul director, Ioan Ieremia, să fie instalat în fața colectivului teatrului de către un reprezentant al Ministerului Culturii (forul decizional în mișcările de cadre manageriale), reprezentant sau delegat care să gireze această schimbare. „Mi s-a părut că nu e nevoie, n-am crezut că schimbarea unui director se transformă într-o vendetă. M-am înșelat. Eu am cerut să nu vină” – declară Ioan Ieremia în prima sa conferință de presă din 5 august 1994, întrebare fiind, probabil, de vreun jurnalist mirat de situație, întregul teatru fiind, repet, în vacanță.

Sigur că în teatru, în legătură cu această schimbare, s-au ridicat întrebări, niciunele cu răspuns clar și logic, dar surpriza schimbării a trecut, până la urmă, ca orice minune care ține, în teatru sau aiurea, doar trei zile. Nu și pentru Vladimir Jurăscu, desigur, care s-a îmbolnăvit căutând zadarnic tocmai acele răspunsuri logice.

„Trebuie să ieșim în stagiunea asta din mediocritatea în care ne-am cantonat” – exprimă Ioan Ieremia, în următoarea conferință de presă, cea din 12 oct. 1994, sensul de mișcare, direcția în jurul căreia urma a se dezvolta **Programul teatrului**, program bine definit, de altfel, de Ioan Ieremia:

1. Pentru asigurarea celei mai bune oferte culturale, a unor spectacole de marcă pe scena Teatrului Național, urmau a fi invitați să colaboreze regizori din „elita regiei românești”. Fuseseră deja chemați la Teatrul Național din Timișoara cei mai importanți regizori din țară: Gábor Tompa, Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija (pe care directorul ar fi vrut chiar să-l angajeze ca regizor permanent, dar acesta optase deja pentru Brașov), Ducu Darie, Alexandru Tocilescu și alții. În stagiunea în curs, 1994-1995, erau, firește, „prinși” cu toții în proiecte ferme, dar în stagiunea următoare câțiva urmau a fi, cu certitudine, prezenți la Timișoara.

2. Ioan Ieremia însuși anunța că va face, în stagiunea în curs, un spectacol important, care să scoată teatrul de pe „orbita mediocrității în care se înscrisese după revoluție”. Proiectele sale ferme: **Henric al VI-lea**, cele trei părți, într-o versiune scenică proprie, **Proștii sub clar de lună**, spectacol început în vechiul regim la Timișoara și suspendat de oficiali, **Iona** de Marin Sorescu, în română,

franceză și engleză, cu scopul declarat de a atrage atenția străinătății, și încă o reluare, într-o nouă versiune scenică, **Regele Lear**. Alături de aceste premiere, urma a mai fi montată piesa **Carul verde** de Dumitru Radu Popescu, în regia tinerei Mihaela Gaita Lichiardopol.

3. Reluarea **Festivalului Dramaturgiei Românești**, cu referire mai largă decât la dramaturgia de actualitate, desigur, în toamna anului 1995.

4. Asumarea responsabilității pentru „golul de spectacole” prilejuit de abandonarea tuturor spectacolelor anterioare momentului august 1994, spectacole care nu mai „onorau actuala direcție estetică a Teatrului Național”, până în momentul apariției spectacolelor de referință, deci cele conforme cu această direcție.

5. Completarea trupei cu cadre artistice tinere, actori și actrițe, prin lansarea mai multor concursuri.

Stagiunea **1994-1995** a debutat cu prezența Teatrului Național în Serbia, la Vârșeț, la începutul lunii octombrie 1994, cu spectacolul (în avanpremieră) **Școala bărbatilor** de Molière, montat de regizorul belgrădean Dușan Mihailovici, spectacol a cărui premieră a avut loc trei săptămâni mai târziu la Timișoara, în 29 ale aceleiași luni.

Regizorul Mihailovici era o persoană fermecătoare, spiritual și dinamic, un excelent teoretician, profesor la Institutele de teatru din Belgrad, Novi-Sad și Pristina, shakespearolog de marcă, cu reputație internațională în domeniu, membru al mai multor Societăți „Shakespeare” răspândite în lume, ba chiar, din 1994, și membru al Comitetului director internațional pentru construirea Teatrului „Globe” la Sfântu Gheorghe, România. Dușan Mihailovici era o persoană extrem de interesantă, dar spectacolul **Școala bărbatilor**, pe un text pe care el însuși îl propusese, a fost unul remarcabil de plictisitor. Traian Buzoianu în Sganarel a uzat, fără să-și folosească însă întregul potențial comic, de recuzita atât de familiară lui a comediei de situație, dar și de caracter, fără rezultate spectaculoase, nici baremi normale pentru calibrul său. Nu se știe unde s-a fracturat relația între intenția regizorală și realizarea ei scenică (poate în respectul excesiv al literei textului lui Molière, care a fost păstrat integral), spectacolul fiind unul amendabil din punctul de vedere al clarității poveștii, cel al numeroaselor zone confuze și lipsite de har artistic și comic, dar și sub raportul frazării neglijente ori chiar lipsite de logică a partiturilor majorității actorilor din distribuție.

Stagiunea timișoreană s-a deschis însă, de fapt, cu premiera pe țară a spectacolului **Soarele în mușuroi** de Antonio Gala, în regia Mihaelei Lichiardopol, spectacol care a beneficiat de imagini scenice deosebite sub raport plastic, spectaculoase și rafinate cromatic, dar nu a dispus decât de prea puțină coerență a discursului scenic, materialul dramatic al textului fiind mult mai substanțial decât cel păstrat în spectacol. Este posibil ca tocmai această dificultate de asumare a textului, infuzat de probleme majore existențiale, să fi pus în încurcătură acest regizor talentat, dar prea puțin experimentat. Sigur că s-au remarcat câțiva actori: Irene Flamann Catalina, Horia Ionescu ori Gheorghe Stana, dar ei nu au putut salva întregul spectacol, care a fost, de altfel, extrem

de inegal valoric de la o reprezentație la alta, ceea ce însemna că, pentru actori, lucrurile nu erau prea solid „așezate”.

„Vedeta” stagiunii în discuție, dar și a următoarelor două a fost, desigur, premiera cu **Iona** de Marin Sorescu, spectacol cu care Ioan Ieremia și-a onorat promisiunea de a face **un** spectacol important. Mai făcuse **Iona** cu câțva timp în urmă la Teatrul Național din București, dar acolo nu a fost, se pare, un succes.

La Timișoara a fost.

Ceea ce nu înseamnă că s-a bucurat de aprecierea, în unanimitate, a presei. Mai cu seamă a celei locale care i-a reproșat, în primul rând, marele „neajuns” că textul îi aparținea lui Marin Sorescu, în acel moment ministru al culturii: „3. *Îți este imposibil să iei drept coincidență faptul că repertoriul contemporan al Naționalului include o piesă semnată de ministrul culturii. E un gest susceptibil de o interpretare politică. Premiera care urmează e semnată: D.R. Popescu. Cred că valoarea primează politicului (din nou!) și m-aș fi bucurat ca Timișoara să depășească astfel de prejudecăți. Dar Iona se dovedește azi a fi un spectacol pur și simplu plicticos. Și atunci?*”

4. Monologul dramatic **Iona** este o formă de teatru caducă. (Prestigiul lui Beckett ar scădea foarte mult dacă i s-ar juca piesele).” (I-auzi!) „Poate fi cel mult citită, dar, părerea mea, nu și jucată, azi. Este depășită estetic, cât și politic, pentru că șopârlele în care abundă textul (și subtextul)” (cum să fie șopârle în subtext?) „și care probabil în epoca de aur trezeau interes sunt acum fără valoare. Este un text al trecutului, interpretat într-o manieră a trecutului, de o instituție teatrală care, ca mentalitate, se pare, aparține tot trecutului.

5. Apreciez, desigur, memoria și laringele lui Damian Oancea (Iona), dar nu poți să apreciezi un monolog interminabil care spune într-o oră, pe un ton șmecheresc-schizofrenic (cu toate trimiterile la subtext), ceea ce ar putea spune în cinci minute: că omul este condamnat la o lume ca o păpușă rusească în care a fi liber sau captiv, nebun sau înțelept, viu sau mort, e tot una. (...)” (Tinu Pârvulescu, *Realitatea bănățeană*, 1994)

Aici nu poate fi vorba, cu evidență, despre un comentariu critic profesionist, la obiect, ci doar despre o izbucnire publicistică (din păcate și publicată), a unui tânăr oarecum marcat de graba agresivă a perioadei imediat următoare revoluției de a nega și a casă absolut tot, valoare și nonvaloare, de-a valma, din ceea ce aparținuse momentului anterior. Nu doresc să comentez agramatismele logice și lexicale scăpate de neatenția tânărului furios, mie, atunci și acum, mi-au stârnit un râs voios. Cât despre Samuel Beckett, „pertinentă” observație a tânărului meu coleg (am fost colegi la teatru trei ani), va face ca, ori de câte ori se va rosti numele ilustrului dramaturg în prezența mea, peste imaginea lui fotografică să se aștearnă, instantaneu, o mustață imperială desenată cu pixul de Tinu Pârvulescu. Pentru că, nu-i așa, continuând a fi jucat, prestigiul lui e în zdrențe.

Dar tot aici, printre rândurile cronicii, se mai citește și rezerva comentatorului față de omul-Ieremia, director al teatrului „sub regim Iliescu”, omul-Ieremia, o persoană neiubită niciodată nici în propriul teatru (nici măcar atunci când era respectat pentru spectacolele foarte bune pe care le făcea), nici în celelalte, nici



în lumea românească teatrală, în general, și nici în spațiul civic al Timișoarei, în special. (Pește vreo 10 ani, inspirat, un cronicar își intitula cronică: „Omul Ieremia l-a făcut K.O. pe regizorul omonim”. Avea dreptate, așa s-a întâmplat mereu).

Este greu să-i reproșez atitudinea (forma și neglijențele, da!) lui Tinu Părvulescu, pe care îl cunosc bine, avea atunci vârsta nepoților mei de soră, aveau și ei un asemenea comportament – nu-l comentez, l-am înțeles –, câtă vreme cronicari acreditați, cu experiență, luați, pentru moment, de val, aveau un comentariu asemănător. (Eu îl citesc pe D'Anunzio cu plăcere, mă încântă poezia lui, și nu am nicio clipă sentimentul că, asumându-mi-o, îmi asum și orientarea politică a autorului. Cât despre Heidegger, nici nu mai vorbesc... Este adevărat că între noi este o cale de o jumătate de secol și mai bine. Atunci, era anul 1994).

Așa stând lucrurile cu această pseudocronică, dar și cu multe altele asemănătoare apărute în perioada respectivă, în virtutea dreptului la replică, după aproape un an, Ioan Ieremia i se adresează domnului Viorel Marineasa, într-un articol publicat chiar în *Realitatea bănățeană*, la 7 noiembrie 1995: *„După Revoluție exegeza artei spectacolului este făcută în Timișoara cu o dezinvoltură proprie celor care comentează „la porumbel” Sportul Rege. Destinat publicului, caracterul sacru sau profan al Teatrului conține această perisabilitate, face parte din condiția lui, în perimetrul presei orale.*

*Dar accesul la presa scrisă al unui preopinient, în numele democrației, al dreptului la o părere ar trebui inserat, pentru prestigiul oricărui ziar, într-o rubrică special creată, asemănătoare celor care protestează pentru lipsa apei calde ori a drumurilor desfundate. Faptul că „sunt tineri” cei ce se opintesc să facă exegeza teatrală nu este un argument cultural ci biologic.*

Recentul festival „Autor '95” și colocviile din cadrul său au relevat pentru oamennii de teatru prezenți adevărul cutremurător că „opinia” tinerilor pe care-i găzduiți în chip de cronicari este identică cu aceea pe care aparatul de cenzură al defunctului regim o avea față de dramaturgia lui Mazilu, Sorescu sau D.R.Popescu.

Caut, înmărmurit, o explicație, și alta decât cea a prozelitismului politic sau uman, nu descopăr. Dar atunci am ieșit din perimetrul argumentării estetice și, în ceea ce ne privește, dialogul nu mai are rost.”

Până aici Ioan Ieremia avea dreptate. Eu însămi m-am supărat, în perioada '90-97, în nenumărate rânduri, pe presa neprofesionistă, agresivă și tezistă – e drept, situată de cealaltă parte a baricadei față de cea anterioară, comunistă –, dar la fel de nepregătită în evaluarea critică, cu argumente estetice, a unui fenomen din sfera artei, cum este spectacolul teatral, indiferent dacă acesta este o izbândă artistică sau o cădere. Atâta doar că dialogul lui Ioan Ieremia cu presa tânără și cam nepricepută în ale teatrului, este adevărat, nu se oprește unde promisese el. Ea continuă, amintindu-i lui Viorel Marineasa de momentele dinainte de 1989, în care sprijinea teatrul prin participarea la realizarea publicației Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale, „Antract”: *„Cu atât mai mult ați fi îndreptățiți să le atrageți atenția tinerilor „calibani” să nu calce în străchini tropăind în Templul Thaliei.” (s.n.)*

Scurt și cuprinzător, și, cu o singură mișcare de condei, își anulează, prin agresivitatea care-l poziționează automat alături de „agresorii-tineri jurnaliști”, propriul adevăr într-un totul valid.

Revin la spectacolul **Iona**, căruia eu, una, nu i-am putut reproșa nimic decât, poate, absența zonei metafizice. Era, poate, o chestiune de posibilități interpretative, poate altceva, o fractură de comunicare regizor-interpret. Greu de spus. Spectacolul era însă emoționant, viu, convingător, expresiv, clar, tulburător în forma lui estetică frustă, dar incredibil de percutantă.

În toamna anului 1995, Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale”, ediția a VI-a, a avut loc la Iași. O sală întreagă de spectatori au aplaudat frenetic, 13 minute în șir (moment monitorizat de mine) spectacolul și pe Damian Oancea. Succesul a fost, cu adevărat, enorm. Juriul nu l-a premiat, însă, cu niciun premiu. La fel a făcut și cel al Festivalului Teatrului Contemporan de la Brașov, și cel al Festivalului Teatrului Scurt de la Oradea, având loc, și acestea două din urmă, tot în anul 1995. O parte dintre membrii acestora au apreciat că reprezentarea acestei piese nu ar fi altceva decât un „joc de gleznă” al regizorului-director față de orientarea politică a ministrului.

Până la urmă, chiar anteriorul ministru al culturii, domnul Andrei Pleșu, fusese „certat” de buni prieteni (vezi Șerban Foarță) pentru acceptarea postului într-un guvern PSDR. Așa-i „politichia”.

Într-un efort inuman aproape, Damian Oancea a învățat textul piesei în limba engleză, pe care, culmea!, nu o cunoaște. Nu a avut parte nici măcar de o singură reprezentație, deși piesa **Iona**, descendentă din mitul biblic, a nominalizatului la premiul Nobel, Marin Sorescu, nu a ieșit niciodată din programa de studiu liceală și universitară.

Spectacolul **Formidabil** a fost doar o formidabilă încropeală și o formidabilă păcăleală pentru publicul timișorean, obișnuit, totuși, cu spectacole mai substanțiale, baremi din propunere, chiar dacă nu și din punctul de vedere al realizării lor artistice.

Promisele premiere, prin programul anunțat pentru stagiunea 1994-95, **Henric al VI-lea** de W. Shakespeare și **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu, chiar dacă au reușit să răspundă, punctual, unei promisiuni, nu au putut-o onora în întregime: ele nu s-au vădit a fi un succes, deși comedia **Proștii sub clar de lună** s-a jucat exact 50 de reprezentații. Lumea era extrem de dornică de a-și descreți frunțile și sufletul și era în stare să râdă chiar dacă-i arătai un chibrit.

După un spectacol excelent din 1976 cu **Henric al VI-lea**, partea a treia, cel din 1995, făcut pe un scenariu propriu al regizorului Ieremia, cuprinzând toate cele trei părți, nu a reușit să convingă nici pe nostalgicii primului spectacol, nici pe cei ce nu-l văzuseră pe acela.

Spectacolul anului 1995 era eclectic stilistic (și cam baroc, încărcat cu de toate), îi lipsea tocmai limpiditatea, forma frustă, stilul dinamic, energic, direct al primului spectacol, care beneficiase, este adevărat, și atunci ca și acum de scenografia, întotdeauna esențializată și uluitor de expresivă, a Emiliei Jivanov, de această dată, Miliana semnând decorul împreună cu regizorul. Ceea ce s-a

văzut „din prima”. Ideile lui Shakespeare legate de zădărnicia luptelor pentru putere, de oricând și de oriunde, luau, în 1976, prin gândul regizorului, o formă scenică clară, viguroasă, puternică, convingătoare, emoționantă. A fost, atunci, unul dintre cele mai bune spectacole din țară în anul acela teatral.

Refacerea din 1995, nu lipsită de unele idei regizorale prețioase, nu a mai putut păstra însă coerența întregului edificiu conceptual, dezechilibrat prin lipsă de măsură, redundanțe (pe alocuri, cam multe), accentuări sau folosiri excesive ale unor semne teatrale, părți confuze, dar și prin unele „plieri spre cerințe expresive la zi”, cum ar fi scene erotice explicite și inestetice, unele, sau prezența nudă a unor personaje, ca Eduard al IV-lea care, chiar în situația performantă a unor „argumente tari” în reprezentație (regizorul considerând că absența lor ar fi fost cea care a compromis eclatul tabloului), tot ar fi descins dintr-o altă zonă stilistică, străină spectacolului în discuție.

Cu spectacolul **Proștii sub clar de lună** s-a întâmplat ceva ciudat: eu nu-mi aduc aminte de el, ceea ce mie nu mi se prea întâmplă, cel puțin la spectacolele pe textele lui Teodor Mazilu, pe care, eu una, l-am iubit nespus. Presupun că nu m-a convins deloc spectacolul, dacă l-am uitat complet.

Următoarea stagiune a reprezentat, prin nivelul premierelor, dar și prin chiar precaritatea propunerilor repertoriale, o prăbușire la „bursa de valori” a ofertei teatrului.

A debutat cu un spectacol grațios, pentru copii, deci util, pe un text al colegului nostru, actorul Gheorghe Stana, care semna și regia, **Împăratul iepurilor**, jucat cu plăcere, ca mai toate spectacolele pentru copii, de colegii actori, dar fără pretenții artistice ambițioase. Un spectacol necesar, și atât.

**Un straniu tête-à-tête** de Nina Sadur, în regia lui Sandu Bairactaru (nume de scenă: Sandu Luca), în două personaje, el și Luminița Tulgara, a fost un spectacol bun, deși nu ieșit din comun. Cei doi, cu o foarte bună și temeinică pregătire teatrală rusească, enorm de muncitori, ambițioși și dotați, reprezentând un bun cuplu artistic, au izbutit un spectacol de pantomimă (în bună parte), expresiv și aproape de performanța actricească. Un spectacol în care imaginea sonoră, cea vizuală, mișcarea, calitatea artistică a pantomimei, dar și adevărul textului (ce-i drept, cam scurt și rostit cu accentul tipic basarabean), a câștigat aplauzele unui public mai avizat, deci nu foarte larg.

**Văzătorule, nu fi un melc**, pe textul lui Matei Vișniec, spectacol cu care teatrul s-a prezentat în Festivalul Dramaturgiei Românești „Autor '96” – Matei Vișniec, și a luat Premiul pentru scenografie, a fost unul care, la fel ca alte spectacole ale Mihaelei Lichiardopol, a excelat prin imaginile scenice de o mare frumusețe plastică. Costumele, machiajul actorilor, luminile foarte bine făcute (Geta Medinschi), au creat adevărate tablouri vivante de o mare frumusețe cromatică. Oarecum în suferință a fost claritatea mesajului piesei, alambicat exprimat chiar în text, totuși posibil a fi exprimat spectacular într-o formulă limpede. Spectacolul a uzat de o soluție scenică fericită, propusă de Mihaela Lichiardopol: aceea a Parabolei orbilor a lui Peter Bruegel cel Bătrân.

Picturalul spectacol a plăcut, dar cu rezerve.

Următoarea premieră a stagiunii, spectacolul de debut timișorean al tânărului Ion Ardeal Ieremia, **Femeia șarpe** de Carlo Gozzi, a fost, din nefericire, ceea ce se numește „o cădere spectaculoasă”. Colaborarea cu importantul artist care este Emilia Jivanov, soluțiile scenografice propuse de Miliana, chiar sfaturile ei în condiția de foarte implicat co-creator de spectacol, nu au putut clarifica nimic din ceea ce era confuz, din start, bănuiesc, în propunerea de spectacol a regizorului, în modul lui de a-l „citi” pe Carlo Gozzi. O intervenție „în forță” a regizorului-tată asupra spectacolului regizorului-fiu, cu tăieturi viguroase, nu a condus la nimic benefic, spectacolul rămânând cantonat până la capăt într-o zonă nebuloasă, ca intenție, și vulgară, ca realizare artistică.

Două spectacole-lectură **Clive și Ana** de Ion Rațiu și **Jucăriile mecanice** de Radu F. Alexandru au încercat să „coloreze” paleta modestei oferte repertoriale a stagiunii 1995-1996, nereușind prea bine, pentru că asupra ambelor plutea, mai vag sau mai apăsător, un iz de oportunism.

Între cele două spectacole-lectură, o reluare a unui succes remarcabil al anului 1987: **Regele Lear**, cu același interpret principal, Vladimir Jurăscu în Lear. Atunci, în anul 1987, cuplul de creatori Ieremia-Jivanov funcționa perfect. Expresivitatea în rigoare fusese unul dintre însemnele scenografiei Milenei, scenografie care nu era niciodată nici săracă și nici luxuriantă. Exprima substanța ideilor de spectacol cu minimum de mijloace și maximum de încărcătură a gândului. Asumându-și, de această dată, în 1996, rolul de om-orchestra în spectacol, Ioan Ieremia a semnat regia, decorul și ilustrația muzicală. Fără rigoare și, în linii mari, fără măsură, spectacolul a fost obositor, sufocat de prea multă muzică, de prea multă mișcare, costume bălțate (costumele din 1987 erau făcute, aproape toate din pânză de sac și hesian. Erau superbe), culoare, exces de recuzită și, în general, mai puțină grijă pentru modul în care apăreau actorii, în roluri cheie, sau mai puțin importante.

Cu spectacolul acesta am participat, în decembrie 1996, la Gala teatrelor naționale de la Cluj, și impresia lăsată asupra oamenilor de teatru strânși în număr foarte mare acolo, pentru a evalua „oferta” celor șase teatre naționale ale României, a fost deplorabilă. Sigur că publicul clujean l-a revăzut cu multă bucurie pe Vladimir, care, cu câteva decenii în urmă, fusese „clujean de-al lor”, l-a aplaudat furtunos, pentru că așa este bine și frumos să faci un public iubitor de teatru și actori, dar spectacolul, fără să fie un „eșec absolut” așa cum au pretins unii cronicari, nu a fost, totuși, un succes. Deși Lear exista, deși Luminița Tulgara (Goneril), Claudia Dobrin (Regan), Gabriela Caranfil (Cordelia) erau actrițe remarcabile și carismatice, deși Bufonul era tot Daniel Petrescu, iar Kent (Damian Oancea) era credibil, ba chiar mai mult decât atât, deși se „mișcă” un puhoi de lume pe scenă, deși scene memorabile, disperate în economia spectacolului, au existat, cu toate, cu toate acestea, **Regele Lear**, varianta 1996, nu a fost o reușită.

Singurul eveniment remarcabil al stagiunii 1995-1996 a fost **reluarea**, în octombrie 1995, a **Festivalului Dramaturgiei Românești**, ediția a V-a, eveniment care, este imposibil să nu recunoști, i se datorează în exclusivitate lui Ioan Iere-

mia, osârdiei lui încăpățânate de a readuce acest „bun de patrimoniu cultural” al Timișoarei, din nou, după șapte ani de absență, în centrul interesului acestui oraș și al lumii teatrale românești. Despre el vom vorbi în capitolul destinat Festivalului Dramaturgiei Românești.

Nici stagiunea 1996-1997, deși mai bogată și mai variată ca propunere de program repertorial față de cea anterioară, nu a reușit să aducă nu numai spectacolul de excelență, dar nici măcar pe cel foarte bun. A fost un spectacol bun **Păpușarii cehi**, reluarea spectacolului **Moara de pulbere**, care, în varianta 1989, era un spectacol minunat, spectacol care după revoluție nu s-a mai putut rula, deși se jucaseră doar trei reprezentații.

Opțiunea lui Ioan Ieremia pentru textul **Bine, mamă, da’ăștia povestesc în actul doi, ce se-ntâmplă-n actu’ntâi** de Matei Vișniec, a fost, desigur, legată de cea de a doua ediție postrevoluționară a Festivalului Dramaturgiei Românești, ediție de autor, dedicată dramaturgului Matei Vișniec.

Genul de dramaturgie a lui Vișniec nu a făcut, însă, „priză” la Ioan Ieremia, oricât de bine intenționat ar fi fost acesta. Și chiar era. Deși Ioan Ieremia era renumit în lumea teatrală, înainte de 1989, pentru capacitatea sa unică de a lupta cu desigururile, stufoase din cale-afară, ale dramaturgiei lui D.R. Popescu, în acelea, mult mai ponderate ale textului lui Vișniec, regizorul s-a încurcat, ca să zicem așa, dramatic. „Mereu la limita cu vulgarul”, spune un cronicar, delicat, despre spectacol, ba chiar sărind „pârleazul” cu voluptate, pe alocuri, zicem noi (gustul regizorului pentru secvențe picante până la vulgar devenind, odată cu vârsta, tot mai accentuat, uneori până la obsesie), descentrat și neinteresant, confuz prin inabilitatea regizorală de a-l „descâlci”, spectacolul a fost primit cu multă rezervă de public și, cu și mai multă, de critică. Cred că numai lui Matei Vișniec i-a plăcut, dar este posibil ca acest lucru să se fi întâmplat pentru că, în Festivalul Dramaturgiei Românești, ediția 1996, unde ne-am prezentat cu **Bine, mamă...**, spectacolul nostru venea după două reprezentații din Franța, remarcabil de anoste și nesărate.

**Nimic despre Hamlet** de Radu F. Alexandru a fost opțiunea lui Ion Ardeal Ieremia. Textul, fără story conflictual, fără fizionomii umane bine definite psihologic, fără tensiune dramatică, reprezenta o încercare dificilă pentru un tânăr absolvent, oricât de ambițios ar fi fost acesta, pentru că impunea găsirea acelui element scenic capabil să dinamizeze acest text relativ linear și static. Un element scenic apt să motiveze, să trezească și să țină vie atenția unui public mai puțin pregătit pentru impactul cu o asemenea propunere. Nu s-a întâmplat așa, spectacolul a avut un pronunțat iz de amatorism ce răzbătea, în primul rând, din interpretarea neglijentă, neurmărită și necoordonată de regizor, neunitară ca stil și realizată „după urechea” fiecărui interpret, aceștia fiind, de altfel, o echipă de tineri dotați și entuziaști. Nici măcar expresiile violente, de tipul „te f... în gură”, rostite în exces, nemotivat, nu au putut sparge vălul gros de plictiseală din sală.

**Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu, prima dintre premierele noului an 1997, deși a avut un număr mare de reprezentații (22), nu a reușit să depășească, cu nimic, senzația unei „comedii de serviciu”. Rostul ei, după un șir



destul de lung de spectacole în premieră fără prea mare interes de public, chiar acesta era.

Sub îndrumarea regizorală a colegului actor Gheorghe Stana, care semna și costumele spectacolului, cu tinerii Ruslan Rotaru, Delia Sabău, dar și echipa „de greutate” – Vladimir Jurăscu, Daniel Petrescu, Larisa Stase Mureșan, spectacolul nu a reușit să se debaraseze de impresia de colbuit și inactual ca exprimare scenică.

În regia și scenografia tinerei Mihaela Lichiardopol, **Cu ușile închise** de Jean-Paul Sartre, cu Mihaela Murgu, Damian Oancea, din echipa matură, și cu un grup de tineri deschiși spre orice propunere regizorală – Ruslan Rotaru, Monica Rusei, Luminița Tulgara –, a reușit să fie un spectacol nu doar convingător prin coerență a discursului dramatic, prin plasticitatea decorului și a costumelor, dar mai cu seamă prin pregnantă fizionomie a fiecărui personaj, fie el cantonat în zona realității concrete, fie în cea a imaginarului.

După un admirabil spectacol de poezie susținut de Mircea Belu – **Întâlnire cu Nichita**, pe un scenariu cuprinzând poezii de Damian Ureche, Mihai Sabin, Adrian Păunescu, Radu Stanca și Nichita Stănescu, reluarea spectacolului **Moara de pulbere** de D.R. Popescu, cu o altă distribuție și o viziune scenică oarecum diferită și ea, dar și un alt titlu de spectacol, **Păpușarii cehi**, fără să fie o mare izbândă artistică, a fost, totuși, un spectacol bun. El a fost văzut de critica teatrală în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești din 1997, nu a plăcut tuturor, dar el a rămas, totuși, o propunere importantă. Este dificil de ordonat și de organizat în formă clară și coerentă scenic un text dramatic atât de luxuriant și încălzit ca cel despre care vorbim, dar lui Ioan Ieremia i-a reușit întotdeauna acest lucru cu textele lui D.R.P. Față de prima variantă, cea din 1989, căreia cadrul scenic frust (Emilia Jivanov), dar, desigur, și gândul regizoral, i-au impus o austeritate stilistică compensată de expresivitatea semnelor teatrale și de tensiunea scenică, dar și de o oarecare măreție, demnitate și mister în desfășurarea periplului dramatic, noua variantă, îmbogățită cu o scenografie impozantă, cu minunate păpuși supradimensionate, extrem de sugestive, cu imagini scenice opulente sub raport cromatic, cu muzică de scenă și ea supralicită, a părut multora un spectacol mai puțin clar din punctul de vedere al „poveștii”, care se pierduse între atâtea elemente de decor și recuzită. Lucru important, pentru că dacă tu, spectator, nu pricepi ce se întâmplă pe scenă, costume, recuzită, muzici, lumini, oricât de minunate, nu mai au importanță. Mie, recunosc, și prima distribuție mi s-a părut mai convingătoare. Sandu Simionică în Gabor și Luminița Stoianovici în Magda „umpleau”, parcă, mai bine fizionomiile interioare ale personajelor lor.

Aceasta a fost ultima premieră a stagiunii sub directoratul lui Ioan Ieremia. A urmat un scurt și ne semnificativ interimat al domnului Gheorghe Luchescu, apoi instalarea la direcție, în urma unui concurs, a regizorului Ștefan Iordănescu, în primăvara lui 1997.

**Aprecieri legate de dimensiunea artistică a perioadei 1994-1997**, aflată sub conducerea regizorului Ioan Ieremia:

Programul generos anunțat la instalarea în funcție a lui Ioan Ieremia, marcând orientarea demersurilor sale directoriale, nu a putut fi aplicat decât parțial și fără rezultatele scontate în acel moment de început. Saltul calitativ al valorii artistice a spectacolelor acestei perioade nu s-a produs, dimpotrivă, valoarea ofertei teatrului a scăzut vizibil. Față de etapa anterioară, bogată în colaborări cu regizori străini, cu proiecte repertoriale variate ca gen dramatic, factură de spectacol, noutate a textului și dramaturgului etc, actuala perioadă a fost una de declin. Etapa anterioară, fără să fie marcată de mari spectacole, a avut parte de unele care au prilejuit, totuși, câteva performanțe interpretative, pe care le-am menționat în capitoul anterior, lucru care, cu excepția lui Damian Oancea în **Iona**, nu s-a întâmplat între 1994-1997.

Desigur, prezența în Teatrul Național din Timișoara a regizorilor importanți ai teatrului românesc, cum ar fi Tompa Gabor, Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Silviu Purcărete, Victor Ioan Frunză și alții, ar fi făcut ca lucrurile să fie fundamental altele. Dar ei nu au venit, ei nu au răspuns invitației directorului Teatrului Național, regizorul Ioan Ieremia. Și nu au venit, nu pentru că nu le plăcea orașul Timișoara, teatrul așezat în inima lui, sau trupa de actori, ci pentru că nu-i interesa colaborarea, în sine, cu Ioan Ieremia, o persoană dificilă ca om, și, după cum spuneam anterior, neiuibită de colegii de breaslă din lumea teatrului.

Ambiția directorului-regizor de a a readuce pe scenă, în reluare, mari spectacole semnate de el înainte de revoluție, nu a reușit să genereze spectacole superioare ca realizare artistică a primelor variante. Nu s-a reușit nici măcar egalarea acelora, dimpotrivă, s-au obținut doar variante mai încărcate și mai puțin expresive. Rigoarea, uneori apropiată de forma frustă spre săracă, expresivă totuși, forța virilă, puternică, a primelor variante a cedat în fața opulenței, a pleonasmului, a redundanței semnelor teatrale în variantele refăcute, acestea lăsând impresia că directorul de scenă nu mai are puterea de a renunța, ca odinioară, la ceea ce încarcă, fără a îmbogăți, un spectacol.

Nu-mi pot alunga din minte gândul că nenumăratele vizionări de care aveau parte spectacolele teatrului „înainte”, curățau spectacolul nu numai de părțile „inconvenabile ideologic”, ci și de cele neartistice, cizelându-l.

Lipsa de racord la „spiritul Timișoarei” al regizorului Ieremia, spirit cu totul altul decât cel al altor orașe sau locuri, chiar al Bucureștiului, a făcut ca propunerile lui repertoriale, legitime din punctul său de vedere și legitimate de valoarea autorilor, să nu fie percepute la fel de o parte a opiniei publice timișorene. Aici, la Timișoara, era nevoie de mai mult timp pentru uitare. Și, poate, pentru iertare. (Ai nevoie de mai multă toleranță față de alții și de mult mai puțină față de tine însuși, ca să înțelegi asta).

Zic legitime, pentru că era firesc să dorești să-l montezi pe Teodor Mazilu după ce fusese „tăiat” din repertoriu înainte de revoluție, și fusese acceptat, ca propunere, la București, la Teatrul Național, cu doi în urmă. **Iona** lui Marin Sorescu, de asemenea, văzuse lumina rampei la același Teatru Național din București, cu Radu Itcuș în Iona, în 1992 sau 93, și tot Marin Sorescu, cu **Matca**, mai fusese prezent, fără să stârnească nemulțumiri, pe scena timișoreană, în 1992. Pe de altă parte, **Moara de pulbere** fusese aici, la Timișoara, un spectacol premonitiv al revoluției, iar **Henric al VI-lea** și **Regele Lear** fuseseră, tot aici, mari izbânzi. În lumea teatrală se cunosc reluări numeroase ale unor spectacole, regizorul izbutind performanța de a le „crește”, progresiv, de la o reluare la alta. Lui Ioan Ieremia nu i-a reușit acest lucru. Dar nu avea de unde să știe înainte de a încerca.

O mare parte din vina marelui eșec al direcției Ieremia, cel puțin din punctul de vedere al valorii artistice a ofertei repertoriale, a avut-o permanenta sa stare conflictuală cu sine însuși, cu lumea din jur și, până la urmă, cu întregul univers (cu Ministerul, cu UNITER-ul, cu presa centrală și locală, cu Teatrele maghiar și german din Timișoara, cu restul teatrelor din țară, cu Primăria, cu Prefectura, și cu tot ce a mai rămas nemenționat până aici), stare care i-a secătuit energia, i-a creat inamiciții cumplite și, cel mai grav lucru, sub cupola acestor inamiciții a fost așezat chiar Naționalul timișorean, cu tot ceea ce înseamnă el. Sub cupola acestor inamiciții a fost așezat în orașul Timișoara, și, mai mult, în chiar teatrul românesc, care s-a delimitat, pe bune porțiuni ale sale, de teatrul timișorean și de ceea ce se întâmpla aici, acesta din urmă dobândind un statut „insular”.

Și înainte de 1989, Ioan Ieremia fusese o persoană „colțoasă”, lipsită de diplomatie, mereu deschisă spre conflict, dar atunci, între el și restul lumii stătea diplomația directoarei Nicoară.

Acum funcționa, așa cum se pricepea, singur.

Repet: rămân **memorabile**, pentru perioada direcției sale, **trei evenimente artistice: spectacolul Iona și cele două ediții, a V-a, 1995, și a VI-a, 1996, ale Festivalului Dramaturgiei Românești** care, începând din 1995, nu se mai referă doar la dramaturgia de actualitate, ci la întreaga plajă a dramaturgiei românești.

EVENIMENTE, DE ALTĂ NATURĂ DECÂT PROGRAMUL TEATRAL, CARE AU TRAVERSAT PERIOADA 1994-1997:

**Anul 1995.** În anul 1995, cu ocazia împlinirii a jumătate de secol de existență a Teatrului Național Timișoara, la solicitarea conducerii teatrului, prin Hotărârea Guvernului României, apărută în Monitorul Oficial la 07.09.1995, teatrului i s-a atribuit numele poetului **Mihai Eminescu**. În același moment, Teatrului Național din Cluj i s-a atribuit numele poetului, filosofului și dramaturgului Lucian Blaga.

Evenimentul a stârnit, în Timișoara, dar nu numai în Timișoara, valuri de protest, cu argumente mai mult sau mai puțin valide, neîntrând, desigur, în dis-

cuție, în sfera acestor argumente „contra”, nici valoarea de bun de patrimoniu național a poetului Mihai Eminescu, nici valoarea și locul său în cultura universală, nici ceea ce reprezintă el, pentru veșnicie, pentru orice român (dar și neromân iubitor de poezie), ci doar oportunitatea dublării, cu numele său, a încă unui teatru din România, chiar național fiind. (Teatrul din Botoșani purta, deja de multă vreme, acest nume)

În ceea ce mă privește, pentru mine Teatrul Național din Timișoara se va numi până la capăt, deși neoficial, Gheorghe Leahu, chiar dacă, inamiciții neme-ritate și violente în cadrul colectivului teatral timișorean, i-au negat acest drept. Și s-a reușit, după cum se vede, până la urmă, pentru că, nu știu cum se face, dar răul este întotdeauna mai solidar decât binele.

În același timp cu lupta pentru atribuirea numelui Mihai Eminescu Naționalului timișorean s-a desfășurat, în paralel, efortul pentru înălțarea unei statui a marelui poet în fața teatrului ce-i purta, de acum, numele. Am aflat, din presă, dar și direct, detalii despre numeroasele evenimente care au opturat, până la urmă, toate căile spre această reușită. Personal, cred că dacă s-ar fi mutat, pur și simplu, bustul deja existent al lui Mihai Eminescu, câteva sute de metri spre Teatrul Național, dacă ar fi fost amplasat în locul ceasului beteag, ale cărui limbi dorm, nemișcate, de ani buni, Teatrul Național *Mihai Eminescu* Timișoara ar fi avut ceea ce-și dorea: chiar bustul marelui poet plasat cu fața spre lăcașul de cultură ce-i purta numele. Ambiția nemăsurată a lui Ioan Ieremia de a face o statuie impozantă, mare, nouă, de care să-și lege numele, a făcut ca, până la urmă, să nu dobândească nimic. Nici baremi pe cea existentă.

**Anul 1996.** Evenimentele care au polarizat, vreme de doi ani și mai bine, atenția timișorenilor, nu au fost, așa cum ar fi trebuit să fie, spectacolele Teatrului Național, ci lanțul de scandaluri în presă și în sălile tribunalului. Citesc, a nu știu câta oară, zeci de pagini apărute în jurnalele urbei. Răsfoiesc *Suplimentul de marți* al ziarului *Paralela 45 - Realitatea bănățeană*, de prin februarie-martie 1996, supliment care a găzduit un serial, **Teatrul Național în derivă?**, în care un număr de 25 de oameni de cultură (prin profesie, în principal) răspundeau la două întrebări referitoare la soluțiile care ar fi putut readuce teatrul timișorean la ceea ce fusese odinioară sau l-ar fi putut alinia teatrelor „de vârf” ale momentului (vezi Teatrul Național Craiova). Unele răspunsuri păstrau, în soluțiile furnizate, o rezervă plină de bun simț, alte persoane își exprimau punctul de vedere cu ton apăsător, după ce mărturisiseră că nu mai călcaseră pragul teatrului de ani buni, invalidându-și astfel, singuri, propriile aprecieri și soluții (pentru că niciun evaluator care se respectă, nu-i așa, nu poate evalua un obiect sau o împrejurare pe care nu le cunoaște direct, nemijlocit, cu atât mai mult nu poate, în situația dată, oferi soluții), alte persoane căutau vinovații unde nu puteau să fie, și soluțiile tot la ei (de exemplu, cineva opta pentru schimbarea secretarului literar care habar nu are să facă repertoriul, neștiind că, în întreaga lume teatrală românească, de la revoluție încoace, repertoriul nu-l mai face secretarul literar, ci regizorii, iar în teatrele conduse de un manager-regizor, deci într-un „regim regizorocrat”, secretarul literar nici nu mai este consultat în problema în

discuție), alții nu știau, pentru că erau mai tineri, că teatrul timișorean a avut perioade de mare strălucire, greu de ignorat, alte răspunsuri erau, pur și simplu, de o candoare necomentabilă. În sfârșit, răspunsurile erau diverse, soluțiile, cele mai multe, conduceau spre schimbarea managerului.

Unele recomandări erau operante, altele, nu. Dar, dincolo de toate, dincolo de ceea ce spuneau acești oameni, modul în care au făcut-o a fost cultural și civilizat. Erau sincer îngrijorați de soarta teatrului din urbea lor și, ca tot bănățeanul care a fost cândva „fruncea” la teatru, dar nu mai este, ar fi vrut, legitim, ca Teatrul lor Național să ajungă iar în vârf, nu numai pentru că sunt plătitori-contribuabili la susținerea acestei instituții de cultură, dar mai cu seamă pentru că le păsa de ce și cum vor învăța copiii Timișoarei lecția de cultură prin teatru. Unii, nu puțini, nu au furnizat soluții valide, dar nu te poți supăra pe ei, pentru că, deși, poate, privit din afară, nu pare a fi așa, teatrul este, totuși, un segment al culturii organizat după alte legi și norme interne decât, de pildă, Uniunea Artiștilor Plastici sau Uniunea Scriitorilor.

*Suplimentul de marți* îi îngăduie, onest, directorului Teatrului Național în discuție, cel timișorean, dreptul la replică (*Suplimentul de marți*, „Paralela 45 – Realitatea bănățeană”, 13.02.1996). În comentariul multor împrejurări în dispută, Ioan Ieremia are dreptate. În numeroase alte dispute publice, pe o temă anume, adevărul era de partea lui. (Sigur că niciun tânăr comentator, oricât de tânăr și de genial ar fi el, oricât l-ar fi iubit și admirat propriii lui profesori, nu-i poate numi, public, în presă, pe actorii Teatrului Național, Larisa Stase Mureșan, Vladimir Jurăscu, Daniel Petrescu, Mihaela Murgu și alții de gabaritul lor, nici „imbecili și imbecilizați”, nici „cabotini și submisivi” etc., fără riscul de a fi admonestat. Pe bună dreptate. Este, până la urmă, și o chestiune de educație modul în care te adresezi unei anume vârste). Comentând această împrejurare, Ioan Ieremia avea dreptate să se supere.

Felul în care a găsit însă de cuviință să-și apere adevărurile, ale lui sau ale teatrului pe care îl gestiona temporar, modul brutal, agresiv, lipsit de măsură, manifestările xenophobe, modul de adresare și exprimare, departe de spațiul culturii și al necesarei diplomații pe care o pretinde orice conflict derulat în interiorul acestui spațiu, i-au anulat, pur și simplu, toate adevărurile.

I-au anulat adevărurile! Incredibil.

Uneori, conflictul cu oamenii de presă a luat forma unei bătăi în lege.

Nu dorim să continuăm comentariul pe marginea acestor conflicte, conflicte gestionate de cei implicați, în totalitate, neconstructiv și împotriva teatrului însuși.

**Anul 1997.** „Aurel Gheorghe Ardeleanu, Brândușa Armanca, Oscar Berger, Ioan Viorel Boldureanu, Adrian Bodnaru, Doru Branea, Constantin Flondor, Viorel Marineasa, Tinu Pârvulescu, Ileana Pintilie-Teleagă, Vasile Popovici, Adrian Dinu Rachieru, Robert Șerban, Marcel Tolcea, Daniel Ursachi, Daniel Vighi – scriitori, profesori și artiști plastici din Timișoara – au constituit *Grupul pentru demnitatea Teatrului Național din Timișoara*. Ei au făcut public un apel care: „(...) vizează restituirea unei vieți teatrale de calitate în Timișoara”(…) și



„își propune să încunoștiințeze opinia publică și forurile de decizie cu privire la declinul constant al unei importante instituții de cultură (...)”

În apel sunt menționate motivele care au generat luarea de poziție: „Calitatea constant mediocră a producțiilor artistice ale teatrului (...), starea conflictuală permanentă, întreținută de conducerea teatrului, cu instituțiile de spectacol locale și cu majoritatea personalităților culturale, cauza principală a conflictelor fiind deciziile, declarațiile și comportamentul public al conducerii TNT, în special al directorului instituției, dl. Ioan Ieremia. Acesta a optat pentru un limbaj de o nepermisă agresivitate și vulgaritate, pentru o conduită plină de vanitate și autosuficiență, fiind incapabil să asimileze orice critică (...); Stilul de lucru al directorului Ioan Ieremia a stârnit convulsii interne, îndepărtarea unei mari părți a personalului artistic și tehnic de valoare, încurajarea mediocrității obediente ”

În continuare, vă prezentăm soluțiile propuse de *Grupul pentru demnitatea Teatrului Național din Timișoara*: „ 1. destituirea domnului Ioan Ieremia și îndepărtarea sa din TNT; 2. demisia consiliului de conducere al teatrului; 3. constituirea unui comitet managerial, în frunte cu un reprezentant al administrației locale, format din nume de marcă ale culturii timișorene, care, prin autoritatea sa, să asigure interimatul până la numirea noului director și alegerea noului consiliu de conducere; 4. odată cu instalarea noii conduceri, comitetul managerial interimar se va dizolva, pe structura lui constituindu-se un Comitet de Consultanță, care să susțină moral acțiunile manageriale necesare; 5. înființarea unei comisii de anchetă pentru cercetarea abuzurilor comise în perioada actualului director”. (Felicia Todea, *Realitatea bănățeană*, 08.01.1997)

Ar trebui, poate, să precizăm că nici atunci, în 1997, nici acum, în 2005, teatrul nu a avut și nu are, prin lege, Consiliu de Conducere, ci doar un Consiliu de Administrație alcătuit din director, director administrativ, contabil șef, jurist și președinte al sindicatului, precum și un Consiliu Artistic, organism cu drept de consultanță, nu de decizie.

Paradoxal, după revoluție, în democrație, condiția directorială a devenit una din ce în ce mai autocrată. Situație nici măcar ascunsă, ci declarată pe față. Asta, în afara împrejurării în care, diplomat, directorul își maschează deciziile discreționare – mai cu seamă în zona artistică – de dreptul legal al Consiliului de Administrație de a hotărâ „împreună”

Dar, până la urmă, nu acest lucru era important atunci.

*Grupul pentru demnitatea Teatrului Național din Timișoara* s-a întâlnit într-o sedință la sediul revistei *Orizont*, în prezența ministrului culturii, la ora aceea Ion Caramitru, și primul punct din solicitarea grupului, demiterea directorului Ioan Ieremia, s-a realizat.

În 27 ianuarie 1997, domnul Gheorghe Luchescu, inspector teritorial șef al Inspectoratului județean pentru cultură a fost numit, prin ordinul ministrului culturii, director interimar al Naționalului. În același timp, civilizat, fostul director al instituției, Ioan Ieremia, a primit ordinul de eliberare din funcție. Directorul interimar și-a propus, firesc, să ducă la bun sfârșit stagiunea 1996-1997,

să creeze condiții pentru montarea premierelor propuse deja și planificate, și să creeze un climat fecund în cadrul și în jurul teatrului.

La puțină vreme, începutul lunii martie 1997, regizorul Ștefan Iordănescu, beneficiind și de susținerea acestui grup de intelectuali timișoreni, dar și pentru că Programul lui de redresare a Teatrului Național Timișoara, cu care se prezentase la concurs, fusese unul extrem de bine articulat, ofertant și convingător, a câștigat concursul pentru direcția acestui teatru.

1997-2000

## PERIOADA DIRECTORATULUI ȘTEFAN IORDĂNESCU



Ștefan Iordănescu

În prezența presei și a întregului colectiv teatral, în prezența VIP-urilor oficialității culturale timișorene, Ștefan Iordănescu și-a prezentat **Programul managerial, un program-pilot de restructurare a teatrului**, pentru moment cel timișorean, urmând ca, în funcție de rezultatele obținute, să fie adoptat și de celelalte teatre din țară.

Excelentele obiective pe care și le propunea au lăsat pe toată lumea cu gura căscată, deși câteva mârâieli legate de măsura „visului” s-au auzit. Dar cine să-i asculte pe clevetitori?

Pentru ca să se ajungă la Obiectivele propuse, a fost traversat un modül istoric ce venea să precizeze perioadele de glorie ale Teatrului Național Timișoara anterioare anului 1989, dar și starea de criză a teatrului după acest moment, capitol mai mult sau mai puțin exact ca informație, oportun totuși pentru a marca punctul de plecare. Adică: „Pentru cetățeanul Timișoarei este evident că Teatrul Național și-a pierdut cu totul menirea și, prin urmare, refuză să îi mai calce pragul. Între emițătorul cultural și receptor limbajul a devenit neinteligibil, bâlbâit, ba chiar violent și amenințător. Cel puțin așa stau lucrurile judecând după articolele celor șase ziare locale, trei posturi de radio și trei de televiziune, care sunt unanime (lucru foarte greu de realizat!) în a ridiculiza cu o teribilă satisfacție orice acțiune a instituției culturale amintite.” (extras din Proiectul de management cultural al lui Ștefan Iordănescu).

Un program managerial coerent și generos în obiective – așa cum și era cel al lui Ștefan Iordănescu – însemna singura soluție pentru repunerea Teatrului Național pe locul pierdut în urmă cu câțiva ani.

**Obiectivele culturale** vizau trei direcții clare:

- cea legată de *creația teatrală și dramatică* ce viza, prin articularea unui sistem de strategii în domeniu, recâștigarea publicului prin importanța și înălțimea valorică a ofertei teatrale;

- *reconstruirea imaginii publice a teatrului*, recuperarea importanței și a poziției centrale, ca reper cultural în regiune și ca centru cultural la nivel național;

- *direcția educațională și de formare artistică* făcea referire la relațiile cu publicul timișorean, mai cu seamă cel tânăr, universitar, în cadrul unor activități comune cu scop formativ.

**Obiectivele manageriale** erau și mai interesante:

- „să creeze structurile manageriale care, fără a se interfera cu actul artistic, să-i dea acestuia certitudine și perspectivă;
- să organizeze producția teatrului pe proiecte, fiecare proiect având parte de un management de proiect de sine stătător;
- să eficientizeze întreaga activitate a teatrului, inclusiv pe criterii comerciale;
- să creeze o adevărată echipă – artistică, tehnică și administrativă – fidelă teatrului și misiunii sale.”

Desigur, și **măsurile** propuse pentru atingerea acestor obiective erau pe potrivă, ele ținând eficientizarea structurii administrative și tehnice a teatrului prin măsuri de *fluidizare a comunicării interdepartamentale*, dar și reclădirea structurilor departamentale însele pe rațiuni de eficiență. Pe de altă parte, organizarea activității instituției pe bază de proiecte, fiecare cu buget separat, cu *sarcini clare pentru personalul artistic și tehnic*, cu un *coordonator-manager de proiect* și un *calendar riguros* de desfășurare a activităților planificate, nu putea conduce decât – cel puțin teoretic – la o scădere a timpilor de pregătire ai fiecărui proiect. Dacă, periodic, se va reuși organizarea unui număr important de Ateliere de creație, renumitele workshop-uri susținute de personalități de marcă ale teatrului românesc și internațional, cu scopul creșterii nivelului de pregătire profesională al actorilor, eficientizarea întregii producții artistice urma a deveni un fapt firesc și real – menționa programul.

Mai era vorba despre coproducții, chiar internaționale, despre realizarea unor proiecte cu finanțări străine etc.

Dat fiind faptul că Teatrul Național din Timișoara tocmai depășise o perioadă de izolare, de rupere a relațiilor cu instituțiile culturale similare din oraș, dar și din afară, se sublinia **oportunitatea restabilirii unor relații de colaborare în plan cultural și administrativ** cu acestea. Dar și cu uniunile de creație naționale, cum ar fi UNITER-ul, bunăoară, blamat voinicește, public și în particular, de vechea conducere a teatrului, instituție cu care relațiile fuseseră fracturate temporar.

Uniunea Teatrelor din Europa se declara deschisă spre derularea unor programe în cadrul cărora să deplaseze la Timișoara, pentru colaborări lucrative, o echipă de tineri regizori, iar Asociația Ecume, axată pe masterate și cursuri de management cultural, își manifesta sprijinul pentru formarea unei echipe manageriale profesioniste, chiar performante, la Teatrul Național din Timișoara.

Un loc aparte în programul managerial propus de Ștefan Iordănescu ocupa, pe bună dreptate, **îmbunătățirea relațiilor cu mass-media locală**, prin integrarea jurnaliștilor în unele proiecte ale teatrului, dar și prin participarea cadrelor artistice ale teatrului la proiecte comune cu aceste instituții. Urma ca un departament special înființat, cel de comunicare și relații cu publicul, să țină o relație permanentă cu presa, spre a stimula o critică teatrală prezentă permanent în actul artistic.

Se prevedea, la un punct, și organizarea, prin sarcina Teatrului Național, de workshop-uri conduse de critici teatrali români importanți, pentru perfecționa-

rea jurnaliștilor culturali timișoreni. Acest lucru s-a și întâmplat în timpul a trei ediții ale Festivalului Dramaturgiei Românești, începând cu ediția 1997.

Între celelalte propuneri ale Programului, cea de constituire a unei **Fundații de sprijinire a Teatrului Național din Timișoara**, alcătuită din „personalitățile cele mai marcante și active din viața culturală a orașului, membri ai administrației locale, parlamentari, politicieni, oameni de afaceri, alte organizații cu caracter cultural” urma să-și concentreze eforturile pentru sprijinirea Naționalului timișorean. Programul propunea chiar și o structură de organizare a acestei fundații, cu director administrativ, contabil și secretară și cu șase Departamente distincte: de dramaturgie, formare, imagine, festival-concurs, resurse financiare, administrativ-executiv.

Alăturat acestui Program, de fapt chiar cuprins în el, se regăsea un **Plan de investiții pentru obținerea unui spațiu și amenajarea unei săli Studio**, atât de necesară, de multă vreme, teatrului. Se sugerau și posibilele surse de finanțare ale unui asemenea proiect, dar și unele legate de îmbunătățiri necesare aduse scenei mari a teatrului. Fundația amintită anterior urma a se implica masiv și în strângerea de fonduri, destinate, mai cu seamă, unor evenimente mai speciale ale teatrului, cum ar fi Festivalul Dramaturgiei Românești.

Un **Club al partenerilor de afaceri** și o **Cafenea a artiștilor** încheiau propunerile Programului managerial propus de Ștefan Iordănescu.

Ca un corolar al tuturor acestor gânduri, un Studiu de oportunitate sublinia nevoia reală a Timișoarei de înălțare a unui **Centru de Proiecte Culturale al Primăriei Timișoara**, prin amenajarea Sălii de Sport nr. 2, în următorii ani, spațiu în care s-ar fi derulat, cu bune rezultate, o mulțime de proiecte comune ale tuturor instituțiilor de cultură din Timișoara, spre beneficiul urbei noastre.

Generozitatea unui asemenea program managerial, ineditul, pentru noi, al unor soluții organizatorice, după model occidental, propuse pentru reanimarea Teatrului Național, dar mai cu seamă transformarea lui în teatru-pilot în vederea unei iminente reforme teatrale în România, faptul că aplicarea acestor măsuri propuse de programul managerial în discuție, program ce urma a se desfășura pe o perioadă de trei ani, cu începere din 1997, și care ar fi transformat Teatrul Național din Timișoara într-un model instituțional perfect articulat, cu aplicabilitate la întregul sistem teatral național, a cucerit întreaga asistență, de la oficiali și teatru, la presă.

**Demersul de aplicare** a acestui program era, desigur, unul **radicalizant**, lucru cerut imperios de dorința managerului teatral legată de integrarea – prin nivel valoric a producției teatrale, dar și organizatoric – a Naționalului timișorean în mișcarea teatrală europeană.

O stare de fapt relativ haotică cu care s-au confruntat toate teatrele din România postdecembrisă, a făcut ca Proiectul managerial ce promitea ordine, eficientizare, reorganizare internă după sistem european, să fie susținut deplin și de Ministerul Culturii.

Unele persoane, realiste până la enervarea societății din jur, au observat, mălițios, că opulența acestui Program frizează clar utopia, amintind vorbele înțe-



lepte ale țăranului român care zice că este întotdeauna mai prudent să promiți puțin și să faci de zece ori mai mult, decât invers.

Dar parcă i-ar fi ascultat cineva pe cârcotași!

Paranteză. Cei mai mulți dintre noi eram atât de luați de valul mirobolan-tului proiect, că eram în stare să facem orice, orice, ca el să devină realitate. Eu, una, am și făcut: am cedat, de bună voie și nesilită de nimeni, doar la rugămintea lui Ștef, funcția de consultant artistic pe care o aveam la venirea lui în teatru, acceptând să revin la cea de secretar literar. Păi, dacă teatrul meu, iubitul meu teatru, avea nevoie spre a propăși de o „amărâtă de funcție”, chiar dacă asta în-semna un anume statut profesional, altul decât cel al secretarului literar, tocmai eu să nu i-o dau? Sigur că am făcut-o!

Cine va mai face ca mine, ca mine să pățească. Închid paranteza.

Dat fiind faptul că perioada directorială a lui Ștefan Iordănescu se întinde exact pe trei ani calendaristici, nu teatrali, vom organiza considerațiile referitoare la această perioadă pe ani calendaristici.

**Anul 1997.** Organizarea activității artistice pe bază de proiecte și programe.

**Programe: Programul Vedeta în teatru.** Spectacolele acestui program încercău să pagineze cât mai bine actorul, cu rolul lui fundamental în cadrul unui spectacol, atitudine importantă după o lungă perioadă în care „monopolul” scenei fusese deținut de regizor. Se referea la situația în care un spectacol poate crea o vedetă, sau, dimpotrivă, numele deja consacrat al unei vedete poate prilejui montarea unui spectacol. Oricum ar fi stat lucrurile, intenția declarată aceasta era.

S-au așezat sub cupola acestui program: **Păpușarii cehi** de D.R. Popescu, în regia lui Ioan Ieremia, despre care am vorbit deja, el aparținând programului repertorial anterior, propus de Ioan Ieremia, dar a cărui premieră a avut loc după instalarea următorului director, **Un bărbat și mai multe femei** de Leonid Zorin, în regia Beatricei Bleonț, spectacol preluat de la Teatrul Național din București, cu Claudiu Bleonț și Carmen Ionescu, **Cerșetorul** de Reinhardt J. Sorge, tot în regia Beatricei Bleonț și cu Claudiu Bleonț în rolul titular și **Domnișoara Julie** de August Strindberg, un spectacol regizat de Ștefan Iordănescu, cu Maia Morgenstern în Julie, Mircea Rusu în Jean și Luminița Stoianovici în Kristin.

În unele dintre spectacolele menționate, orice ar fi declarat inițiatorii programului, vedetele-actori au „căzut la pace” cu vedetele-regizori, împărțind frățeste și cu loialitate, atât aplauzele publicului, cât și laudele criticii.

**Cerșetorul** s-a aflat, cu evidență, în această situație, paginându-i cu generozitate nu doar pe Claudiu Bleonț, dar și pe actorii timișoreni: Gheorghe Stana, în rolul tatăl, a reușit un rol de excelență, Larisa Stase Mureșan în mama, de asemenea. O vedetă de necontestat a spectacolului a fost întregul colectiv al teatrului participant la spectacol, care a funcționat nu doar cu profesionalitate, dar mai ales cu dăruire, credință și plăcere evidentă, performanță al cărei merit a fost, cu evidență, în primul rând, al vedetei-regizor Beatrice Bleonț. Caldă, diplomată, exactă, fără nicio ezitare în propunerile și soluțiile spectacolului,

Beatrice Bleonț a „ridicat” un spectacol cu o construcție interioară clară și echilibrată, de o mare frumusețe imagistică, cu tablouri antologice prin rafinament și expresivitate, sprijinită fiind de decorul frust al lui Constantin Ciubotariu, de un ecleraj savant al tablourilor și o ilustrație muzicală mai mult decât inspirată. A fost un spectacol minunat.

În **Domnișoara Julie** s-au strâns trei vedete: Maia Morgenstern, Mircea Rusu și timișoreanca Luminița Stoianovici, într-un spectacol mai puțin convingător ca propunere regizorală (Ștefan Iordănescu), dar admirabil susținut actoricește, spectacol cu care, de altminteri, Teatrul Național a făcut câteva turnee internaționale, în Franța, la Marsilia și în Elveția, la Geneva.

Tot în stagiunea 1997-1998, mai exact în toamna lui 1997, au fost demarate repetițiile la două proiecte însemnate, **Elisabeta I** de Paul Foster, cu Maia Morgenstern în Elisabeta, dar și cu actori ai Teatrului Maghiar din Timișoara în distribuție și **Amadeus** de Peter Shaffer (de asemenea în colaborare cu Teatrul Maghiar), cu Mircea Rusu, ambele proiecte în regia lui Victor Ioan Frunză și scenografia Adrianei Grand. Din păcate, niciunul nu a putut fi finalizat.

**Programul Teatrul poetic** a fost inițiat cu ocazia aniversării lui Nichita Stănescu, în martie 1997, și mai cuprindea, sub același generic, spectacolul Eminescu din decembrie 1997.

**Programul START** a fost inițiat în sprijinul tinerilor actori, regizori și scenografi, acesta fiind un prim obiectiv. Mai apoi, se avea în vedere sprijinirea organizațiilor independente care promovează artele spectacolului, cum ar fi *Fundația Teatrul Fără Frontiere* sau *Fundația pentru o Imagine Liberă* și, nu în ultimul rând, colaborarea permanentă (prin implicarea în spectacolele Teatrului Național a studenților – actori), cu Secția de Actorie a Facultății de Muzică, Universitatea de Vest, Timișoara.

În 1997, în acest program au intrat premierele **Unde- i revolverul?** de Gábor Gergey, în regia lui Ion Ardeal Ieremia și **Privește înapoi cu mânie** de John Osborne, în regia actorului Florin Ionescu, ambele spectacole uzând de o distribuție preponderent tânără, de regizori tineri și scenografi asemenea, dar nereușind niciunul dintre ele să se impună valoric, nici ca artă a spectacolului și nici ca performanță interpretativă, creație regizorală ori scenografică.

**Programul Teatrul și comunitățile** a fost inițiat pentru câteva categorii speciale de spectatori, așa-numitele „comunități defavorizate”: case de copii, cămine de bătrâni, clinici de psihiatrie, închisori. La Clinica de Psihiatrie „Eduard Pamfil” din Timișoara au fost susținute două spectacole constituite dintr-un fragment din **Năpasta** de I.L. Caragiale, în regia lui Ion Ardeal Ieremia, spectacole urmate de discuții cu pacienții, discuții coordonate de cadre de specialitate, cu scopul de a stimula imaginația și logica bolnavilor. La câteva Case de copii s-a prezentat un fragment din **Capul de rățoi** de George Ciprian, în regia lui Ion Ardeal Ieremia și au fost distribuite exemplare xerocopiate după cărți pentru copii.

**Programul Teatrul și Biblia** include spectacole legate de sărbătorile creștine ale Crăciunului și Paștelui, în principal, dar și alte spectacole centrate pe reprezentarea unor evenimente sacre.

Aici sunt încadrate spectacolele **Mistere medievale**, un spectacol în coproducție cu Teatrul German de Stat Timișoara, în regia Mihaelei Lichiardopol și **Irozii**, spectacol de Cătălin Naum, realizat cu Dragoș Bucur de la Academia de Teatru și Film, București și cu studenții Secției de Actorie a Facultății de Muzică din cadrul Universității de Vest Timișoara.

Spectacolul **Mistere medievale**, alcătuit din trei secvențe distincte ca scriitură, dar organic asamblate în spectacol – *Miracolul lui Teofil* de Rutebeuf (sec. XIII), *Cavalerul cu potirul*, text anonim, sec. XIII și *Adevăratul mister al Sfintelor Patimi* de Arnoul Greban – a avut premiera în luna iulie, în Piața Domului din Timișoara, pe o scenă mobilă, în fundal chiar cu impunătorul Dom, luminat cu reflectoare, ceea ce a creat, din start, o atmosferă specială. **Mistere medievale** a fost un spectacol care a emoționat enorm, a stârnit admirația și, mai cu seamă, a generat starea de grație pe care o inculcă apropierea sacrului. Premiera aceasta a fost una inedită și provocatoare pentru spectatorii adunați, cu mic cu mare, în fosta Piață a Unirii, spectaculosul și fantasticul au dominat întreaga reprezentare, luminile, muzica, decorul – foarte practic –, realizat de arhitectul Lucian Lichiardopol, picturalitatea costumelor Krisztinei Nagy, credința interpretării, toate la un loc s-au topit într-un spectacol convingător, „miraculos” putem spune fără să greșim, în care, chiar dacă ar mai fi existat fisuri pe ici, pe colo, nimeni nu era dispus să le monitorizeze. Spectacolul a fost invitat la Sibiu, la Festivalul de teatru din toamna aceluiași an, 1997, și s-a bucurat aici de un mare succes, iar mai apoi, în cursul anului 1998, a fost refăcut spre a putea fi reprezentat și în interior, pe scenă (pe scena Teatrului German de Stat).

Apărut în preajma sărbătorilor de iarnă, **Irozii** a fost un spectacol de grup, bine structurat, încheșat și coerent ca propunere de spectacol, emoționant prin autenticul obiceiurilor populare, al muzicii legate de sărbătorile Crăciunului și plăcerea de a juca în spectacol a studenților.

**Programul ABC teatral**, cu mai multe proiecte, venea să continue și să complinească o preocupare veche a teatrului legată de formarea spectatorilor săi, mai cu seamă a celor tineri, legată de sensibilizarea acestui segment de public vizavi de teatru.

**Proiecte:** 1. *Spectacolele ABC* – se referea la spectacole ale teatrului comențate de realizatori cu și pentru publicul spectator. Spectacolul **Cu ușile închise** de J.P. Sartre a fost un asemenea spectacol. 2. *Școala spectatorului* – cuprindea întâlniri ale spectatorilor, în cea mai mare măsură public universitar, în Aula Magna a Universității de Vest, cu creatori importanți, cum ar fi Maia Morgenstern, Victor Ioan Frunză, Mihaela Lichiardopol. 3. *Atelier* – avea ca obiectiv deschiderea unor căi de colaborare cu trupe teatrale de amatori, dar și asistarea tehnică și artistică a atelierelor de teatru din liceele timișorene. Teatrul Național a participat, în cadrul acestui proiect, la realizarea unor spectacole ale Teatrului Studentesc „Thespis” ale Liceului Shakespeare, dar și la alte tipuri de manifestări artistice ale adolescenților liceeni din Timișoara. Viză, acest proiect, și includea un număr de ore de teatru în programa școlară, lucru care, însă, nu s-a întâmplat.

**Festivalul Dramaturgiei Românești, ediția a VIII-a, 1997** a fost și el unul dintre cele mai importante programe ale anului, s-a desfășurat între 2 și 8 octombrie 1997, a devenit, pentru trei ediții următoare (1997, 1998, 2000) necompetitiv, și-a schimbat fizionomia prin introducerea Ateliereleor de critică de teatru, de dramaturgie și de artă a actorului, a vernisajelor expoziționale, lansări de carte, dar și a Noptilor festivalului, întâlniri nocturne ale realizatorilor cu publicul și presa. Despre toate edițiile festivalului se detaliază într-un capitol separat, închinat în exclusivitate acestui eveniment.

**Alte proiecte: Partenerii Teatrului Național Timișoara** – ideea principală a proiectului a fost aceea a atragerii de fonduri externe nu sub titulatura de sponsorizare, ci sub cea de *prestări de servicii de publicitate sau închirieri de spații publicitare*. S-a formulat o strategie de acțiune în acest sens, un loc important ocupând aici ofertele concrete ale teatrului pentru plata și posibilitățile de onorare, de către teatru, a comenzilor celor interesați să-și lege numele, ca persoană fizică ori ca instituție, firmă sau organizație de orice tip, de Teatrul Național Timișoara. Înființarea unui Club al partenerilor teatrului, cu crochiul unui statut al membrilor, cu posibilități de relație, cu drepturi și îndatoriri aferente, completa proiectul, care, însă, nu a avut, până la urmă, în totalitate, aplicabilitate practică.

**Sala Atelier** – reprezenta visul, de mulți ani, al unui spațiu alternativ de spectacol, capabil să găzduiască spectacole neconvenționale, cum ar fi teatru experimental, balet contemporan, concerte etc., o sală Atelier de care să beneficieze toate cele patru instituții de spectacol din clădire. S-a găsit spațiul în depozitul de decoruri de la parterul clădirii, s-a întocmit și un studiu de fezabilitate prezentat, la un moment dat, Ministerului Culturii, toată lumea a fost de acord cu necesitatea acestei săli alternative de folosință comună, dar, la un anumit punct, derularea proiectului s-a blocat. Între timp, Teatrul Maghiar și-a construit, într-o sală mare de repetiții, un asemenea spațiu alternativ, Studioul, admirabil gândit și dotat, pe care, vecini gentili, ni l-au mai împrumutat și nouă la nevoie. Proiectul, excelent, a fost pur și simplu abandonat prin plecarea la București a lui Ștefan, deși el, proiectul, se găsea într-o fază avansată de realizare.

**Dotări tehnice.** În anul 1997 s-au făcut achiziții importante pentru departamentele Lumini (orgă de lumini computerizată, blocuri de putere, proiectoare diverse) și Sunet (procesor sunet, mixer audio, amplificator de putere, incinte acustice, boxe frecvență joasă, microfoane, sistem intercomunicații etc.). S-au achiziționat, de asemenea, calculatoare, imprimante, rețea scanner, alte aparaturi moderne pentru eficientizarea activității birourilor.

**Crearea Departamentului Dezvoltare** a constituit, desigur, cea mai importantă dintre schimbările de structură organizatorică internă propuse de Ștefan Iordănescu, vizând strategia de modernizare și refuncționalizare a Teatrului Național Timișoara, sigur, după constituirea unui staff artistic și managerial, alcătuit din regizorul Victor Ioan Frunză, consultant artistic, Corina Răceanu, contabil șef, Ionuț Corpaci, referent managerial și Adrian Chirilă, regizor teh-

nic. Acest board trebuia să „conceapă și să pună în aplicare un set de reforme pentru relansarea Teatrului Național Timișoara în viața teatrală românească și europeană”, având obiective precise: „realizarea de producții la un nivel artistic înalt; invitarea unor personalități ale teatrului românesc pentru a monta la Timișoara; realizarea unei scene alternative a teatrului; afirmarea TNT ca pol al vieții culturale și exprimarea unui punct de vedere propriu în cadrul societății civile timișorene” (extras din Raportul stagiunii 1997-1998).

Crearea Departamentului Dezvoltare a fost unul dintre punctele cheie ale acestei „reformе”, reprezentând însă și cel mai răsunător eșec al ei.

Constituirea Departamentului Dezvoltare a însemnat, în fapt, împărțirea sarcinilor vechiului Secretariat literar, alcătuit din 2 oameni, între șapte persoane, cinci dintre acestea denumite cu titlul pretențios de „Coordonator”: coordonator marketing (Mirela Tonenchi), coordonator educație, formare (Tinu Pârvolescu), coordonator relații cu presa (Adrian Bodnaru) și coordonator studio video (Onuț Danciu, fotograf). Mai exista un coordonator general al întregului departament, care era profesor de matematică (Ionuț Corpaci), iar cei doi secretari literari nu se regăseau nicăieri. Problema era însă aceea că niciunul dintre coordonatori nu avea pe cine să coordoneze, în afară de propria sa persoană, și nici pe aceasta prea bine, întrucât spațiul de desfășurare al activității ce trebuia coordonată le era doar vag cunoscut, sau chiar deloc (cu excepția, poate, a fotografului Onuț Danciu). Cât despre „coordonatorul coordonatorilor”, adeseori complet „ambetat” de aburi bachici, el se găsea în condiția de a nu se putea coordona nici baremi pe sine însuși, necum pe restul. În mod absolut sigur, plaja de activitate a fiecărui membru al departamentului era atât de restrânsă încât nici nu știu dacă justifica înființarea unui post special. Oricum, toată lumea din departament vorbea mult, frumos și bine, iar rapoartele mirololante întocmite subliniau faptul că teatrul nostru ajunsese, deja, nu doar în Europa, ci chiar deasupra ei, într-o dimensiune geografică încă neprecizată.

Teoretic, puse pe hârtie, lucrurile păreau a merge strună: toți erau directori de programe, coordonatori de proiecte etc. etc., practic însă, dacă încercai să monitorizezi faptele concrete, rămâneai uluit de puținătatea lor. Ei erau, cei mai mulți, băieți buni și talentați, cultivați și bine educați, și nu aveau nicio vină pentru faptul că se pomeniseră prinși într-un joc de-a forma lipsită de fond. Pentru că doar forma acelor structuri ale teatrelor occidentale se importase, nu și conținutul ei, care reprezenta, pe segmente, o chestiune de supraspecializare în domeniu. Competența pe segmentul profesional, volumul de muncă, ritmul și eficiența fiecărui pion al jocului funcționează draconic în structurile occidentale teatrale. Aici, la momentul acela, părea că nimeni nu înțelege faptul că absolvirea unei facultăți, fie ea filologică, economică ori tehnică, nu îți oferă decât un volum general de informație și, eventual, posibilitatea de a te mișca pe traseele domeniului. Pentru a putea funcționa în cunoștință de cauză în domenii distincte ale culturii, teatru, muzeu, arte plastice etc., ai nevoie de specializări, să zicem masterale sau alte stagii de perfecționare în domeniu. Așa încât poți să fii scriitor sau poet recunoscut, asta nu înseamnă că și știi să formulezi, de pildă,



o strategie de promovare diferențiată de la un tip de spectacol la altul, de la un segment de public la un altul, ori că știi să uzezi de formule publicitare, pentru aceeași idee, distincte față de segmentul țintă de public. Acestea și alte zeci și zeci de „detalii”, deși aparent nesemnificative, pot produce incredibile disfuncții ale întregului sistem. (Cum ar fi, bunăoară, faptul că o persoană care se ocupă de relația cu presa, este deci purtător de cuvânt al instituției în fața media, este persoana care, obligatoriu, trebuie să fie cea mai prezentă în teatru pentru a ști, în detaliu, tot ce se întâmplă. Prin consultare cu conducerea teatrului, înaintea întâlnirii cu reprezentanții media, se stabilește ce și cât se transmite, din tot, acesteia. Dar șeful relației cu presa trebuie să știe tot. Dacă vii prin teatru din când în când și te informezi la repezeală, uneori „la mâna a doua”, riscurile dezinformării și ale unor confuzii și bâlbe regretabile, sunt mari. S-au întâmplat și acestea). Lipsa materialelor de promovare diverse și adecvate oricărei situații, blochează dramatic zona marketing. S-a întâmplat. Pe de altă parte, pentru o promovare agresivă, de tip occidental, ai nevoie nu numai de cunoștințe nuanțate în domeniu, dar și de mulți bani. Pentru ca să te poți exprima public, în condiția de reprezentant al teatrului, asupra unui proiect al acestuia, trebuie să știi să evaluezi totul, cu instrumentarul critic profesionist, dar mai cu seamă să nu uiți nicio clipă că ești chiar o parte din teatru.

Etc. etc. etc. Eu mă opresc aici. Toate aceste lucruri și, desigur, multe altele, în occident – model al reformei – sunt bine cunoscute de angajat în momentul implicării în structura teatrală, prin specializări anterioare în instituții de profil. Noi, secretarii literari români mai vârstnici, am învățat din experiența proprie de zeci de ani, dar și din specializări („reciclări profesionale”) cu somități în domeniu, cum ar fi Boris Elvin sau Ion Dezideriu Sîrbu. Dar noi știam că nu știm și voiam să învățăm...

Prin **disfuncția** celui mai important și dinamic modül de proiectare artistică, promovare, relație cu publicul și cu media, și marketing, Departamentul Dezvoltare, situația teatrului a fost, întreaga perioadă, delicată, iar spre sfârșitul intervalului analizat, a devenit chiar dramatică.

**Anul 1998** a însemnat continuarea unor programe, cele mai multe proiecte fiind incluse în START, lucru firesc pentru intenția declarată a conducerii teatrului de sprijinire a creatorilor tineri, dar a însemnat și debutul **Stagiunii europene**, din care, în toamna lui 1998, s-a și realizat primul proiect, **Diavoli** de John Whiting, în regia maghiarului Keszég László. A fost o regretabilă cădere.

Revenind la programul START, au intrat, sub „umbrela” acestuia, două spectacole studențești realizate de clasele profesorilor Gheorghe Stana și Mihaela Murgu, **Jacques sau supunerea** de Eugène Ionesco și, respectiv, **Soțul încornorat**, după **Georges Dandin** de Molière și două spectacole realizate de Teatrul Național în coproducție: **Anne Frank**, împreună cu Fundația Teatru fără Frontiere, precum și **Și cu violoncelul ce facem?** de Matei Vișniec, împreună cu Fundația pentru o Imagine Liberă și Teatrul de Stat „Csiky Gergely”, Timișoara, ambele spectacole bune, ba chiar **Și cu violoncelul ce facem?**, foarte bun.

Aceste ultime două spectacole au fost primite cu căldură de publicul timișorean, de presa de specialitate, încununat, primul, cu premiul de interpretare la Festivalul teatrului scurt de la Oradea (Mihaela Sîrbu în *Anne Frank*), celălalt fiind selecționat și participând la mai multe competiții festivaliere naționale în anul 1998 și 1999. Dacă aceste patru spectacole s-au realizat fără participarea colectivului artistic timișorean, **Artă** de Yasmina Reza (în coproducție cu Teatrul de Stat „Csiky Gergely”, Timișoara), un spectacol început de Ioan Ieremia în cadrul Teatrului nud (teatru particular al lui Ioan Ieremia), proiect abandonat de actori după trei luni de repetiții și reluat sub conducerea regizorală a Andei Gandi, pe scena Teatrului Național, a paginat, fericit, credem, trei tineri actori ai teatrului: Damian Victor Oancea, Cristian Szekereș și Florin Ionescu.

*Teatrul și comunitățile* a fost reprezentat în 1998 de spectacolul **Eternitate locală** după Eugen Seceleanu, în regia lui Diogene Bihoi, prezentat pe scena Casei studenților, un spectacol care a adunat laolaltă actorii de vârstă ai teatrului, artiști care au reușit să facă demonstrația că un actor talentat nu are vârstă. Câteva partituri, printre care cea a Getei Iancu, au reușit să uluiască publicul, în majoritate tânăr, la premieră, cu energia, harul, dăruirea artistică și, realmente, farmecul personal al interpreților.

Programul *Interferențe*, conceput pentru a lansa spectacole în alte spații decât cel al sălii proprii, spații alternative, a însumat, în 1998, câteva spectacole: **Mistere medievale**, refăcut pentru sala Teatrului German de Stat, **Ulcioare de poet**, scenariu de Ilie Chelariu, după versurile lui Damian Ureche, **Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia** de Matei Vișniec și **3 + 3**, spectacol coupé, realizat pe texte din Pirandello, O'Neill și Cehov, s-au jucat în spațiul Galeriei „ART”.

Un spectacol bun: **Invective**, în cadrul *Teatrului poetic*, în regia lui Ion Ardeal Ieremia. Scenariul, construit pe versurile și corespondența lui Verlaine, admirabil tălmăcite în limba română de Șerban Foarță, text axat pe relația scandalooasă în epocă între Verlaine și Rimbaud și sprijinindu-se, în forma destinată scenei, și pe tipul de poezie în care Verlaine se imagina femeie (semnând „Pauvre Lélian”), deși incitant, senzual și impudic pe alocuri, a atins performanța de a nu fi cătuși de puțin trivial. Pe această structură literară, Ion Ardeal Ieremia a construit un spectacol echilibrat și emoționant, desenat, conceptual, cu sensibilitate și finețe a nuanței psihologice, exploatată nu doar prin versul rostit, ci și prin semn scenic expresiv și, mai cu seamă, clar, în cea mai mare parte a spectacolului. (Spectacolul nu a fost scutit, totuși, spre finalul său, de unele zone prolixе). O problemă a cărei abordare presupune, pentru creatori, „mersul pe sârmă”, reușește un discurs scenic distins și distinct, cu ancadramente picturale și muzicale remarcabile pentru traseele sufletești și emoționale ale celor doi interpreți talentați, Claudia Ieremia și Valentin Ivanciuc.

În sfârșit, spectacolul **Emil și detectivii**, destinat copiilor, în Programul ABC.

Alte Programe:

**Restituiri** – un program de durată, care includea **Caietele Teatrului Național, această istorie**, precum și strângerea și arhivarea materialelor documentare (date, cronici, materiale iconografice, costume etc.) în vederea **constituirii unui Muzeu al Teatrului Național**. Programul a fost inițiat și susținut integral de Mariana Voicu.

Din **Caietele Teatrului Național** au apărut, în 1998, două: primul, editat în limba engleză (apărut în timpul Festivalului Dramaturgiei Românești, ediția 1998), era o „*carte de vizită*” a *Teatrului Național din Timișoara*, creionându-i fizionomia și personalitatea prin raportare la istoria culturală a municipiului, la propria lui istorie de aproape șase decenii, personalitate configurată din imaginea lui la zi, dar și din ceea ce își propunea să devină în viitor. Celălalt Caiet i-a fost dedicat actorului *Vladimir Jurăscu*, la aniversarea a 50 de ani de carieră. Al treilea, dedicat artistului emerit *Gheorghe Leahu*, a fost lansat în cursul Festivalului Dramaturgiei Românești, ediția 2000.

**Programul Eurolinks**, program de coproducții cu teatre din Europa, a însemnat spectacolul **Visul unei nopți de vară** de W. Shakespeare, făcut de Beatrice Bleonț la Szambek, Ungaria, în august 1998.

**Festivalul Dramaturgiei Românești**, ediția 1998, cu detalii cuprinse în capitolul rezervat tuturor edițiilor festivalului.

Cu o mică excepție, spectacolul **Invective**, din punct de vedere artistic, anul 1998 a fost unul mediocru.

Revenim la **Stagiunea europeană a Teatrului Național Timișoara**, dat fiind faptul că ea s-a desfășurat în stagiunea 1998-1999, fiind, în intenție, unul dintre cele mai eclatante programe ale „direcției Iordănescu”. Cităm dintr-un material publicitar al teatrului referitor la Stagiunea europeană: „*Această stagiune este patronată de Uniunea Teatrelor Europene, cel mai important for teatral continental. Faptul că UTE se implică în realizarea unei stagiuni întregi la Teatrul Național din Timișoara, propulsează această instituție la un nivel superior al existenței sale. În acest fel, se onorează cea mai importantă promisiune a noii direcții instalate în martie 1997 – un teatru-pilot, de orientare modernă, în sensul real al unei reale integrări europene. (...) În ceea ce privește stagiunea 1998-1999, demersurile pentru această colaborare, realmente importantă pentru evoluția Teatrului Național Timișoara, au început în vara anului 1997 și s-au finalizat printr-o ofertă UTE, extrem de incitantă pentru viața teatrală românească.*”

Proiectele propuse de Uniunea Teatrelor Europene au la bază dorința de a înlesni apropierea publicului de un nou tip de teatru, în specificul și unitatea sa. Diversitatea culturilor ai căror exponenți sunt regizorii aleși de UTE pentru a monta la Timișoara în această stagiune, oferă o deschidere culturală europeană, necesară pentru a recapacita o mișcare teatrală aplecată excesiv asupra propriilor modele. De aceea, atât repertoriul, cât și realizatorii proiectelor respective, acoperă o arie geografică și culturală vastă.

Pe de altă parte, colaborarea dintre actorii Naționalului timișorean și regizori provenind din sisteme culturale mult diferite de cel românesc, nu poate fi decât bene-

fică, în sensul adaptării artiștilor timișoreni la cerințe și standarde regizorale diferite, la modalități de abordare a textului și de lucru deosebite și, nu în ultimul rând, în sensul adaptării la un sistem concurențial; metode diferite de lucru, priorități teatrale în schimbare, sunt un pas înainte în reforma teatrală începută la Timișoara și în toată țara.

Un alt succes al acestui program comun UTE și TNT pentru stagiunea 1998-1999 este prioritatea oferită unor regizori tineri, având o cotă de popularitate crescută, regizori formați de marile nume ale teatrului european: Peter Brook, Giorgio Strehler etc. Referințele care au însoțit programul conceput de Uniunea Teatrelor Europene demonstrează faptul că au fost desemnați să monteze la Timișoara doar regizori extrem de apreciați, considerați vedetele de mâine ale teatrului continental. Pe de altă parte, faptul că au fost puși să colaboreze cu TNT de către cel mai competent și mai prestigios for de teatru european, este considerat de către tinerii directori de scenă ca o trambulină importantă în carieră.”

Sigur că așteptările, față de asemenea promisiuni, au fost, din partea teatrului și a publicului, mai cu seamă, enorme. Și așteptările nu puteau fi împlinite decât de valoarea spectacolelor.

**Diavolii** de John Whiting, montat de regizorul maghiar Keszég László și secondat de scenografii Valcz Gábor și Szücs Édith, primul dintre ele, apărut în octombrie 1998, a fost un spectacol lipsit de un gând regizoral coerent, eclectic stilistic, balansând între secvențe pur naturaliste, altele greu de încadrat în vreo zonă stilistică recognoscibilă, cu mici insule de expresivitate scenică, aparținând însă altui spectacol, cu prestații actoricești neconvingătoare, cu costume „aberrante”, cum zice un cronicar, un spectacol cantonat într-o gravă confuzie a semnificațiilor pe tot parcursul desfășurării lui. El a ratat cu claritate debutul atât de promițătoarei și generos mediatizatei stagiuni europene.

**Madame de Sade** de Yukio Mishima a fost propunerea francezului Philip Boulay, un teoretician șarmant și extrem de convingător în această zonă teoretică, incapabil însă a coagula într-o formă scenică pe potrivă, adică interesantă și posibil dramatică, un text atractiv și rafinat, explorând complicatul univers psihologic feminin, un text reflexiv, excesiv însă ca întindere. **Madame de Sade** s-a demonstrat a fi un spectacol nesfârșit și plictisitor, sau nesfârșit pentru că era plictisitor. Ancadramentul scenografic și frumoasele costume de epocă ale Getei Medinschi nu au putut ține treaz nici interesul publicului, și nici cugetul acestuia, adormit definitiv după o oră (din cele trei ale reprezentației) de conversația monotonă, cadențată și deloc expresivă a celor șase femei, grupate două câte două.

Neîndoios, piesa de rezistență a stagiunii europene a fost spectacolul **Ubu rege** de Alfred Jarry, pus în scenă de Stefano de Luca, regizor la Piccolo Teatro din Milano, învățăcel prețuit al lui Giorgio Strehler vreme de un deceniu, până la dispariția acestuia.

Deși declarase public că pentru el orice montare este „o explorare” în echipă a textului, în momentul începerii repetițiilor, Stefano explorase deja în profunzime textul și știa foarte bine și foarte clar ce voia să facă din spectacol. Rămăse-

seră, poate, de evaluat doar posibilitățile trupei de actori și modul în care înțelegeau să facă ceea ce li se cerea. Dar aici nu au fost probleme, pentru că actorii au devenit total atașați spectacolului, din momentul în care au înțeles cât de limpede era propunerea de spectacol a lui Stefano, cât de temeinic și acoperit gândul, cât de fără cusur funcționa Stefano în echipă cu Carla Ricotti, scenografa, în ce măsură gândul de spectacol al regizorului era preluat și transcris în formă scenică expresivă de aceasta. Problemele lui Stefano de Luca cu trupa erau legate doar de lipsa de punctualitate a acesteia, de lipsa unei discipline a muncii, cu care el era obișnuit și nu o regăsea aici, dar și de lipsa de exercițiu a trupei pentru muncă susținută și eficientă opt ore pe zi, în două repetiții.

În principiu și pe scurt, Stefano de Luca voia să sublinieze, prin acest spectacol, cât de copii rămânem cu toții în nevoia noastră absolută de a poseda, de a devora lumea din jur, spectacolul trebuia să vorbească despre eul nostru insașiabil care ne face, cel mai adesea, luptători pentru iluzia de a poseda, de a avea, putere sau orice altceva. Întocmai ca Ubu dorim cu frenezie lucruri care ajung să fie (groaznic!), chiar rațiunea noastră de a fi, întocmai ca Ubu, fără măsură fiind, facem indigestie, nu învățăm nimic și o luăm de la capăt. Pentru a-i sublinia cu mai mare claritate ideea de spectacol, Carla Ricotti a simțit nevoia unui decor abstract. Rezultatul a fost decizia ei de a uza de scena complet goală, cu unica prezență a orizontului, acesta imaginând un fel de burtă ubuescă, în interiorul căreia se derula acțiunea. Mai existau câteva obiecte de uz comun, decontextualizate și despărțite de funcția lor curentă, reală, și folosite într-un alt mod decât cel diurn, obiecte care intrau și ieșeau din acest spațiu scenic abstract, spațiu mereu același și totuși mereu altul, mereu în schimbare.

Din nefericire spectacolul nu era chiar terminat la data premierei (ar mai fi avut nevoie de o săptămână de repetiții), dată de care Stefano de Luca, în bunul obicei occidental, ținea „cu dinții”, el și Carla urmând a începe, la Milano, după câteva zile, un alt proiect. Faptul că spectacolul a rămas nesupravegheat după plecarea regizorului, faptul că naveta celor doi interpreți bucureșteni – Sandu Bindea și Carmen Ionescu, în rolurile Ubu și Madam Ubu – era una care încurca programările teatrului, apoi un accident al lui Alexandru Bindea, toate la un loc au concurat la deteriorarea și, până la urmă, la pierderea acestui spectacol, cu evidență cel mai bun din întreaga stagiune europeană. Cu acest spectacol teatrul s-a prezentat la Festivalul Mess, de la Sarajevo, Bosnia-Herțegovina, în toamna anului 1999, dar foarte grave neglijențe de organizare din partea teatrului nostru, mai exact ale coordonatorului de proiect Ionuț Corpaci (nu au fost trimise materiale publicitare și iconografice în timp util, nu s-a transmis textul de spectacol pentru subtitrare, așa încât organizatorii au uzat de textul întreg, neconcordant cu ceea ce se întâmpla pe scenă etc.), au făcut ca prezența noastră în acel festival să fie notată cu o bilă neagră. Păcat!

Tot în *Stagiunea europeană* ar fi trebuit să monteze **Ajax** de Sofocle tânărul regizor James Kerr din Anglia, dar acest proiect a fost radiat din programul Stagiunii europene din motive personale ale regizorului.

**Insula** de Simona Gonella, autoare a textului dar și tânără regizoare la Pic-



colo Teatro din Milano, a avut premiera în luna mai 1999. Ca și în cazul spectacolului **Madame de Sade**, textul, filosofic, extrem de stufos și oarecum confuz, nu a reușit să dobândească, prin intervenție regizorală, o fizionomie scenică, dacă nu convingătoare și magnetică, baremi clară și interesantă.

**Bent** de Martin Sherman, în regia lui Eli Malka, director al Uniunii Teatrelor Europene, cu sediul la Paris, a fost spectacolul care a încheiat *Stagiunea europeană*. Textul lui Martin Shermann, de un tragism tulburător, axat, în principal, pe povestea unui tânăr care fuge de homosexualitate, declarându-se evreu în timpul holocaustului, a devenit, sub mâna directorului de scenă, un spectacol el însuși tulburător, tensionat, delicat, emoționant, îndemnând cu sensibilitate, prin starea de grație pe care o genera, la toleranță și înțeleaptă acceptare a tuturor fațetelor convulsionalului și controversatului univers uman. Spectacolul a avut însă, ciudat, un destin asemănător cu acela al spectacolului **Trei surori** de Cehov, montat în 1987, la teatrul nostru, de Alexa Visarion: în prezența regizorului, premiera și următoarele două spectacole s-au desfășurat la tensiunea normală, frisonantă. După aceea, spectacolele au căzut vertiginos, detensionându-se, dezmembrându-se pur și simplu, până la o formă în care cu greu puteai recunoaște premiera.

Desigur, *Stagiunea europeană*, de la care publicul timișorean și criticii profesioniști au așteptat atât de mult, a fost, prin valoarea artistică relativ scăzută a spectacolelor, o mare neîmplinire. Este greu și nedrept să-i reproșezi acest lucru directorului instituției, persoana cea mai încrezătoare în succesul acestui program, care reprezenta, în sine, trebuie să recunoaștem, o ofertă foarte generoasă. Echipa de tineri regizori a fost propusă de directorul Uniunii Teatrale Europene, Eli Malka, după criterii stabilite de el însuși, probabil pentru că îi cunoștea, credea în ei, în tinerețea și creativitatea lor și, așa cum era normal, a încercat să-i sprijine.

Eu însă nu voi conțeni niciodată să cred că intervenția colegială, de coechipier până la urmă, a oricărui director, Ștefan Iordănescu sau altul de după 1990, girant prin funcție al valorii artistice a spectacolelor teatrului, plătite din banul public, este una oportună și necesară. Regizor și director împart, în fapt, responsabilitatea valorii spectacolului. Dacă regizorul își finanțează singur spectacolul, poate să facă ce vrea: sunt banii lui. O intervenție competentă și diplomată a managerului nu înseamnă cenzură, înseamnă numai conștiința responsabilității personale față de teatrul pe care îl conduce și față banii publici pe care îi gestionează.

Dincolo de valoarea spectacolelor, a investiției materiale (cu sprijinul Ministerului Culturii s-au investit în această *Stagiune europeană* două miliarde de lei), Teatrul Național și echipa lui au avut, totuși, și câte ceva de câștigat de pe urma acestei stagiuni, europene prin spațiul geografic de unde veneau regizorii și unii scenografi, ne-europeană prin valoarea scăzută a spectacolelor lor: coagularea unei echipe, cu responsabilități definite, capabilă să asigure derularea și finalizarea unui proiect; programarea riguroasă a lucrului în cadrul acestui proiect și obligativitatea încadrării în termenele ferm stabilite în debutul lui, aceasta fiind singura formă funcțională în care se desfășoară activitatea teatrală în Europa și

nu numai; obligația echipei timișorene de actori de a-și asuma un ritm de muncă alert, susținut, cu multe ore de repetiții pe zi, minimum 8 ore pe zi, singurul ritm capabil să asigure finalizarea proiectului în răstimpul maxim prevăzut pentru aceasta, adică o lună de zile; aceeași obligație viza toate resorturile profesionale implicate: ateliere, aprovizionare materiale, secretariat literar, marketing, publicitate etc.

Din păcate, deprinderile bune se pierd mult mai repede decât celelalte, așa încât această ritmicitate drăcească a devenit, în următoarea stagiune, tot mai relaxată, apoi...

**Anul 1999.** Alături de deja amintitele spectacole din cadrul *Stagiunii europene – Madame de Sade, Ubu rege, Insula și Bent* – pe parcursul anului calendaristic 1999 s-au mai derulat câteva programe deja cunoscute. În cadrul programului *START*, dedicat sprijinirii tinerilor creatori, **Păcală și popa**, comedie de Petre Dulfu, în regia, scenografia și interpretarea a doi actori bucureșteni talentați și plini de haz și inventivitate scenică, Vasile Toma și Dan Tudor, a fost un spectacol viu, animat cu scene de pantomimă, de un comic de bună calitate și cu o bandă muzicală ce aduna la un loc ritmuri dintre cele mai diferite. Spectacolul a fost preluat de la un teatru din București. **Don Quijote** de Mihail Bulgakov, inclus în același program, a reprezentat spectacolul de licență al studenților Secției de actorie de la Facultatea de Muzică, Universitatea de Vest, Timișoara. O parte dintre absolvenți au rămas, după susținerea concursului, actori ai teatrului. În sfârșit, **Panorama minunățiilor** de Cervantes, spectacol de absolvire al studentului la regie Vlad Stănescu, montat pe scena noastră tot cu studenții timișoreni, spectacol alcătuit din patru mici povestioare asamblate, destul de bine, în spectacol, a fost și el unul tot doar pe jumătate al teatrului.

**Mutter Courage** de Bertolt Brecht, integrat, de fapt, scriptic, în *Stagiunea europeană*, era o coproducție a teatrului nostru cu Teatrul Bulandra. Cred că noi am dat aparatură tehnică, lumini și sonorizare, spectacolul fiind făcut de Cătălina Buzoianu la București, cu distribuția integrală a Teatrului Bulandra: Mariana Mihuț în rolul titular, cu Ioana Ana Macaria, Zoltan Octavian Butuc, Ion Cocieru, Mircea Rusu, Ion Besoiu, Virgil Ogășanu, Emilia Popescu, Mihai Bisericanu etc. Coproducția noastră cu Teatrul Bulandra, **Mutter Courage**, a încântat, preț de două reprezentații, publicul timișorean.

În cadrul programului *Vedeta în teatru*, două spectacole: **Femeia în roșu**, dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul omonim de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihaieș și **Anonimul venețian** de Giuseppe Berto.

Proiectul spectacolului **Femeia în roșu** a fost inițiat de Cătălina Buzoianu care intenționa să-l realizeze la Timișoara, pe un scenariu propriu, scenariu care, neîndoios, a fost gândit ca suport pentru spectacolul pe care l-ar fi făcut chiar ea. Dar Cătălina Buzoianu nu a putut onora promisiunea montării lui la Timișoara, așa încât scenariul a fost preluat de un alt regizor, Mihaela Lichiardopol. Nu știm cum ar fi arătat spectacolul Cătălinei Buzoianu pe scenariul propriu, gândit anume pentru o anumită distribuție, care să-l complinească prin datele și parti-

cularitățile artistice ale fiecărui interpret, bine ales pentru personajul vizat, cum ar fi arătat întreaga construcție de spectacol din care scenariul era doar o parte, poate chiar mai puțin importantă decât altele. Oricum, pe structura Mihaelei Lichiardopol, scenariul nu s-a pliat „mănușă”, așa încât spectacolul, față de scenariu, avea lungimi greu de tolerat de spectator, chiar „căderi”, tensionale dar și artistice, și porțiuni, multe, neatractive, lungi și plictisitoare. Structura cinematografică a textului de spectacol construit în jurul Anei Cumpănaș din Comloș, ajunsă în America prohibiției, eroina prinderii renumitului gangster Dillinger, a îngăduit, totuși, ca unele secvențe mai bine lucrate să ajungă a fi mici și foarte frumoase fotografii de epocă, ușor decolorate, mișcate cu grația și parfumul timpului, în interiorul minunatului cadru muzical datorat lui Ilie Stepan.

Cât despre vedete, au fost și vedete, dar nu tocmai cele pe care se sconta a ieși în evidență, invitate special în spectacol. Au fost excelenți în rolurile lor Larisa Stase Mureșan în Tușa Elena, Gheorghe Stana în Sage, dar și alții, unii tineri debutanți, ca Ion Rizea și Călin Ionescu.

Din nefericire, unul dintre autorii romanului, Mircea Nedelciu, a murit cu puțin timp înaintea premierei, eveniment tragic care a afectat pe toată lumea deopotrivă, pe cei de pe scenă și pe cei din sală, premiera fiind mai puțin convingătoare decât s-ar fi așteptat lumea, multă și bună, strânsă în sala teatrului pentru eveniment.

**Anonimul venețian** de Giuseppe Berto a fost ales pentru că este un text „de public”, dar și pentru a pagina doi actori tineri și foarte talentați: Claudia Ieremia și Zoltan Lovas. Sigur, este riscant să „ataci” textul acesta după filmul de acum trei decenii al lui Enrico Maria Salerno, cu admirabilii Tony Musante și Florinda Bolkan, film care, pentru povestea lui, dar mai cu seamă pentru cum este ea trăită de interpreți, ne mai ține și acum cu nasul în batistă noaptea, la televizor ori la cinematecă. Este riscant pentru că numai niște foarte mari actori pot susține dialogul cu suprapersonajul dominant al poveștii: tensiunea. Un anume tip de tensiune, balansând între pulsuniile morții și ale vieții, o tensiune dureroasă, tăcută, chiar mută, o tensiune a neîmplinirii ucigătoare, dar și a speranței imposibile, o tensiune puternică, frisonantă, simțită dincolo de adevărul ascuns sub nepăsarea ludică a bărbatului muribund și dincolo de întreaga plajă de trăiri ale femeii, de dinaintea și după impactul cu adevărul dur.

Am avut parte de un spectacol fără stil, dar mai cu seamă fără emoție, și de două abordări actricești epidermice ale personajelor, care nu trăiau nesfârșita galerie de stări psihologice ci se prefăceau, la vedere, păcălind inabil asistența, că trăiesc, că iubesc, că sunt emoționate, că simt frisonul morții, al despărțirii sau al contopirii, hârjonindu-se sau alergând cu mare consum de energie și strigând cu mare risipă de decibeli într-un spațiu scenografic accidentat, totalmente ostil ideii de atmosferă, venețiană sau nu.

Deși și-a propus, programatic, eludarea ideii de melodramă, nu cred că textul i-a permis acest lucru regizorului Ion Ardeal Ieremia. Poate că nici nu era nevoie. Cred că era suficient, deși știu că acest lucru se realizează foarte greu, ca în loc să ocolească melodrama, să ostenească a o face foarte bine. Adică adevă-

rată, nespuse de emoționantă și sfâșietor de credibilă. Așa cum este și viața, dar și povestea lui Giuseppe Berto.

(În anul 2006, am aflat că acest spectacol, jucându-se în continuare la Arad și atingând o cifră rotundă și mare de reprezentații, ar fi devenit unul emoționant. Pe acela nu l-am văzut).

Deși cele două spectacole – **Așteptându-l pe Godot** de Samuel Beckett și **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca – ale Secției de teatru din cadrul Facultății de Muzică a Universității de Vest, Timișoara – au apărut în debutul anului 2000, deși în momentul acela Ștefan Iordănescu era deja plecat la București, le amintim pentru că ele fuseseră incluse în programul *A.B.C. teatral* în timpul directoratului acestuia, reprezentând coproducții, prin participarea teatrului la realizarea lor. Ambele erau spectacole de licență și o parte dintre absolvenți, în urma concursului, au devenit membri ai colectivului teatral timișorean: Sabina Giurgiu, Anca Jurchescu, Romeo Ion, Alecu Reus, Robert Copot, Ion Rizea, Cătălin Ursu.

Ocupând funcția de director al Teatrului Bulandra din București, Ștefan Iordănescu a plecat la începutul stagiunii 1999-2000, girând, încă o vreme, directoratul Teatrului Național. Cum însă, vorba lui Ion Caramitru, ministru al culturii la vremea respectivă, „nu poți călări doi cai în același timp”, la începutul anului 2000, Ștefan a fost eliberat din funcția directorială, aceasta revenindu-i, pentru trei luni de interimat, directorului administrativ al teatrului, domnul inginer silvic Liviu Socaciu.

Observații concluzive asupra perioadei 1997, 1998, 1999, perioadă a directoratului lui Ștefan Iordănescu:

♦ **În anul 1997, intenția noii conduceri a teatrului, de a da o altă direcție vectorului de dezvoltare al Teatrului Național Timișoara, a fost întâmpinată, unanim, cu acceptare, entuziasm și ofertă de sprijin din partea tuturor: Minister al Culturii, organisme culturale guvernamentale și neguvernamentale timișorene, opinia publică, presa și, nu în ultimul rând, colectivul teatral însuși.**

♦ Condiția de „**teatru pilot**” în aplicarea reformei în teatre, de asemenea, a fost considerată ca onorantă și obligantă.

**Reforma** însăși, configurată în linii teoretice, avea o fizionomie magnetică.

♦ **Obiectivele** pe care și le propunea programul noii conduceri erau guvernate, în primul rând, de dorința de a acționa în sensul schimbării radicale, și de loc de evaluarea a posibilităților concrete de realizare ale acestor schimbări. Dar ele, aceste obiective, păreau a fi suficient de generoase pentru a fi importante, chiar parțial atinse. Unele dintre ele s-au realizat integral, altele nu s-au realizat deloc, iar o altă parte s-a realizat doar parțial.

**Cauze** care, cred eu, au condus la subminarea rezultatelor propuse, la ratarea unor obiective sau la atingerea lor parțială: absența unei strategii clare de aplicare a măsurilor reformatoare, nebulozitatea mijloacelor de acțiune, orgoliul de a abandona integral – prin fractură – toate datele vechiului sistem de func-

ționare al teatrului, abandonul chiar și a acelor pârghii care se demonstau a fi încă valide și capabile să asigure eficient trecerea spre noul sistem, dar și nepuțința de a construi noua structură.

S-au obținut însă, cu certitudine, în intervalul de timp în discuție, mai **multe elemente pozitive:**

- **Dorința unanimă de a schimba**, de a reforma structura veche, de a-i conferi o fizionomie mai flexibilă, mai ofertantă, dar și mai deschisă spre absorbția noului (chiar dacă primele rezultate au fost parțiale, din motive identificate deja), rămâne un foarte important bun câștigat.

- **Acomodarea instituției cu ideea de a formula strategia repertorială a teatrului pe baza unor programe**, ca expresie a unei acțiuni consecvente, pe termen lung, programe în jurul cărora să se coaguleze propunerile repertoriale, proiectele, a fost un câștig. Chiar dacă programele au fost, cel puțin unele dintre ele, doar o formă fără căptușeală și nu și-au găsit modul normal de funcționare, efortul de a gândi activitatea teatrală în acest sistem a fost unul benefic, după cum tot benefică a fost și încercarea de a stabili și a respecta, neabătut, termenele de realizare ale acestor proiecte în cadrul stagiunii. Acest lucru ține de rigoarea activității teatrale europene.

- Chiar dacă **Departamentul Dezvoltare** a reprezentat un eșec al reformei, este importantă ideea existenței lui, care trebuie păstrată. Departamentul Dezvoltare, cu o fizionomie foarte clară și o specializare aplicată pe domeniile restrânse din cadrul său, ar putea fi construit și ar trebui construit, din bază, de un tehnician în bună cunoștință de cauză a domeniului.

- **Încercarea de a transforma instituția teatrală într-o structură mai mobilă, mai elastică, mai deschisă spre sine, spre cetate și spre lume**, aptă a se modifica permanent pe sine însăși în funcție de imperativele timpului istoric, dar și teatral, capabilă de asocieri lucrative fructuoase cu alte organisme similare din sistem, a fost una, de asemenea, benefică, chiar dacă rezultatele acestui efort nu au fost, nici ele, nici pe măsura visului inițiatorilor, nici pe măsura așteptărilor beneficiarilor. Încercarea de coagulare a energiilor creatoare, prin coproducții, ale celor trei teatre timișorene, dar și din afara orașului, efortul de a gândi o strategie culturală comună, respectând ideea de complementaritate, dar și de colaborare între toate instituțiile culturale ale municipiului Timișoara, a reprezentat un bun câștigat, care trebuie preservat.

- Dotarea teatrului cu **aparatură de sunet și lumină performante;**

- Dotarea cu **o scenă mobilă, dar și cu utilități birotice performante.**

Neîndoios, toate aceste lucruri menționate mai sus au reprezentat bunuri câștigate, parte din ele neputând însă să fie nici conștientizate și nici păstrate în anii următori, de următorii directori. Și, poate, pe bună dreptate, dacă ne gândim că **sentimentul general**, după consumarea perioadei de care tocmai ne-am ocupat, a fost unul de dezamăgire.

**Publicul a fost dezamăgit:** i s-a promis foarte mult, dar dacă volumul ofertei de spectacol a Teatrului Național (peste 30 de premiere) în această perioadă a fost unul mare, valoarea artistică a acestora nu a fost pe potrivă.



Promisiunile făcute lui, publicului timișorean, la venirea la direcția teatrului a lui Ștefan Iordănescu, și mai apoi, pe parcursul Stagiunii europene, nu au putut fi decât parțial onorate. Ștefan Iordănescu a avut mereu, de-a lungul acestor ani, sprijinul necondiționat al presei, el fiind o persoană credibilă, carismatică, tandră, tolerantă de cele mai multe ori, animată de gânduri înflăcărâte pentru Teatrul Național, chiar dacă unele dintre ele, utopice. Presa a susținut cu entuziasm toate proiectele teatrului, vorbind uneori despre realizarea lor în termeni excesivi. Dar, vorba lui Ion Băieșu: „iubirea e un lucru foarte mare”..

Despre Stagiunea europeană presa a vorbit mult și mirobolant, gonflând astfel sacul publicului destinat culegerii roadelor artistice ale lăudatului „pom teatral european”. Dar valoarea artistică a spectacolelor acestei Stagiuni europene a fost una medie și submedie, astfel încât tocmai această stagiune **a reprezentat întreaga măsură a dezamăgirii publicului, dar și a presei de specialitate.** Unele spectacole au fost „căderi” din premieră (**Diavoli** de John Whiting – regia László Keszeg, **Madame de Sade** de Yukio Mishima – regia Philip Boulay, **Insula** de Simona Gonella – regia Simona Gonella), alte spectacole (**Ubu rege** de Alfred Jarry – regia Stefano de Luca, **Bent** de Martin Sherman – regia Eli Malka) s-au degradat vertiginos după plecarea regizorilor, nefiind desemnată o persoană calificată și autorizată pentru a urmări în continuare păstrarea calităților lor artistice.

Deși impresionat de sonoritatea numelor străine de autori și regizori, publicul pretențios și educat al Timișoarei s-a simțit păcălit și înșelat în așteptările lui.

Preocuparea teatrului pentru **numărul** premierelor, nu și pentru **valoarea lor**, nu a fost înțeleasă, nici de public, nici de presă, ca o demonstrație de hărnicie și temeinicie a muncii.

**Măsura seriozității unui teatru o dă, întotdeauna, valoarea spectacolelor lui.** Au existat spectacole bune în această perioadă, niciunul însă de excepție, și nici măcar performanțe actricești care să ridice publicul în picioare. Sigur, nu luăm în considerare spectacolele bucureștene, cu distribuțiile lor, la care noi am contribuit, în cadrul coproducției, cu foarte puțin.

A existat multă reclamă și, nu de puține ori, foarte puțină substanță în spațele ei. Numai noi ne iluzionăm că lumea nu prea „bagă de seamă”, oamenii cetății pentru care teatrul există sunt foarte atenți la viața acestui prieten de suflet din centrul urbei lor.

Dacă preocuparea teatrului pentru imaginea publică a fost una permanentă și notabilă, sesizarea discrepantei între „imaginea” – strălucitoare!! – despre sine, pe care teatrul a furnizat-o publicului prin media, și imaginea sa reală, rezultată din valoarea ofertei sale culturale, a dezamăgit în plus spectatorii fideli al Naționalului timișorean. Publicul este întotdeauna dispus să te ierte atunci când îți recunoști, bărbătește, limitele, niciodată însă când nu-l respecti, considerându-l incapabil să discearnă valoarea de nonvaloare.

**De aceea, efortul de readucere a publicului la teatru, recâștigarea încrederii pierdute a acestuia în „teatrul său”, dar și stabilirea unei strategii repertoriale pe termen scurt și lung, strategie a cărei axă categorică să fie VA-**

**LOAREA** și care să-i îngăduie Teatrului Național, în logica bunului simț, să **sper** a deveni **EUROPEAN PRIN CALITATE**, au fost obiectivele spre care **nădăjduiam**, eu cel puțin, că ar fi trebuit să se îndrepte atenția următoarei perioade.

Începând din luna septembrie 1999, teatrul și-a înghețat, practic, activitatea de producție, subminat de lipsa fondurilor, cheltuite integral pentru întregul an până la acel moment, de imposibilitatea asigurării retribuțiilor la timp, de imposibilitatea vreunei montări și mai ales de **instabilitatea directorială**. Naveta lui Ștefan Iordănescu între București și Timișoara nu era una fructuoasă, cel puțin pentru Teatrul Național.

În luna septembrie, spre jumătatea ei, a fost suspendată, din motive exclusiv financiare, ediția a IX-a a Festivalului Dramaturgiei Românești, deși festivalul era, organizatoric, articulat în cele mai mici detalii.

### XXX

La începutul anului 2000 a fost numit, ca **director interimar**, **Liviu Socaciu**, persoană cu o profesie complet „civilă”, el neavând nicio vină pentru această situație, deși presa l-a „clopăit” corespunzător cu dimensiunea inadvertenței în care căzuse (dar în care îi plăcea, firește!).

Cu toate că a durat doar trei luni, **starea de interimat directorial a fost una de derivă accentuată a teatrului**, condiției, mai sus menționate, în care se afla teatrul la plecarea lui Ștefan Iordănescu, adăugându-i-se, firesc, o serie de evenimente care definesc, presupun, orice stare de interimat, adică de provizorat. **Imposibilitatea acțiunilor decizionale în plan artistic pe termen scurt sau lung** datorate nu numai provizoratului, dar mai cu seamă a lipsei de competență în domeniu a directorului interimar, a fost una dintre probleme. În această situație, **luptele subterane pentru impunerea sau păstrarea influenței asupra directorului inocent în zona artistică** s-au declanșat în forță, destabilizând și ceea ce mai rămăsese stabil.

Prins între corzi de o situație greu de gestionat fără competență, directorul interimar a constituit un Consiliu artistic, for consultativ de specialitate, dar nu a putut discerne și opta corect și productiv între soluții polare propuse de membrii consiliului pentru urnirea angrenajului teatrului, înțepenit de câteva luni. Persoane din teatru, insistente, agresive, ori doar „diplomate” în apărarea unor interese mai curând personale decât teatrale, au izbutit să aibă câștig de cauză, în fața direcțiunii, împotriva intereselor teatrului însuși.

Au fost luate decizii artistice ce țineau de repertoriul unui teatru, totuși, Național, cu totul comentabile. Așa au apărut, în acest interval de trei luni, producții de tipul **Napoleon era fată**, pe un text de Sică Alexandrescu, un spectacol extrem de modest, pe un text așijderea, sau **Pentru ce am murit** de Xie Min, un spectacol pe care nu-l pot defini cu un alt termen decât „jenant”, despre care o parte dintre jurnaliștii care apăsaseră textul nu au scris niciun rând, acesta

fiind unicul gest de prietenie pe care-l puteau face pentru Ion Ardeal Ieremia, regizorul producției.

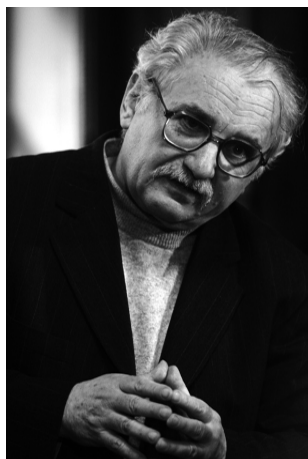
A existat, totuși, și un spectacol, făcut de Mihaela Murgu, **Lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi**, un spectacol omagial Mihai Eminescu, făcut pe un scenariu propriu, în cea mai mare parte interesant și credibil, deși, pe alocuri, șocant prin ineditul formei estetice la care s-a recurs.

O mult prea românească formă de democrație re-instalată cu trei ani în urmă de Ștefan Iordănescu, prieten cu toată lumea, de la portar și ultimul mașinist, până la consilierul artistic, democrație ce ignora **ordinea** ca sistem normal de funcționare, degenerase, de la un timp, în haos.

Atenționat de situație, Ion Caramitru, ministru al culturii la vremea respectivă, mi-a solicitat propuneri pentru director. Le-am făcut.

2000-2001

## PERIOADA DIRECTORATULUI CORNEL UNGUREANU



Cornel Ungureanu

Începând cu luna mai 2000, după amintita perioadă de interimat directorial, la conducerea Teatrului Național a fost numit, prin câștigarea concursului legal pe post, prof. univ. dr. Cornel Ungureanu.

De la această dată **activitatea instituției a fost direcționată, pe mai multe planuri, în conformitate cu liniile directoare ale Programului managerial al noii conduceri**, program care formula o suită de măsuri capabile să reaseze instituția, prin **importanța valorică a ofertei sale culturale**, într-un spațiu firesc al cetății, condiție conformă cu statutul său de instituție cu funcție națională. „...*acest proiect, cu urgențele lui (numite sau doar sugerate) este legat de construcția culturală care să dea substanță titlului de Teatru Național*” – spunea Cornel Ungureanu în finalul proiectului său. Programul propus de el era, față de cel anterior, al lui Iordănescu, substanțial diminuat ca volum și intenții, mult mai în pripă structurat, dar cu mult mai realist. Nu-și propunea să reformeze „reforma” directorului anterior, să șteargă adică totul și să o ia de la zero, pentru ca să se vadă mai clar că, la venirea lui, a găsit un dezastru universal, că nu era nimic de preluat și că a trebuit să construiască, el, totul, din bază.

(Acest orgoliu, tipic românesc, total irațional și neproductiv, a costat enorm Teatrul Național din Timișoara în ultimii 15 ani).

Spiritul selectiv și analitic al criticului literar a „ales” ceea ce rămăsese important din etapele anterioare (integrala Caragiale, propusă încă din 1990 de Șerban Foarță, invitarea unor regizori români și străini de marcă, programul spectacolelor de poezie, lupta pentru o sală studio, destinată experimentului, spectacole lectură, conferințe pe teme de istorie și teorie teatrală, susținute de universitari în cadrul unor programe pedagogice, fluidizarea relației cu presa locală și centrală de specialitate, stabilirea unor relații parteneriale cu instituții de cultură, de învățământ, fundații culturale, instituții guvernamentale și nonguvernamentale, organisme cu profil economic ale Timișoarei pentru implicarea acestora, prin susținere materială și morală, în programele teatrului etc.), adăugându-le celor mai sus menționate propuneri **necesare și posibile**, cum ar fi:

- **prezența în repertoriul Teatrului Național Timișoara a literaturii diasporei;**
- **implicarea scriitorilor locali, dramaturgi, în viața teatrului, prin spectacole mari sau spectacole lectură;**

- prezența programatică a spectacolelor de poezie în oferta culturală a teatrului;
- încercarea de a stabili la Timișoara nume importante ale teatrului românesc;
- etc.

**Strategia repertorială** a stagiunii 2000-2001 s-a sprijinit, în formularea ei, pe evaluarea situației Teatrului Național la finele stagiunii anterioare, pe evaluarea „zestrei” de spectacole existente, pe radiografierea fizionomiei repertoriale a ultimelor stagiuni, pe asumarea obligațiilor de onoare ale unei instituții de rang național față de valorile culturii naționale și universale, dar și față de necesitățile culturale ale publicului timișorean.

Au existat trei direcții prioritare în jurul cărora s-au coagulat opțiunile repertoriale ale stagiunii în discuție:

1. Dramaturgia națională
2. Dramaturgia clasică universală
3. Spectacolul de poezie.

În cadrul primei direcții menționate, cea legată de dramaturgia românească, reprezentarea **Integralei Caragiale** își regăsea motivația nu doar în obligația morală și culturală a oricărui teatru, național sau nu, de a proceda oricând în acest sens, dar și în constatarea că Timișoara ultimilor ani abandonase piesa clasică, fie ea românească sau străină. Faptul că anul 2002 urma să fie Anul I.L. Caragiale, dar și faptul că ediția 2001 a Festivalului Dramaturgiei Românești ar fi trebuit să fie una parțială de Autor-Caragiale, au motivat opțiunea pentru primele trei propuneri, una pentru anul 2000: **Pastramă-trufanda**, după proza, poezia și corespondența autorului, celelalte, **O noapte furtunoasă** și **D’ale carnavalului**, care urmau a fi montate de Tudor Mănescu și, respectiv, de Valeriu Moisescu, pentru 2001.

În regia lui Ion Ardeal Ieremia, spectacolul **Pastramă-trufanda** a reprezentat o surpriză pentru toată lumea, pentru unii plăcută, pentru alții mai puțin. Spectacolul a avut meritul incontestabil al unei abordări mai puțin „bătute” a „realistului” Caragiale, el venind să evidențieze latura apropiată de absurd a operei acestuia, sau, oricum, validitatea interpretării ei și din această perspectivă. Deși discursul scenic, inegal valoric, a stârnit comentarii critice din partea unor specialiști, rămâne incontestabilă prospețimea propunerii regizorale, dorința de a inova unghiul de înțelegere, dar și modul în care distribuția și-a asumat „cheia” lecturii scenice, împlinind-o prin spectacol în cea mai mare parte.

Sigur, celelalte două titluri Caragiale, prin plecarea de la direcția teatrului a domnului Cornel Ungureanu, nu s-au mai montat în stagiunea următoare.

Reprezentarea **dramaturgiei diasporei românești**, puțin cunoscută și nejuată aproape deloc în teatrele românești, a reprezentat un punct de rezistență al Programului repertorial propus de Cornel Ungureanu pentru stagiunea în discuție. Au făcut parte din acest proiect **Revoluția oarbă** de Leonid M. Arcade, în



adaptarea scenică și regia lui Alexa Visarion, **Nu departe de Yggdrasill** de Paul Miron și **Mirabilul pom Equiam**, după versurile aceluiași Paul Miron.

Pe un text stufos deasupra de măsură, urmărind trasee umane și faptice alambicate, unele chiar confuze ori lipsite de credibilitate, sau, dacă nu, oricum greu de descifrat de către spectatorul laic, spectacolul lui Alexa Visarion **Revoluția oarbă** a fost unul neașteptat de coerent față de textul postmodern al unui excelent eseist, dar mai puțin dramaturg, așa cum s-a dovedit a fi, în această împrejurare, Leonid. M. Arcade. Regizorul a reușit acest lucru prin reorganizarea marterialului litarar, decuparea și suprapotențarea prin mijloc scenic a unor anumite segmente din fluxul factic, printr-o lectură scenică extrem de inventivă, inedită, surprinzător nuanțată (cu culoare când autohtonă, când pariziană, când generală) și aproape inginereste construită.

Abundența de idei, concepte, ideologii, principii, conflicte (multe neidentificabile cu precizie, dar, între cele definite, conflictul între ideologul revoluționar Jean-Pierre Just și beneficiarii unei revoluții imaginare, țigani), multe neverosimile, adunate laolaltă într-un soi de turn Babel eseistic, au dobândit, prin spectacol, oarecare claritate, acesta izbutind performanța de a decipta, chiar dacă numai parțial, textul. A fost spectaculoasă, inspirată și bine-venită pentru necesara limpezire a ideilor, scenografia Getei Medinschi. Foarte greu de asumat de către publicul nepregătit (dar chiar și de cei avizați), spectacolul a stârnit reacții polare chiar și în rândul criticilor de specialitate.

În paralel cu acest spectacol, Alexa Visarion a început pregătirea unui text clasic, **Livada de vișini** de A.P. Cehov, cu distribuție „autohtonă”, dar nu numai. După 24 de repetiții în care, regizor și actori, au căutat împreună o formă de spectacol într-un total inedită pentru „acest” Cehov, formă rămasă, încă, destul de nebuloasă, proiectul început a fost abandonat de Alexa Visarion și preluat de Sabin Popescu. Regizorul Sabin Popescu a moștenit „o haină gata croită”, poate că el ar fi gândit altfel spectacolul, dar... așa a fost să fie. Spectacolul a convins prin austeritate, simplitate, formă clasică, dar și printr-o interpretare personală, în bună parte alta decât cea a primului regizor, asupra textului cehovian, ale cărui personaje se încarcă, unele, prin lectura regizorală, cu înțelesuri noi, conținute de text, dar redimensionate, repaginate și potențate altfel în spectacol. Întru totul adecvată, distribuția se păstrează în limitele corectitudinii credibile, fără a atinge, însă, niciunul dintre actori, performanța interpretativă. Iese din cadrele imaginii generale Firs (Horia Ionescu), substanțial îmbogățit prin semnificații psihologice conexe personajului și cu o pondere sporită semnificativ în economia spectacolului.

Cele două premiere pe textele lui Paul Miron (un personaj în vârstă, efervescent spiritual, deci admirabil de tânăr, bogat și deschis, din această perspectivă, spre orizonturi inedite ale înțelesurilor universului), deși bine-venite în peisajul repertorial, nu au reușit să impună, prin valoarea reprezentării scenice a propunerii literare, un dramaturg extrem de interesant.

**Nu departe de Yggdrasill**, un eseu dramatic cu structură filosofică, antrenând un joc al simbolurilor (Bărbat – Femeie, Om – Divinitate), o piesă de

idei, bogat infuzate în textura acesteia, o piesă de o poezie aparte, inefabilă și concretă totodată, a fost un material dificil de lucru pentru regizorul Mihaela Lichiardopol. Dacă spectacolul nu a avut „claritatea unui spectacol realist”, așa cum spunea un cronicar (nici nu putea, de altfel, nu îngăduia textul), a avut, în schimb, frumusețe plastică, rigoare, expresivitate a simbolurilor în reprezentare scenică, credibilitate a fizionomiilor personajelor și a relațiilor lor. A fost, totuși, un spectacol dificil de asumat de spectatorul nepregătit cultural pentru un asemenea tip de ofertă teatrală.

**Valorificarea potențialului dramatic autohton**, un alt punct ferm în programul Ungureanu, nu era o idee nouă, preocuparea teatrului în acest sens existând în ultimele decenii, dar manifestându-se doar sporadic, în funcție de opțiunea fermă a unui regizor pentru un text anume. (Au fost reprezentate textele dramaturgului Aurel Gheorghe Ardeleanu **Coroană pentru Doja** – 1971, regia Ioan Taub și **Appassionata** – 1973, regia Sergiu Savin, **Poate acesta e secretul** de Sergiu Leviu, 1973, regia Emil Reus, precum și piesa lui Iosif Costinaș **La doi pași, orașul** – 1980, regia Anatolie Cobeț.)

Trei autori au fost reprezentați, în premieră, cu spectacole-lectură în **Atelierul de dramaturgie** din cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești, ediția 2000: **Napoleon, Femeia și Soldatul** de Aurel Gheorghe Ardeleanu, **Kepler** de Anavi Ádám și **Nu departe de Yggdrasil** de Paul Miron, toate în regia Mihaelei Lichiardopol.

Spectacolul, în premieră absolută, **Ivan Turbincă**, dramatizare de Șerban Foarță după povestirea lui Ion Creangă, beneficiind de regia lui Horia Ionescu, a fost unul în care „marca Foarță: rafinamentul” nu s-a regăsit în nimic din ceea ce se întâmpla pe scenă. Este adevărat, textul, scris cu 30 de ani în urmă, ar fi trebuit reevaluat ca scriitură, lucru care, însă, nu s-a făcut. Dar chiar și în această situație, ceea ce se întâmpla pe scenă ar fi putut fi măcar atractiv, dacă nu chiar interesant, pentru că evenimentele erau fabuloase și ar fi putut fi exploatate scenic. Nu s-a întâmplat acest lucru.

O altă direcție programatică, cea a **dramaturgiei clasice**, a fost „acoperită” de **Livada de vișini**, despre care am amintit anterior și de spectacolul **Cum vă place** de W. Shakespeare, în regia Mihaelei Lichiardopol și scenografia Krisztinei Nagy. Împotriva unor elemente de reală frumusețe, cum ar fi costumele spectacolului și unele elemente de decor, împotriva unor bune propuneri regizorale – nefinalizate, însă – împotriva unor secvențe convingătoare din spectacol, sentimentul general pe care ni l-a lăsat spectacolul a fost cel de insatisfacție. Cu excepția lui Pavel Bartoș, plin de haz și farmec în Tocilă, restul distribuției a evoluat sub posibilitățile sale, deja demonstrate.

Neincluse în niciuna dintre direcțiile amintite, dar completând fericit oferta culturală a stagiunii 2000-2001, au fost **Ivona, principesa Burgundiei** de Witold Gombrowicz, în regia tinerei Anca Maria Colțeanu și scenografia Kriszti-

nei Nagy, **Schimbul** de Paul Claudel, în traducerea, adaptarea scenică și regia Alexandrei Gandi și **Domnișoara Julie** de August Strindberg, în regia Ancăi Maria Colțeanu.

Prima dintre ele, **Ivona, principesa Burgundiei** a fost, cu evidență, cel mai bun spectacol al stagiunii. Modul în care a fost gândit și construit de foarte tânăra și talentata regizoare mărturisea meditația îndelungă asupra lumii speciale a lui Gobrowicz, fascinantă, dar dificil de reprezentat scenic. Personajele curții, formă fără conținut, au reușit să fie adevărate și vii din adevărul actorului. Ivona, după descrierea autorului „bleagă, apatică, anemică, timidă, fricoasă și plictisitoare”, devenind, prin mulțimea defectelor sale, chiar oglinda adevărului despre această lume a curții, goală de substanță, a reușit să fie, în interpretarea Ancăi Jurchescu, credibilă și convingătoare.

De altfel, cu excepția câtorva mici „scăpări de nuanță”, întreaga distribuție a funcționat „ceas elvețian” în această broderie artistică numită **Ivona, principesa Burgundiei**, faptul fiind semnificativ pentru știința, devenită atât de rară la tinerii regizori, de a lucra rolul în detaliu, în filigran, cu fiecare actor în parte, exploatând, în beneficiul spectacolului și al actorului însuși, întregul lui potențial artistic. Am avut, prin acest spectacol, încă o dată, confirmarea credinței că în valoarea regizorului, în arta lui de a modela și de a conduce personalitatea actorului spre personaj, stă o bună parte din strălucirea acestuia. Proiectul teoretic al regizorului, oricât de eclatant, incitant și credibil ar fi, în absența acestei abilități, devenită artă, de a lucra cu actorul, eșuează în spectacole nesemnificative. Sunt foarte puțini actorii care nu au nevoie de regizor.

Scenografia și costumele Krisztinei Nagy, dar și eclerajul întregului spectacol, au fost o demonstrație de adecvare la proiectul regizorului, o demonstrație de bun gust și rafinament, o demonstrație de frumusețe în rigoare.

Celălalt spectacol realizat de Anca Maria Colțeanu, **Domnișoara Julie** de August Strindberg, nu a reușit nici pe departe performanța primului, în bună parte datorită unor erori de distribuție, dar și, poate, scurtului timp în care s-a realizat.

**Schimbul** de Paul Claudel a fost un spectacol care s-a distins, în primul rând, prin două elemente: scenografia Getei Medinschi, de o frumusețe și o simbolistică aparte, picturală, expresivă, dezvăluitoare și păstrătoare pe tot parcursul spectacolului a „spiritului Claudel”, și apoi chiar atmosfera specială a acestei piese, generată și întreținută de fizionomia psihologică a personajelor, de straniețatea raporturilor lor, derulate în chiar amintitul cadru scenografic. Totuși, în această piesă de performanță actricească, împotriva realizării notabile a mai tuturor rolurilor, nu a fost atinsă de niciunul dintre actori performanța interpretativă.

Unul dintre proiectele bine definite și realizate ale stagiunii, aplicat cu ritmicitate și consecvență principială, a fost **spectacolul de poezie**, care, în absența îndelung și arzător visatului Studio, prin responsabilii de realizarea lui (în principal Ion Ardeal Ieremia, coordonatorul de program) și-a găsit spații alternative de desfășurare, de la holurile teatrului la Aula Magna a Universității de Vest, de

la cafeneaua Grizzly, la scena mare a teatrului. Proiectul își propunea reabilitarea spectacolului de poezie ca posibilitate de a lărgi și îmbogăți circuitul valorilor poetice contemporane, în principal, dar, fiindcă în răstimpul analizat s-a desfășurat și Anul Eminescu, evenimentul a fost onorat prin mai multe spectacole, în cadrul aceluiași program.

De-a lungul întregii stagiuni au avut loc 8 spectacole pe versurile poezilor: Gheorghe Astaloș, Șerban Foarță și Traian Dorgoșan (*Poezie și boemă*), Ana Blandiana (*Pieta*), Cedomir Milenovici, Vlada Barzin, Draga Mirianici, Slavomir Gvozdenovici (*Scriu așa cum vorbesc*, recital bilingv româno-sârb), Nikolaus Lenau (*Stăpânul stepei fără hotar*-recital ocazionat de sărbătorirea a 150 de ani de la moartea poetului), Mihai Eminescu (*Vreme trece, vreme vine, Recitaluri susținute de actorul Vladimir Jurăscu, Umbra niciodată moare*).

Alte programe:

– **Festivalul Dramaturgiei Românești, ediția a IX-a, octombrie 2000**, eveniment despre care vorbim în capitolul dedicat celor 11 ediții ale acestui festival, menționând doar, la acest moment, faptul că această ediție a fost prima în care s-au implicat, prin susținere materială importantă, dar și morală, spirituală, forurile locale, adică Primăria Municipiului Timișoara și Consiliul Județean Timiș.

– **Cafeneaua teatrală și literară** a fost un program coordonat de regizorul Sabin Popescu, program care și-a propus folosirea spațiului neconvențional al *Restaurantului Grizzly* (ambientat cu elemente de costum teatral), pentru a găzdui evenimente de tipul aniversărilor culturale, lansărilor de carte (Volumul *Ziare, evenimente* de Șerban Foarță, volumul *Romancierul din Luz* de Alina Bodnaru), recitaluri actricești (Recitalurile celor doi actori Claudia Ieremia și Pavel Bartoș) etc.

– **Programul LABORATOR** avea în vedere pregătirea, perfecționarea și întreținerea mijloacelor profesionale ale actorilor tineri, ei constituind partea majoritară a trupei teatrului. Se baza pe trei proiecte:

*Proiectul One-man-show* – se referea la pregătirea individuală, de către fiecare actor în parte, a unui recital actricesc, pe o partitură liber aleasă: monodramă, scenariu propriu, recitaluri de poezie, monologuri etc., având în vedere exercițiul autoevaluării propriilor posibilități, exersarea creativității, forțarea limitelor.

*Proiectul ATELIER* a fost susținut în cadrul edițiilor succesive ale Festivalului Dramaturgiei Românești, dar și în intervalul dintre ele, de personalități importante ale învățământului teatral românesc, regizori și actori, pe parcursul câte unei săptămâni. În cadrul Festivalului, ediția 2000, a debutat un program de acest tip susținut de prof. univ. Sanda Manu, program ce prevedea 4 etape de desfășurare, așezate pe structura unui curs practic de specializare pentru actori. Au avut loc, în stagiunea 2000-2001, două etape: **Jocul actorului: energie-adevăr-intenție-stil** și **Tehnicile Commediei dell'Arte**. Cel de al treilea Atelier a avut loc în octombrie 2001, pentru ca apoi întregul program să fie suspendat.

În luna mai 2001, regizorul Nicky Wolcz a susținut, timp de o săptămână, un Atelier practic extrem de util, apreciat enorm și agreat de actori.

*Programul de pregătire permanentă a actorilor* era alcătuit din două segmente, primul, *pregătirea fizică, săptămânală*, în cadrul a două grupuri de lucru, coordonate de o persoană specializată, s-a desfășurat sistematic, întreaga stagiune și, în debutul stagiunii următoare, până în luna noiembrie. Cel de al doilea segment, *cursul practic săptămânal de vorbire scenică, dicție și impostafie vocală*, susținut de prof. univ. Valentina Covătaru, de la Academia de Teatru din Târgu Mureș, ar fi trebuit să aibă loc în decembrie 2001. El a fost pregătit în detaliu, pe zile și ore, dar a fost suspendat cu foarte puțin timp înainte de a începe, împreună cu întregul program, de altfel, de către noua conducere a teatrului.

Inițiatorul și coordonatorul programului a fost Mariana Voicu.

– **Programul RESTITUIRI.** A debutat în 1997, cu apariția, în limba engleză, a unei „cărți de vizită” a Teatrului Național, prezentând, pe scurt, istoria acestuia, programul lui de activitate artistică, proiectele pe termen scurt și lung, dotări tehnice etc., iar în 1998 s-au editat primele *Caiete ale Teatrului Național*. În timpul Festivalului Dramaturgiei Românești, ediția 2000, au fost lansate *Caietul Vladimir Jurăscu* și *Caietul Gheorghe Leahu*. Tot atunci a fost dezvelit bustul artistului emerit Ștefan Iordănescu.

În cadrul aceluiași program, în 11 decembrie 2000 a avut loc **Sărbătorirea a 130 de ani de teatru în limba română la Timișoara**, coorganizator și parțial finanțator al evenimentului fiind, alături de Teatrul Național, **Primăria Municipiului Timișoara**, organism cu care teatrul a stabilit, în stagiunea 2000-2001, fructuoase relații.

A avut loc, în holul teatrului, un **Simpozion** pe tema menționată, **a fost tipărit un poster-calendar** cu sublinierea evenimentului în context și punctarea reperelor importante ale istoriei de 130 de ani de teatru în limba română la Timișoara.

Au omagiat evenimentul prin spectacolul **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale câțiva dintre cei mai străluciți actori ai teatrului românesc contemporan: **Gheorghe Dinică, Marcel Iureș, Dorina Lazăr, Oana Pellea, Marin Moraru**. Inițiatorul și coordonatorul programului: Mariana Voicu.

**Alte evenimente** (nu toate pozitive...):

**Procesul intentat de Ioan Ieremia, fostul director al teatrului, Ministerului Culturii și Cultelor, ca prim pârât, și profesorului Cornel Ungureanu, director al teatrului în funcție, în calitate de al doilea pârât**, prin care solicita anularea, ca nelegală, a concursului pentru ocuparea postului de director al teatrului, concurs la care se prezentase și reclamantul Ieremia, dar fusese câștigat de pârâtul Ungureanu, în vara anului 2000.

La mijlocul stagiunii 2000-2001, în mijlocul lunii ianuarie, după ce teatrul realizase, cu mari eforturi, Festivalul Dramaturgiei Românești, ediția a IX-a, 2000, una dintre cele mai importante ediții prin valoarea artistică foarte ridicată a spectacolelor selecționate, după ce reușise să organizeze cel de al doilea eveniment important pentru teatru, dar și pentru Timișoara în egală măsură: Sărbătorirea a 130 de ani de la primul spectacol de teatru în limba română, după ce, deși aflat în continuare în subordine ministerială, Teatrul Național reușise



să fie asumat de către forurile locale, municipale și județene drept un bun de patrimoniu cultural aflat și în responsabilitate locală, după ce părea că lucrurile au început a se liniști în jurul teatrului, care scosese și patru premiere pe lângă evenimentele enunțate anterior, în primele luni ale stagiunii, deci părea că, în sfârșit, toată lumea își vede de treabă normal, întreaga suflare a presei timișorene a fost convocată de Ioan Ieremia spre a i se aduce la cunoștință faptul de a fi câștigat, la Curtea de Apel Timișoara, procesul. (Sentință anulată ulterior, ca nefondată, de un for superior al amintitei instanțe).

Nu am participat la conferință, cunosc însă cât de groși au fost norii de praf ridicăți în jurul imaginii teatrului în urma acestei „trebușoare”. Publicațiile din 19.01.2001 au descris, cu deliciu publicistic, întâlnirea. Reproduc un foarte scurt paragraf din materialul apărut în *Prima oră*, pentru că evenimentul, în sine, chiar nu contează: *„Departe, foarte departe de obiectul propriu zis al conferinței de presă convocate de regizorul Ioan Ieremia (...) s-a situat tot ce avea să se petreacă, ieri, la braseria „Opera” (în separeul aflat nu departe de toalete). În fața gazetarilor, dl. Ieremia a reluat mai întreg arsenalul nemulțumirilor care-l macină, dar și calificativele cu care îi „rășfață”, de multă vreme, pe cei care gândesc ori procedează într-alt fel decât domnia sa. (...)”*

Atunci când tu, spectator al teatrului și cititor al presei timișorene afli că un fost conducător al Teatrului Național proferează public la adresa unor colegi de breaslă insulte, nu poți gândi, logic, decât într-un singur fel: „Păi, domnule, dacă directorii se poartă-n felul ăsta, Dumnezeu știe ce-o fi „mai jos”. Și, orice om de bun simț, dacă nu poate ocoli Piața 700 pentru că are nevoie de morcovi, apoi, sigur, ocolește teatrul, devenit, iată, spațiu al suburbanității.

*„De data asta îl voi da în judecată pe Cornel Ungureanu, pentru daune morale și profesionale,” a fost concluzia ce s-a conturat, după trecerea unui ceas și mai bine, cât a durat monologul omului de teatru timișorean. (...) Ioan Ieremia speră că i se va da câștig de cauză, tot așa cum un viitor concurs, cel de al treilea pe care îl dispută pentru șefia TNT, îi va fi, în sfârșit, la vârsta de 65 de ani, favorabil...”* (*Prima oră*, 19.01.2001)

Instanța judecătorească nu i-a dat, atunci, câștig de cauză lui Ioan Ieremia.

I-a dat însă Lucia Nicoară, revenită la conducerea teatrului după 11 ani de absență, o jumătate de an mai târziu, în 2001.

**„Caravana criticilor”** În urma unui atac public al presei tinere timișorene la adresa directorului Cornel Ungureanu și a „puținelor izbânzi” adunate de teatru după o jumătate de an de directorat al său, punct de vedere pe care nu-l împărtășeam câtuși de puțin, am contactat conducerea Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, secția Română, organism din care eu însămi fac parte, solicitând deplasarea unui grup de critici teatrali profesioniști care să vadă, pe parcursul a două zile, tot ceea ce s-a înfăptuit, ca spectacol, pe scena teatrului în răstimpul stagiunii, rugând direcția economică a UNITER, să ne ajute. UNITER a suportat costurile deplasării, în care cronicarii au fost însoțiți și de Ion Caramitru, cel care, exact cu 10 ani în urmă, în calitate de președinte al UNITER, înființase la Timișoara prima filială din țară a acestui organism profesional teatral.

S-au aflat atunci, la începutul lunii martie 2001, la Timișoara, criticii teatrali: Ludmila Patlanjoglu, președintele AICT, Florica Ichim (*România liberă*, *Teatrul azi*), Dumitru Chirilă (*Familia*, Oradea), Delia Voicu, Irina Ionescu (*Teatrul azi*), Marina Constantinescu (*România literară*), Marinela Țepuș (*Luceafărul*), Dumitru Solomon (*Scena*), Mircea Ghițulescu (*TVR 1*, București), Crenguța Manea (*Radio București*), Marian Popescu. În cadrul mesei rotunde organizate sub titlul: *Față în față, critici și gazde s-a vorbit*, fără menajamente, despre teatrul timișorean, despre critica locală, dar și despre vasta problematică pe care cultura română, în general, o supune atenției publice.

Croniciarii au văzut, au comentat și au scris în publicațiile la care lucrau despre spectacolele teatrului din stagiunea în curs, alese de gazde în așa fel încât să fie reprezentat fiecare dintre regizorii teatrului: Mihaela Gaita Lichiardopol, Ion Ardeal Ieremia și Sabin Popescu cu câte unul sau două spectacole și regizorul invitat Anca Maria Colțeanu. Au fost prezentate: **Pastramă-trufanda** și spectacolul de poezie Ana Blandiana, **Pieta**, susținut de Larisa Stase Mureșan (regia: Ion Ardeal Ieremia), **Livada de vișini** (regia: Sabin Popescu), **Ivona, principesa Burgundiei** (regia: Anca Maria Colțeanu), **Nu departe de Yggdrasil** (regia: Mihaela Lichiardopol).

Programul oferit cronicarilor a fost fericit completat cu lansări de carte: volumele **Mihai Popescu** și **Aureliu Manea**, ambele aparținând Floricăi Ichim, ediția completă **Camil Petrescu**, îngrijită tot de Florica Ichim și **Istoria dramaturgiei românești contemporane** de Mircea Ghițulescu.

**Despre regi, saltimbanci și maimuțe** – Jurnal martie 2000 - iunie 2001 – de Cornel Ungureanu. A fost o carte care a apărut în toamnă, după directoratul lui Cornel Ungureanu, directorat întrerupt la finele stagiunii 2000-2001, nu din dorința teatrului, sunt sigură, nici din dorința lui însuși, oricât de „sastisit” de toate cele ale teatrului declară că ar fi fost (la drept vorbind, nu-mi dau seama când a avut vreme să se sature de teatru, gândindu-mă la cât de puțin timp și atenție îi acorda, gândindu-mă că în cele mai importante evenimente ale stagiunii: Festivalul, sărbătorirea teatrului în limba română la Timișoara și Caravana criticilor nu a avut decât un rol episodic, de reprezentanță oficială, nu de implicare și responsabilitate), cât din dorința expresă a altcuiva, de altă culoare politică, ba și culturală (însă cu bune relații la proaspăta Înaltă Poartă), de a-i lua locul. De un deceniu și jumătate, orice schimbare ciclică de guvern aduce după sine o brambureală greu de descris la toate nivelele, de la ministere la marile ori micile instituții din subordine. Posturile „grase” fuseseră visate, vânată și așteptate patru ani lungi de către opoziție, așa încât era normal ca, în 2001, să fie „debarcat” un director „dinainte”. Sigur, „normal” în accepțiunea sui-generis a termenului, adică cea perfect și exclusiv românească.

Am citit cartea abia după ce am urmărit o emisiune TV, unde Cornel Ungureanu amintea că un jurist pe care-l consultase l-a asigurat că prin ceea ce scrisese, prin modul în care o făcuse, nu este penalizabil juridic. M-a mirat ideea de „penalizare juridică” la o carte despre teatru, așa încât am luat de îndată

cartea și am citit-o, exact așa cum autorul însuși recomandase în emisiunea cu pricina, adică **de două ori**.

Când am citit-o întâia oară, am râs cu lacrimi, m-am distrat copios. L-am regăsit pe Cornel așa cum îl știam, din cărțile lui mai cu seamă: mucalit, ascuțit ironic, umilitor de cultural, doct, fabulos în fantezie – parabola grașilor este genială – dur, dar și alunecos, mai cu seamă alunecos. Și, literar inexact. Literar, adică motivat. Și... Și...

Sunt un om cu simțul umorului, nu cunosc nicio persoană pe seama căreia să mă fi putut distra vreodată mai bine decât pe seama mea. Propria mea instanță interioară este una dintre cele mai aspre din câte cunosc. Nu mă iert niciodată când calc în străchini. Dar am, cum spuneam, simțul umorului. Cum să nu te distreze imaginea ta („antropofaga Mariana”) în ochii unor colegi care te acuză că ai fi făcut ceea ce, cu evidență, nu numai că nu ai făcut, dar nici baremi nu ți-a trecut prin cap că ar putea face altcineva? Te distrezi, dar devii și atent, pentru că afli că dacă ei ar fi fost în locul tău, asta ar fi făcut, cu siguranță.

Chiar ironia cu „frumoasa Mariana” a fost una la care m-a pufnit râsul. Sigur că erau adevărate multe lucruri dintre cele menționate la adresa mea, cum ar fi, bunăoară, faptul că-l plictiseam pe Cornel vorbindu-i un sfert de oră despre problemele teatrului. Dar ce putea face, oare, un om care, în absența directorului care acorda teatrului pe care îl conducea **doar** acest sfert pe oră pe zi, **trebuia** (așa este fișa postului de consilier artistic: înlocuiești directorul în absența acestuia) să rezolve treburi care nu-i aparțineau? Nu poți conduce un teatru „la fără frecvență”, el, teatrul, este un partener de viață care pretinde atenție, fidelitate și, mai ales, exclusivitate. În acel plictisitor sfert de oră abia îi enumeram lista „rezolvatelor”, ca baremi să știe ce făcuse el, directorul, pentru teatru, chiar absent fiind, în ziua precedentă.

Cum să nu râzi copios când afli din carte că ai făcut un festival (fără director, fără contabil, fără director administrativ și, din nenorocire, și fără selecționar), de dragul unui bărbat? Dacă mai ai vârsta potrivită, și un entuziasm corespunzător, poți face, de dragul cuiva, un copil.

Un festival, în niciun caz.

Cum să nu pricep eu micile orgolii ale vârstelor noastre biologice?

Și cum să nu pricep ceea ce știam atât de bine din experiența lungului șir de directori pe care i-am avut: au considerat toți, sau aproape toți, că tot ceea ce făcusem, cu drag, mult peste obligațiile mele strict profesionale, nu era altceva decât umila ofrandă a admirației mele nemăsurate și a devotamentului meu neabătut față de **persoana lor fizică și directorială**.

Îmi pare rău dacă-i dezamăgesc: nu era **decât** devotamentul pentru teatrul „meu”, oricare i-ar fi fost directorul vremelnic.

Cum să nu te distreze „poveștea bravului infanterist Ieremia” și a opintelilor lui nădușite de a cuceri reduta teatrului care, ca o femeie năvălășă, nu se lăsă și nu se lăsă?

Și totul scris fermecător... În carte, totul părea mai adevărat decât adevărul însuși.

Mare lucru, domnule!, literatura bună...

Nimic nu-i puteam și nu-i pot reproșa scriitorului și criticului Ungureanu.

Am citit însă cartea cu atenție, și a doua oară, de această dată, asumată de detalii. Am râs mai puțin și, în unele locuri, cam strepezit. În cea mai mare parte, am înghețat.

Descoperisem un **alt om** Cornel Ungureanu. (Cartea aceasta a lui a funcționat, pentru mine, ca hainele noi ale împăratului. Ce demon l-o fi împins să-și facă sieși așa ceva?)

Descoperisem un alt director, descoperisem un director de teatru care nu iubea teatrul, și nu iubea oamenii lui. „Nu poți să fi geambaș de cai, dacă urăști caii”, zicea Buju Ternovits. Interesul și iubirea lui Cornel pentru lumea aceasta, a teatrului, așa cum este ea, lume prin care mai trecuse o dată, mai demult, erau doar nostalgia altui timp teatral și a altei vârste biologice. Cornel iubea teatrul prin oamenii care fuseseră odinioară ai teatrului. Se iubea pe sine însuși alături de ei. Clipa prezentă a teatrului îi era străină, și, așa fiind, îl agasa aproape orice și oricine...

Descoperisem că, în graba alergării între baremi patru puncte fixe, în fiecare zi, Cornel nu mai apucase să adaste asupra oamenilor din jur: prieten sau dușman, susținător sau denigrator, implicat sau absent, constituiam, laolaltă, deopotrivă, într-o suspectă și ciudată devălmășie, sub lama microscopului său de observator, „mostră de studiu și analiză a regnului”. Observațiile culese: notate și publicate într-o carte de „ficțiune”, cu personaje reale.

Aș fi vrut atât de mult să nu-l fi ascultat, și să nu-i fi citit cartea încă o dată...

În teatru, unii oameni s-au supărat zgomotos, alții histrionic (bucurându-se, de fapt, de „urecheala” colegilor de breaslă), alții au suferit haiducește, amenințând că vor face și vor drege „în apărarea demnității teatrului” (dar asta numai, obligatoriu, în apariție TV), eu știind că nu vor face, firește, nimic. Doamne! Știu de atâta vreme că „leii teatrului” sunt lei de arenă: le arăți o bucățică de zahăr și ridică o labă, mișcă din urechi și dau din coadă. Altfel, nu. (Eu, însă, îi iubesc oricum ar fi). Cei mai mulți au tăcut, afectați real sau sincer nepăsători.

Alții au scris. A. NemoN Popescu, bunăoară:

*„Saltimbancul (cu spatele la Rege, privind publicul):*

*Cititorul de proză are nevoie de un auz critic foarte fin, chiar absolut, pentru a distinge, dincolo de răspicatul vocii rostitoare a personajului, șoaptele vocii narative care insinuează construcția interiorizată sau interiorizata voce auctorială, atotgânditoare, sau încă și mai tăcuta voce umană a autorului. Și în literatura mărturisirilor sunt aceleași „vociferări”, dar altul e raportul dintre ipostaze: cel ce pare a fi Autorul în stare pură, radiografică, ascunde în fapt un meșteșugar, un povestitor, un dozator de vorbe, dar și un inevitabil artist care se recrează pe sine într-un Personaj. Minuțios controlat sau lăsat liber, personajul central din Memorii și Jurnale rămâne o perpetuă ficțiune, plămădită, de obicei, în poetica realismului pentru ca iluzia autenticității să fie deplină.*

În primul rând prin această proiecție a autorului în personajul omonim, prin noua și pregnantă imagine obținută pe ecranul paginii, jurnalul de directorat teatral al lui Cornel Ungureanu intră, indubitabil, în domeniul imaginarului. Între scriitorul Cornel Ungureanu și personajul **Trec-pe-la-teatru** există o distanță de transfigurare, care suspendă automat două posibile reproșuri: exactitatea omisiunilor și frenezia indiscreției. E dreptul fundamental al personajului de a suprima sau de a spori realul. Unei plăsmuiri nu-i poți trimite citații și nici nu o poți invita la polemici. Scutit de astfel de griji diurne, autorul lui Trec-pe-la-teatru rămâne cu problemele care țin de timpul nocturn al ficțiunii.

Dacă l-am numit „Trec-pe-la-teatru,” a fost și pentru a sugera, prin muzicalitate, asemănarea structurală cu Treplev din **Pescărușul** cehovian. Treplev este, în mod evident, un om de teatru utopic, dar întrebarea, la care au răspuns diferit marile lecturi regizorale, ar fi dacă utopistul Treplev este un vizionar, un profet al teatrului de mâine, sau este doar un veleitar, un inaderent la realitatea teatrului? Sindromul Treplev nu este o boală rușinoasă, este o posibilă cale de int(e)r(n)are în universul teatral, cale pe care personajul a și parcurs-o, dar lectorii jurnalului nu pot persista în această dilemă pentru că ea ne aruncă în timpul viitor. Dacă autorul a publicat cartea prea devreme, a făcut-o cu un instinct patern foarte sigur, pentru a-și proteja personajul de eventualul răspuns nefavorabil al timpului.

Înainte de a se deschide, jurnalul are un prolog vizual, o copertă cu reproducere Magritte, pe care aș tălmăci-o ca „dezvăluire învăluitoare,” aidoma cortinei care, în teatru, nu se ridică pentru a ne descoperi ceva, ci pentru a ne acoperi cu un mister care să ne potențeze existența. Nimic mai potrivit pentru o carte despre teatru, dar întrebarea este dacă această promisiune se onorează, dacă dezvăluirile negativității din culise converg spre o învăluire pozitivă a teatrului?

Personajul nostru, Domnul T, face o diagnosticare foarte exactă a mizerabilității umane din teatru, dar viziunea lui asupra bolii este mai degrabă mistică. Teatrul pare a fi pentru el un loc malefic, predestinat exersării unor trucuri existențiale. Târziu, foarte târziu, abia acum, un alt personaj din carte îi spune că această mizerabilitate reprezintă Prețul. În teatru ești constrâns la o bună înțelegere a părții întunecate, monstruoase, a naturii umane, dar temeinicia cunoașterii nu vine din livresc, ci din experimental și de aceea există tentația de a forța limitele morale ale unor experiențe umane, așa cum sportivii forțează limitele omului. Tot scormonind mizeria umană ești expus contaminării, așa cum se expun contaminării radiologiei sau psihiatrii. Riscul unei căderi de conduită este asumat de omul de teatru pentru a putea obține, arareori și efemer, sublimul artistic. În circ, clipele emoționante ale trapezistului sau ale dresorului stau sub spectrul morții. În teatru stă la pândă moartea caracterelor ca un preț care, uneori, trebuie plătit pentru privilegiul de a recrea viața. Desigur, Domnul T are organ pentru a simți sublimul teatral. El sustrage de la criticul Cornel Ungureanu extraordinare „necroloage” despre cei din cripta regală a teatrului, dar evită, aristocratic, investigația de teren pentru a surprinde momentele când toată săltimbăcia, reală, a unui om este lepădată pentru o clipă de teatru adevărat sau de adevăr rostit. Așa cum fiecare rege își conține propriul bufon, și fiecare saltimbanc poartă în ranița cu recuzită o coroană princiară. Cât despre „măimuțe,” numai de bine pentru că știu



că există o organizație de protecție a animalelor, dar aici a fost curajul Domnului T: a sfidat Organizația și le-a vorbit numai de rău, chiar dacă descrierea menajeriei Circului e doar un fapt narativ și nu o faptă.

Teatrul stă sub semnul Făptuirii, nu al Comentariului. Sunt oameni care fac sau nu fac și sunt oameni care explică ce nu fac sau ce fac cei ce fac sau nu fac. Pentru uzul teatral intern, „bine-făcutul” și „făcătura” sunt limitele de evaluare fundamentală. Desigur, procesul refacerii vieții nu poate fi industrial, el este sincopat de Comentariu, dar excesul sincopelor devitalizează teatrul. Domnul T este cel dintâi care comentează comentariile criticului Cornel Ungureanu, deschizând o serie de comentarii la comentarii, care vor amplifica oralitatea comentariului teatral. După ce criticul a devenit personaj, un alt personaj devine acum cronicar și iată cum cercul se viciază și mai ales se strânge. Rămânem tot mai puțini să ne citim și să ne comentăm între noi, sporește incomoditatea și ne pândește scandalul public, care nu e decât forma degenerată a comentariului. Chiar profunde fiind, explicațiile care proliferază în detrimentul „bine-făcutului” devin un agent dizolvant al teatrului. Dar Domnul T este investit cu dreptul de a fi părtaș la o disoluție teatrală. Este detectabilă în personaj, nu ura de sine, ci autocruzimea febrilă cu care face cronica unui insucces stagional. Dacă nu-ți ocultezi propriul eșec, ci dimpotrivă, îl gonflezi prin editare, ai dreptul moral la ironie sarcastică, la șarjă caricaturală și la viziune monstruoasă asupra contextului. Atitudinea contrariantă a personajului fiind astfel organică și nu mimată, nici combustia internă a demersului său agonice nu mai poate fi ranchiuna, ci este cu siguranță „daimonul” său. Domnul T este un damnat, un condamnat la teatru îndreptățit să se răzvrătească. Se confirmă prezumția de viziune mistică a personajului, stârnind chiar bănuiala că Domnul T disimulează, prin jurnal, o hagiografie.

Dacă aceasta este perspectiva personajului, cred că și pentru autor, dincolo de jurnal, se află un alt gen. Cornel Ungureanu a izbutit o vigoasă monodramă, ba chiar o „anemonodramă”, dacă derivăm barbarismul nu de la blânda anemiare, ci de la otrăvitoare anemonă. Spectacolul provocator pe care ni-l sugerează, ne arată un desăvârșit Marionetist „la vedere”, animator de personaje reale și de personaje imagine care coexistă tocmai pentru a se putea anula reciproc, păstrând astfel puritatea „one-man-show-ului”. De mult timp alergat de prozatorul C. Ungureanu, criticul C. Ungureanu ar putea fi într-o zi ajuns de acesta, dar acum, jucându-ne puțin „de-a Cioculescu și Ionesco”, intuiesc în acest antijurnal un dramaturg autentic căruia i-aș sugera, spre exemplu, să facă din extraordinara parabolă a grașilor o piesă de sadică actualitate românească! O dată mai mult, imprevizibilul a bătut prin teatru: după un act directorial, încerci actul jurnalistic de a fi dezvăluitor de secrete teatrale și sfârșești în actul III ca dezvelitor de statui teatrale. Chiar dacă statuia dezvelită acum are prototipul personal, importantă este arta de a releva prin mișcări elegante soliditatea unui Personaj. Cartea lui Cornel Ungureanu mi-a creat așteptarea dezvelirii unei columne care să-i poarte numele, dar să fie acoperită cu felurite basoreliefuri dramatice.

Dacă aș fi avut talent de desenator, aș fi reluat bunul obicei interbelic de a însoți cronica de întâmplare cu o caricatură și aș fi imaginat Personajul într-o atitudine ecvestră, așezat pe macheta în mărime cabalină a clădirii Teatrului Național „Mihai Eminescu”, înzestrată cu harnașament, prevăzută cu roțile și trasă cu frânghia de „celă-

*lalt geamăn” al Personajului: Autorul. Și aș fi intitulat desenul: Călare pe „Eminescu”, la pas prin anul Caragiale...” Semnat: A.NemoN. Popescu*

Am publicat această cronică pentru că mi-a plăcut foarte mult atunci – în urmă cu câțiva ani – când a fost scrisă, îmi place și acum (deși nici atunci și nici acum în întregime), dar și pentru că promisiunea Domnului T de a fi publicată în revista *Orizont*, de îndată după ce fusese întocmită, m-a bucurat. Mi s-a părut un gest cavaleresc. Fiindcă, nu-i așa, cavalerii adevărați sunt cei care luptă la câmp deschis. Așa cer regulile onoarei. Dar apariția a fost mereu amânată, apoi promisiunea uitată, lucru întru totul de înțeles pentru Personajul T (Trec pe la teatru, adică Domnul Cornel Ungureanu) care tocmai traversase unul dintre cercurile Infernului, încercare din care nu avea cum să scape neatins. Mai lepădase ceva din zgura adunată, scriind despre teribila împrejurare care-l aruncase în „mocirla teatrului”, dar, pare-se, tot mai rămăsese ceva.

Ziceam că nepublicata cronică a domnului A. NemoN. Popescu, adică Sabin, mi-a plăcut, și-mi place și acum: este un extraordinar număr de virtuozitate artistică și diplomatică. Din lumea circului, dacă tot ne aflăm „în zonă”: artistul, Personajul A. NemoN (Sabin) Popescu, traversează la înălțime, cu mare risc, sârma întinsă ca o coardă de violoncel, între două puncte fixe: teatrul său și prietenul său. Poartă asupra-i recuzita diplomatului de elită, artist în profesia lui, adică: în cârcă – lupul, cam șturlubatic, în stânga – capra, cam fezandată, ingenună totuși, pe creștet – o legumă crocantă, adică dezirabilă, din „recuzita” caprei, și-n dreapta, pentru echilibru și atenționare, clepsidra timpului (teatral?).

Aplauze! Aplauze! Au ajuns cu toții, întregi, la capăt. La capătul cronicii.

De entuziasmul izbânzii diplomatice, nimeni nu mai bagă de seamă tragedia ce s-a întâmplat, totuși, „la sol”, anterior: lupul, încins de nemulțumirea nemeiritatei „debarcări”, a avariat grav, ca să zic așa, virtutea caprei, din a cărei Arcă fusese alungat.

Personajul A, balansând sufletește între agresor și victimă, face și el – că doar e diplomat! – tot ce poate: face psihanaliza lupului, dar mai cu seamă analiza împrejurării în care s-a produs infracțiunea: s-a întâmplat că lupul, odată ajuns la sol, de zdruncinătura debarcării, a văzut două lucruri dintr-odată, „coexistând pașnic”: capra reală, dar și, un pic mai încolo, o ficțiune, adică o capră virtuală. Așa stând lucrurile, adică alăturat, realitate și ficțiune, ele s-au anulat reciproc. Corect! Păi, atunci, ce virtute pierdută reclamă capra, când ea, capra, teatrală sau ba, nici nu există de fapt, este gata anulată?

Și apoi, chiar dacă s-a întâmplat infracțiunea, capra e de vină. De rămânea boccie, nu se întâmpla nimic, da’ așa, fezandată... ea e vinovată.

Însă, până la urmă, și lupul violator capătă o mustrare.

Scrisă.

De Personajul A.

În Braille, să o înțeleagă numai el. Cum că dacă Domnul T nu iubea platonice capra, nu trebuia să se imbarce pe Arcă, pentru că iată ce s-a întâmplat! Dar mai poate, totuși, vorba românului, „drege busuiocul”: să-și recunoască dânsul, lupul, în scris (poate, într-un „jurnal de război?”), fapta, adică eșecul efortului de

a-și înfrânge pulsiunile sexuale, precum și, până la urmă, adevărul: nu avea nicio vină, fusese manipulat, domnule!, de chiar „daimonul” său. Așa stând lucrurile, nici onoarea caprei nu mai trebuie reparată și nici lui, lupului, nu i se mai pune pielea-n băț.

I-auzi, frate!

Închei această Fabulă a ludicei diplomații nu cu o morală, ci cu o bucuroasă revelație: Personajul A ar putea fi un excelent păstor al unei lumi speciale, dânsul având „la purtător” două date fundamentale: diplomația și tichetul de intrare în această lume bizară, din care face parte el însuși și pe care, astfel, nu o mai poate detesta.

Trecând în alt registru al comentariului, oricât de bine și logic, în perimetrul teoriei literare, ar fi demersul analizei critice a domnului A.NemoN. Popescu, câteva observații se impun, totuși, din partea unui om din interiorul teatrului, pentru că, evident, comentariul domnului A. vine, oarecum, din afară:

– Nu știu dacă personajele, centrale sau nu, din Memorii și Jurnale „rămân o ficțiune”, deci poți spune orice despre ele, pentru că, nu-i așa, neexistând în realitate, nu se pot supăra. Este posibil, dar nu atâta timp cât personajul–autor operează cu nume reale, ale unor persoane reale, în viață, cele mai multe persoane publice.

– „Distanța de transfigurare” între Cornel Ungureanu și personajul Trecpe-la-teatru este posibilă, dar aceasta nu poate suspenda niciodată atitudinea morală a autorului jurnalului. Cel puțin atâta timp cât operează cu nume reale, ale unor persoane reale, în viață, persoane publice.

– Adevărurile înjumătățite și decontextuate înseamnă, de fapt, ocultarea adevărului. Autorul o poate face, legitimat de speculația „umbrelei” real-imaginar sub care își așază cartea, dar nu atâta timp cât operează cu nume reale, ale unor persoane reale, în viață, persoane publice, cel puțin atunci când vorbește despre viața lor privată. Chiar scoaterea acestor nume, în contextul declarat „real-imaginar”, fără acordul purtătorilor, pe tarabă (chiar cu cărți fiind aceasta), în piața publică, în orice context, deci și acesta, le atinge grav imaginea. Chiar dacă adevărul ar fi fost cu exactitate respectat („omisiunea exactității adevărilor”, ca atitudine deliberată, nu poate fi legitimă atunci când ele, adevărurile, privesc persoane publice, încă în viață, a căror imagine poate fi afectată grav de această „literară omisiune”), tot ar fi fost nevoie de acordul apariției numelor lor reale în „literatura de ficțiune”.

Nu știu dacă există legi care să reglementeze juridic acest lucru, dar cu siguranță există alte legi, nescrise, legi totuși: există legi morale, există legea respectului prieteniei, există legea respectului casei în care ai fost poftit să intri și așezat în capul mesei, există legea confidențialității biroului directorial și există și legea respectului evaluatorului de obiecte, de oameni ori întâmplări, față de sine însuși, ca evaluator, ce se mărturisește întotdeauna, prin chiar modul evaluării, pe el însuși, așa cum este. Dintre toate legile nescrise menționate mai sus, doar ultima este benevolă, o poate respecta autorul sau nu, în funcție de cât se prețuiește el, pe sine însuși. Restul, nu.

– „Frenezia indiscreției” este posibilă, dar niciodată justificată atâta timp cât se operează cu nume reale, ale unor persoane reale, în viață, persoane publice. Cine îi dă dreptul autorului să arunce în piața târgului viața intimă a unui actor, care are copii, o familie, prieteni, spectatori care îl admiră? De ce să roșească pe stradă fetele actriței X? De ce să fie mama lor, cu viața ei privată, subiect de comentariu public? Cu ce au greșit copiii ei să fie pedepsiți astfel?

Nimeni, niciun fel de normă, juridică sau nu, nu-i îngăduie autorului de jurnal, oricine ar fi el, să comercializeze handicapul fizic al cuiva. Nimeni altcineva, fără acordul persoanei în discuție, nu poate comenta, în niciun context, informația despre bolile ori suferințele fizice ale acesteia.

Eu, Personajule A, mă opresc aici. Eu știu că realitatea unei cărți este imaginea lumii reflectată de retina autorului. Aici, în ochiul nostru, în oglinda-retină, stă și binele și răul.

Uneori, **oglinnda nu este venețiană.**

Dar ce vină au oamenii reali, deveniți, neîntrebați, personaje distorsionate ale unei cărți „de ficțiune”?

Când a apărut cartea *Despre regi, saltimbanci și maimuțe* m-am supărat pentru prietenii mei, actorii. M-am supărat pentru mănua aruncată în obrazul teatrului, care nu merita asta.

Eu, pentru mine, am suferit îngrozitor.

Poți să-i iei unui om, din nebagare de seamă, orice. Dar dacă-i ucizi respectul, și admirația, și bucuria prezenței spirituale în viața sa a unui prieten, atunci (chiar dacă tu însuși ești prietenul în chestiune), îi faci omului un rău mai mare decât chiar dispariția fizică a acestui prieten. A ta, adică.

Pentru că după plecarea unui prieten îți rămân baremi sentimentele și amintirile.

La apariția cărții, răspunsul meu și al teatrului a fost tăcerea.

Răspunsul meu și al teatrului a însemnat demnitatea de a nu ridica o asemenea mănua.

Ce-ai mai putea să faci, mă întreb aproape retoric, azi, după câțiva ani, într-o asemenea împrejurare?

Într-un târziu, îmi răspund: un singur lucru. Să ierți.

2001-2005

## PERIOADA DIRECTORATULUI LUCIA NICOARĂ



Lucia Nicoară

Pe mine, una, vestea revenirii doamnei Nicoară la direcția teatrului m-a cam mirat, pentru că se realizase extraordinar cu agenția de impresariat „Artmedia”, era unanim apreciată, chiar cu distincții naționale înmânate de președintele țării, dar mai cu seamă pentru că eu știam de multă vreme o vorbă: „în locul unde ai fost fericit să nu te întorci niciodată”. Din păcate s-a văzut curând câtă dreptate are întotdeauna țăranul nostru, căci a lui este vorba, pentru că în anul 2001 s-a întors un alt director Lucia Nicoară decât cel care plecase cu 11 ani în urmă.

Era firesc să se întâmple asta, era firesc să se schimbe, și noi ne-am schimbat. Este vârsta, sunt timpurile și o altă experiență de viață și profesie. Și, până la urmă, este și o absență de un deceniu și mai bine din malaxorul care a frământat viața teatrului și a oamenilor lui în tot acest răstimp.

Părea, totuși, că relația sa permanentă cu teatrul, prin „Artmedia”, să-i fi putut furniza informații despre schimbările din teatru, care nu au fost puține și nu toate rele. Unele, dimpotrivă. Teatrul lucra, de câțiva ani buni, cu programe și cu proiecte coagulate în jurul unor direcții de dezvoltare artistică ale teatrului, propuse și imprimate de managerul-director, iar opțiunile regizorilor, care nu puteau fi aleatorii, se conformau acestui sens. Programele de stagii și de perspectivă anterioare fuseseră ambițioase, chiar dacă realizarea lor practică, scenică, nu a reușit să fie decât destul de rar pe potriva înălțimii lor. Iordănescu și Ungureanu au avut, fiecare, câte un asemenea proiect managerial coerent și bine articulat și, în linii mari, urmărit punctual.

Proiectul managerial al doamnei Nicoară nu a fost dat publicității.

Însă primele anunțuri din presă, făcute în timpul vacanței, despre schimbările pe care urma să le facă pentru îmbunătățirea situației teatrului, m-au uluit pur și simplu, dar nu numai pe mine: în primul rând, doamna Nicoară anunța (*Prima oră*, 21. 07. 2001) rezultatul unui concurs pentru consultant artistic cu două luni înainte ca acesta să aibă loc. De unde o fi știut ea, în luna iulie, că Ioan Ieremia va fi cel mai bun, adică cel care va lua concursul în septembrie, la întoarcerea teatrului din vacanță? Juridic, în situația dată, concursul era invalidabil.



Mai anunța că îl scoate din teatru pe regizorul Sabin Popescu, pentru că a venit fără concurs de la teatrul din Arad, în locul lui urmând a fi instalat Ioan Ieremia – și consultant și regizor? – iar pe mine, care luasem excelent un concurs de consultant artistic în anul 2000, mă retrogradează și mă mută (ca pe o sacoșă!?) „în universul secretariatului literar”. Mai trebuia să fac repertoriul, să vorbesc cu regizorii, cu traducătorii, să fiu „asistent” de regie, să fiu orice, numai consultant artistic, nu. Mare minune! Să nu fi băgat de seamă domnia sa că ne aflam în anul 2001 și nu în 1981? Și că lucrurile s-au schimbat, n-or fi ele toate bune dar, oricum, sunt altfel decât cu un sfert de secol în urmă, când un director numit de „organe” putea conduce o instituție ca teatrul în cea mai autocrată și discreționară formă cu putință.

La întoarcerea din concediu am aflat că în timpul acestuia am primit salariu de merit. Îl meritam cu prisosință dar, oricum, mi-a fost luat cu prima ocazie. Foarte repede am înțeles însă și de ce îl promisem, de fapt: el urma să mă „convingă” să fac pasul înapoi spre secretariatul literar. Funcționase, adică, după principiul carelor cu mâncare din *Țiganiada* lui Budai Deleanu.

Nu am făcut, încă o dată, pasul. (Mă mai păcălise o dată Ștefănuț Iordănescu). Nu mai înțelegeam să mă las folosită ca un obiect personal de care poți dispune oricum. Aveam o altă condiție, un alt statut dobândit după 30 de ani de muncă în teatrul acesta, susținusem un concurs, nicio persoană nu mă putea obliga să fac o altă muncă decât cea a cărei plăjă o stabilea Fișa postului. Prețindeam, firească, respectul meu și al statutului pe care îl aveam în acel moment, 2001. Altul decât cel din urmă cu două decenii. La puțin timp după primul concurs, s-a anunțat un altul, pentru Consultant artistic gradul I (eu aveam, ca și Ioan Ieremia, gradul II). Întrebând conducerea despre condițiile în care se desfășoară acesta, mi s-a comunicat, ritos, că mă pot prezenta și eu dacă vreau, dar să-mi fie clar: concursul este dat pentru Ioan Ieremia. Juridic, anunțat astfel, un asemenea concurs este unul formal.

Nu am ajuns la concurs, ci direct la spital.

Sabin Popescu a intentat proces direcției teatrului pentru disponibilizare abuzivă, a ajuns până la Curtea Supremă de Justiție și l-a câștigat. I s-au restituit postul, salariile din urmă, dar niciodată viața și sănătatea avariate, suferința și umilința îndurate pe nedrept luni în șir.

Pe niciunul dintre noi nu ne-a iertat, vreodată, doamna Nicoară.

Cât mă privește, eu am petrecut patru ani lungi de „arest la izolare”, în biroul pe care scrie: „Mariana Voicu – Istorie-Cercetare”, simțindu-mă ignorată ca un tren tras pe linie moartă, în depou. Sigur că am lucrat, cu asiduitate, la istoria teatrului, cu deplina înțelegere a faptului că aceasta era, în acel moment, cel mai important lucru pe care îl puteam face pentru teatrul meu. În condiția în care o bună parte din informațiile despre aproape o jumătate de secol de existență a Naționalului timișorean, perioadă pe care am trăit-o, fuseseră distruse, faptul că eram singurul om care-i putea reconstitui această istorie pe baza unor notițe dar mai ales a memoriei mele, făcea ca acest proiect să devină și cel mai important lucru care i se întâmpla teatrului însuși. Am solicitat, firească, un contract cu

instituția, o asemenea „trebușoară” ca scrierea unei istorii a teatrului neîntrând deloc în atribuțiile profesionale ale niciunei funcții din instituție. Un asemenea contract nu însemna neapărat bani, cât cadrul legal al proiectului, însemna recunoașterea faptului că teatrul are nevoie de ea, de această istorie. Clarifica lucrurile, adică statutul în teatru al unei persoane care face acest demers, obligația administrației de a ajuta construcția unui asemenea proiect, care nu era unul personal, ci al teatrului însuși.

Refuzată, am muncit „în ilegalitate” patru ani, aflând, cu stupoare, spre sfârșitul acestui interval, că nu am făcut „nimic” pentru teatru în acești ani.

Am simțit în tot acest răstimp că verticală, răzvrătită și lipsită de obediență, așa cum nu fusesem odinioară, în cei 11 ani de colaborare cu doamna Nicoară înainte de 1989 – pentru că atunci nu exista alternativă – suportam din parte-i, pe nedrept, o atitudine punitivă, lăsându-mi-se deschis a înțelege că nu-i eram folositoare teatrului în condiția de consultant artistic și nici de istoric al său. Fusesem un remarcabil secretar literar, de ce ar fi trebuit să fiu pedepsită pentru acest lucru nerecunoscându-mi-se dreptul accederii la o altă funcție, după trei decenii și jumătate de experiență? Și apoi, atribuțiile noii funcții le atingeau substanțial pe cele ale secretarului literar, atâta doar că, în condiția consultantului, este vorba despre un cu totul alt nivel de abordare și realizare a acestor atribuții. Ca să afli acest lucru nu trebuia să faci decât un gest simplu: să consulți Fișa postului acestei funcții. Dacă voiai.

Ce puteam face? Am realizat, punctual după Fișa postului, sarcinile consultantului. Am fost, ca de 35 de ani încoace, zilnic, la teatru. Cel mai des „mă consulta” echipa tânără de actori. I-am văzut în repetiții, am vorbit, ne-am sfătuit, am râs, au ascultat atenți observațiile, nu s-au supărat niciodată, mi-au mulțumit și m-am bucurat că le-a plăcut întâlnirea. Am vorbit cu regizorii, cu Mihaela Lichiardopol și cu Sabin Popescu, am participat la repetiții, am comunicat observațiile, am propus Programe și Proiecte pentru teatru. Nu au avut nicio finalitate. Ba, au fost anulate chiar și cele pe care le desfășurasem anterior, cum ar fi programul de perfecționare profesională a actorilor, bunăoară. Firesc: acum un sfert de secol teatrul nu lucra cu programe și-i mergea foarte bine, nu?

În problemele teatrului, în cele mai multe, nu am fost consultată.

Mai bine: unde-s doi consultanți, s-ar putea să se bată... Sigur, doar opiniile lor. Cap în cap. Asta este.

Am muncit incredibil la istorie, această „întreprindere sinucigașă”, cum o numește unul dintre editori... Ea este, cred, ultima mea declarație de iubire pentru teatrul meu. Condițiile în care am scris-o, însă, deși păreau a fi fost „protejate” (cunosc foarte bine diferența dintre „a proteja” și „a ignora”, sunt imposibil de confundat), ascundeau în spatele acestui paravan ipocrit umilința de a fi „pusă deoparte”, ca un obiect ieșit din uz, exilat în raftul dulapului și scos din când în când, de nevoie, de acolo. Vorba unui bun prieten, care mă vizita consecvent, nepăsător la privirile urâte și vorbele aguridale: „te-au îngropat de vie într-un cavou și deschid din timp în timp ușa, să nu mori de tot, nu că le-ar păsa, dar strică imaginii”.

De 35 de ani încoace petrec în teatru mult mai mult timp decât acasă: este imposibil ca, oricât de „pusă bine” aş fi fost, să nu fi aflat absolut tot ce se întâmpla aici, la vedere sau nu, să nu simt natura schimbărilor şi sensul de coagulare al intereselor. Dar mai cu seamă nu puteam să nu simt cum devenea, de la o zi la alta, atmosfera. Nu că ar fi fost ea ozonată până atunci, în niciun caz, dar parcă nici băltită într-atât nu am simţit-o. (Poate la început, imediat după 1990, dar atunci nu era băltită, ci incredibil de explozivă).

Deasupra, la suprafaţă, nu se mişca nimic, nici la bătaia vântului, fie el chiar El Niño. Totul părea încremenit într-o armonie suspectă.

Ca o largă acoladă, deasupra a tot şi toate veghea, imperial, glacial şi angelic, zâmbetul doamnei Nicoară.

Să fi ajuns direct în Grădina Raiului fără să fi băgat eu de seamă?

Nici vorbă.

Dat fiind faptul că perioada direcţiei Luciei Nicoară se întinde exact pe patru stagiuni, vom încerca o evaluare pe ani teatrali, nepreluând, desigur, **tonul** rapoartelor anuale asupra activităţii teatrului, scrise tot de mine şi puse pe pagina Internet a acestuia, pentru că scopul acelora era unul publicitar.

Într-o abordare istorică, adevărul se cere mai parcimonios evaluat.

### Stagiunea 2001-2002

În prima sa conferinţă de presă, cea deja pomenită, doamna Nicoară anunţa primele evenimente ale stagiunii: aniversarea a trei decenii de Teatru Naţional la Timişoara, în luna octombrie, cu un spectacol al Teatrului Naţional din Bucureşti care ar fi urmat a prezenta **Jocul dragostei şi al întâmplării** de Marivaux, în regia lui Felix Alexa şi primele două titluri certe din şirul premierelor stagiunii timişorene: **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare, în regia reputatei regizoare Sanda Manu şi **Larry Thompson** de Dušan Kovačević, în regia lui Ioan Ieremia. Ceilalţi doi regizori (de Sabin Popescu, încă regizor angajat al Teatrului Naţional, nu se pomenea nimic în afară de faptul că va fi dat afară, în locul său urmând a veni Ioan Ieremia), Ion Ardeal Ieremia, care voia „un Caragiale” şi Mihaela Lichiardopol, care încă nu-şi stabilise preferinţa, urmau a-şi definitiva opţiunea repertorială. În reluare, doar două spectacole: **Yvona, principesa Burgundiei** şi **Ivan Turbincă**. Mult doritul Studio rămânea, în continuare, o scumpă iluzie.

Celelalte probleme anunţate presei erau de natură pur administrativă (o inventariere a costurilor recuzitei consumabile, pe spectacole, în stagiunea anterioară, bani cheltuiţi cu colaborări rămase fără finalitate, necesitatea „ajustării” bugetului, numărul mic al spectatorilor plătitori la casă etc.), rezolvarea lor, deşi necesară, neputându-se constitui într-un **şi mai necesar program managerial al teatrului** pentru următoarea perioadă, program-cadru care ar fi trebuit să reflecte **intenţiile şi ambiţiile recuperării artistice** a Teatrului Naţional din Timişoara de către proaspătul director. (Sau director, speram noi atunci, amin-tindu-ne că asta fusese odinioară).

La solicitarea Ministerului Culturii am formulat, în acel debut de stagiune, oarecari direcții programatice ale repertoriului, acestea fiind, în mare, aproximative, ceea ce era cu totul firesc în situația dată. Aici se regăsea piesa românească, clasică și contemporană, piesa străină, un spectacol Caragiale, anul 2002 fiind Anul Caragiale, Studioul de poezie, și programele mele: Restituiri și Programul de perfecționare profesională a actorilor, programe care însă nu au mai „intrat” în buget.

*Premierele stagiunii:*

**Visul unei nopți de vară** de William Shakespeare, în regia profesoarei Sanda Manu, de la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, București, în decorurile Emiliei Jivanov și costumele Getei Medinschi, apărut pe la jumătatea lunii noiembrie, a adunat, într-o redutabilă încercare artistică, întreaga trupă tânără și foarte tânără a teatrului. Lucrat cu migală, pe fiecare cuvânt, pe fiecare gest, încercând să releve actorilor logica interioară ce le lega, Sanda Manu a făcut, prin acest spectacol, un extraordinar curs practic de actorie. Nemairămânându-i însă suficient timp pentru șlefuirea spectacolului, acesta a fost unul solid construit (jucat cu bucurie de interpreți în decorul Milenei Jivanov, mereu frust și expresiv), asamblat cu inventivitate și rigoare, dar fără a-și fi putut dobândi ritmul propriu necesar și fără a dispune de strălucirea care să valorizeze temeinicia gândului și a construcției regizorale. I-am iubit și i-am admirat mai cu seamă pe actorii tineri, ale căror posibilități, generoase și nuanțate în registrul comic, mi s-au revelat întâia oară.

**Larry Thompson, tragedia unei tinereți sau show must go on** de Dušan Kovačević, un text inedit și cu o fizionomie particulară în configurația repertorială a teatrului, prin chiar universul operei scriitorului sârb, ce explorează fabulosul spiritului și psihologiei balcanice, a reprezentat o miză mare ce urma să marcheze revenirea triumfală în teatru a regizorului Ioan Ieremia. Nu s-a întâmplat așa: spectacolul a fost, cu evidență, o enormă cădere din premieră, dezamăgind, egal, publicul timișorean și critica de specialitate.

Cum spectacolul adresat vârstei copilăriei fusese unul ignorat de câțiva ani buni de teatru, într-un mod nejustificat (**Ivan Turbincă** nefiind unul prea gustat nici de cei mari, nici de cei mici), **Micuța Dorothy**, un muzical de Silvia Kerim și Marius Țeicu după **Vrăjitorul din Oz** a fost unul căruia, chiar dacă i s-au reproșat multe și adevărate lucruri legate de imaginea scenică, a rămas unul util teatrului, jucat cu mare încântare de actori în fața sălii de pitici în delir. Dar poate cel mai important câștig pentru trupa teatrului a fost întâlnirea lor cu regizoarea Migry Avram-Nicolau, care, la venerabila sa vârstă, le-a dat o lecție de teatru adevărat. Le-a plăcut tuturor enorm.

Spectacolul Mihaelei Lichiardopol **Eu, când vreau să fluier, fluier**, pe textul foarte tinerei Andreea Vălean, a fost și el unul foarte util teatrului, adresându-se, prioritar, adolescenților și vârstei tinere, în general, atât prin problematica în discuție – delincvența juvenilă –, cât și prin tipul de spectacol care insera muzică pe texte „la obiect”, scrise și interpretate live de Andrei de la Haos și tru-

pa Guranii. Spectacolul a avut un mare succes. Tot în stagiunea aceasta, o altă categorie de vârstă, pensionarii, s-au delectat cu spectacolul-mosaic **Eternele iubiri**, făcut în colaborare cu Opera Română.

**Divanul persian**, un muzical (în premieră absolută) pe textul lui Octavian Sava după Mihail Sadoveanu și muzica timișoreanului Marius Țeicu, a adunat din nou întregul efectiv tânăr al teatrului, dar și aproape pe toți maturii și vârstnicii, de această dată sub mâna unui regizor debutant, Cezar Ghioca. Spectacolul a fost recepționat oarecum diferit de presa locală și de public. În pofida unor reproșuri, justificate, legate de simplitatea poveștii, de supărătoare lungimi, detensionări, inegalități valorice artistice între scenetele spectacolului etc., **Divanul persian** a fost, cel puțin din perspectiva noastră, exact ceea ce și-a propus să fie: un fastuos muzical care a antrenat întreaga suflare actoricească a teatrului, beneficiind și de „întăriri” dinafară, în total o mare de oameni care s-au demonstrat capabili să cânte și să danseze, indiferent de vârstă, cu bucurie, totală implicare și cu mult, mult har, actorii descoperind în ei înșiși valențe ale unei nebanuite fantezii comice și gust pentru parodia de bună calitate. Toate foarte bine paginate de tânărul regizor care, dacă ar fi avut puterea de a acționa cu bărbătească hotărâre **foarfeca**, și-ar fi făcut, sieși și spectacolului său, un real serviciu. Publicul l-a gustat, totuși, cu deliciu.

Deși este nedrept să nu menționezi toate numele actorilor implicați, „decupăm”, cu toate acestea, câteva din înșiruirea prea lungă pentru spațiul tipografic, actori care „au ieșit din pluton” prin importanța prestației lor artistice: Laura Avarvari, frumoasă, sensibilă, incredibil de disponibilă, de o energie cuceritoare, Anca Jurchescu, inventivă, expresivă, de un haz debordant și totuși delicat, Traian Buzoianu, într-o excelentă formă comică, Alina Reus, Călin Ionescu, Florin Ionescu, Vladimir Jurăscu, Monica Rusei, Damian Oancea, Constantin Tovarnițchi, Luminița Stoianovici, Ana Maria Cojocar, Sabina Bijan și alții, unii dintre ei, cei mai mulți, fermecători, de neuitat într-un tip de spectacol care nu se construiește ușor.

A mai fost **D’ale carnavalului** cu scene din **Conul Leonida față cu reacțiunea** de I.L. Caragiale, în versiunea scenică a lui Ioan Ieremia, marcând Anul Caragiale. Simpozionul: *Caragiale, contemporanul nostru*, lansarea cărții profesorului univ. dr. Ion Iliescu *I.L. Caragiale în Pantheonul presei* și expoziția de fotografii din spectacolele Caragiale pe scena Teatrului Național Timișoara, de la începuturi până în prezent, au venit să îmbogățească premiera spectacolului, cu care teatrul s-a și prezentat, fără a reuși să facă o bună impresie, ba, dimpotrivă, în ediția 2002 a Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara, din luna octombrie a aceluiași an. Cu mici fragmente din acest spectacol, alăturate unei prestații școlare pe **Momente și schițe** s-a alcătuit, pentru școli, spectacolul **Actori mari – actori mici**. În debutul stagiunii următoare, spectacolul **O făclie de Paște**, pe un scenariu de Radu Macrinici după proza fantastică a lui I.L. Caragiale, realizat de Ion Ardeal Ieremia, a fost un spectacol inegal valoric, pe mari porțiuni convingător și bine jucat, pe altele dimpotrivă, el venit să completeze oferta Teatrului Național pentru Anul Caragiale.



A fost continuat deja tradiționalul *program de poezie* cu trei spectacole: **Brâncuși – Anno Domini**, spectacol susținut de actorii invitați **Rodica Mandache** și **Eusebiu Ștefănescu**, în Aula Magna a Universității de Vest, **Întâlnire cu Nichita**, spectacol comemorativ susținut de **Mircea Belu** și **Dor de Eminescu**, spectacol la care, alături de actorii teatrului, au mai participat poetul **Adrian Păunescu**, Corala **Sursum Corda**, dirijată de **Diodor Nicoară** și cântăreții **Victor Socaciu** și **Tatiana Stepa**.

Prima stagiune a directoratului Nicoară a debutat cu **sărbătorirea a 30 de ani ai Teatrului Național Mihai Eminescu din Timișoara**, eveniment care a marcat și deschiderea anului teatral 2001-2002.

Au onorat evenimentul, cu prezența lor, personalități marcante ale teatrului românesc: regizorul **Horea Popescu**, atunci directorul Direcției Teatrelor și Instituțiilor de Spectacole din Ministerul Culturii și Cultelor, **Radu Beligan**, artist emerit, actrița **Dorina Lazăr**, directorul artistic al Teatrului Odeon, actrița **Florina Cercel**, director artistic al Teatrului Național București, regizorul **Mircea Cornișteanu**, directorul Teatrului Național Craiova, criticul **Ion Cocora**, directorul „Theatrum Mundi”, prof. univ. **Ion Toboșaru**, din partea Academiei de Teatru și Film București, prof. **Sanda Manu**, din partea aceleiași instituții, reprezentanți ai Uniunii Scriitorilor din România, Societatea Națională de Radioteleviziune, Televiziunea Română etc.

Au mai participat reprezentanți ai instituțiilor guvernamentale din Timișoara și județ, precum și multe cadre artistice din străinătate și din țară care și-au desfășurat o parte din activitatea profesională la Teatrul Național timișorean.

Premiera **Visul unei nopți de vară** de W. Shakespeare, în regia prof. Sanda Manu, a marcat prima zi a sărbătoririi, 14 octombrie 2001. În ziua următoare, două spectacole au venit să omagieze Teatrul Național la cea de a 30-a sărbătorire: **Jocul dragostei și al întâmplării** de Marivaux, spectacol al Teatrului Național „I. L. Caragiale” București, în regia lui Felix Alexa și monodrama **Diatribă de amor** sau **Cenușa eternei iubiri** de Gabriel Garcia Marquez, prezentată în avanpremieră. Regia era semnată de Alexandra Gandi, scenografia îi aparținea Getei Medinschi, interpretă: **Irene Flamann Catalina**, Germania. A fost, acest spectacol, un extraordinar de emoționant recital al Irenei, meandrele existenței eroinei lui Marquez suprapunându-se, pe multe porțiuni, peste chiar viața privată a actriței, ceea ce a făcut ca personajul să beneficieze nu doar de harul de necontestat al Irenei, dar și de o tensiune, o energie frisonantă, decurgând din chiar „comentariul” personal, interior, al actriței, ce-și re trăia iubirile, împlinirile, fericirea, dezamăgirea, eșecul cuplului, regretele, resentimentele, iertările și din nou iubirile. Contemplând, cu tristețe, și cenușa lor.

În prima zi a aniversării a apărut primul număr al revistei **SPECTACOL**, editată de Teatrul Național Timișoara, prin grija și la inițiativa jurnalistului Ion Jurca Rovina.

Tot în stagiunea 2001-2002 am demarat, la propunerea mea, împreună cu Facultatea de Sociologie-Psihologie a Universității de Vest Timișoara, Programul

**Spectatorul – partener al actorului**, program care avea scopuri clare: formularea, în termeni limpezi, a orizontului de așteptare al publicului, real și potențial, față de Teatrul Național Timișoara și acoperirea nevoilor culturale ale unui public divers, eterogen ca gust, vârstă, grad de cultură, capacitate de absorbție culturală etc., prin oferta teatrului, expresie a echilibrului cerere-ofertă.

Programul s-a desfășurat, în stagiunea următoare, cu maximum de seriozitate din partea Facultății de Sociologie-Psihologie, care și-a deplasat pe teren un modul important numeric de studenți, am primit concluziile acestei investigații, dar ele au rămas nefinalizate, nefiind prezentate nici Consiliului artistic și nici regizorilor ca un posibil și necesar ghid pentru opțiunile lor repertoriale. Opțiuni care, nu-i așa, ar fi trebuit să țină seama și de orizontul de așteptare al publicului timișorean.

**Stagiunea 2002-2003.** Repertorial, a fost o stagiune a piesei românești reprezentată prioritar, fără ca acest lucru să fi fost precizat, ca intenție, din debutul stagiunii. Așa au vrut regizorii, sau așa s-a potrivit să fie. Și nu a fost rău, pentru că era Anul Caragiale, stagiunile anterioare acordaseră o atenție marcată piesei străine și, până la urmă, teatrul nostru organiza un festival de dramaturgie românească de ani buni.

**O făclie de Paște**, pe un scenariu de Radu Macrinici după proza fantastică a lui I.L. Caragiale a fost o propunere a regizorului Ion Ardeal Ieremia cu totul demnă de interes, transpusă într-un spectacol inedit ca formulă spectaculară, cu totul compatibilă cu acest text special, ce vine să dezvăluie un Caragiale preocupat de absurd și, pe alocuri, de oniric. Deși jucat, de cea mai mare parte a trupei, cu credință și adevăr, spectacolul a rămas, valoric, inconstant, cu porțiuni valide, și chiar mai mult decât atât, dar și cu altele dimpotrivă, dificil de asumat ca fapt artistic.

**Căsătoria** de Gogol. Una dintre calitățile care l-au particularizat pe regizorul Ioan Ieremia în prima parte a carierei sale, cea de dinainte de 1990, a fost puterea de a-și „curăța” bărbătește spectacolul, renunțând la inutilități, lăsând passe-partout în jurul punctelor cheie ale poveștii, susținută prin elemente spectacologice bine plasate, cu efect puternic, elemente construite savant, cu artă, bună măsură și logică în jurul axei categorice, ca idee, a spectacolului. La realizarea spectacolului **Căsătoria** de Gogol, a doua premieră a stagiunii 2002-2003, această calitate nu a funcționat, deși, dintre toate spectacolele realizate de Ioan Ieremia între 2001-2005, acesta a fost cel mai bun.

Indiferent cât de clare ar fi părut, în mintea regizorului, ideile pe care își așezase spectacolul („Piesa lui Gogol ne vorbește despre caducitatea instituției denumită familie”, „Bărbatul pentru mine, aici, este eternul vânător pentru care femeia rămâne eternul vânat, victimă”, „În spectacol am intervenit în tratamentul aplicat personajelor, relațiilor dintre ele. Pentru că e vorba de o comedie scrisă într-o epocă, iar eu fac spectacolul astăzi”), aceste idei nu reușesc să treacă dinspre scenă spre sală într-o formă în care să-i lămurească pe spectatori în legătură cu ce se întâmplă, de fapt, în spectacol. Pentru că anularea logicii interne

a relațiilor personajelor lui Gogol – schimbarea vârstei Agafiei, care devine o adolescentă ingenuă în locul bogatei fete bătrâne pe care o propune Gogol, și, în contrapartidă, cei trei pețitori tineri dar săraci ai lui Gogol devin, aici, trei septuagenari decrepiți, tot lefteri – te fac să nu prea pricepi cum stau lucrurile. Pentru că, pe cei trei bătrâni, îi poți înțelege: pe vremea lui Gogol sau astăzi, bogați sau sărmani, în precara lor luciditate, pot râvni, chiar agresiv, la trufandaua feminină, crezându-se dezirabili. Cunosoc cazuri chiar în vecinătatea noastră imediată. Mie, însă, senilitatea – pentru că despre asta este vorba – nu mi se pare comică, ci mai curând tristă, oricând, în orice vreme. Cât despre frageda copilă Agafia, bogată, frumoasă, virtuoasă și, vorba ceea, devreme acasă, înconjurată de tineri, săraci sau bogați, (pentru că Agafia este o partidă), ei bine, la Agafia lui Ieremia este problema: interesul ei, în sensul cuplului, pentru matusalemica tripletă este de neexplicat. Pentru că acest interes nu are cum să fie unul comic, ci doar... clinic. În logica minimă a lucrurilor, cea a bunului simț.

Sigur că ne invadează absurdul, dar abandonul logicii relațiilor dintre personaje, care motivează acțele lor, nu sugerează absurdul existenței umane, ci doar zona ei confuză prin tară fizică sau psihică.

Dincolo de acest „detaliu”, există, în spectacol, scene și semne teatrale de o mare frumusețe, fiecare în parte, dar multe pleonastice și redundante, prin exces. Spectatorul înțelege ideea comunicată, chiar fără să i se spună de trei ori același lucru, repetarea nefiind în plus lămuritoare, ci doar cronofagă. Spectacolul a fost unul nu lipsit de farmec, dar lung, adormitor, pe mari porțiuni lipsit de magnetism. Fără „actualizări”, cu artistică rigoare, spectacolul ar fi putut fi unul bun.

**Iona** de Marin Sorescu, tot în regia lui Ioan Ieremia, deși a avut regim de premieră, nu a fost, totuși, decât o reluare a spectacolului din 1994, în același decor și aceeași concepție regizorală, dar fără interpretul Ionei de atunci, Damian Oancea, fără cusur în rol. În rolul Iona, de această dată, a intrat chiar Ioan Ieremia, regizorul, recidivist în încercarea de a demonstra că el este cel mai bun actor al teatrului. Scos din spectacol din motive obscure, Damian Oancea a stat senin în stal și a privit „minunea”: pe scena Teatrului Național, un regizor bun odinioară se juca de-a actorul – într-o evoluție fără pic de har, remarcabil de penibilă!!! – distrugându-și propriul spectacol. Care nu era, însă, doar spectacolul lui ci, până la urmă, era proprietatea Teatrului Național. Rușinea au împărțit-o pe din două regizorul-interpret și teatrul, sau, poate, pe din trei, pentru că există situații în care directorul unui teatru este obligat să apere producția și imaginea teatrului însuși, chiar împotriva bizareriilor regizorului care a creat spectacolul.

Următoarea premieră românească, pe scenariul lui Ion Ardeal Ieremia după scrierile lui Vasile Alecsandri având-o protagonistă pe savuroasa Coană Chirița, a fost chiar spectacolul **Chirița**. Ciudat, pentru mine cel puțin, a fost faptul că, deși nu i-a impus nimeni proiectul, acesta intrând în repertoriu la propunerea proprie, Ion Ardeal Ieremia declara, în presă, că Alecsandri i s-a părut a fi un autor minor, mânuind vorbe care au, poate, o oarecare strălucire, dar nu spun

prea mare lucru. Sunt cam goale, adică. Păi, dacă autorul spectacolului nu s-a simțit atras de Alecsandri și modul lui de a șarja, prin ironie, răs și pamflet ascuțit, lumea, aceeași lume sclipicioasă și „de tablă”, contemporană și cu noi, la care se referă prin spectacol I. A. Ieremia, de ce o fi recurs el tocmai la vorbele „subțiratic” ale bardului spre a admonesta această lume? Dacă un spectacol este, și este, rodul unor fuziuni creatoare, erotice deci, între toți constructorii de spectacol, incluzând aici și autorul, de ce o fi vrut regizorul să-și clădească spectacolul prin viol?

Evoluând într-un scenariu confectionat inabil prin aglutinarea de replici și porțiuni de scenete, flasc, cu cezuri în fluenta desfășurării lucrurilor, lipsit de har și haz, actorii, toți tineri și talentați, cu un mare potențial comic demonstrat deja (presupunem, însă, lăsați complet fără îndrumarea directorului de scenă), au reușit senzaționala performanță de a părea toți, fără excepție, amatori și stângaci în rol, înnodându-și (pe lângă toate!), limba într-o moldovenească cu totul aproximativă, fiind adică, în spectacol, „de nevăzut”, așa cum spunea un distins cronicar dramatic atunci când desemna pragul sub care nu se mai putea coborâ. Atunci când acest lucru se întâmplă cu o distribuție întreagă, vina nu este la actori.

A fost un spectacol chinuit și trist.

**La Lilieci**, după Marin Sorescu, în regia lui Sabin Popescu, pe un scenariu alcătuit tot de el și în scenografia lui George Petre, a rămas, în stagiunea în discuție, cel mai realizat și important spectacol,

Un spectacol pe textele, chiar excelente, ale celui mai oltean dramaturg român, în care evoluează personaje neaoș oltenești, în vorbă, în haine și mai cu seamă în spirit, jucat în inima Banatului, reprezintă nu doar o provocare dar, mai ales, un risc. Asumat nu doar de regizorul Sabin Popescu, cât și de teatrul însuși.

Pariul a fost câștigat. Șansele spectacolului au fost mai multe: un scenariu bine încheiat într-o expresivă formă teatrală, dramatic (cu oarecare diluție, în partea a doua), exploatând pitorescul și fastul spiritual al unei lumi rurale deja pierdută, dizolvată în trecut, cu personaje autentice și bine conturate prin ofertă literară și decupaj în scenariu, dar și atașamentul total al distribuției față de această provocare, față de proiect. Așezat sub cupola unui realism decantat și frust, deschis totuși spre nuanță și accent, spre contrapunct (bine plasat), infuzat de ironie, autoironie și umor din belșug, susținut de implicarea credibilă și unitară stilistică a întregii distribuții, vizibil încercând plăcerea jocului, spectacolul a convins atât presa de specialitate, cât și un public neomogen cultural, invitat la festinul spiritual al vecinilor de palier geografic. Spectacolul, prezentat în cadrul ediției 2004 a Festivalului Dramaturgiei Românești, a convins juriul, publicul și criticii, fiind singurul – au zis ei, și noi am fost de acord – demn de interes dintre cele ale teatrului gazdă.

**Puterea obișnuinței** de Thomas Bernhard, în direcția de scenă a lui Ulf Dückelmann, regizor vienez, a făcut parte dintr-un proiect de o stagiune numit *Punți culturale*, stabilit între Teatrul Național Timișoara și Teatrul Pygmalion

din Viena, acesta fiind prezent în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești, ediția a X-a, cu spectacolul **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu. În contrapartidă, Teatrul Național a prezentat la Viena, cu succes de public și presă, în primăvara anului 2003, spectacolul **Eu, când vreau să fluier, fluier** de Andreea Vălean, în regia Mihaelei Lichiardopol.

Textul lui Thomas Bernhard era unul absolut excelent, cu roluri de Oscar, infuzat din scriitură cu simboluri clare, ușor de „citit” chiar de spectatorul laic (cum ar fi acela al ringului circului, unde cei slabi se pot învărti la infinit, în virtutea drumului odată știut, devenit obișnuință, chiar atunci când este vorba despre lașă supunere, dacă nu au puterea de a găsi mica breșă de ieșire), semnificațiile vizau invariantele comportamentale umane, clare și ele, era comentată și condiția artistului, de oriunde, în raport cu puterea etc. Înțelegerea lor, a acestor simboluri, reprezenta însă palierul al doilea al asumării spectacolului, primul fiind povestea care, dacă nu este clară, nu înțelegi nimic nici din spectacol și nici din semnificațiile lui, oricât de profunde. Totul se întâmpla într-un circ, dar era clar că autorul viza chiar lumea, oamenii, orice profesie ar fi avut. Tânărul Ulf a trunchiat însă textul, povestea, în încercarea de a juca, incredibil, chiar palierul al doilea, cel al semnificațiilor. Am văzut trei repetiții finale până să pricep, în sfârșit, de ce nu pricepusem până atunci nimic. Pentru că povestea era, pe scenă, în ceață, și tot pe acolo se aflau și o bună parte dintre interpreți, care nu aveau, sărmanii, nicio vină, jucând fiecare cam ce credea de cuviință. Din „rolul lui de Oscar”, minunatul actor de comedie Titi Buzoianu a făcut tot ce a putut, dar nu prea avea pe ce să se sprijine. La un moment dat, părăsindu-și straiile de circ, toți interpreții apăreau în niște uniforme gri, care mie, una, îmi aminteau de uniforme taxatorilor de tramvai din vremea copilăriei mele. Încercând să descopăr profunzimea simbolului, mi s-a explicat că spectatorii trebuie să priceapă că piesa face referire nu doar la lumea circului, ci și la cea a funcționarilor din bănci, bunăoară, care și ei pot rămâne captivi ai unor proaste deprinderi, ca cea a supunerii din obișnuință, a incapacității de frondă, adică. I-auzi ce noutate!

La vizionare, cu o zi înaintea premierei, la nedumeririle mele, un „afectuos” coleg regizor mi-a comunicat că nu am înțeles nimic din text și nici din încărcătura subtilă a spectacolului. Observația a fost de îndată tradusă în germană, ca să înțeleagă fragedul Ulf (sau Uff!!, cum îi spunea, cu umor, o jurnalistă) că are vajnici apărători ai artei sale și care sunt aceia. L-am înțeles pe grijuliul meu coleg: nu fusese niciodată la Viena.

Învinsă, m-am retras vreo săptămână în dormitor, cu... Herman Hesse și bu-linele de gripă.

**Tandrețe și abjecție**, după Teodor Mazilu, a însemnat o versiune scenică din mai multe piese cum ar fi **Mobilă și durere**, **Proștii sub clar de lună**, cărora li s-a adăugat și o porțiune din **Frumos e în septembrie la Venetia**, Venetia devenind aici Raiul însuși. Dacă nu ar fi lipsit cu desăvârșire rigoarea, **Tandrețe și abjecție** ar fi putut fi un spectacol demn de interes.

Dintre evenimentele stagiunii, am putea menționa două, primul fiind Festivalul Dramaturgiei Românești, ediția a X-a, care a readus vechiul sistem al



jurizării spectacolelor. Vom detalia fizionomia acestei ediții în capitolul dedicat Festivalului Dramaturgiei Românești.

Cel de al doilea a fost Atelierul de traduceri de texte de la Orléans, la care s-a afiliat Teatrul Național din Timișoara, ca reprezentant al României. Alături de Programul Puncte culturale, care, în intenție, ar fi trebuit continuat mai multe stagioni, dar a sucombat după epuizarea unui schimb echitabil de spectacole între Timișoara și Viena, un pas important în direcția intenției teatrului de integrare într-un circuit cultural european, atât prin preluarea unor valori culturale europene, cât și prin exportul celor românești în interiorul unui schimb fluid și echitabil, dar mai cu seamă permanent, a fost **afilierea Teatrului Național Timișoara la Atelierul de traduceri de texte de la Orléans**. În cadrul acestui organism, prin contribuția teatrului, 10 texte românești contemporane urmau a fi traduse în limbile celorlalte țări partenere ale Atelierului – Italia, Irlanda, Grecia, Spania, Portugalia, Franța – până la sfârșitul anului 2006, și, în contrapartidă, 10 texte din dramaturgia țărilor deja menționate au fost deja traduse și aduse în România în toamna anului 2004.

În luna iunie 2003, Teatrul Național Timișoara a fost afiliat, alături de celelalte Teatre Naționale din România, la **Clubul Teatrelor Naționale din Europa de Sud-Est**, organism care însă, deși și-a propus obiective multiple, nu a reușit să devină, și în fapt, unul lucrativ.

**Stagiunea 2003-2004.** Realizările scenice ale teatrului în această stagiune nu au reușit ca, în ansamblu, să încline balanța spre valoare. Nu s-a putut face saltul mai sus de zona medie a ofertei teatrului. Lipsa unei direcții repertoriale clare, lipsa unui program coerent articulat, echilibrând raportul cerere-ofertă, în respectul relației teatrului cu cetatea, s-au simțit în alcătuirea, destul de întâmplătoare, a repertoriului acestei stagiuni.

Premiera întâia a stagiunii a fost o piesuță a lui Eugène Labiche, **Crima din strada Lourcine**, montată de Felix Alexa, care, mutând accentele, a reușit să facă din această comedioară neagră un spectacol interesant, frizând absurdul, dar spectacolul nu a putut dobândi consistență mai mult decât îi îngăduia substanța, firavă, a textului. În situația în care teatrul ar fi rulat, cu succes, spectacole majore, „grele”, acest spectacol ar fi avut, desigur, un bun loc în repertoriu. Oricum, față de alte premiere ale ultimelor stagioni s-a jucat cel mai mult, adică 14 spectacole.

Un alt spectacol cu oarecare succes de public a fost **Diavolul și Domnișoara Prym**, o dramatizare de Mihaela Lichiardopol, regizoarea spectacolului, după romanul omonim al lui Paulo Coelho, autor în mare vogă la momentul acela cam pretutindeni, deci cu succes și la lectorii români. Cum însă spectacolul nu a reușit să surprindă, nu atât totalitatea evenimentelor, pentru că oricum nu ar fi reușit, dar mai cu seamă atmosfera romanului, misterioasă, tensionată, surprinzătoare, adică foarte dramatică, cititorii fideli ai lui Coelho, asumați de lectură, nu au fost prea mulțumiți de replica lui teatrală. O colaborare cu doi tineri artiști plasticieni, Claudiu și Dan Toma, a făcut ca decorul și luminile, inspirate

ambele, dar și talentul de plastician al Mihaelei Lichiardopol, vizibil în toate spectacolele sale, să compenseze, parțial, ceea ce îi lipsea scenariului, aducând în reprezentație un anume fior tensional.

Acesta venea, desigur, în bună măsură și din interpretarea echipei, totuși surprinzător de inegală de la o reprezentație la alta. Laura Avarvari în Chantal, Ana Serghie Ionescu în Berta și Alina Reus în Patroana Hotelului au reușit să rămână mai mult timp consecvente cu fizionomia personajelor lor.

Stagiunea ar fi trebuit să aibă și două „bombe” repertoriale: **Scaunele** de Eugène Ionesco, în regia lui Ioan Ieremia și **Medeea** de Euripide, în regia lui Ion Ardeal Ieremia. Ca propunere erau, neîndoios, mai mult decât bine venite într-un repertoriu firav. Din nefericire pentru toată lumea, spectacolele rezultate au dezamăgit, egal, publicul și critica de specialitate.

Este interesant cum publicul nu poate fi niciodată păcălit în legătură cu valoarea unui spectacol. Chiar dacă i se face o senzațională „lansare pe piață”, o promovare fără cusur, publicul de premieră simte adevărul și stabilește, întotdeauna, măsura valorii acestuia. (Cum publicitatea orală circulă mai repede decât cea scrisă, serviciul Marketing este primul care sesizează cum a fost primit spectacolul.)

De cele mai multe ori critica de specialitate îi confirmă evaluarea.

**Angajare de clown** de Matei Vișniec, în regia lui Sabin Popescu, a fost un spectacol a cărui distribuție a reprezentat atât un avantaj, cât și, egal, un factor de risc pentru acesta. Toți interpreții: Vladimir Jurăscu, Daniel Petrescu și Alexandru Ternovits aveau vârsta personajelor lui Vișniec, un lucru important, dar aceasta mai însemna și faptul că aveau, unii cel puțin, și defectele vârstei a treia, printre care fragilitatea memoriei. Ideile spectacolului erau clare dar valoarea lui, de la o reprezentație la alta, a marcat sinusoide incredibile, între absolut excelent și... cu câteva trepte mai jos.

**Sinucigașul** de Nikolai Erdman a fost un spectacol care a beneficiat de regia tânărului, talentatului și multipremiatului Claudiu Goga, un spectacol mult peste valoarea celor ale teatrului în stagiunea de care ne ocupăm (cu excepția premierei **Crima din strada Lourcine**), dar care, deși admirabil gândit și construit în ansamblu, cu multe tablouri remarcabile, nu a izbutit să aibă strălucirea pe care ar fi pretins-o această piesă foarte generoasă în situații de un comic debordant.

A mai existat, în stagiunea 2003-2004, un spectacol pentru copii, făcut de Mihaela Murgu, **Cântec pentru adormit Mitzura**, pe versurile lui Tudor Arghezi și o reprezentație, un recital de fapt, al foarte talentatei actrițe care este Sabina Bijan, pe monologuri din Caragiale, **De 4 ori femeie**, spectacole care nu au modificat cu nimic valoarea generală scăzută a stagiunii.

**Stagiunea 2004-2005** a debutat, în octombrie, cu ediția a XI-a a Festivalului Dramaturgiei Românești, ediție care ar fi trebuit să fie „festivalul festivalurilor” prin investiția mirobolantă, dar a reușit să fie remarcat numai prin efortul și gentilețea gazdelor, nu și prin valoarea ofertei artistice a spectacolelor aliniate la

start. Teatrul Național Timișoara a fost reprezentat de două spectacole semnate Ioan Ieremia: **Cervus divinus** de Ion Druță și **Scaunele** de Eugène Ionesco și de spectacolul **La Liliaci**, după Marin Sorescu, în regia lui Sabin Popescu. Primul dintre ele, în premieră, a deschis festivalul și a fost o cădere evidentă, deși câteva doamne basarabence au lăcrimat în pauză la amintirea evenimentelor pe care le traversaseră personal cu zeci de ani în urmă. Dar asta este altceva. A fost întâia dintre premierele ultimei stagiuni, urmată, la o distanță de o lună și jumătate, de **Cleopatra a VII-a** de Horia Gârbea, în regia lui Bogdan Ulmu, spectacol destul de subțirel, ca să nu spun mai mult.

Seria celor trei „ceasuri rele” s-a încheiat cu spectacolul **Soluții la solicitări solidare** de Dimitris Dimitrianis, pus în scenă de Ion Ardeal Ieremia, pe un text cel puțin interesant, din care a rezultat însă un spectacol... dimpotrivă.

**Neguțătorul din Veneția** de William Shakespeare a fost și a rămas un spectacol bun, nu fără elemente reproșabile, destule, desigur, dar, în principal prin interpretarea actorilor. Li s-a adăugat decorul admirabil al Emiliei Jivanov și muzica, scrisă special pentru spectacol, de Ilie Stepan. În rolul Shylock, Vladimir Jurăscu și-a dat, încă o dată, măsura valorii de multe ori demonstrate deja. A făcut un Shylock de o mare complexitate psihologică și expresivă, nuanțat și puternic, viclean, avar, învingător și înfrânt, uzând de o simfonie întreagă de tonuri, semitonuri, decibeli, tonuri fariseice etc. etc. Damian Oancea în Antonio, Laura Avarvari și Alina Reus în Portia, Mihaela Murgu în Nerissa, dar și alții, au făcut ca spectacolul să fie unul, cu toate defectele lui, convingător, cu adevărat gustat și de public, și de presă.

**Lisa și Clint** de Rebeca Gilman, în regia lui Claudiu Goga, a fost un spectacol excelent construit regizoral, bine interpretat, și de actorii invitați și de ai noștri, într-un decor frust, frumos și expresiv, însă mai puțin confortabil prin chiar substanța lui, axată pe psihologia crimei, vorbind despre violență, sex, viol, crimă, despre lumea celor fără șansă, a celor „născuți asasini”, a celor care nu au izbăvire decât prin recuperarea sufletească înainte de moarte. Un spectacol care, în fizionomia repertorială a unei stagiuni putea avea un loc necesar, putea avea chiar dimensiunea purificatoare a anticului catharsis, dar el ar fi trebuit neapărat înconjurat de alte tipuri de spectacole decât cele existente la Teatrul Național în acel moment. Nu faptul că această problemă și temă se regăsesc în nenumărate filme americane – unele chiar foarte bine făcute – pe mai toate posturile TV, a făcut ca publicul să nu se îngărmădească la spectacol, ci restul ofertei teatrului nostru.

**Scrinul negru sau Manifestul broaștei țestoase**, adaptare de Ada Lupu după romanul lui George Călinescu, a beneficiat de comentarii diferite, unele polare chiar, dar mie spectacolul mi-a plăcut, nu mi s-a părut neclar, dimpotrivă. Actorii, care au înțeles tipul de spectacol care este și s-au implicat cu credință și har, au realizat portrete scenice remarcabile, chiar în roluri mai puțin importante. Așa a fost Irene Flamann Catalina, de exemplu.

Deși, întocmai ca lungul șir de directori care au precedat-o, Lucia Nicoară și-a propus, declarat, din start, ridicarea ștachetei valorice a spectacolelor teatrului, nu a reușit, cu evidență. Numărând realizările, medii sau chiar bune, și eșecurile, balanța înclinând, numeric, cu certitudine, spre acestea din urmă, aș zice că teatrul a suferit un declin categoric.

Statisticile care contabilizează numărul de spectatori pe spectacol ori gradul de utilizare al sălii nu sunt, aproape niciodată, dar în acest caz cu siguranță, un reper valoric al spectacolului. Acest reper ar putea fi luat în considerare doar dacă s-ar vorbi despre vânzarea la casă, doar aceasta ar putea măsura interesul real al publicului pentru spectacol. Altminteri, aceste valori sunt doar măsura unei munci bine făcute de departamentul marketing. Lăsate la casă, mai mult ca sigur, spectacolele nu s-ar fi vândut. Sigur că există, aici, mai multe elemente care ar trebui clarificate, oricum însă, comparațiile cu stagiunile anterioare (1997-2001), când s-a încercat abandonarea modalității de impresariere acreditată cu zeci de ani în urmă, funcțională, dar veche, nu sunt edificatoare. Sunt numai niște rapoarte statistice, care, rupte de context, au valoare într-un palier administrativ de evaluare a activității teatrului, nu și în cel artistic.

**Câteva, doar câteva, foarte puține, evenimente** (nu toate plăcute, sau, mai exact, nu pentru toți plăcute) **care au traversat existența teatrului.**

#### *Nemaiîntâmpănatele*

După cum am relatat în **Ciudata istorie a unei Istorii**, calculatorul meu a fost violat în decembrie 2001 și munca mea de ani de zile a dispărut. O parte din informație putea fi recuperată, alta doar rescrisă. Sigur că ar fi trebuit să fi copiat pe dischete absolut fiecare rând, dar niciodată, niciodată, nici în coșmarurile mele, nu mi-aș fi putut imagina că cineva, oricine, ar fi putut face așa ceva. (A durat un an și jumătate, până la mijlocul anului 2003, refacerea a ceea ce se ștersese).

Ca și când cel mai firesc lucru din lume ar fi fost această incredibilă întâmplare, ca și când nimeni nu ar fi trebuit să afle, nici măcar cu titlu informativ și prezumtiv, cine a putut face un asemenea act de vandalism, lucrurile au fost trecute, pur și simplu, sub tăcere. Într-un demers absolut privat am contactat poliția: voiam doar să aflu cum se vede, dinspre profesioniști, „nemaiîntâmplata întâmplare” și cine bănuiesc ei, cu mijloacele lor de investigație, că s-ar fi putut „distra”, vandalizând.

Am aflat.

În anul 2004, în preajma premierei spectacolului **Neguțătorul din Veneția**, sub privirea neclintită a conducerii, s-a desfășurat „conflictul armat” (de fapt o ceartă cu vorbe grele, decibeli înalți și chiar molestare fizică), dintre primul consultant artistic, Ioan Ieremia, și primul actor al teatrului, Vladimir Jurăscu, în timpul ședinței Consiliului artistic al teatrului.

Totul a fost acoperit cu un văl gros de tăcere. Nicio măsură ulterioară, doar grija ca nimic să nu ajungă dincolo de zidurile teatrului, în presă mai cu seamă.

Într-o instituție însă în care se pot întâmpla nemaiîntâmplatele, fără ca nimic să se „miște”, fără ca ordinea să poată fi restabilită printr-un act de autoritate, justițiar până la urmă, fără ca nicio măsură administrativă să nu poată diferenția agresorul de victimă, într-o asemenea instituție se poate întâmpla orice.

Neputința de a gestiona corect situațiile de criză descalifică automat orice conducător. De țară, de teatru sau de hotel.

Este foarte clar că azi niciun sistem nu mai poate fi coordonat după aceleași principii și cu aceleași modalități ca în urmă cu un sfert de secol.

Despre **promiscuitatea criteriilor** de evaluare valorică a oamenilor.

În **debutul stagiunii 2002-2003** se întrunește Consiliul artistic care are, sigur, rol consultativ (membri: Vladimir Jurăscu, Ioan Ieremia, Mariana Voicu, Ana Ionescu, Geta Medinschi). Se propune încetarea contractului de colaborare al actriței Larisa Stase Mureșan, sub pretextul că nu a fost distribuită în stagiunea în curs. Poate, dar actorii nu se distribuie singuri, ei sunt „la mâna” regizorilor. Și un teatru normal nu se poate dispensa, în aceste condiții, de o asemenea excepțională actriță.

Ba, se poate: s-a certat cu Ioan Ieremia la **Larry Thompson**, în 2001, oare la ce să se aștepte?

Cu excepția mea, nu protestează, ciudat, nimeni.

Se hotărăște că va fi invitată, neabătut, la următoarele spectacole, în colaborare, fără să se precizeze însă anul ori baremi secolul hărăzit acestei posibile colaborări. Nici astăzi, 2005, la încheierea mandatului Nicoară, nu s-a găsit nimic pentru excelenta actriță care este Larisa Stase Mureșan.

Știind cum este, pe Ioan Ieremia îl înțeleg, Conducerea teatrului însă, și pe restul membrilor Consiliului artistic, nu.

**Primăvara anului 2004.** Aud că se fac evaluările profesionale, știu care este situația și, precaută, fac un Raport de activitate, înregistrat ca act la secretariat, pe perioada consumată de la ultima evaluare până în momentul cu pricina, ca să împrăspățez memoria evaluatorilor, sau, eventual, să le aduc la cunoștință, mai ales pentru că unul dintre ei este directorul administrativ, silvicultor, care, în logica minimă, cea a bunului simț, nu mă poate evalua. Așa cred eu, care gândesc după reperele unei lumi normale, în care nu contează calificativul cu care ești evaluat, ci capacitatea de a o face, legitimitatea conferită de competența evaluatorilor. Cum obțin calificativul maxim, cum aveam de trei ani dreptul legal la promovare în gradul superior al funcției, cum există în schemă post de consultant artistic I vacant, fac o cerere. Aflu, mută de stupoare, că el nu mi s-a acordat, în tot acest răstimp, pentru că „nu era cazul”, adică nu aveam valoarea necesară, așa încât, neocupat fiind, ministrul l-a radiat din schemă.

Calitatea criteriilor de evaluare valorică a oamenilor este evidentă. Aflu că două persoane au, de câțiva ani, dosare penale pe rol, pentru fonduri lipsă și neglijență în servicii. Ca să le mai îndulcească of-ul, direcțiunea i-a premiat cu salariu de merit, tot de câțiva ani buni.



Bravo! Oare de ce se întâmplă toate astea ? – mă întreb.  
Firește că știu de ce.

**2005.** Se acordă, după bunul model al câtorva dintre teatrele naționale din țară, Diplome pentru desemnarea **Societarilor Teatrului Național Timișoara**. Nu sunt consultată în problemă dar, cum trebuie să scriu câte un text *laudatio* pentru actorii vârstnici, de care secretarii literari mai noi nu au auzit, propun, logic, să li se acorde acest titlu onorific tuturor celor trei întemeietori ai teatrului (nu doar Garofiței Bejan, menționată pe lista direcțiunii) aflați încă în viață: Garofița Bejan, Coca Ionescu, Ion Olaru. Conducerea este de acord, dar, între timp, hâtrul de Ion Olaru ne părăsește.

Nu ar fi trebuit, oare, să fie înnobilați, pe veșnicie, și cei care au dispărut?

Eu cred că da. În fond, nu este decât o chestiune de „legalizare” a unui fapt știut, recunoscut, pecetluit: actori ca Gheorghe Leahu, Vasile Crețoiu, Ștefan Iordănescu, artiști emeriți, dar și alții, alții care s-au grăbit să plece înainte de vreme, sunt, în fapt, pe veșnicie, societari ai teatrului acesta. Acești grăbiți au fost, unii, nu puțini, cu mult mai importanți valoric decât câțiva dintre cei prezenți pe scenă astăzi.

Dar nu pe scenă s-a făcut înnobilarea.

Colegilor și prietenilor mei actori li s-a acordat titlul de „SIR” ori „LADY” în holul cu oglinzi, străjuit de cele două toalete.

Bucuroși că nu au fost uitați, că li se recunosc, oricum, devotamentul și harul și viața închinată scenei, sărbătoririi nu mai bagă de seamă bizareria. Dacă actorii, toți, vor să moară pe scenă, unde altundeva să-i înobilezi, Doamne Dumnezeu!, decât pe scenă? În sală cu publicul, pensionar și tânăr, cu cei care i-au văzut, i-au iubit, i-au adorat, poate, în câte o seară de grație, cu rudele, prietenii, doctorii care-i îngrijesc, cu toți cei care le sunt, lor și teatrului, aproape.

Nevăzute, dar fără îndoială prezente, spiritele actorilor, dar nu doar ale lor, ci ale tuturor celor care s-au dedicat, fanatic unii, teatrului, atâta timp cât se aflau în viață, veghează ca marele spectacol de pe scenă, pentru unii ultimul, poate, să capete pentru toți, public și sărbătoriti, semnificația lui reală, adâncă, pioasă, cea adevărată, cea de dincolo de glazură și interese personale.

Nu este o sărbătoare care ar putea implica societatea civilă altfel decât ca spectatoare. **Desemnarea societarilor săi pe vecie**, este, pentru teatru, **o mare sărbătoare, în primul rând, a lui.**

Chiar dacă *laudatio* este scris de altcineva, nu asta contează. Cred că generația de actori tineri trebuie să-l rostească. Cu admirație, cu pietate și respect, într-o ceremonie a preluării ștafetei. Actorii care pot deveni societari sunt oameni în vârstă, cei mai mulți pensionari, fac parte dintr-o generație care și-a înțeles harul ca pe o menire divină, și și-au împlinit misiunea cu umilință, respect și credință.

Proiectarea unui asemenea eveniment pretinde, din partea organizatorilor, care ar trebui să lipsească de pe scenă, un exercițiu de sensibilitate: nu al lor este momentul, ei nu se reprezintă pe ei înșiși acum, ci reprezintă doar, administrativ, teatrul.

Pe scenă ar trebui să fie ACTORII.

Doar ACTORII. Ei nu reprezintă teatrul ci **sunt chiar Teatrul însuși**.

Care se înobilează pe sine, recunoscându-și valorile.

Am avut parte de un spectacol emoționant **doar** prin prezența actorilor vârstnici, care se credeau uitați și care au primit hârtia și trandafirul înlăcrimați, mulțumind cu jenantă recunoștință. Pe unii nu-i mai văzusem de multă vreme, știindu-i bolnavi și la distanță. Au vorbit despre ei, alături de câteva personalități culturale, multe, prea multe persoane civile, unele cu manifestări cel puțin ciudate.

Am mai văzut, cu uluire, că, în același rând cu artiștii importanți ai teatrului meu, au fost așezați, într-o inexplicabilă alăturare, oameni dintr-o altă „generație valorică” în primul rând, apoi dintr-o altă generație biologică și „de devotament” față de teatru.

Știu, dintotdeauna, un lucru: atunci când vorbești, exact în aceiași termeni, despre două spectacole mult diferite valoric, nu-i ridici valoarea celui mai slab.

Cu siguranță, însă, relativizezi valoarea celui alt. (Au primit diploma de Societari următorii: Vladimir Jurăscu, Daniel Petrescu, Eugen Moțățeanu, Ioan Ieremia, Mihaela Murgu, Emilia Jivanov, Geta Medinschi, Raisa Stase Mureșan, Irene Flamann Catalina, Traian Buzoianu, Ana Serghie Ionescu, Damian Oancea, Garofița Bejan, Miron Nețea, Coca Ionescu, Geta Iancu.)

Am plecat de la teatru cu Miliana Jivanov și cu Larisa Stase Mureșan, ușor stânjenite, ele cu o hârtie și o floare în mână, având toate trei sentimentul clar că nu pentru societari fusese făcut „spectacolul ieșirii din scenă”. (Nici până acum, în 2008, nu s-a găsit actul oficial – decizie directorială, avizier – care să legalizeze această acțiune.)

#### *Câteva considerații concluzive*

De-a lungul celor patru stagioni în discuție, lipsa unei construcții repertoariale elaborate în conformitate cu o direcție programatică distinctă, clară, comunicată regizorilor în timp util, pentru a gândi lista de propuneri, a făcut ca fizionomia repertoriilor să aibă un aspect aleatoriu, reprezentând doar rezultatul aglutinării ofertelor regizorale, neorganizate în conformitate cu un vector anume, prestabilit de director.

Cât privește spectacolele în premieră, în măsura în care managerul teatrului poartă responsabilitatea valorii ofertei culturale a instituției pe care o gestionează, o influență competentă și autoritară din parte-i asupra directorilor de scenă s-ar fi impus, cel puțin pentru faptul că el, conducătorul teatrului, este ordonatorul de credit al acestuia, deci gestionează și răspunde de banii investiți în fiecare dintre producțiile teatrului. Deși, în mod teoretic, premierele reprezentând propunerea regizorilor, coagulate sau nu în jurul unui program, ar trebui să fie toate, valoric, importante, au existat spectacole la care, în preziua premierei, după o viziune inutilă în acel moment, complet formală, s-a pus problema suspendării premierei și, eventual, chiar a spectacolului însuși (**Chirița**).

Acest lucru nu s-a întâmplat, spectacolele au fost prezentate publicului de 4-5 ori, teatrul păcălindu-și astfel partenerul.

Nu vreau să fiu nedreaptă pretinzând că aceste lucruri au definit doar cele patru stagiuni în discuție. Cu oarecari mici excepții, ele au marcat întregul șir al ultimilor 15 ani, și observațiile în acest sens se regăsesc la fiecare dintre perioadele analizate.

Deși a fost numit un **Consiliu artistic**, alcătuit numai din cadre de specialitate, cu excepția primei stagiuni, el nu a fost decât sporadic consultat în legătură cu zona artistică. Din timp în timp, câte un regizor își prezenta un proiect, dar niciodată nu s-a discutat programul unei stagiuni, în ansamblul său, la finele stagiunii anterioare. Este posibil ca acest program să nu fi existat în fapt și stagiunea să se fi formulat pe parcurs.

Sunt, neîndoios, niște norme legale în respectul cărora se organizează viața unei instituții, oricare ar fi ea. Una dintre ele este cea a dreptului Consiliului de Administrație, alcătuit din director general, director administrativ, contabil șef, jurist și președintele sindicatului, de a evalua valoarea colectivului instituției. În situația teatrului însă, și a evaluării colectivului artistic, presupun că **este logic** ca managerul-director să se consulte cu Consiliul artistic (chiar dacă acesta nu poate decide, dar cel puțin știe despre ce este vorba), și nu cu contabilul sau cu directorul administrativ. Când nu se întâmplă așa, și în perioada în discuție nu s-a întâmplat așa, apare automat prezumția de atitudine discreționară a managerului-director. Este **illogic** ca un silvicultor și un contabil să aprecieze ce face pe scenă un actor, un regizor, un scenograf.

Din punctul de vedere al atmosferei din teatru, echipa artistică s-a scindat, în anii directoratului la care ne referim aici, încet-încet, în grupușcule beligerante, coagulate clar, chiar dacă nu chiar „la vedere”, în jurul familiei Ion Ardeal Ieremia și Ioan Ieremia și în jurul celorlalți doi regizori, Mihaela Lichiardopol și Sabin Popescu. O lungă suită de conflicte în teatru, poate mai mici decât cele menționate deja mai sus, dar, la fel ca acelea, de netolerat într-o colectivitate, de orice fel, negestionate corect și rămânând nerezolvate, s-au acutizat, născând tensiuni permanente, unele explozive.

Au existat împreriurări, multe, nepermis de multe, în care proasta creștere, grosolănia, lipsa de respect pentru colegii de muncă, „neadmoneștate” în niciun fel prin măsuri administrative, au fost ridicate de către cei care le practicau la rangul de principiu de conduită. Situația a afectat, clar, producția artistică și confortul psihic al trupei.

Când asta se poate întâmpla într-un teatru, care este sau ar trebui să fie un spațiu al culturii, este limpede că lucrurile sunt scăpate de sub control, și teatrul plutește în derivă.

**S-au întâmplat și lucruri bune.** Unul dintre cele mai importante despre care trebuie să vorbim este eficientizarea sistemului marketing al teatrului. Direcția Nicoară a readus, după un experiment eșuat, între 1997 și 2001, vechiul

sistem al organizatorilor de spectacole, numit acum marketing. Ștefan Iordănescu a dorit să acrediteze sistemul occidental (doar în unele părți și în anumite condiții se practică el, chiar în Occident) al abonamentelor pe spectacole, al prezenței la casa de bilete a spectatorilor; a dorit să înființeze chiar o agenție de relație cu publicul și, în același timp, vânzare de bilete.

Acest sistem, care obligă publicul să vină la casa de bilete, lucru pe care nu fusese obișnuit să-l facă vreme de 50 de ani, presupune, însă, în primul rând, respectarea cu sfințenie a programului de premiere și spectacole curente ale teatrului, apoi persoane specializate în relația cu publicul (sociologi, psihologi), și, în cele din urmă, o promovare agresivă, luxuriantă și diversă a premierelor și a spectacolelor; în general, ceea ce înseamnă nu numai specializare, dar mai cu seamă foarte mulți bani.

Până când aceste lucruri vor fi posibile, s-a recurs la drumul cunoscut, cel al vechilor organizatori de spectacole, indiferent cum se numesc ei acum, pentru că, nu-i așa? – „drumul cunoscut este cel mai scurt”. Și cel mai sigur.

A fost constituită o structură relațională atent elaborată, cu multiple segmente de public diferențiate prin vârstă, domenii de activitate, grad de cultură teatrală, preferințe etc. S-au găsit numeroase forme de pătrundere în aceste medii, prin construcția unei rețele de persoane responsabile în fiecare dintre ele, născându-se, astfel, o relație permanentă cu publicul extrem de divers al Timișoarei.

Începând din stagiunea 2003-2004 s-au făcut, sistematic, rezervări gratuite la spectacolele curente ale teatrului pentru categorii defavorizate de public, cum ar fi Casele de bătrâni, pensionarii, școli cu regim special etc.

În cadrul unei relații complexe cu Inspectoratul Școlar Județean Timiș, elevi ai liceelor timișorene, cuprinși în formațiuni teatrale școlare, au beneficiat de prezență gratuită la spectacolele teatrului, precum și de facilități diverse legate de instruire, împrumut de spațiu de spectacol sau costume de scenă. Au existat și forme de colaborare constituite din participări, în cadrul aceluiași spectacol, a actorilor profesioniști și a elevilor-actori.

Strângerea de fonduri a fost o altă direcție de activitate a departamentului marketing, susținută cu bune rezultate.

**Atelierul European de Traduceri de texte dramatice**, un organism de anvergură, fondat în cadrul Scenei Naționale din Orléans, Franța, cu sprijinul financiar al Uniunii Europene – programul Cultura 2000, a fost unul la care Teatrul Național din Timișoara a aderat, ca reprezentant al României, începând cu anul 2002, alături de Italia, Grecia, Spania, Portugalia, Irlanda și Franța.

Obiectivele acestui organism sunt sprijinirea, promovarea și dezvoltarea dramaturgiei contemporane prin fluidizarea circulației europene a valorilor dramaturgiei țărilor membre, dezvoltarea unui circuit informațional complex, capabil și să intermedieze schimbul de texte dramatice între aceste țări. Atelierul și-a creat Dosarele proprii, adică un corpus informațional conținând fragmente din piesele contemporane considerate a fi reprezentative pentru dramaturgia țări-

lor membre, conținând date bio-bibliografice ale autorului și comentarii critice asupra textelor, dar și un site multilingv ce reunește activitatea dramaturgilor, a traducătorilor, aparate critice, alte informații.

Prima întâlnire de lucru, **Zilele teatrului românesc în traduceri**, a avut loc la Timișoara, propunându-li-se traducătorilor, din țările afiliate Atelierului, 10 texte de dramaturgi români.

Două piese ale unor dramaturgi francezi au fost traduse în limba română și reprezentate, în regia Mihaelei Lichiardopol, de colectivul timișorean la Institutul Cultural Francez din București, în mai 2004, iar în octombrie 2004, în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești, s-au ținut lucrările Atelierului tot la Timișoara, cu reprezentanți traducători ai mai multor țări membre ale acestuia. Au fost aduse, spre a fi reprezentate în România, 6 piese traduse în limba română, unul dintre titluri fiind chiar **Soluții la solicitări solidare** de grecul Dimitris Dimitriadis, pus în scenă ulterior de teatrul gazdă.

Pe mine m-a bucurat faptul că Teatrului Național din Timișoara a reprezentat România, prin Atelierul de traduceri, la Paris, dar recunosc cinstit că aș fi fost de-a dreptul fericită ca, 15 ani, teatrul meu să se fi putut reprezenta pe sine însuși, în demnitate, prin valoarea spectacolelor sale, aici, la Timișoara.

Nu știu ce anume a câștigat, în plus față de ceea ce avea deja, Lucia Nicoară prin revenirea ei în teatru, ca director, în 2001.

Știu însă, cu siguranță, ce a pierdut: ocazia de a fi rămas în istoria acestui teatru directorul bun care fusese odinioară, în alte timpuri istorice și teatrale.



2005 -

## PERIOADA DIRECTORATULUI MARIA ADRIANA HAUSVATER



*Maria Adriana Hausvater*

După ce, de prin luna iunie a anului 2005, o bună parte dintre membrii teatrului aflaseră deja cine este persoana care va veni la direcția acestuia, „absolut sigur”, să stea ei liniștiți că „pleacă ai noștri, vin ai noștri”, nimic nu se va schimba și nicio periniță nu va sălta de sub, pardon de expresie, fundul protejaților dinainte, după o perioadă pentru mine extrem de hazlie, pentru că urmăream pe coridoare felul în care se purtau oamenii unii față de ceilalți: cei siguri de ei se înălțaseră cu un lat de palmă peste înălțimea lor și te priveau de acolo cu nepăsare, triumfător sau cu condescendență, după caz, după toate astea, zic, pac! bomba. Adică rezultatul concursului pentru postul de director. Nu era câștigătoarea concursului persoana știută dinainte, ci exact cea pe care „pariaseră” cei mai puțini, adică tânăra Ada Lupu, adică Maria Adriana Hausvater.

O cunoșteam vag, stătusem de vorbă cu ea în vreo două rânduri, aproape în treacăt, prima dată după premiera cu **Scrinul negru**, spectacol care mie mi-a plăcut, dar asupra căruia mai aveam câteva observații de făcut, apoi, imediat după concediu, vreo două ore, pe teme diferite. Îmi plăcea cum râdea: din toată făptura, aproape voluptuos, ca oamenii cu un simț al umorului ascuțit, care se bucură deplin de adevărul unui moment de viață și care nu au nimic de ascuns. Era atentă ca un școlar la ceea ce-i spuneam, mă urmărea cu politețe și curiozitate, mi s-a părut mult mai matură decât vârsta explozivei candori din râsul ei, avea observații înțelepte, pertinente, pline de bun simț. Când te așteptai mai puțin, ți-o reteza scurt. Nu era de acord cu tine, și-ți spunea de ce, cam abrupt după gustul meu, dar asta mărturisea, până la urmă, personalitate. Așa mi s-a părut mie atunci, înainte de concurs. Regăseam în ea ceva din ceea ce fusesem eu însămi odinioară, cu mai bine de trei decenii și jumătate în urmă, când am pășit în teatru.

M-am bucurat pentru teatrul meu când am aflat că ea câștigase concursul, așa cum m-am bucurat de venirea lui Ștefănuț Iordănescu, în urmă cu aproape 10 ani. Cel mai mare atu al lor era tinerețea. Pentru ceea ce înseamnă ea în mod normal: demonstrație de forță, ambiție, dorința de a schimba lumea după chipul visului lor, puterea de găsi calea spre a o face, îndârjirea, energia, vitalitatea, curajul. Dimensiunea matură a Adei Lupu m-a încredințat că va înțelege menirea

unui teatru național, cum este cel a cărui funcție de manager tocmai o dobândise: aceea de a cumpăni înțelept între respectul pentru valorile trecutului și ispita noului.

I-am citit, după un timp, Proiectul managerial cu care câștigase concursul de director general al Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Timișoara.

Așa era.

Iată câteva **OBIECTIVE** ce personalizează **VIZIUNEA MANAGERIALĂ** a proaspătului director:

- „Crearea unui **teatru modern, cu principii, modalități și personal calificat** pentru nivelul de performanță impus de era modernă în care, pe de o parte, trăim noi, profesioniștii din teatru, și în care, mai cu seamă, sunt formate pretențiile cumpărătorului nostru, **publicul**.”

- **Competitivitatea, competența și starea de emulație** vor fi provocate prin prezența în Teatrul Național a unor artiști importanți, români și străini: actori, regizori, scenografi.

- Teatrul Național **va lărgi colaborarea cu celelalte două teatre timișorene** din clădire, în cadrul unui program complex, vizând nu doar schimbul de actori, regizori, echipament tehnic, împletirea în activități diverse, dar chiar realizarea unor mari montări comune pe texte inedite din zona aceasta a țării, texte în care să se regăsească topite într-un singur act artistic influențele culturale ale tuturor etniilor conlocuitoare în Banat de secole: germani, maghiari, sârbi, evrei etc.

- Se vor **extinde colaborările cu parteneri străini**, în cadrul unor producții comune, ceea ce implică o pregătire specială, performantă, a echipei artistice și tehnice a Teatrului Național.

- Oferta culturală a Teatrului Național va trebui să poarte **amprenta originalității și a pionieratului în arta teatrală**, continuând, în același timp, să mărturisească **respect pentru valorificarea patrimoniului cultural**. „Scena trebuie să prezinte cele mai arzătoare, cele mai interesante, cele mai libere și cele mai curajoase subiecte și montări, care să vorbească direct despre ceea ce înseamnă să fii sau să fi fost cetățeanul acestei țări”

- Etc.

Un lung șir de **Scopuri și Obiective manageriale**, dintre care o **parte s-a și realizat până la finele anului 2005**, concentrează, în fapt, modalitățile concrete de punere în practică a liniilor directoare ale viziunii manageriale, în conformitate cu **strategii foarte bine definite și clar exprimate**.

**Eficientizarea clădirii teatrului** (a spațiilor existente), prin transformarea unora dintre acestea în ideea lărgirii funcționalității lor, este, pentru moment, unul dintre aceste puncte-țintă. Așa s-a făcut că o sală de repetiție, sala Moruzan, a devenit, prin modificări necesare, un spațiu care găzduiește **spectacolele – lectură cu public** ale teatrului, spectacole cu un minim de sugestie scenografică. Au avut loc, astfel, trei asemenea spectacole cu o neașteptat de mare priză la public: **Cvartet** de Heiner Müller (02. 11. 2005), **Români** de Lars Noren (15. 11. 2005) și **Requiem** de Hanoch Levin (12. 12. 2005). Unele dintre

ele, astfel verificate la public, vor deveni spectacole pe scena mare a teatrului (**Requiem**).

Același spațiu găzduiește Atelierele din cadrul **Programului de perfecționare profesională** a actorilor: Ateliere de improvizație, mișcare fizică și concentrare mentală, susținute de coregrafi de renume ca Mălina Andrei (decembrie 2005) și Hugo Wolf (ianuarie 2006) etc.; Ateliere de lucru al căror scop este nu doar ridicarea semnificativă a valorii artistice a spectacolelor teatrului prin performanță interpretativă, dar și reducerea timpilor de repetiții la producțiile acestuia, din același motiv.

**Relaționări multiple cu mediul de afaceri timișorean**, dar mai cu seamă **dezvoltarea unor strategii comune parteneriale** pe mai multe paliere (cum ar fi alăturarea imaginii firmelor economice sau de altă natură cu evenimente culturale de marcă ale Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, acțiuni culturale comune etc.), au constituit alte puncte de interes și acțiune ale directorului Maria Adriana Hausvater.

Alături de aceste câteva obiective deja atinse, un altul, posibil a fi realizat doar în timp, vizează **constituirea ca structură sudată, ca echipă, a tuturor celor care conlucrează la o producție**: actori, corp tehnic de scenă, regizori, regizori tehnici, scenografi, secretariat literar, imagine, segment promo, public-relation, marketing etc.

Un punct de maxim interes, ferm exprimat, este cel legat de „partenerul de viață al teatrului”, **publicul**, al cărui orizont de așteptare trebuie investigat în continuare, prin mijloace și structuri profesionale, pentru ca teatrul, prin programele și proiectele sale repertoriale, să poată răspunde solicitărilor culturale ale mai multor segmente de public ale Timișoarei, diferențiate prin vârstă, nivel cultural, categorie socială etc.

Aceste lucruri, dar și altele, pretind din partea echipei manageriale, **obligativitatea formulării unei atente strategii de constituire și aplicare a unei politici repertoriale concordantă cu nevoile publicului**, concordantă cu **spiritul timpului**, concordantă cu obligația unui teatru de a-i clădi publicului său, prin oferta sa culturală, valori morale, estetice, etice, deschideri spre un nivel mai înalt al spiritualității. De a-i oferi o paletă largă și diversă de spectacole, care să facă din teatru centrul cultural și spiritual al cetății, dar, locul unde-și poate regăsi problemele, dilemele, ori unde se poate relaxa. În acest moment – sfârșitul anului 2005, începutul anului 2006 – se configurează strategia repertorială pentru următoarele două stagii. **Diversitatea, bogăția ofertei, modernitatea spectacologică, substanțialitatea problematicei** abordate sunt câteva dintre liniile de forță ale acesteia.

Atât prin **Festivalul Dramaturgiei Românești**, eveniment care, aflat la un sfert de secol de existență, își va păstra și în ediția a 12-a, 16-24 septembrie 2006, ediție a cărei pregătire a și început deja, scopul, obiectivele și fizionomia, cât și prin propunerile repertoriale, Teatrul Național Timișoara se va ocupa în

continuare de **textul românesc contemporan**, optând pentru texte importante, valoroase, dar va încuraja și montarea **dramatizărilor și a adaptărilor după romane românești de marcă**, clasice sau contemporane, în montări moderne și îndrăznețe, rimând perfect cu spiritul timpului, solicitările publicului, și nivelul spectacologiei mondiale. Dramaturgia străină, modernă sau clasică, se va bucura, de asemenea, de o deosebită atenție.

Pentru anul 2006, Anul Francofoniei, sunt deja formulate modalitățile de includere, în cadrul programului festivalului, a unor personalități de marcă din lumea teatrului din Franța și Quebec, mici spectacole, de 2-3 persoane, din țări francofone, dar și includerea Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, prin chiar acest festival, în Festivalul Francofoniei 2006.

Se preconizează apariția unui volum special cu piese românești contemporane, traduse în franceză, volum care va fi lansat în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești, 16-24 septembrie 2006.

Integrarea Teatrului Național Timișoara într-un **circuit mondial de programe și proiecte comune**, cu mai multe teatre sau alte organisme culturale de profil, direct sau prin intermediul Centrelor Culturale din România ale mai multor țări, reprezintă un alt punct țință al programului managerial în discuție.

Un mănunchi de propuneri concrete vizează o restructurare internă, organizatorică, după normele **eficienței fiecărui pion** din marele joc teatral.

O serie de alte măsuri punctuale ale programului managerial vizează obținerea unui **spațiu destinat Studioului**, folosirea altor **spații neconvenționale** pentru teatru, crearea de **locuri speciale** – cafenele, bunăoară – destinate unor întâlniri de lucru ale oamenilor de teatru etc.

Un program managerial ambițios și realist.

### Stagiunea 2005-2006

Debutul de stagiune a găsit teatrul în condiția unui vid de activitate specifică, fără niciun proiect început (așa cum ar fi fost normal), la finele stagiunii anterioare, care să fi putut asigura, cu o premieră, debutul următoarei, dar și fără un program repertorial, cu două-trei propuneri valide, capabil să acopere activitatea teatrului pentru un scurt timp.

După evaluarea „zestrei” de spectacole moștenite, cele posibil a fi reluate vădindu-se a fi doar patru: **Neguțătorul din Venetia** de William Shakespeare, regia Sabin Popescu, **Scrinul negru sau Manifestul broaștei țestoase**, adaptare de Ada Lupu, după romanul lui George Călinescu, regia Ada Lupu, **La Lilieci**, după Marin Sorescu, scenariul și regia Sabin Popescu și **We can Dance**, spectacol de Mihaela Lichiardopol, pentru anul teatral în curs, conducerea teatrului a decis abordarea unei „strategii de șoc”, capabilă să adune în jurul teatrului publicul universitar, numeros, dar și alte segmente de public tânăr.

A avut premiera **Cabaret Jacques Brel**, un cabaret interactiv, scris de un tânăr actor al teatrului, Ion Rizea, atingând probleme acute, dar și delicate totodată „de astăzi”, cum ar fi prostituția, homosexualitatea, alte probleme strin-

gente ale tinerilor, într-o montare directă, față în față cu publicul. Care a reacționat extraordinar.

A văzut lumina rampei, în premieră pe țară, **Absolventul** de Terry Johnson, în regia Mihaelei Lichiardopol, piesă axată pe problemele conflictului între generații, dar și pe acelea ale trecerii de la adolescență la vârsta matură. Spectacolul aduce în sala teatrului tinerii care-și regăsesc aici propriile întrebări și dileme.

A fost constituit noul **Consiliu artistic** al Teatrului Național „Mihai Eminescu” alcătuit nu doar din membri ai teatrului, dar și din personalități culturale importante ale urbei: Sorina Iecza, Robert Șerban, Daniel Vighi, Petru Ilieșu, Oscar Berger, Adrian Orza, iar din teatru Mariana Voicu, Vladimir Jurăscu, Ion Rizea și Alina Reus.

Dacă reamintim spectacolele-lectură ale lunilor noiembrie și decembrie 2005, pregătirea celui de al doilea Cabaret, **Imagine-show**, în aceeași regie a lui Ion Rizea, dar și **configurarea fizionomiei celei de a doua părți a stagiunii în curs**, ceea ce înseamnă deschiderea foaielor teatrului pentru publicul Timișoarei care va admira expozițiile artiștilor plastici, pregătirea în detaliu a Festivalului Dramaturgiei Românești, dar mai cu seamă „infuzia de regizori de vârf din noul val” care vor monta numai texte în premieră pe țară sau absolută (Radu Apostol cu **Autobahn** de Neil La Bute, Radu Afrim cu **KRUM** de Hanoch Levin, autor bine prizat de teatrele europene în acest moment), vom reuși să „decupăm” zâmbetul optimist al unui teatru care se „reîntoarce”.

Toate aceste evenimente s-au întâmplat sau tocmai se întâmplă. Este importantă noua imagine a teatrului la întâlnirea cu publicul său, partenerul care-i justifică existența.

Pentru mine însă, mai emoționant și mai important decât acest lucru este ceea ce i se întâmplă teatrului însuși, în sinele lui, în mecanismul său intern. Cel esențial, adică trupa de actori. **Aici** s-a schimbat ceva: cei mai mulți au dobândit o lumină interioară și sentimentul demnității breslei de care aparțin. Muncesc, orice ar scrie pe avizierul care normează orele activității teatrale, cât e ziua de lungă, și ar mai vrea să continue și noaptea. Cine să-i poată opri? Repetă cu îndârjire și bucurie, încercându-se cu energie din acest efort.

Teatrul **meu** se reconstruiește din interior, ambițios, din tinerețea lor, din forța lor, din harul lor, din generozitatea, din entuziasmul și visele lor.

De o viață întreagă știu că singurul lucru care ar trebui să-l neliniștească pe un om al teatrului este propria-i liniște. Nu ține de „spiritul locului”.

Ei bine, mă uit de jur-împrejur, îmi place mult ceea ce văd și, incredibil, simt că teatrul meu se află în siguranță. Cred că pot pleca liniștită. (decembrie 2005)



## POST-SCRIPTUM

De vreme ce această Istorie nu a putut apărea la momentul preconizat, septembrie 2006, de vreme ce ea va apărea, poate, în vara anului 2008, m-am gândit că nu ar fi neinteresant să inventariem, sumar, ce anume i s-a întâmplat teatrului în cei doi ani calendaristici 2006 și 2007. Câte dintre proiectele și visele acelui început de direcție Maria Adriana Hausvater s-au putut realiza? Și cum?

Am hotărât să adaug acest Post-scriptum și pentru că existența teatrului în acest ultim interval de timp reprezintă un contrapunct luminos al ultimilor 15 ani postrevoluționari. După cum spuneam anterior, teatrul s-a „relansat”, clar, și a luat-o, voinicește, într-o direcție bună.

Doamne ajută!

În anul 2006, de Ziua Mondială a Teatrului, 27 martie, a apărut prima revistă de gen teatral a Teatrului Național din Timișoara, **Atent**. Adică „***gândită atent, botezată atent, scrisă atent***”, așa după cum se recomanda, singură. Tema principală a revistei, primul număr, era chiar Relansarea Teatrului Național Timișoara. De la primul număr și până acum (2008, ultimul număr: 9), revista, atentă și elegantă, a fost realizată de Ciprian Marinescu.

Întrebată, în acel moment de început al revistei **Atent**, cum este văzut Teatrul Național din Timișoara în țară, criticul de teatru **Cristina Modreanu** a răspuns: „*Din păcate, în acest moment nu prea se vede în niciun fel. De câțiva ani buni, spectacolele produse în acest teatru nu au trecut de porțile orașului, nu au fost invitate la festivaluri, nu au fost premiate, sau măcar nominalizate, la premiile naționale. Nu au fost văzute decât de foarte puțini critici, cu toții de aceeași părere, ceea ce este foarte rău pentru un teatru. Festivalul Dramaturgiei Românești, organizat de teatru, deși unul cu tradiție, s-a transformat într-o celebrare a unui tip de dramaturgie vetustă, care nu mai are șanse de supraviețuire în lumea de azi. Din acest moment, Teatrul Național din Timișoara, actorii de aici, mult mai puțin cunoscuți decât ar merita, au o ocazie pe care sper că nu o vor pierde: aceea de a reintra în atenția generală a lumii teatrale.*”

În primăvara anului 2007, după exact 20 de ani de la ultimul său turneu, a fost organizat turneul Teatrului Național din Timișoara la București. Teatrele din „provincie” fac câte o asemenea deplasare la București numai atunci când au spectacole de arătat. Presei de specialitate și publicului din capitală. Altminteri, nu se încumetă să o pornească la drum, pentru că „plimbarea” aceasta este o întreprindere destul de costisitoare. Atunci, în 1987, am fost la București cu

**Regele Lear** de William Shakespeare și **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, ambele în regia lui Ioan Ieremia, două spectacole de marcă, așa cum le-a și găsit, de altfel, atât presa, cât și publicul din București. De atunci înapoi nu am prea avut ce arăta. Până în 2007 când, între 13 și 16 martie, Teatrul Național a deplasat trei spectacole: **Athénée Palace Hotel**, scenariu de Alexander Hausvater și Robert Șerban, după romanul omonim al contesei Waldeck, în regia lui Alexander Hausvater, **Krum** de Hanoch Levin, în regia lui Radu Afrim și **Edward**, după Christopher Marlowe, regia Szabó K. István.

Evenimentul s-a bucurat de toată atenția din partea cronicarilor, a jurnaliștilor, dar și a publicului bucureștean.

**Revoluție pașnică la Timișoara** își intitulează Magdalena Boiangiu, un critic temut, din vechea generație de profesioniști ai condeiului critic, articolul de evaluare a turneului: „**Constrângerile economice impun un oarecare autism teatral, apariția unor genii cu valabilitate provincială. Turneele pot modifica această percepție.**”

La Teatrul Național din Timișoara s-a întrerupt șirul comploturilor împotriva directorilor, al persecuțiilor împotriva salariaților și al festivalului menit parcă să înlocuiască propria producție de spectacole. Concursul pentru postul de director, câștigat de regizoarea Ada Lupu, n-a trecut fără comentarii dizgrațioase, când n-au fost de-a dreptul răuvoitoare.

Recentul turneu bucureștean a fost gândit parcă pentru a trage linie, pentru a arăta în ce gară se află Naționalul timișorean. Au fost arătate spectatorilor și expuse privirii critice trei spectacole, nici unul perfect, toate înscrise în tematica vieții contemporane și raportându-se la sensibilitatea spectatorului modern, prin modalități noi de expresie teatrală. Cu acest „pachet”, directoarea și trupa au demonstrat că proiectele lor au consistență, că repertoriul nu se alcătuieste prin adăugarea propunerilor regizorale din cele patru puncte cardinale, că distribuțiile nu se fac pentru că „el / ea a mai jucat din astea”.

Astfel, **Naționalul timișorean se transformă dintr-o firmă într-un teatru.**” (Magdalena Boiangiu, *Cotidianul*, 17. 03. 2007)

„Primul spectacol, cel cu **Athénée Palace** de Alexander Hausvater, jucat pe scena mare a Naționalului bucureștean, a adus un public destul de numeros. Cel de-al doilea, **Krum**, al lui Radu Afrim, la sala Izvor a Teatrului Bulandra, în schimb, a umplut sala până la refuz, un spațiu, e drept, mult mai mic decât cel de la Național.

Cel de-al treilea, cea mai recentă premieră a Naționalului timișorean, cu **Edward**, prelucrare a regizorului Szabó K. István după piesa Edward al II-lea de Christopher Marlowe, lucrurile au fost diferite. Sala de la Izvor nu s-a mai umplut ca-n seara precedentă, ceea ce spune ceva despre apetitul publicului pentru piesele contemporane.” (Nicolae Prelipeanu, *România liberă*, 21 martie 2007)

**Timișoara face revoluție teatrală în Capitală** – își intitulează un alt cronicar articolul din *Adevărul*: „Teatrul Național de pe Bega revine la București după 20 de ani.

*Frustrările publicului bucureștean sunt răzbunate! Trei piese „grele” din repertoriul unui prestigios teatru din provincie ajung și în Capitală. Distanța nu le mai face inaccesibile. Sunt reprezentații care au răsturnat regimul „convențional” din teatrul îmbătrânit de aceleași idei.” (Dan Boicea, Adevărul, 17.03. 2007 )*

*„Tocmai m-am întors de la spectacolul **Edward** care a avut loc la Teatrul Bulandra din București. Nu pot să zic decât că a fost EXTRAORDINAR. Combinația de teatru, dans, muzică a fost nemaipomenită... Asta se cheamă Artă...” – mărturisește un spectator în paginile aceluiași cotidian, Adevărul.*

Aceste voci, din afară, spun ceva despre ceea ce i s-a întâmplat Teatrului Național din Timișoara în intervalul septembrie 2005 - primăvara lui 2007, data turneului bucureștean.

Pentru că acest moment al începutului de an 2008 se suprapune exact peste jumătatea mandatului de 5 ani al directorului Maria Adriana Hausvater, fac un mic inventar al evenimentelor ce au traversat această perioadă, pornind de la promisiunile programului managerial.

**„Crearea unui teatru modern, cu principii, modalități și personal calificat”** a însemnat, în primul rând, consecvența efortului de ridicare a standardelor de performanță profesională ale actorilor, antrenaji, permanent, în primul rând prin **Ateliere speciale destinate acestui obiectiv**, organizate de teatru: **Atelierul de mișcare scenică** susținut, în mai multe rânduri, de coregraful Mălina Andrei, **Atelierul de kathakali** susținut, în timpul Festivalului Dramaturgiei Românești, ediția 2006, de Larry Tremblay (scriitor, regizor, actor și specialist în kathakali, una din cele mai vechi forme de teatru din lume, o reprezentație în grup, în care actorii își construiesc rolurile pe teme din mitologia hindusă, tehnicile kathakali incluzând un limbaj gestual dezvoltat, mișcare și pași foarte riguroși), **Atelierul de artă a actorului** susținut de regizorul și actorul Gregory Hlady (absolvent al Institutului de Teatru din Kiev – actorie – și al Institutului de Teatru din Moscova – regie), în cadrul aceleiași ediții de festival, **Atelierul de artă a sunetului** susținut de Iosif Herțea, reputat etnomuzicolog și cel mai original compozitor român de muzică de scenă, **Atelierul de expresie corporală** susținut de Hugo Wolf și **Work-shop Augusto Boal** susținut de regizorul Scott Johnston, profesor de actorie la Edinburgh's Telford College, Scoția, toate în anul 2006. (Atelierul se baza pe conceptele teoreticianului, regizorului, omului politic și directorului de teatru brazilian Augusto Boal. „Mergând pe ideea construcției de tip work-in-progress, Scott Johnston i-a îndrumat pe actori să improvizeze pe tema dată, pentru ca fiecare dintre ei să își creeze propria structură dramatică și, eventual, un text care să poată fi transformat în spectacol. Prin exercițiu și joc, Scott Johnston a trezit capacitatea fiecărui participant de a dezvolta și susține idei teatrale extrase din fondul psihologic, cultural și intelectual propriu. El a urmat tehnica din workshop-ul internațional „Women on the brink” / „Femei la marginea prăpastiei”, la a cărui sesiune scoțiană au participat și doi actori ai Teatrului Național din Timișoara (cf. Revistei Teatrului Național **Atent**, 06).

Pe de altă parte, actori ai teatrului au fost trimiși în străinătate, ca participanți la programe speciale de perfecționare, cum ar fi **Programul „Pépinière à projets”** susținut de Comisia Internațională a Teatrului Francofon, Avignon, Franța, 2007, și **Programul Academiei Itinerante organizat** de ECUMEST și Institutul Cultural Român din New York, desfășurat în România și la New York, de asemenea în anul 2007. La fiecare dintre aceste programe a participat câte un actor al teatrului.

O altă formă eficientă de perfecționare profesională a fost, pentru actorii Teatrului Național, **contactul cu regizorii străini** care au montat spectacole pe scena teatrului, în intervalul amintit.

Acest lucru a însemnat contactul nemijlocit cu alte moduri de a gândi teatrul, de a face teatru, contactul cu alte rigori ale disciplinei creației. Dar și contactul cu alte culturi, dacă ne gândim la regizorii din afara țării.

S-a lucrat, în primul rând, cu regizorii români tineri, ai noului val, aflați „la vârf”: **Radu Apostol: Autobahn** de Neil LaBute, 2006, participant la Festivalul Național de Teatru și la Festivalul Internațional de Teatru Studio de la Pitești, 2006, la acesta din urmă fiind premiat cu: Premiul pentru cea mai bună scenografie – Alina Herescu și Mențiunea specială a juriului pentru cel mai bun actor, respectiv cea mai bună actriță: Ion Rizea și Irene Flamann Catalina, **Radu Afrim**, deținător al Premiului UNITER 2006 pentru **cel mai bun regizor: Krum** de Hanoch Levin, 2006, **Andrea Tokai** – nominalizată pentru rolul Dupa la Premiul UNITER, 2007 „pentru cea mai bună interpretare feminină în rol secundar”, **Szabó István: Edward** după Christopher Marlowe, 2006. Apoi, unul dintre străluciții regizori din generația matură, doamna **Cătălina Buzoianu**, a montat spectacolul **Visul**, adaptare de C. Buzoianu, după proza lui Mircea Cărtărescu, în 2007, premiat (Cătălina Buzoianu) cu Premiul special al Juriului pentru impact vizual în cadrul ediției a 13-a, 2007, a Festivalului Dramaturgiei Românești.

Au fost regizorii străini: **Alexander Hausvater (Athénée Palace Hotel**, scenariu de Alexander Hausvater și Robert Șerban, după romanul omonim al contesei Waldeck, 2006), **Petre Bokor (Cyrano de Buffalo** de Ken Ludwig, 2007), **Gregory Hlady (Îngerul de foc** de Valeri Briusov, 2007) care au însemnat, fiecare în parte, o experiență profesională nouă și incitantă pentru foarte tână trupă a Naționalului.

Probabil că aici ar trebui să menționăm unul dintre principiile manageriale ale directorului regizor Maria Adriana Hausvater: **actorii tineri nu „cresc” așteptând**, ci distribuiți în roluri principale, ofertante, capabile să le pună în valoare întregul potențial de creativitate, dar să le și sporească încrederea în propriile posibilități. Așa s-a întâmplat că, îndrumați cu grijă de către regizori care știau ce să le ceară și cum să-i „lucreze”, actori care treceau înainte vreme drept „palizi” s-au demonstrat a fi o mare revelație artistică pentru teatru și public, deopotrivă.

„Diversitate, bogăție, modernitate spectacologică, substanțialitate a problematicii abordate, deschidere spre lume” – urmau a fi, din proiectul managerial, câteva dintre liniile de forță ale unei **politicii repertoriale** concordantă atât cu

**nevoile și orizontul de așteptare al unui public eterogen, cât și cu spiritul timpului.**

Cele două cabarete deja menționate, spectacolele pentru copii, cele muzicale, **We can Dance**, (spectacol de dans), **O viață în teatru** de David Mamet, **Angajare de clovn** de Matei Vișniec (toate răspunzând unor preferințe ale mai multor segmente de public), dar și cele de mare modernitate a artei spectacolului teatral, deci cele rezonante cu spiritul clipei prezente (**Krum, Auto-bahn, Athénée Palace Hotel, Edward, Îngerul de foc, Visul** etc.) au venit să răspundă, credem, deplin, aproape punctual, acestor direcții programatice. Nu vom detalia, această sarcină revenindu-le celor care vor continua consemnarea acestei istorii. Doar punctăm elementele care au propulsat teatrul spre o orbită teatrală centrală, așa cum merita.

Edițiile 2006 și 2007 ale Festivalului Dramaturgiei Românești au exprimat, prin nenumărate evenimente și elemente de noutate, hotărârea **deschiderii teatrului spre nou**. Spre textul de ultimă generație, spre o lectură scenică „la zi” a piesei clasice, spre abordarea celor mai diverse forme de expresie teatrală, spre confluența artelor, teatrale, muzicale, plastice, de expresie corporală etc. Deschidere spre sine însuși, spre lumea teatrală românească, dar și spre cea internațională. Deschiderea spre toleranță, spre înțelegere și acceptare a tot ceea ce ține de contradictoriul univers uman și formele în care artiștii, diferiți ca generație și moduri de exprimare artistică, fac ca acest univers, așa cum este el, să devină ARTĂ.

Prin această apertură, după 25 de ani de existență, Festivalul a dobândit o altă identitate, rimând cu prezentul imediat.

Editare de carte de teatru, editare, în colaborare cu Atelierul European de Traduceri, a unor colecții de traduceri în limba română de piese străine, de circulație europeană, editarea piesei care a stat la baza unui spectacol al Teatrului Național, editarea, consecventă, a revistei teatrului, *Atent*, ar mai fi câteva evenimente care ar trebui consemnate.

Și, poate ar trebui subliniate și programele după care, în tot răstimpul de care ne ocupăm, au fost structurate producțiile teatrului: **România de azi** – dedicat dramaturgiei românești contemporane, în premieră națională, **Universalis** – program care se adresează amatorilor de dramaturgie clasică universală, **Teatrul Nou** – urmărește promovarea dramaturgiei contemporane în premieră națională, **Mari romane pe scenă, Cabaretele Teatrului Național, Mână în mână** – utilizarea unor spații alternative de joc în afara teatrului.

Dar, dincolo de tot ceea ce ține de zona artistică, ar trebui, neapărat, paginat **spiritul practic al directorului Maria Adriana Hausvater și cel al extraordinarului ei coechipier, actorul Ion Rizea, director adjunct.**

Aparatură și dotări tehnice performante la nivel mondial pentru spațiile de spectacol ale teatrului: trape hidraulice, reflectoare, laser, videoproiectoare, in-



stalații de sunet, gradene, sistem electronic pentru obținere de bilete, aparatură pentru traduceri simultane cu căști etc., au fost cumpărate doar în ultimele luni.

Dar au mai fost și altele, altele pe care le-am văzut, dar nu am reușit să pricep la ce vor folosi. Toate acestea m-au făcut ca, într-o zi, să-i spun incredibilului director Rizea (pe care îl știu din studenția lui și de care mă simt așa de mândră, de parcă aş avea vreun merit în geniul lui tehnic și, în general, practic): „Apoi, Ioane dragă, eu cred că, din punctul de vedere al aparatului, noi am ajuns deja în Europa, am adăstat un pic pe-acolo, că nu era de noi, și acum suntem într-un Boeing, peste ocean, ne îndreptăm direct spre NASA”.

Ziceam asta, privind cu stupoare la niște lădoaie care ocupau tot secretariatul teatrului și care găzduiau, mi s-a explicat, întreaga instalație tehnică cu care eu voi auzi în românește ceea ce vor spune, în japoneză, actorii din Tokio, aflați exact pe scena Teatrului Național din Timișoara.

Bravo lor! (Nu japonezilor ci Adei Lupu și lui Rizea).

Pentru ca să spun ce vreau să spun în încheiere, trebuie să mai citez câte ceva din amintitul Program managerial al Mariei Adriana Hausvater: „Teatrul Național va demonstra publicului de astăzi că i se cuvine clădirea din centrul orașului, clădire moștenită din generație în generație.

...Unul dintre cele mai importante scopuri este acela de a eficientiza clădirea teatrului (spațiul), prin crearea de noi spații, cu variată utilitate; apoi, prin modernizarea scenei; nu în cele din urmă, prin obținerea de noi spații, atât de joc (...), cât și pentru amenajarea unor mici garsoniere pentru tinerii actori angajați. O soluție utilă ar fi aceea dacă Teatrul Maghiar, Teatrul German și Teatrul Național, sprijiniți de finanțatorii locali și ministeriali, ar prelua o fabrică avariata, de undeva de la ieșirea din Timișoara, unde să fie mutate toate atelierele Teatrului Național, Maghiar și German, poate și ale Operei, inclusiv depozitele, eliberându-se în felul acesta multe spații care pot fi refolosite, transformate în săli de joc, în apartamente pentru tineri angajați (români, maghiari, germani) și în depozite de decor și costume doar pentru o lună. Acest lucru ar însemna planificarea anticipată și o bună colaborare cu celelalte teatre.

Prin obținerea de noi spații ar mai fi degrevată Sala Mare, iar prin obținerea apartamentelor, s-ar scuti banii de la buget pe care trebuie să îi primească, mai nou, un tânăr angajat, fără domiciliu.”

Trebuie să spunem, acum, în martie 2008, că:

Pe lângă **Holul cu coloane** al Palatului Culturii (cum se numește, de fapt, clădirea în care trăim toți, Opera Națională, Teatrul Național, Teatrul Maghiar și Teatrul German), începând din anul 2007, Teatrul Național folosește un **al doilea spațiu alternativ de spectacol: clubul Porto Arte** (sau La vapor).

În debutul Festivalului Dramaturgiei Românești, ediția **2009**, se va deschide atât de mult așteptata **Sală Studio**, situată în spațiul depozitelor de mobilă ale Operei Naționale. Vor fi, atunci, în 2009, exact 40 de ani de la pierderea spațiului primului și singurului Studio al Teatrului Național, Studio 172, numit, în ultimul lui an de funcționare, 1968-1969, Pro juventutis.

Prin Hotărârea Consiliului Local din septembrie 2007, Teatrul Național a obținut un hectar de teren constructibil, pentru crearea „Fabricii de decoruri”, primul demers național de acest gen. Acolo, Teatrul Național își va muta toate atelierele și depozitele, urmând să creeze o adevărată linie de producție teatrală.

În 26 februarie 2008, prin Hotărârea Consiliului Local Timișoara, Teatrul Național Timișoara a primit în administrare, pentru 49 de ani, **Sala de sport nr. 2 din Centrul Civic**, urmând să o reabiliteze spre a o putea folosi ca sală de spectacole. „Vor fi găzduite aici spectacole neconvenționale, interactive sau sincretice, performance-uri, spectacole de music-hall, concerte de muzică clasică, jazz, muzică contemporană etc.”

Închei acest capitol suplimentar amintindu-mi o mică întâmplare de acum 16-17 ani. Aflată în sediul Comtim, unde era, după revoluție, consilier domnul **Arke Marcus**, extraordinarul fost director al Electrotimișului, acesta a primit delegația sindicală a aceleiași întreprinderi, acum aproape falimentară, care venea să-l roage să preia, din nou, direcția ei. Domnul Marcus i-a refuzat. Apoi, după plecarea sindicaliştilor, mi-a spus cu ce argument i-a refuzat: *„Nicăieri în străinătate nu vezi directori oameni cărunți, adică în vârstă. Directorii trebuie să fie tineri, plini de energie, animați de dorința de a-și demonstra capacitatea și valoarea, tineri care știu să privească înainte, să viseze la viitor și să aibă, pe lângă vis, și forța de a-și transforma visul în realitate.”*

Mă uit la oamenii foarte tineri care conduc acum teatrul, bine, și mă gândesc, aproape în fiecare zi, câtă dreptate a avut domnul Arke Marcus.

## TEATRUL NAȚIONAL ȘI PRESA LIBERĂ

Un capitol pe care nu aș fi vrut să-l deschid niciodată, dacă nu m-ar fi uluit veselele și tristețile întâmplări jurnalistice ale tranziției și pe care nici nu mă simt obligată să-l închei acum, în 2005. M-am oprit cu câțiva ani în urmă.

Ceea ce m-a uluit dintru începuturile existenței presei democratice și libere a fost nu numărul buimăcitor al publicațiilor de toate felurile care invadase piața, ci inexplicabila hărnicie cu care noua presă pretindea a se ocupa de fenomenul cultural, deci și de teatrele timișorene.

La sfârșitul anului 1991, sau, oricum, spre acest moment, la Cluj, unde avea loc Gala Teatrelor Naționale, în cadrul unui colocviu dedicat „stării teatrelor după revoluție” am făcut câteva considerații privitoare la presa timișoreană post-revoluționară care se ocupa de evaluarea vieții teatrale a urbei. Comunicarea se numea *Disfuncția narcotizatoare a criticii întâmplătoare* și a supărat câteva persoane din auditoriu. Dacă o reproduc acum, întocmai, o fac nu pentru altceva, ci pentru că fenomenul care mă nemulțumea atunci s-a demonstrat a fi incredibil de viguros și viabil.

„Mi-am pus tot mai des în ultima vreme întrebări – retorice –, legate de funcția și disfuncția actului de evaluare critică a unui spectacol, legate de măsura în care el funcționează benefic sau dimpotrivă, în impactul cu publicul căruia i se adresează, dar și cu teatrul însuși.

Întrebarea pare ridicolă, pentru că rostul criticii este întotdeauna constructiv, întotdeauna unul de acreditare a valorii. Nu doar atunci când o recunoaște și o salută cu atitudine direct afirmativă, ci și atunci când îi amendează sever contrariul. Această, desigur, într-o condiție de normalitate a raportului instituției critice cu „obiectul muncii sale.”

O atitudine normală, adică profesionistă, deci competentă.

O atitudine normală, adică obiectivă și responsabilă.

Un astfel de act critic normal înglobează ideea demnității profesionale a criticului, autoritatea – de necontestat – a competenței sale, precum și, desigur, recunoașterea publică sau asumarea publică a responsabilității efectelor actului său critic în plan social.

Efecte ce pot fi măsurate **atât pe orizontala, cât și pe verticala timpului.**

**În plan orizontal**, unul dintre ele ține de **orientarea gustului publicului**, efect extrem de important. Prin oferta unor repere stabile în recunoașterea actului de artă autentic, a unor referiri certe la însemnele obiective ale acestuia, publicul este dacă nu ferit, oricum atenționat asupra derizoriului, a nonvalorii, a kitsch-ului.

În celălalt sens, o critică normală reprezintă pentru chiar creatorii de artă cel mai valid instrumentar în actul autoevaluării gestului artistic propriu, întotdeauna perfectibil.

**Pe verticala timpului** responsabilitatea este încă și mai mare: judecata de valoare a criticului asupra unui spectacol, asupra activității unui actor, a unui regizor sau chiar a unui teatru este tot ce vor afla peste timp cei care, venind din urmă, vor căuta poate însemnele valorii spirituale ale unei clipe din curgerea istoriei.

Așa ar fi normal să fie. Ce se poate întâmpla însă când, din varii motive, amintita normalitate deviază într-un sens dictat de rigorile altui spațiu logic, așa cum ar fi, bunăoară, cele ale unei democrații sui generis. Aflată, adică, în lipsa oricăror rigori.

Care democrație, în nelimitata ei generozitate, oferă oricui posibilități neîngrădite și necenzurate de a spune ce pofteste și cum pofteste despre orice și despre oricine îi dă ghes inima.

În atari benefice condiții pentru dezvoltarea culturii a apărut, firește, un nou front de „cronicari dramatici”, dornici să-și exprime liber sentimentele față de teatru. Mediile profesionale din care au provenit proaspeții cronicari pot fi situate, fără riscul erorii (informația este absolut exactă), între Fabrica de pălării, mediul reportajului sportiv și diverse medii casnice, unele de natură culturală, este adevărat, proveniență care se resimte, prin oarecari mici indicii, în judecățile de valoare emise de dâșii asupra spectacolului teatral.

Animați de cele mai calde intenții, ei au pornit cu voioasă hărnicie să-și susțină idolii din teatru: director, regizori și actori, adică, – în care cred așa cum cred în ei înșiși, și este firesc să fie așa întrucât au purces împreună, cot la cot, în aceeași direcție... politică.

Apariția lor a produs o vie satisfacție generală, ei venind să învioreze viața spirituală a orașului – mă refer, desigur, la Timișoara – îmbogățind cunoștințele opiniei publice cu informații inedite și extrem de utile. Cum ar fi, de pildă, unele legate de chiar istoria teatrului timișorean, istorie pe care o bună parte a publicului o și cunoaște, urmărindu-i, încă de la înființare, izbânzile și eșecurile, iubindu-i actorii și cunoscându-i directorii. Pe unii dintre ei, chiar de pe scenă.

Consultând ei, mai deunăzi, presa culturală a Timișoarei – revista **Orizont**, adică – au aflat ceea ce n-ar fi bănuit vreodată: anume că actrița și regizoarea Lilly Bulandra, prima directoare artistică a teatrului, regizorul Emil Josan, elev al lui Max Reinhardt, Gheorghe Leahu, artist emerit, s-au aflat absolut întâmplător la direcția teatrului în chestiune, dâșii deținând profesii civile și cu totul neculturale.

Așa a concluzionat, neîndoios, publicul cititor atunci când revista a salutat cu bucurie, de îndată după începutul anului 1990, pe „primul director om de cultură din întreaga istorie a Teatrului Național” în persoana domnului director Șerban Foarță.

Ascultând Radio Timișoara, aceiași iubitori de teatru care văzuseră în anii trecuți spectacole de marcă ale Teatrului **lor** Național, unele dintre ele chiar antologice, au fost informați că s-au bucurat degeaba văzându-le și crezând despre ele că ar fi ceea ce nu erau de fapt. Reevaluate, din perspectivă critică democratică, „s-a constatat” (oare cine o fi constatat?) a fi fost lipsite de orice valoare, fapt care îl obliga pe noul director

– în conformitate cu declarațiile publice ale acestuia – să nu poată prelua nimic din vechiul repertoriu.

Invitat să vadă un spectacol „fabulos de comic” – **Francesca a fost răpită** de Dario Fo – publicul, sărmanul, se și grăbește să vină, dar, oarecum circumspect după cât de contrazis se văzuse în ceea ce credea el că știe atât de bine, nu-și manifestă bucuria estetică într-un mod suficient de viguros atunci când gangsterii italieni, antrenați în răpirea unei banchere nimfomane, se opresc cutremurați de emoție spre a vedea și audia, preț de o jumătate de oră, Piața Universității, cele patru, ori câte or fi fost, mineriade, pe Iliescu, pe Bârlădeanu și Doina Cornea.

A doua zi, de două ori pe banii lui – o dată pe spectacol, apoi pe revista **Orizont** (11.10.1991) – publicul se pomenește beștelit pentru faptul de a nu fi fost în stare să aprecieze, așa cum s-ar fi cuvenit, un act de artă autentic. Și absolut inedit. Pentru incultura lui, adică. Dar și pentru lipsa lui de curaj democratic ce ar fi trebuit să se manifeste prin aplauze furtunoase. Ceea ce nu s-a întâmplat, deși spectacolul a fost o mare „izbândă”. „Nu-i fac procese de intenție acestui public „minunat” (cum, cică, va fi fost al nostru de-a lungul anilor-lumină); dar, mai fiindu-mă și eu, postdecembristic, prin foaieruri, îi cam cunosc și „orizontul de așteptare” și tabietul. Or, ceea ce constat, surprins, e că-i lipsește, deocamdată, curajul b(unei) receptări a actului teatral direct.”

Nici prin cap nu-i trecea bravului războinic că, poate, publicului nu i-a plăcut deloc ceea ce vedea pe scenă, era deci dreptul lui să nu aplaude.

Când se mai dezmeticește după bobârnac, fidel și răbdător din fire, publicul timișorean se grăbește din nou spre teatru pentru a-i întâlni pe unii dintre cei mai importanți actori ai țării: Ion Caramitru, Victor Rebengiuc, Florina Cercel, Dorel Vișan, Ovidiu Iuliu Moldovan, dar și pe actorii celor trei teatre timișorene pe care i-a încurajat (chiar și material, pe vremea autofinanțării teatrelor socialiste) și i-a iubit de-o viață. Intră în sala de spectacol a Teatrului Național fericit că a „prins” un bilet, pleacă fericit că și-a văzut și auzit idolii, ajunge acasă fericit că a reușit să prindă ultimul tramvai, adoarme fericit că tocmai în Timișoara **lui** s-a înființat prima filială a Oamenilor de Teatru din România (UNITER), ce mai, i se pare că, în sfârșit, viața merită trăită.

A doua zi, la 7 dimineața, ascultând Radio Timișoara, află că iar s-a bucurat degeaba: este informat că ceea ce a văzut cu ochii lui cu câteva ore înainte, nici n-a văzut de fapt, pentru că spectacolul de pe scena Naționalului a fost o „șușă”.

Mă opresc aici. Dincolo de glumă – care nici nu-i glumă și dacă-i glumă, nici măcar nu-i bună – lucrurile mi se par grave.

Este vorba despre o confuzie (nu-mi îngădui a aprecia dacă deliberată sau nu) în sistemul de criterii cu care se operează în evaluarea actului artistic. Criterii operante și juste în cadrul altui spațiu logic, devin aici inoperante, instaurând deriva și deruta, pulverizarea scării de valori proprii domeniului artistic și conducând, neîndoios, la **disfuncția demersului critic**.

Mă străduiesc să inventariez, sumar, rezultatele practice ale situației.

**Ce anume i se întâmplă publicului**, mi se pare foarte clar: dacă nu chiar pervertirea gustului, atâta cât îl are, apoi, în orice caz, dobândirea unei remarcabile stări de derută. Cei care au apucat să-și formeze, în timp, deprinderea unei juste „lecturi



scenice”, citesc presa independentă, o citesc și pe cea a opoziției, se minunează de diferența năucitoare între dioptriile celor două, merge singur să vadă despre ce este vorba și, după caz, după cine consideră el că are dreptate, trece când la independenți, când în opoziție, când la partidul de guvernământ, bucurându-se sincer de beneficiile democrației ce favorizează naveta în toate direcțiile.

Cei care nu au avut prevederea de a-și forma sus-numitele deprinderi, nici nu mai pot spera să o facă lăsându-se ghidați de ochiul avizat al criticului teatral, într-atât sunt de buimăciți de marcajele ce semnalizează direcții polare pentru același obiectiv.

Și, cei mai mulți, așteaptă alegerile. Acasă, în papuci, la televizor, lăsând teatrul – obiect și scenă a discordiei politice – în plata Domnului și a cronicarilor aferenți.

Celor care vor veni să cerceteze arhivele teatrului, cine știe când, peste ani, căutând poate imaginea reală a vreunui spectacol din anul de grație una mie nouă sute nouăzeci și unu, li se va întâmpla să se afle în fața unui *qui-pro-quo*.

Nicio pagubă, între atâtea alte erori...

Mă întreb doar cine râde la acest schimb valoric, și dacă râde, totuși, ce o fi găsit de râs...

**Interesant este și ce se întâmplă în interiorul teatrului acum**, când nici teatrul însuși, actorii și spectacolele sale, nu sunt mai protejați decât publicul în fața agresivității unei prese incompetente, chiar dacă aceasta se exprimă uneori în termeni apreciativi, nemeritat apreciativi.

Ce se întâmplă și aici este, de asemenea, clar: **anularea valorilor de referință și dislocarea punctelor fixe de raportare valorică.**

Cum să-i ceri unui actor să creadă în adevărul cronicarului care îl desființează și nu în acela al cronicarului care îl laudă, indiferent din care motiv, chiar neteatral?

Te poate crede el când îi vorbești de starea de blocaj creator la care a ajuns sau va ajunge lăsându-se „narcotizat” de fitecine și refuzând un adevăr inconfortabil, dar operant, creator?

Poate crede el că din prietenie și nu din ură îi pui oglinda în față? Și că, de fapt, abia așa îl ferești de nocivitatea propriului său orgoliu?

Și mai este dispus a crede cineva că în această senzațională confuzie de criterii mai poate, totuși, funcționa respectul față de tine, critic teatral, de așa natură încât judecata ta de valoare asupra teatrului urbei să nu fie tarată de „argumente” politice, de orice fel ar fi ele și de orice orientare?

Și poți, până la urmă, să împiedici actorii – dar nu numai pe ei – să se întrebe, îndreptățit mefienți în orice opinie critică: „Dar, la urma urmelor, cine este în măsură să ne judece viața și munca? Cine îi conferă lui X, de care nu a auzit nimeni niciodată, acest drept?”

Nu-i mai poți cere nimic nimănui. Actorii nu mai cred în nimeni decât în ei înșiși, și bine fac. Adesea însă, până la narcisism.

Li s-a luat și punctul fix de sprijin, pe care îl reprezenta odinioară critica teatrală profesionistă și obiectivă.

Și fără punct de sprijin, cum să mai ai nesăbuința să le ceri să răstoarne pământul?

*Plutește peste tot în teatru o stare de tensiune vecină cu suspiciunea și cu resentimentul cel mai profund.*

*Teatrul este un spațiu al tensiunilor.*

*Un spectacol se înalță ca o catedrală din contopirea unor tensiuni aproape erotice, sau chiar erotice, deci creatoare.*

*Confuzia a schimbat **calitatea tensiunii**. Motivele sunt, neîndoios, mai multe. Noi vorbim acum însă doar despre disfuncția (narcotizatoare ori distructivă) a **criticii întâmplătoare**.*

*Închei punându-mi din nou, retoric, întrebarea: cum să aperi oare Teatrul, această delicată mașinărie, pusă în mișcare de har, suflet și viață, de efectele nocive ale presei, ce-i drept, libere, dar neprofesioniste?"*

### XXX

După mai bine de patru ani (1995) de la această „jelanie” publică, continuu să-mi pun aceleași întrebări, cu încăpățănare. Pentru că situația este cam aceeași: cronicarii profesioniști lipsesc, sarcina lor preluând-o, cu entuziasm tineresc, amatorii.

Așa se face că Teatrul Național – dar nu numai el, desigur, Timișoara beneficiind de încă trei teatre profesioniste – s-a „bucurat” din plin, în tot acest interval de timp de alte (prea numeroase !) bizarerii în aprecierea activității și valorii spectacolelor sale din partea unor autodeclarați „cronicari dramatici”, cărora publicația la care fuseseră angajați nu le-a cerut niciodată, presupun, dovada competenței lor în domeniu. Fusesse suficient să privească ferm în sensul indicat de vectorul politic al respectivei publicații. Și apoi, se pare că unele prejudecăți, cum ar fi aceea că la fotbal și la teatru (acum, după revoluție, și la politică) se pricepe toată lumea, sunt nemuritoare. „Nu știi, înainte vreme umbla o vorbă: Prin moartea tovarășului Lenin a dispărut ultimul om care nu se pricepea la teatru” – ziceau râzând, pe vremea când venisem în teatru, unii dintre colegii mei, văzându-mi expresia perplexă în fața teribilismelor deitate, cu băgoșenia funcției, de către unii tovarăși plătiți să decidă, chiar dacă habar nu aveau de problema în chestiune, dacă o piesă este bună sau „proastă”.

Neîndoios că orice persoană „civilă” care a văzut un spectacol are dreptul la o opinie proprie. Care este formulată în funcție de calitatea receptorului, adică bagajul său de cultură generală, cel de cultură teatrală, intuiție, bun simț, sensibilitate etc. Între această opinie, oricare ar fi ea, întru totul legitimă, dar amatoare, totuși, și **judcata de valoare profesionistă**, formulată după criterii valide, proprii domeniului, doctă, dar mai ales responsabilă, există o distanță mare, cale de două profesii diferite.

Dar ce fel de responsabilitate, competență sau moralitate profesională poți pretinde unei persoane care ignoră, deliberat sau din candoare, faptul că se joacă, infantil, deci iresponsabil, cu instrumentele unei profesii străine lui?

Până la urmă, probabil că responsabilitatea aparține celor care, ei înșiși în confuzie – deși responsabili de conținutul publicației – au confundat regreta-

bil rubrica, posibilă și întru totul respectabilă, „opinia spectatorului” cu rubrica „cronică teatrală”, cele două nefiind, cu evidență, unul și același lucru.

Principalul păgubaș este tot publicul.

Lui i se servește, din nou, un pumn de năut drept cafea veritabilă. Ei și? – vor fi zis sus-numiții responsabili de publicație – bine că se vinde ziarul, publicul este antrenat din deceniul trecut cu înlocuitorii, nici nu mai bagă de seamă...

Poate...

Dar, deși sunt departe de a fi un monument al simțului practic, mă las biruită de aceeași obsesivă întrebare: cui folosește acest qui-pro-quo?

Sigur că știu cât haz stârnesc pe scena teatrului deruta și confuzia iscate de jocul unui personaj ce trece drept un altul, și sigur că știu și că lumea este o mare scenă. Totuși... dacă în viață un stomatolog, care nici nu-i stomatolog, ci speolog, pune cu voioșie mâna pe clește și sare să-ți scoată măseaua, nu reușesc deloc să-mi dau seama cine râde. Nici la început și nici la urmă. (Dar poate că nu am eu fantezie și umor!?)

Revenind, prin 1993, un „cronicar” sânguincios, aflat însă în absența unor elementare cunoștințe de teatrologie și istorie a artei spectacolului teatral (băiat bun și frumușel, de altfel, complet nevinovat pentru neștiința sa teatrală, dânsul tocmai pregătindu-se să devină altceva, dacă nu mă înșel, merceolog) se minunează – candid și public! – în paginile cotidianului „*Timișoara*” că personajele unui spectacol Commedia dell'arte, jucat pe scena Teatrului Național, poartă măști. Și imobile pe deasupra! „*Măștile, imobile, privează personajele de complexitatea mimicii*” (I-auzi!), dar „*compensatorie pentru semiexpresivitatea dată de măști devine mobilitatea fizică a interpreților*.” (Păi, ce să facă personajele Commediei dell'arte?)

Citind „cronica de spectacol”, în culise, renumitele măști Commedia dell'arte Pulcinella, Arlechino, Pantalone, Colombina, perplexe, suspină de dor, nu după alte măști, mai „mișcătoare”, să zicem, ci după alți comentatori, în stare să le cunoască valoarea, identitatea și fizionomia specifice.

Sub celebrele măști actorii teatrului „blagoslovesc” chiar libertatea presei atât de îndelung jinduită, liberă acum – în sfârșit! – de orice, chiar și de sentimentul responsabilității afirmațiilor publice. Și îi „dau Cezarului ce-i al Cezarului”: îl ocărăsc, adică, cu prisosință, pe habarnamistul „cronicar” teatral (acesta fiind, la ora aceea, plin de bunăvoință față de teatru!), care se bucură din plin de dreptul democratic de a se face singur de râs, expunându-și ignoranța – cu fudulia corespunzătoare – pe câte pagini de ziar pofteste.

Cât despre public, el deschide ziarul amintit și citește: Teatrul Național Timișoara – Cronică de spectacol. Și, dedesubt, cu litere de-o șchioapă: **Pufăind, locomotiva iese din tunel...**

Regionala CFR se animă pe loc, sentimental. Toată lumea știe cât de legate au fost atelierele CFR de istoria teatrului timișorean căruia i-au furnizat, la începuturile sale, în 1945, o echipă de admirabili actori amatori – ar voi să fie, poate, și de această dată alături de teatru, mai ales dacă locomotiva acestuia pufăie,

au ei mecanici buni, îi împrumută teatrului pe-o zi-două. La paragraful patru al cronicii cu pricina află însă că nici pomeneală de locomotivă, deci nici vorbă de pufăitură. Altul e necazul acolo: actorii au fost dotați cu măști. Și imobile pe deasupra (or fi de fier, după modelul francez?, că numai acelea acoperă tot, să nu se poată stabili identitatea purtătorului. TTTT).

Problema e, din dispoziția cui s-a produs infracțiunea? Ei, a cui!? A directorului, bineînțeles! Aici, problema e clară: asta este de orientare cripto comunistă, sau neocomunistă (tot un drac!), de vreme ce împiedică el personajele Comediei dell'arte să-și trăiască la vedere profundele trăiri emoționale și să-și dezvăluie, domnule!, evoluția psihologică. Păi are și spectatorul dreptul, pe banii lui muncii cinstiți, să vadă pe cine fluieră sau pupă.

Corect!

Desigur că bietul om dorea să-i facă „un bine” teatrului, observând că, după ce stătuse pitit (teatrul, nu el, cronicarul, care încă nu izbutise performanța teatrului) în întunericul confuziilor estetice vreme de doi ani postrevoluționari, de-acuma tocmai a ieșit, gâfâind și nădușind, la lumină. Și nici nu i-a trecut prin cap binevoitorului cronicar că buna lui intenție nu era suficientă.

Spectatorii, derutați de informația că actorii Teatrului Național s-or fi fâțâind ei bine de colo-colo în spectacolul **Nebuniile dragostei**, da' dacă nu le vezi, domnule, în lumina ochilor și-n mimica feței bucuria sau suferința iubirii, de unde să afli câtă nebunie e la mijloc, au decis că la spectacolul acesta „ghicitoare” nici nu mai merită să vii.

Ceea ce au și făcut.

Nu cerea nimeni aprecieri laudative fără acoperire și nu s-ar fi supărat nimeni dacă spectacolul, acesta, sau alte spectacole ale teatrului la vremea respectivă, ar fi fost „desfințate”.

Unele chiar meritau.

Tot ceea ce pretindeam și pretindem în continuare celor care se ocupă de teatru este **argumentul profesionist** cu care un spectacol este lăudat sau discreditat. Pentru că acesta este **singurul reper valoric cert** pentru spectator. Dar chiar și pentru actor.

Unii dintre cronicarii amatori au găsit în culisele teatrului o mină de informație uluitor de generoasă. Subiectele le erau asigurate! Scriau deasupra articolului: Senzațional! – și relateau, uluiți ei înșiși de „bombă”, cum copilului actriței X i-a curs nasul între Tuzla și Constanța. După model american (informația, nu copilul!). Păi, numai Demi Moore are copii la care le curge nasul? Nu, au și actrițele noastre naționale. Atâta doar că informația nu interesa pe nimeni, piața gемеа de publicații erotice, una mai explicită ca alta, însoțite de postere colorate, mari și elocvente asupra problemei în chestiune.

Acestui tip de informație li s-au adăugat, cu răsunător succes, conflictele din teatru. Această zonă de investigație s-a dovedit a le fi și ea la îndemână, pentru că era, fără îndoială, cu mult mai simplu să comentezi, după ureche, o gâlceavă internă a unei instituții ale cărei reguli și rigori, ție, din afară, îți „scăpau” oricum,

decât să „citești” un spectacol și să emiți o judecată de valoare validă asupra lui. Asta era deja o problemă de profesie. Cum să o practici dacă îți lipsește atât instrumentarul minim de acțiune, cât și instrucțiunile de folosire ale lui?

Dar cine își puna asemenea întrebări în momentul acela?

Același harnic observator teatral declanșase, în 1993, un haiducesc atac în presă împotriva Teatrului Național condus, la vremea aceea, de actorul Vladimir Jurăscu. De fapt, nu un atac, ci o adevărată campanie, care a durat luni de zile, el fiind convins că își face o datorie de onoare dacă scoate la lumină, pe taraba pieței publice, tot ceea ce i se părea a interesa lumea comercială, proaspeții buticari și buticărese, care nici nu știau că există un Teatru Național în urbea lor, darămite cu ce se mănâncă felul ăsta. Și nici nu-i interesa.

A început cu can-can-uri sau ficțiuni picante, dar benigne (cum a fost, de pildă, aceea a „platinatelor secrete litorale a directorului Jurăscu”, care „dă cu parfum caietele program ale teatrului”. Adică eu, care însă nu am înțeles absolut nimic din metafora aceasta profundă. În ziare lumea se înjura de mamă cu atâta liniște sufletească, încât am luat exprimarea lui drept un gest de mare delicatețe interioară, și m-am minunat ce repede mi-am pierdut facultatea de a citi printre rânduri).

A urmat atacul deschis, virulent și suburban, la persoană. Era o problemă de diferență de culoare politică. Degeaba zicea bietul Vladimir Jurăscu că „politica lui e teatrul”. Dat fiind faptul că fusese numit director în timpul „regimului” Ion Iliescu, de „stânga” deci, era numai bun de sac de box pentru presa de „opозиție”. Nici nu cutez, deși poate că ar trebui să reproduc, pur și simplu, unul dintre multe atacuri la persoană, uluitoare nu numai prin ceea ce susțineau, ci mai ales prin lipsa de urbanitate a limbajului și agramatismul logic. Nu cred că merită însă atâta atenție.

În 1992-93, Teatrul Național încerca să depășească momente dificile ale existenței sale. Nu cred că era o situație particulară, ea se regăsea, sunt convinsă, în cele mai multe instituții similare din țară.

Cu un public alungat din sala de spectacol, de fascinantul și ineditul spectacol al străzii de după revoluție, dar și de lipsa de valoare artistică a spectacolelor teatrului, confuze și ezitante în încercarea de a face față unei libertăți absolute, fără norme, cu un colectiv artistic „rărit” prin plecarea unor importanți actori, împărțit în tabere, subminat el însuși de propriile firești confuzii și tensiuni, de spaime și incertitudini (– teatrul urma să-și regândească mijloacele de comunicare estetică, lucru deloc ușor –), *teatrul făcea eforturi nebănuite, dramatice, spre a-și recăștiga normalitatea de funcționare.*

Care era aceasta? Pentru moment, ca prim pas, **normalitatea lucrului știut ca funcțional**. După acest moment, lucrurile puteau fi evaluate, se putea face selecția elementelor valide, funcționale deci și în noua ordine, a celor invalidate de aceasta etc. Dar despre care nouă ordine era vorba? A cui? A sistemului de funcționare al teatrelor, a organizării lor interne, a sistemului de dependență intercultural, în ce consta această nouă ordine? Absolut necesară, aici eram de acord cu toții, dar cum arăta ea, cine și cum urma să o instaureze?



Exista o legislație care să-ți îngăduie ție, instituție teatrală aflată în raport de subordonare, ministerială sau locală, nu conta, să faci schimbări majore de structură, așa cum credeai tu de cuviință? Nu, nu exista. După care model să faci schimbările, sau să le faci fără niciun model, după „ureche”? Cine să-ți dea acest răspuns?

Până să deslușească cei în drept aceste încâlcite chestii ale tranziției în teatrele din România, până să apară o lege a teatrelor, capabilă să ofere niște coordonate ale necesarei schimbări de structură internă a acestora, până să se stabilească posibilitățile practice de „acordare” a schimbărilor structurii teatrale vechi cu cele ale noului context în care funcționau teatrele, și cu care, firesc, intrau într-un raport de conlucrare și chiar de determinare etc., (la vremea respectivă, toate acestea erau mai nebuloase chiar decât vestita ceață londoneză), Teatrul Național din Timișoara s-a decis, prin măsurile stipulate de directorul Jurăscu, ca lucrurile să rămână așa cum „se știau din vechime”: arlechinul să rămână la locul lui, fosa, tot acolo, actorul să rămână ceea ce era și regizorul așijderea. Până la clarificarea necesarelor schimbări.

Desigur că tensiunile interne, discordiile, zvonurile, decibelii părerilor personale, mai ales politice, dar și estetice, colorau (cam fauvist, după gustul meu) existența teatrului. Situația era identică și în alte teatre, nu numai timișorene. Totuși, din motive greu de precizat pentru mine, numai Teatrul Național din Timișoara a reușit să devină „ținta” permanentă a presei libere.

Care nu a bănuit nicio clipă ce se ascundea în spatele tuturor evenimentelor „la vedere” ale teatrului.

**Cât de multe și interesante ar fi fost informațiile despre teatru pe care le-ar fi putut aduce la cunoștința publicului presa timișoreană!**

Spre informare, în primul rând, apoi spre meditație și înțelegere, și abia mai pe urmă spre acceptare, sau, dimpotrivă, spre critică și dezaprobare.

În ani lungi, în timpuri ostile culturii și artelor, Teatrul Național și-a creat, prin mijloace specifice, teatrale, dar și parateatrale, un public avizat, educat, un public capabil să decodifice orice spectacol de tip „șaradă”, așa cum erau mai toate înainte de '89. Cel puțin în ultimul deceniu, acest public participa-se, fusese părtaș la multe dintre spectacolele dizidente ale teatrului: **Mobilă și durere, Studiul osteologic al unui schelet de cal aflat într-un mormânt avar din Transilvania, Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**, sau altele, mai puțin declarate. Fusese părtaș, ba chiar un fel de co-autor al lor. Între teatru și public se crea, în acele vremuri, o relație extraordinară, un fel de „relație galantă ilicită”, de mare complicitate. Silit să utilizeze forme esopice de comunicare a unor adevăruri gândite de noi toți, dar interzise exprimării directe, explicite, teatrul își crease o lume de semne ce întrupau metaforic acele adevăruri. Iar publicul învățase să-și ofere bucuria descifrării și înțelegerii acestui tip de mesaj.

Din conștiința acelei complicități se întrupa cu adevărat mirajul teatrului: între sală și scenă se năștea un prețios și inefabil circuit energetic, o tensiune și un fior, mereu înnobilate și reîncărcate din arderea actorului și tensiunea publi-

cului, conștient de starea lui, nu contemplativă, ci implicată. Așa este, neîndoios, teatrul adevărat.

Libertatea comunicării solicita imperios modificarea ofertei teatrului – conținut și formă – dar modifica și cererea publicului. Cel puțin în mod teoretic.

Practic însă, lucrurile nu se puteau produce nici brusc și nici simultan.

Ambele erau la fel de neclare, ambele aveau nevoie de un timp al clarificării, al sedimentării și decantării, un timp al acceptării nevoii de schimbare, un timp al căutării și găsirii celui altceva prin care să se poată redefini, recompune și reconstrui în dimensiunile altei fizionomii.

Frământările și, poate, întrebările, existau sau ar fi trebuit, oricum, să definească deopotrivă, atât teatrul, cât și publicul.

Ce anume aștepta publicul de la teatrul cetății sale odinioară, știam deja. Teatrul s-a străduit, pe cât i-au îngăduit propriile puteri și rigorile timpurilor, să-i respecte nevoile culturale, respectându-se astfel pe sine însuși în condiția de partener de joc. Publicul, la rândul-i, i-a dat de veste că i-a prețuit râvna, creându-și din unii actori, idoli.

Atunci, la câțiva ani după revoluție, unde se situa oare orizontul de așteptare al publicului față de teatrul cetății sale?

Puteau fi oare identificate nevoile publicului în acel moment, nevoi la care ar fi putut sau ar fi trebuit să răspundă teatrul?

Ce-i pretindea publicul, ce ar fi dorit să găsească intrând, ca în atâtea alte dăți, pe „poarta neagră”, ce separa lumea reală de ficțiune? Să-și clarifice îndoielile, să regăsească întrebări, să i se ridice întrebări, să i se sugereze soluții, ar fi așteptat, poate, miracolul sustragerii din cotidianul mereu mai convulsionat și mai plin de primejdii?

Publicul nu aflase încă nimic din toate astea. O avalanșă de hârtie tipografică se prăvălise deopotrivă peste toți, public și teatru, informându-i „doct” despre o sumedenie de subiecte „tabu” odinioară, informându-i despre ceea ce nu bănuiau vreodată că vor apuca să afle. Cum ar fi, bunăoară, despre viața secretă și scandalosă a cutărei personalități culturale a urbei, care iată, a descoperit ea, presa, că era nu cine părea să fie, ci era tocmai Jack Spintecătorul, degeaba l-au căutat englezii prin spațiul lor geografic, el se afla unde nici cu gândul nu au gândit dâșii: tocmai la Timișoara! Păi, nici nu aveau cum să afle, conservatori cum sunt din fire, ei s-au încăpățânat să creadă că inginerul trebuie să se ocupe de ingineria lui, grădinarul de răzoarele lui de flori, modista de pălării și detectivul, de prins infractori. Ha, ha! – nu au apucat dâșii, englezii adică, să dea cu nasul de nou! Nu au apucat ei, sârmanii, să afle cât de genială a fost ideea omului multilateral dezvoltat, produs al unei societăți așijderea de dezvoltată, adică cu bătaie în toate punctele cardinale! (Sigur că exemplul nu este autentic, dar mă feresc să pun în circulație „bombele” atârinate de gâtul unor oameni întru totul onești și respectabili. Au detonat la fel).

Așa încât în liberul spațiu al și mai liberei prese timișorene, au prins a zburda, cu pixul în mână, ingineri, economiști, frizeri, podari, merceologi, contabili etc. etc., talmăcind dâșii doct cum este cu practicile în lumea sexului, care sunt

marile bucurii și inovații tehnice ale „fetițelor” din portul Hamburg (să afle tot românul, ținut în bezna necunoașterii atâta vreme, cum să-și îmbogățescă el viața intimă), dar și, deopotrivă, **cum să facă teatrul ca să facă teatru**. Nu se știa cum, dar oricum, „altfel” ca până atunci.

Și până învață dânsul, teatrul adică, să descâlcească această nebuloasă, presa – pac! „la mir”-ul acestuia, în piața publică, spre agerire!

Cât despre teatru, el traversa un timp convulsional, un timp al întrebărilor, uneori fără răspuns, un timp al tatonărilor, al căutărilor, un timp de frământări, de speranțe și de spaima posibilei neputințe. Ai mers o viață întreagă pe un drum, bun-rău, fără alternativă însă, acum tu, teatru, cu tot ceea ce însemni, ești obligat să-ți abandonezi instrumentarul știut, „cuvintele” unui limbaj sau ale unei limbi deja înțelese și acceptate de public, spre a te reconstrui, sub însemnele și după regulile altui joc, pentru moment necunoscut.

Și, tot pentru moment, relația partenerială cu publicul său era fracturată.

### **Histrionul căuta o altă cale spre inima spectatorului.**

Cine să știe, oare, cât de disperată și dureroasă este căutarea de sine a unui artist, cât de mare este spaima de a-i fi secat resursele, cât de crâncenă scormonirea, cât de tensionată speranța, cât de obsedant spectrul eșecului, câte ucigătoare îndoieli deșiră ființa lui, câtă ardere ascunde uneori zâmbetul senin diplomatic, al histrionului?

Asta, pentru presă, era o zonă de investigație insuficient de eclatantă.

După 1990, publicul timișorean, fidel teatrului, a avut parte, mult mai des decât fusese obișnuit, de eșecurile acestuia. Și din acest motiv, dar nu numai, l-a părăsit. Cât de greu se câștigă publicul și cât de repede și de ușor îl poți pierde la cea mai mică greșală, o știu doar împătimiții teatrului!

Dar cui, din afara teatrului, să-i pese?

Poate că dacă spectatorul timișorean ar fi știut cât de dramatică este **tranziția histrionului**, prietenul său de odinioară, din timpurile când se sprijineau reciproc în încercarea aceleiași istorii, dacă ar fi știut cât era de dureros zâmbetul „**saltimbancului**” în fața sălii goale, chiar dacă n-ar fi fost mai tolerant, ar fi fost cel puțin mai informat. Ar fi avut șansa de a fi mai bogat cu o deschidere spre lume.

De orice orientare politică ar fi fost, presa timișoreană l-ar fi putut ajuta, pe el și teatrul, în sensul acesta.

Dar nu s-a întâmplat așa.

După perioada „narcotizatoare”, perioada directoratului Foartă, când orice s-ar fi întâmplat în teatru se reflecta în paginile presei „de dreapta” ca fiind mirobolant, derutând pe toată lumea, în următoarea perioadă, cea a directoratului Jurăscu, apoi Ieremia, totul a devenit, brusc, invers. Ca o mânășă întoarsă pe dos.

Sigur că nu toate publicațiile au avut aceeași atitudine. *Renașterea bănățeană* (fostă *Drapelul Roșu*), bunăoară, s-a păstrat mai rezervată, mereu mai rezervată și conservatoare. E drept că era taxată cam „de stângă”, așa că nu a intrat în vârtejul concurențial al publicațiilor cu „vești spectaculoase”.

*Timișoara*, mai apoi *Realitatea bănăţeană*, dar și alte publicații, unele efemere, au atacat public, sub numele propriu al jurnalistului sau sub pseudonim, uneori în forme cu totul comentabile de exprimare, în aserțiuni uluitoare de agresive, persoane sau personalități ale teatrului, ocupanți vremelnici ai unor posturi de conducere, unele directoriale.

Bizar era faptul că sub aceeași umbrelă au intrat și spectacolele teatrului.

Dar teatrul nu este niciodată unul și același lucru cu directorul său, care îl gestionează doar pentru o perioadă de vreme. Într-o anumită conjunctură însă, în general tulbură, discreditarea ca persoană fizică a unui membru al colectivității, afectează colectivitatea în întregul ei.

„Cui folosește comentariul, oricum ar fi el, al părții civile, deci nesemnificative, a unei instituții artistice, care este un bun public? Oare chiar publicului? Nu cred” – l-a întrebat Vladimir Jurăscu, director la vremea respectivă (1993) al Teatrului Național Timișoara, pe unul dintre redactorii ziarului *Timișoara*, cel care găzduise, cu atâta generozitate, serialul împotriva Teatrului Național. „Să se vândă ziarul, Nene Vladimire” – a fost răspunsul, dezarmant de sincer al prietenului meu, coleg de facultate și de grupă, Bebe Costinaș.

Ce altceva mai poți spune decât: vai lui, ziar, dacă nu se mai poate vinde decât la acest preț!. (1995)

## FESTIVALUL DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI DE LA TIMIȘOARA

Apariția, în anul 1980, a **Festivalului dramaturgiei românești actuale** s-a datorat, neîndoios, identificării necesității unei asemenea manifestări capabile să focalizeze atenția tuturor celor implicați în mișcarea teatrală românească asupra valorii dramaturgiei originale românești, dar și a nivelului spectacologiei teatrale și al performanței interpretative pe aceste texte.

Lucia Nicoară, directorul Teatrului Național Timișoara și Valentin Silvestru, unul dintre cei mai temuți și influenți critici teatrali ai momentului, au fost „părinții” manifestării, care s-a bucurat din plin, în cele patru ediții din dintre 1980-1990 (1980, 1983, 1985, 1987) și de sprijinul Biroului Secției de critică al ATM, Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică din România. Un sprijin nu doar moral.

*De-a lungul unui sfert de secol de existență, Festivalul dramaturgiei românești de la Timișoara a dobândit experiență, a dobândit tradiție, și-a configurat o personalitate puternică și respectată în peisajul teatral românesc, fiind, prin profilul său, unul dintre cele mai importante din multele festivaluri teatrale românești.*

*A rămas și astăzi, după două decenii și jumătate de existență, singurul festival de acest fel, păstrându-și profilul și scopul pentru care a luat ființă: valorificarea fondului dramaturgiei naționale existente, încurajarea și lansarea în circuitul teatral a dramaturgiei românești originale, stimularea tinerei generații de dramaturgi.*

*A fost și a rămas un mijloc sigur de sondare a nivelului artei spectacolului românesc, reflectând dinamismul spectacologiei teatrale prin evaluarea valorii demersului creator al regizorilor și a performanței actoricești.*

S-a îmbogățit din propria experiență, asumându-și istoria derulată în contexte istorice diferite, sub forma unor concluzii benefice pentru creșterea lui.

**El este astăzi un reper cert al vieții teatrale românești.**

Vom aborda, pentru început, **primele patru ediții** cuprinse între **1980 și 1990**, adică cele cu referire strictă la **dramaturgia românească actuală**.

Selecționerul tuturor celor patru ediții în discuție a fost criticul Valentin Silvestru, deși acest lucru nu este precizat în materialele publicitare.

Ceea ce caracterizează aceste prime ediții este **abundența ofertei de spectacole** pe text românesc de actualitate. Era firesc să fie așa, pentru că teatrele, la vremea respectivă, aveau asupra opțiunilor repertoriale, **o grilă**, sau un „**grătar**”, care le obliga la reprezentarea dramaturgiei românești în proporție de minimum 50% din oferta unei stagiuni. Se scria foarte multă dramaturgie de actualitate, o mare parte din aceasta nesemnificativă valoric, dar exista și destulă demnă de



tot interesul. Au existat texte majore, „neînregimentate”, semnificative, care au generat, sub mâna unor regizori de marcă, spectacole importante, în interpretări excepționale.

Până la urmă, ceea ce conferea valoare acestor texte era **spiritul critic** cu care erau infuzate. Și, cel puțin în primele două ediții, critica de specialitate în domeniu, a remarcat faptul că textele despre care vorbeam, erau **representative** pentru acel moment al dinamicii scrisului teatral românesc. Tocmai acest spirit critic, care nu a trecut neobservat, a venit să modifice condiția festivalului în următoarele două ediții: 1985 și 1987.

Prostia și incompetența „la vârf”, corupția ca tară fundamentală a sistemului, falsul și minciuna, dar și altele, erau vizate de unele dintre textele lui Teodor Mazilu, Dumitru Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Horia Lovinescu, Romulus Guga etc.

Dacă textele importante identificau viciile sistemului, spectacolele importante subliniau, cu mijloacele specifice, ideile, iar interpreții de elită, de care nu a dus niciodată lipsă România, găseau cele mai aluzive rostiri și expresive tonuri ale vocii spre a le exprima scenic. Iar publicul și teatrul se bucurau împreună de complicitate. În unele împrejurări, cu un incredibil noroc, o parte dintre aceste spectacole reușea să scape de vigilența ori chiar de furia comisiilor ideologice de vizionare. Ele au constituit „regalul” celor patru ediții de dinainte de revoluție, numărul lor răbindu-se, este adevărat, progresiv. Sigur că exista și „umplutură”, nu se putea altfel.

Așa au fost văzute de publicul timișorean, dar și de „toată floarea cea vestită” a cronicărimii teatrale românești, adunată în festival, spectacole ca **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă** de Horia Lovinescu, **În căutarea sensului pierdut** de Ion Băieșu, **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, **Arma secretă a lui Arhimede** de Dumitru Solomon, **Amurgul burghez** de Romulus Guga, **Ca frunza dudului din rai** de D.R. Popescu, **Cerul înstelat deasupra noastră și legea morală în noi** de Ecaterina Oproiu, **Paznicul de la depozitul de nisip** de D.R. Popescu, **Săptămâna patimilor** de Paul Anghel, **Acești nebuni fățarnici** de Teodor Mazilu, **Dalbul pribeag** de D.R. Popescu, **Io, Mircea Voievod** de Dan Tărchilă, **Evul mediu întâmpător** de Romulus Guga etc.

Publicul se bătea la casa de bilete pentru câte un loc. Coada se forma cu ore bune înainte de deschiderea casieriei. Nu prea existau multe bilete de favoare la primele patru ediții ale festivalului, chiar noi, cei care osteneam la organizarea lui, ne cumpăram bilete. Desigur că, așa cum spuneam, existau și spectacole „care trebuiau să fie prezente”, adică „aliniatele”, dar fără acestea nu puteau intra celelalte.

Publicul știa foarte bine la ce anume trebuie să se înghesuie. Presa orală a fost mereu, aici, la Timișoara, incredibil de exactă. În multe împrejurări, mult mai exactă decât presa scrisă.

Existau deci și aceste spectacole, așa cum erau, într-o proporție oarecare. Dar în niciuna dintre cele patru ediții în discuție, nu s-a întâmplat ca în ultima, a XI-a, 2004, când din 24 de spectacole incluse în programul festivalului și adu-

se la Timișoara cu costuri importante, să nu fie demne de luat în seamă decât patru.

Sunt foarte departe de a fi o nostalgică. Mă străduiesc doar să evaluez, cât de obiectiv pot și să concluzionez în consecință. Nu pot să nu văd ceea ce este de văzut și nici văzând, să mă prefac a nu vedea. Cred că acceptarea totală, ca și negarea totală, în bloc, a tot și toate sunt două atitudini deși polare, la fel de nocive.

În edițiile 1980 și 1983 au existat atât **Sesiuni de dezbatere teoretică pe o temă dată**, cât și **discuții critice asupra spectacolelor în competiție**. Ambele s-au numit **Festivalul dramaturgiei românești actuale**.

Anul 1984 a fost unul dur pentru cultură, nu doar prin trecerea acesteia la sistemul autofinanțării, adică reducerea subvenției de la buget cu 80-82%, dar mai cu seamă prin aspirarea progresivă și categorică a aplicării „grătarului” ideologic asupra opțiunilor repertoriale ale teatrelor, și întărirea, direct proporțional, a vigilenței comisiilor ideologice de vizionare.

Au existat câteva consecințe vizibile, începând cu scăderea clară a valorii ofertei artistice a festivalului. (În ultima ediție, 1987, nici nu s-a mai acordat Premiul pentru dramaturgie, deși cel puțin două dintre texte, **Dalbul pribeag** de D.R. Popescu și **Evul mediu întâmplător** de Romulus Guga, ar fi meritat).

În al doilea rând, din 1985, ni s-a interzis să mai numim manifestarea Festival. Exista deja unul, Festivalul Național „Cântarea României”, care avea și o secțiune competitivă pentru teatru (am câștigat și noi, Teatrul Național, câteva premii), așa încât „nu se cuvenea” ca acesta să fie concurat de Festivalul de la Timișoara. Eu, personal, nu cred că această decizie a venit de la „Cabinetul 1” sau de la „Cabinetul 2”, pentru că ocupanților lor nu le plăcea teatrul și nu se prea amestecau, ci de la niște politrucii care lopătau puternic să avanseze în funcție. Oricum ar fi stat lucrurile, **Festivalul a devenit Gală**.

Concomitent cu această decizie a mai intervenit una: **suspendarea oricăror discuții teoretice și critice asupra spectacolelor**.

Pentru că **discuțiile nu puteau fi controlate**. Și nimic din ceea ce scăpa controlului, nu mai avea voie să se întâmple. Începuse accelerarea **declinului**.

Spuneam anterior că în primele două ediții **spiritul critic desemnase atitudinea majoră a creatorilor**. Despre acest lucru s-a și discutat, liber, în cadrul **colocviilor cu temă** (oricât de politizat i-ar fi fost titlul) și mai cu seamă, în cadrul **comentariilor critice asupra spectacolelor** festivalului. Sigur că, bine „educați” în acest sens, toți vorbitorii declarau din start atitudinea critică drept o mare victorie necesară: se identificase răul, el era comentat public prin spectacol, tocmai pentru ca sistemul și societatea socialistă să devină mai puternice prin eradicarea acestui rău. Dar, în momentul acela, 1984-1985, nu mai păcăleai pe nimeni.

Declinul culturii, prin aspirarea progresivă a grătarelor ideologice, a început imediat după anul 1971, după „Tezele de la Mangalia”, dar coborâșul nu a fost abrupt în deceniul 1970-1980, deși sesizabil cu claritate. Cultura a luat-o pe povârniș în jos cu rapiditate după 1984, an de „graniță” care a însemnat, pentru

teatru, accesul tot mai dificil nu doar la literatura occidentală, dar chiar și la cea a țărilor socialiste vecine, care manifestau o mai mare libertate de gândire și exprimare artistică decât noi. Întâi au ieșit din discuție piesele poloneze, apoi cele cehe, bulgare, ultimii au fost „rași” dramaturgii din Moldova și, de fapt, din întreaga Uniune Sovietică. Având un cult pentru cultură, în orice domeniu s-ar fi exprimat ea, rușii, cel puțin, au lăsat teatrelor o plajă mult mai largă de exprimare decât cea prevăzută de „modelul chinez” al lui Mao, iubit de puternicii zilei din România aceluia moment.

Revenind, nu s-ar putea spune că nu s-a mai discutat pe marginea spectacolelor prezente în festival. Au fost însă interzise, oficial, dezbaterile libere. Nimic nu poate opri oamenii de teatru, criticii mai cu seamă, să-și spună punctele de vedere, uneori contradictorii, asupra unui spectacol. Au și făcut-o, în materialele critice concludive asupra manifestării la care participaseră la Timișoara, publicate în ziarele și revistele la care lucrau. Dar acest lucru era altceva decât discuțiile libere. Presa era deja un cadru supra-vizat. Cu toate acestea, nu puține au fost intervențiile în presă ale celor care nu doar că au semnalat dispariția discuțiilor teoretice libere la festivalul timișorean, dar au și deplâns-o, atât cât au fost lăsați să o facă.

Trebuie punctată, în cele patru ediții în discuție, **prezența**, prin spectacole importante, a **elitei regiei românești** în acel timp: Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Cristian Hadjiculea, Mircea Cornișteanu, Florin Fătulescu, Ioan Ieremia, Kincses Elemer, Tudor Mărăscu, Sergiu Savin, Mihai Măniuțiu, Sanda Manu, Nicolae Caranfil, Dan Pița, Grigore Gonța, Dan Alexandrescu, Mihai Manolescu etc. Scenografi de marcă: Viorel Penișoară Stegaru, Emilia Jivanov, Vadim Levinschi, Kelemen Tamas Ana, Elena Buzdugan și alții au fost premiați pentru eleganța, expresivitatea și puterea de sugestie a cadrului scenografic. Au onorat festivalul de la Timișoara, în cele patru ediții în discuție, mari interpreți ai scenei românești: Leopoldina Bălănuță, Olga Tudorache, Victor Rebengiuc, Larisa Stase Mureșan, Adriana Trandafir, Valeria Seciu, Ștefan Iordache, Ilie Gheorghe, Ion Haiduc, Farkas Ibolya, Ștefan Iordănescu, artist emerit, Ștefan Mihăilescu Brăila și alții.

Trebuie menționat faptul că, ceea ce a caracterizat primele patru ediții ale festivalului a fost participarea, de fapt **dorința participării tuturor teatrelor românești cu cele mai bune spectacole ale lor care se încadrau în profilul festivalului.**

Perioada de după 1990 a marcat o **scădere semnificativă a interesului**, scădere, din păcate, progresivă din partea teatrelor importante (multe dintre ele naționale), pentru această participare. Ca o persoană implicată mult în organizarea tuturor edițiilor festivalului timișorean am încercat să-mi dau niște răspunsuri. Cred, în acest moment, că întocmai ca teatrul însuși, festivalul nu mai poate rămâne înghețat într-o formă ce fusese consonantă cu timpul și importantă acum un sfert de secol. Cred că Festivalul de la Timișoara trebuie să-și păstreze, ca tronson principal, dramaturgia și spectacologia teatrală pe text românesc, dar **trebuie să-și schimbe fizionomia deschizându-se progresiv spre**

**noi forme teatrale, pe text românesc sau străin**, forme care, în încercarea de a rima cu dinamica alertă a spiritualității contemporane, antrenată de mereu alte solicitări, se perimează ele însele într-un ritm mult mai rapid.

Revenind la primele patru ediții ale festivalului anterioare momentului 1990, ele au fost percepute, fără nicio îndoială, atât de către public și critica de specialitate, cât și de către celelalte teatre românești, drept un **real succes al teatrului organizator, Teatrul Național Timișoara. Atât Festivalul dramaturgiei românești actuale, cât și unele spectacole curente ale teatrului nostru, unele foarte bune, altele chiar antologice, au propulsat Teatrul Național Timișoara, spre sfârșitul intervalului 1980-1990 în eșalonul de frunte al teatrului românesc.** (De aceea, pentru mine cel puțin, declinul clar, progresiv, al teatrului nostru în următorii 15 ani post revoluționari, a reprezentat o durere aproape fizică).

Ceea ce a constituit neîndoios unul dintre „magneții” festivalului timișorean, nu doar în primele ediții, dar în toate cele 11 câte au existat până în acest moment, a fost foarte buna lui organizare, amabilitatea gazdelor și, până la urmă, „ștaif”-ul acestuia. Adică un soi de noblețe, de „rasă” și eleganță.

Ar mai trebui să adăugăm ceva acestor câteva precizări legate de edițiile 1980, 1983, 1985, 1987 ale festivalului: în prima ediție a existat o publicație, **Jurnal al Festivalului dramaturgiei românești actuale**, tip ziar. Începând din 1983 a existat o publicație elegantă, **Antract**, ale cărei repere grafice fuseseră asigurate de Ștefan Popa Popas. Cât privește redactorii ei, ei bine, ei erau unii dintre cei mai de seamă reprezentanți ai culturii timișorene: **Cornel Ungureanu, Antoaneta C. Iordache** (teatrolog), **Adriana Babeți, Marcel Tolcea, Maria Pongratz, Ioana Rauschan, Brîndușa Armanca, Viorel Marineasa, Traian Pop-Traian, Mircea Pora, Daniel Vighi, Ildico Achimescu, Vasile Bogdan, Agneta Nica.** Și mai eram, sigur, „etern la datorie” și noi, cei ai teatrului, Doina Popa și cu mine. Important era faptul că într-o perioadă grea pentru teatru și pentru cultură, în general, cea de dinainte de 1990, **elita intelectuală a Timișoarei a fost alături de Teatrul Național** în acest demers cultural de anvergură națională, **Festivalul dramaturgiei românești actuale.**

Deși poate că uneori criteriile extrateatrale impuse de derizoriul timpului istoric ar fi fost posibil să fi influențat judecata de valoare a juriilor, cele patru ediții anterioare momentului 1989 au strâns cu adevărat la startul competiției festivaliere cele mai importante spectacole pe text românesc contemporan.

**Și au fost, cele patru ediții amintite, una dintre cele mai concrete și eficiente forme de rezistență culturală într-un timp istoric străin ideii de cultură națională bazată pe valoare individuală reală.**

Din anul 1987 până în 1995 nu s-a mai organizat nicio ediție a festivalului. Motivele au fost, desigur, mai multe. S-a încercat reluarea lui imediat după 1990, dar simplul fapt că el se afla, ca mai toate manifestările culturale dinaintea datei menționate, sub umbrela Festivalului Național „Cântarea României”, a stârnit alergii. Apoi, s-a încercat din nou, dar nu cu suficient entuziasm și insistență.

Aduc mărturie chiar o declarație proprie asupra problemei, apărută în presă în 1992.

„Constatându-se fără niciun efort sumara reprezentare a dramaturgiei românești în recent încheiatul Festival Național de Teatru „I.L. Caragiale” 1992, polarizarea discuțiilor în jurul stării dramaturgiei originale a apărut drept legitimă.

S-au furnizat explicații, posibile justificări dar mai ales s-a căutat soluția repunerii lucrurilor pe rosturile lor normale. Care soluție nu poate fi, desigur, decât una singură: aceea ca, pur și simplu, teatrele să reabordeze dramaturgia românească și, mai ales, să o joace bine. Pentru onoarea dramaturgilor, a teatrului care-i joacă și, de fapt, a întregului teatru românesc care a fost și continuă să rămână unul dintre însemnele heraldice ale spiritualității naționale.

Motivația teatrelor pentru ignorarea vădită a dramaturgiei românești în ultimii doi ani a fost amplă și unele dintre argumente chiar valide: publicului trebuia să i se acorde răgazul de a uita faimoasele seri de marți de „teatru românesc contemporan”, la TV, însălat oricum. Trebuia să i se ofere, în schimb, accesul spre o lume – cea a occidentului – care i-a fost refuzat mai bine de un deceniu.

Apoi au fost regizorii... Câte vise neîmplinite vor fi avut și ei... Câte dileme, căutări și insomnii nu au născut abandonarea limbajului esopic de comunicare teatrală? Este mult mai greu să găsești drumul just și drept în absența oricărui marcaj, purtând întreaga responsabilitate a posibilei erori, decât atunci când, la nevoie, dispuneai de motivul că nu ai fost lăsat să...

Cine nu i-a înțeles? Pe toți. Preț de un an. Dar după aceea...

Suntem un teatru național (vorbesc despre Teatrul Național din Timișoara). Al națiunii sale, adică. Ce să reprezinte un teatru național dacă nu dramaturgie națională, în primul rând. Cuprinde în ea caratele de valoare ale unei spiritualități proprii neamului, fără de care suntem, prin ignoranță, mai puțin români. Un teatru național, în absența reprezentării dramaturgiei naționale își neagă public destinul, vocația și menirea.

Știm bine toate aceste lucruri încă dinainte de revoluție. Cel puțin din punct de vedere teoretic, lucrurile au rămas aceleași și acum. Ce să fi putut schimba ea, revoluția, din adevărul acestor considerații? Cred că nimic.

Mai mult decât atât, dramaturgia românească, de actualitate mai cu seamă, re prezentată bine, „în disperare”, a fost, cel puțin pentru teatrul meu, punctul cel mai ferm al rezistenței culturale în ultimul deceniu. Patru ediții ale Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale, organizate de Teatrul Național din Timișoara între 1980 și 1987 (ediția a V-a ar fi trebuit să aibă loc în iarna lui 1989), cu spectacole din ce în ce mai cenzurate și mai „benigne” de la o ediție la alta, dar încăpățânându-se totuși să existe pentru a salvagarda însăși ideea care l-a generat, probează cât de hotărât a fost Teatrul Național din Timișoara să fie și să rămână, cel puțin din acest punct de vedere, un teatru național. (...)

Spectacole ca **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania** de D.R. Popescu, **Dalbul pribeag** și **Moara de pulbere** ale aceluiși autor, **Răceala** de Marin Sorescu, **Domide contraatacă** de Tudor Popescu și câte altele, toate, toate au avut pe lângă istoria lor



măsurată în date statistice și artistice și o altă istorie, proprie, secretă, știută doar de noi cei care am trăit-o, încercând într-un efort comun și disperat de „candoare”, diplomație și abilitate să păcălim vigilența cenzorului „cultural”. Uneori nu am reușit...

Sigur, timpul istoric a fost cel pe care îl cunoaștem cu toții. Derizoriu.

Dar timpul teatral, timp cunoscut deopotrivă de teatru și public, nu a fost așa. (...)

Oricum, Timișoara continuă să fie și acum, la doi ani și mai bine după revoluție, o zonă seismică încă foarte activă din punct de vedere politic. Nu-i reproșez nimic, mie mi-e frică doar de nemișcare.

Și cred în justițea unei singure instanțe: Timpul. Deci, răbdare. (...)

Propun, prin toamna lui 1990, reluarea Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale, cuprinzând, poate, o arie mai amplă decât cea a dramaturgiei de actualitate. Mi se amintește, ritos, că a existat și un festival „Cântarea României”, n-aș pofti, cumva, să-l reluăm și pe acela? Mai ales că Festivalul Dramaturgiei Românești de Actualitate stătea tot sub „umbrela” celui amintit de dânsul (directorul de atunci al instituției). Știam foarte bine și eu acest lucru, dar mai știam și faptul că nu putea avea loc decât în acel mod (...).

Aud de la regizori că ar monta ei dramaturgie românească contemporană, dar nu prea au ce, pentru că după revoluție nu s-a prea scris. Este adevărat. Jocul nenumăratelor tensiuni sub semnul cărora au stat ultimii doi ani ne-au agresat pe toți, deopotrivă, afectând capacitatea creativă.

Încerc să inventariez, totuși, posibilitățile ratate anterior și revin la dramaturgia contemporană. De actualitate. (...)

Unora dintre texte le-a trecut timpul, neconsumate. (Nu mă mai opresc la ele).

Rămân însă în continuare în discuție atâtea, atâtea alte texte care nu au putut fi jucate odinioară și care nu se puteau „deprecia” ca o lădiță de tomate, pentru că nu purtau însemnul conjuncturii. Universul lor problematic este, în continuare, capabil să consoneze cu starea de spirit actuală. Cred că este nevoie doar de o nouă lectură, „la zi”, ar trebui citite prin lentila sensibilității clipei, îmbogățită cu atâtea experiențe recente.

Mai apoi sunt clasicii noștri. De-ar fi numai aceia cărora ar trebui să le facem un act de justiție reprezentându-i acum, după ce au fost „tăiați” odinioară din propunerile noastre. Înțelepți, știindu-și valoarea și importanța mereu contemporane cu clipa, ei continuă să-și aștepte momentul.

Apoi ar fi restituirile. Orice teatru este dator să integreze ori să repună în circuitul valorilor culturale naționale texte mai puțin cunoscute și nejucate ale dramaturgiei românești. O lectură atentă a lor rezervă surpriza răsturnării unor prejudecăți cum ar fi aceea a unei comunicări arhaice sau doar desuete. Se revendică a fi uluitor de contemporane prin modernitatea gândirii și a exprimării artistice.

Privesc la lista acestor posibilități valide de abordare a dramaturgiei românești și-mi recapăt liniștea.

...Mă consult cu Vladimir Jurăscu, noul director al Teatrului Național Timișoara, hotărând câteva direcții de acțiune concrete. Și mă așez să scriu 40 de scrisori pentru 40 de teatre, prin care le anunț că „Teatrul Național din Timișoara va relua, în toam-

na anului 1993, Festivalul Dramaturgiei Românești Actuale, ediția a V-a, la care vă invităm să participați... etc. etc.”

Pentru ca să aibă oamenii timp să pornească investigații în domeniu, să găsească piesa de care au nevoie, regizorul dispus să o monteze. Ceea ce facem și noi, având credința că, în acest moment, exact acesta este gestul necesar”. (Mariana Voicu, *Literatorul*, 7 februarie 1993)

Lucrurile nu s-au urnit, totuși, din loc, cu toată hotărârea mea public exprimată.

Festivalul **a fost reluat în anul 1995** prin osârdia și tenacitatea lui Ioan Ieremia, directorul Teatrului Național Timișoara la vremea respectivă. Nimeni nu-i poate contesta acest merit. El a fost cel care a adunat, ban cu ban, cu încăpățănare, tot bugetul festivalului, ediția a V-a, 2-9 octombrie 1995.

Începând din acel an, următoarele ediții s-au deschis spre întreaga dramaturgie românească, clasică și contemporană. Festivalul a devenit unul de interes mai larg și, prin participarea unor trupe teatrale din străinătate care au avut în repertoriul curent și au jucat spectacole pe textele unor autori români, a dobândit un caracter  **internațional**. Edițiile 1995 și 1996, organizate sub directoratul lui Ioan Ieremia (cu selecția operată tot de distinsul critic Valentin Silvestru), au fost, ca și cele anterioare, **competitive**.

În 1995, prin prezența în competiție a mai multor teatre străine, spectatori timișoreni au aflat că se joacă I.L. Caragiale în Germania, la Bergisch Gladbach, Mihail Sebastian la Zalaegerszeg în Ungaria, la Chișinău se joacă Tudor Mușatescu, iar în Franța, normal, româno-francezul Matei Vișniec. Și Eugen Ionescu în Iugoslavia.

Nu comentez valoarea lor artistică, pentru că, până la urmă, nici nu cred că, în momentul acela, era lucrul cel mai important, ci doar faptul că se juca dramaturgie românească în țările Europei. Cele mai bune spectacole ale ediției, de departe cele mai bune, au fost **Patul lui Procust**, spectacol al Teatrului Bulandra, în adaptarea scenică și regia Cătălinei Buzoianu, și **Iona**, realizat de Ioan Ieremia, cu Damian Oancea în Iona, la Teatrul Național Timișoara.

În această primă ediție de după 1990 s-au revelat câteva lucruri: chiar dacă, numeric, oferta festivalului nu a fost mai scăzută, „**oferta pieței**” **românești din care s-a făcut selecția, a fost cu siguranță mult mai redusă**. S-a văzut din numărul mic de spectacole relevante, importante. Doar două.

Publicul timișorean, iubitor de teatru bun, s-a simțit oarecum decepționat. „De ce nu mai pun teatrele, nici măcar cele naționale, piesă românească?” – a fost întrebarea obsesivă a **Colocviului asupra dramaturgiei românești**, care a avut loc în cadrul acelei ediții. Nu-mi amintesc să se fi cristalizat vreun răspuns valid. Dacă regizorii nu mai au nicio înclinație spre piesa românească, păi, ce să le faci? Acum, în democrație, nimeni nu mai este obligat să facă nimic din ceea ce nu vrea. Corect! Dar, totuși, teatrele, ca instituții culturale subvenționate de la buget, au niște obligații de onoare față de valorile naționale, nu? În orice țară

a lumii. Am aflat că unele teatre chiar aveau spectacole bune pe text românesc, dar nu au dorit să participe la festival. De ce?

Unul dintre momentele „dramatice” ale colocviului a vizat lipsa de competență a presei libere, peste tot în România postdecembristă, în evaluarea actului teatral profesionist. Proaspeții „cronicari” timișoreni au protestat la această „ciupitură” și tocmai pentru a-și demonstra nemulțumirea, unul dintre ei, pe care eu chiar îl prețuiam sincer, pe o pagină întreagă a unui proaspăt cotidian local, a „desființat” spectacolul **Patul lui Procust**, a deplâns „eroarea de distribuție” a regizoarei spectacolului, Cătălina Buzoianu, prin atribuirea rolului Doamna T. actriței Maia Morgenstern (care era absolut excelentă în rol, chiar pentru ea făcând Cătălina Buzoianu adaptarea și montând piesa), și a înșiruit, „doct”, o lungă serie de insulte la adresa regizoarei.

Fără comentarii.

A apărut, și în această ediție, 1995, publicația **Antract**, dar **fără participarea niciunuia dintre importanții oameni de cultură care editaseră cele trei ediții anterioare** ale publicației.

Cronicarii presei centrale au menționat, cu îndreptățită uimire „afirmarea spectaculoasă prin absență a autorităților locale” la această ediție de festival, numită, ca și cea următoare, din 1996, **Autor '95** și, respectiv, '96.

**Ediția 1996** a fost o ediție de autor, ea ocupându-se în exclusivitate de dramaturgia lui **Matei Vișniec**. A fost un festival de **evaluare a spectacologiei** generate de valorile exprese și profunde de dramaticitate ale atât de originalei dramaturgii a lui Matei Vișniec. Au fost prezente teatre din Franța, Germania și România, varietatea și bogăția formelor de spectacol reunite sub acolada festivalului venind să certifice aceste valori. În momentul organizării festivalului, se cunoșteau deja două spectacole românești de excepție pe texte Matei Vișniec: **Teatrul descompus**, montat de Cătălina Buzoianu la București și **Buzunarul cu pâine** în regia lui Nicolae Scarlat, la Piatra Neamț. Niciunul dintre ele nu a participat la festivalul **Autor '96**, deși au fost invitate. În absența acestor două puncte de referință în spectacologia Matei Vișniec în România, juriul a premiat ce a văzut, dar ierarhia stabilită a fost, cu evidență, relativă. Mircea Ghițulescu, președintele juriului, spunea despre această situație: „*O formulă bine găsită ar fi că cel mai bun spectacol au fost cele 12 imagini, încercând să surprindă, fiecare din altă perspectivă, lumea enigmatică a acestui autor a cărui călătorie în teatrul lumii abia începe.*” (Rampa, 11.10.1996)

Publicația festivalului, **Antract**, a apărut cu „forțele locale” ale Teatrului Național, cărora li s-au alăturat Maria Pongratz, un foarte atent și exact cronicar teatral timișorean și câțiva studenți ai secției de Jurnalistică a Universității de Vest, Timișoara.

Momentul **1997**, marcat de instalarea la direcția teatrului a celui mai tânăr director al acestuia până la acel moment, regizorul Ștefan Iordănescu, a venit să schimbe direcția vectorului de dezvoltare a teatrului, prin reorientarea spre o formă de existență mai dinamică, mai mobilă, mai deschisă spre sine și spre

lume. A fost modificată, firesc, și fizionomia Festivalului Dramaturgiei Românești.

Structura de rezistență – investigarea dramaturgiei și a spectacologiei teatrale românești – a rămas neatinsă, continuitatea în acest demers reprezentând chiar una din formele în care Teatrul timișorean a înțeles să își onoreze titlatura de NAȚIONAL.

Ierarhizările valorice, pe secțiuni, posibil subiective, au fost abandonate, festivalul devenind **necompetitiv**, toate trupele aliniate „la start” fiind distinse, egal, cu premii de participare.

Selecția însă, operată după criterii extrem de riguroase și ferme, a câștigat în responsabilitate, selecționarea însăși a spectacolului pentru festival venind să certifice valoarea lui. În patru ediții de festival: 1997, 1998, 1999 și 2000, selecția a fost făcută de un singur cronicar, câștigătorul Premiului Criticii acordată de UNITER pentru anul anterior.

Ceea ce a adus nou, a particularizat în plus festivalul în intervalul 1997-2000, a fost **caracterul declarat formativ** al acestuia, manifestat în mai multe sensuri: pe de o parte, **formarea gustului publicului**, prin valoarea foarte ridicată a ofertei culturale a festivalului, pe de altă parte, **formare de specialiști**, prin funcționarea unor **Ateliere** axate pe arta actorului, critică de teatru, dramaturgie, tehnică de scenă.

Aceste modificări de structură a festivalului veneau să mărturisească dorința de a **reforma teatrul**, începând, firesc, cu modul de a gândi teatrul al celor implicați și prin abandonul formelor vechi, știute, uzate și înghețate vreme de mulți ani. Actori, regizori, critici de teatru, scenografi, public, erau invitați, prin aceste Ateliere, spre deschiderea de a accepta, chiar de a genera schimbarea formei știute.

*Atelierele de critică de teatru*, susținute de specialiști de elită în domeniu, urmăreau să acrediteze, pentru cursanții-jurnaliști timișoreni, ideea că a emite o judecată de valoare despre un fapt de artă teatrală este o chestiune de responsabilitate și de profesie. Care se învață. Asta au încercat să facă criticii teatrali invitați cu cei înscriși la atelier, să-i învețe cum să „citească” un spectacol ca un profesionist în problemă.

Au existat *Atelierele de dramaturgie*, în mai multe forme, care însă, niciuna nu trebuia înțeleasă ca „model”, ci doar ca deschidere spre o experiență posibilă, nouă. Cătălina Buzoianu, bunăoară, a susținut, în 1997, un atelier bazat pe propriile experiențe legate de dramatizările spectacolelor **Chira Chiralina** și **Don Quijote de la Mancha**. În anul următor, trei „perechi” dramaturg-regizor au împărtășit experiențele benefice ale muncii în echipă, certificate, de altfel, de chiar valoarea spectacolelor la care se făcea referire.

*Atelierele de artă a actorului*, susținute de regizori foarte importanți (Victor Ioan Frunză – 1997, Sanda Manu – 2000), dar și de actori și teoreticieni de la Piccolo Teatro din Milano (1998), au condus la o îmbogățire reală a universului creator al actorilor timișoreni și a modului de a înțelege și de a face, în clipa aceea, teatru.

Neîndoios că una dintre cele mai interesante întâlniri din cadrul acestui Atelier de artă a actorului ar fi fost aceea care s-ar fi putut întâmpla în ediția 1999, ediție suspendată din motive exclusiv financiare, cu trei săptămâni înainte de a începe. Atelierul urma a fi susținut de un grup de 10 specialiști japonezi: regizori, dramaturgi, manageri teatrali, actori. Grupul fusese alcătuit și era coordonat de un manager, Toru Nakagawara, soț al unei senzaționale timişorence, specialistă în limbi orientale, profesoară universitară la Yokohama. Deși, pentru suspendarea festivalului, Camelia Nakagawara s-a supărat definitiv pe mine, în înțelegerea ei gata „japonizată” în ultimii 20 de ani neîncăpând posibilitatea de a angrena asemenea forțe umane și profesionale, aflate la mii de kilometri distanță, într-un proiect pe care să-l suspenzi cu câteva zile înainte de a începe. Eu eram directorul executiv al festivalului (de fapt, cam singurul organizator prin „zonă”, Ștefan plecând ca director la Teatrul Bulandra, directorul economic fiind plecat la Barcelona), așa că am fost, automat, și singurul țap ispășitor.

Pentru mine însă experiența aceluia contact de luni de zile cu managerul organizator Toru Nakagawara, de fapt cu modul lui de a gândi, în cele mai mici detalii, ne semnificative pentru mine, dar esențiale în modul lui de a construi participarea oamenilor lui la un asemenea proiect, a fost una de neuitat. Păstrez în Arhiva teatrului, sectorul Festival 1999, câteva dintre faxurile de câte un metru sau doi (a existat unul de trei metri, rămas la o traducătoare) cu tot ceea ce pretindeau, cu buimăcitoare seriozitate, oamenii aceia: distanțe măsurate în centimetri între reflectoare, sau simple becuri, trei traducătoare de japoneză și încă nu mai știu câte de engleză, echipamente tehnice de care specialiștii noștri nici nu auziseră, ba chiar m-au rugat să le trimit desenul tălpii drepte a fiecărui participant la exercițiile Suzuki, pentru ca să poată comanda, pe măsură, „tobi”-urile corespunzătoare, adică ciorapii albi cu un singur deget. Nu am înțeles de ce ar tuși actorii mei încălțați în șosete albe, autohtone, fără separarea degetului mare, dar m-am conformat și le-am trimis „lucrarea”. Ba, l-am mai zăpăcit și pe directorul Teatrului „Katona József” din Budapesta, care avea și el patru actori înscriși la Atelierul japonezului. Mă opresc aici. Toate, pe baza unor promisiuni „ferme” ale celor care trebuiau să asigure banii pentru festival și care, până în ultima clipă, au spus DA.

Apoi, brusc, NU.

Când am înțeles despre ce este vorba, am anunțat teatrele participante de amânarea cu șase luni a festivalului. A fost una dintre cele mai dure încercări. Nu, nu cu românii noștri, ei știau că trăim în țara tuturor posibilităților. Dar străinii? Ungurii voiau să vină în orice condiții: obținuseră banii de la Ministerul lor. Noi nu aveam niciun leu, am cerut de la Ministerul Culturii – Relații externe – și am primit, după incredibile, umiltoare și disperate rugăminți, 80 de milioane. Pește o zi, Ministerul a precizat că trebuie să-i folosim numai pentru festival, altfel... Care festival, el era deja suspendat!

I-am anunțat, iar, pe unguri.

Mi-au răspuns printr-un Fax al cărui conținut vreau să-l uit pe vecie.



Sigur că ediția a IX-a a **Festivalului Dramaturgiei Românești** a fost nu amânată, ci suspendată. Eu nu voi mai putea da niciodată ochii cu minunata Camelia Nakagawara, iar la Budapesta voi ocoli veșnic Teatrul „Katona József”. Și sper să nu-l întâlnesc vreodată pe Zsambeki Gábor, cel care a montat, excelent, la teatrul mai sus pomenit, **O scrisoare pierdută**.

Ediția 2000 a **Festivalului Dramaturgiei Românești**, ultima din grupul celor patru în discuție, a stat și ea sub semnul unei mari tristeți: criticul teatral Victor Parhon, selecționarul ediției și prieten al meu, ne-a părăsit în august 2000, înainte de finalizarea selecției.

Învățând din dezastrul ediției 1999, am asaltat, cu argumente și o insistență demnă de cauza pentru care pledam, forurile locale, Consiliul Județen și Consiliul Local, Primăria. I-am convins.

Pentru întâia oară în istoria festivalului s-au implicat material în organizarea festivalului, înțelegând că acesta este, până la urmă, un bun de patrimoniu cultural al Timișoarei și al locuitorilor ei. Ei sunt beneficiarii principali ai acestei manifestări.

A fost o ediție care a avut puține spectacole, doar 10, dar foarte ridicate valoric, reprezentative pentru diversitatea formelor spectacologiei teatrale, spectacole pe care (pentru că erau solicitări la casă peste capacitatea sălii) unele teatre le-au susținut de două ori în cursul unei zile. Au stat alături spectacole foarte diferite stilistic, dar bine făcute fiecare în parte: **Costumele**, spectacol de dans și pantomimă realizat de Dan Puric, **Memo**, pe texte de Urmuz și Ionescu, în regia Monei Chirilă, **Levantul**, realizat de Cătălina Buzoianu, spectacol al Teatrului Bulandra împreună cu Theatrum Mundi, clasicul spectacol **Domnișoara Nastasia** al Teatrului Odeon etc.

Începând cu ediția 1998, până în 2001, Festivalul Dramaturgiei Românești a încercat să devină o instituție de sine stătătoare, independentă față de Teatrul Național din Timișoara, acesta urmând a-i asigura doar baza logistică.

Instituționalizarea lui, faptul că el trebuie să devină tot mai mult în conștiința publică un bun cultural al Cetății, nu doar al teatrului, semnifică, în plan practic, o reevaluare a responsabilității tuturor organismelor administrative locale și județene, dar și a fiecărui membru al cetății în parte, față de această importantă manifestare teatrală de anvergură internațională.

Nu s-a reușit, deocamdată, acest lucru, dar sper că momentul este aproape.

**Edițiile 2002 și 2004** au abandonat noua formă a ultimelor patru ediții anterioare, în favoarea celei vechi, a primelor.

Au redevenit ediții **competitive**, cu un juriu care a acordat mai multe premii, după unele păreri, chiar prea multe. S-au ținut **Colocvii cu temă**, vizând, desigur, destinul scenic al dramaturgiei românești, au avut loc, zilnic, discuții ale criticii pe marginea spectacolelor vizionate în ziua anterioară și au avut loc multe, foarte multe lansări de carte în ediția 2002 și chiar mai multe în ultima (15 lansări de carte).

Foarte bine.

**Spectacolele-lectură** au fost numeroase, în ambele ediții în discuție. În anul 2002, acestea au fost legate de activitatea Atelierului de dramaturgie DramAcum, fiind urmate de discuții, iar în anul 2004, 7 spectacole au venit să completeze oferta de 24 selecționate pentru competiția festivalieră. Lor li s-au adăugat cele 5 spectacole-lectură din cadrul activităților desfășurate, tot sub „umbrela” Festivalului, de Atelierul European de Traduceri – Teatrul Național Timișoara.

A existat, deci, – și nimeni nu poate contesta acest lucru – o preocupare marcată a organizatorilor pentru partea literară, de dramaturgie a teatrului. Chiar și spectacolele din cadrul Atelierului DramAcum, tot textul ca suport flexibil, cu germeni estetici activi, facilitând experimentul scenic, l-au vizat.

Abandonul **atelierelor formative** sub aspectul deschiderii spre explorarea altor nivele de a aborda și de a înțelege teatrul, ca atitudine personală sau socială, acele căutări comune, concertate, care vizau o mișcare interioară, o modificare de structură a celor care se ocupă de teatru, abandonul acelor Ateliere ce vizau re-construcția interioară a artiștilor, schimbare permanentă și necesară care este chiar dinamul teatrului, nu a putut fi compensată, în niciun mod, de excesul de preocupare pentru literatura dramatică.

Este un punct de vedere. Care nu trebuie neapărat împărtășit.

Oricare ar fi destinul lui viitor, vreme de un sfert de secol, **Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara** a fost nu doar o sărbătoare a spiritului dar și, implicit, o dezbateră de fond a condiției Teatrului în peisajul românesc contemporan.

În fiecare dintre cele XI ediții ale sale, cele mai bine cotate spectacole pe text românesc au configurat în linii generale și detalii semnificative, imaginea „la zi” a teatrului românesc, dinamic în evoluția lui, ca orice organism viu, cântărind valoarea dramaturgiei românești, nivelul spectacologiei, gradul performanței actricești, creativitatea regizorală și scenografică, nivelul culturii teatrale. **Și, vreme de un sfert de secol (1980-2005) pentru o săptămână, prin acest festival, Timișoara a devenit capitala teatrului românesc.**

Pentru întregul program al fiecărei ediții a Festivalului este oportun a se consulta volumul **Istoria Teatrului Național „Mihai Eminescu” Timișoara**, capitolul aferent.

## A FI SPECTATOR ESTE O ARTĂ CARE SE ÎNVAȚĂ

BERTHOLT BRECHT

„...În timp de război sau de pace, uriașa caravană a culturii înaintează rostogolindu-se și purtând urmele lăsate de fiecare artist la mormanul de deșeuri, care se înalță la infinit. Teatrele, actorii, criticii și publicul sunt angrenați într-un mecanism care scârțâie, dar nu se oprește niciodată. Există întotdeauna o nouă stagiune în perspectivă și suntem prea ocupați pentru a pune singura întrebare vitală adecvată acestei probleme. La urma urmelor, de ce există teatru? În ce scop? Este oare un anacronism, o extravaganță perimată, supraviețuind asemenea unui vechi monument sau unei datini ciudate?

De ce și ce aplaudăm? Ocupă scena efectiv un loc în viața noastră? Ce funcție poate avea ea? Cărui scop ar putea să-i servească? Ce ar putea explora? Care sunt trăsăturile ei specifice?

În Mexic, înainte de a fi fost inventată roata, cete de sclavi trebuiau să care coloși de piatră prin junglă sau sus, pe culmile munților, în timp ce copiii lor își trăgeau jucăriile pe niște rotile. Jucăriile fuseseră făcute de sclavi, dar le-au trebuit secole să asocieze una cu alta.

Nu se întâmplă nicio nenorocire atunci când actori buni joacă în comedii proaste sau „muzicaluri” de mâna a doua, când la piese clasice care-l lasă indiferent, publicul aplaudă totuși doar pentru că-i plac costumele sau felul în care se schimbă decorurile, sau pentru că actrița principală e frumoasă.

Nu se întâmplă nicio nenorocire – dar, în același timp, observă oare, totuși, PUBLICUL că se află dedesubtul jucăriei pe care o trage de sfoară?

Observă că este o roată?”

Gândul îi aparține lui Peter Stephen Paul Brook și îl mărturisește în cartea **Teatrul mortal**.

Teatrul, dar nu doar el ci și celelalte arte, există atâta timp cât există un singur spectator căruia să-i comunice gândul și care să recepteze comunicarea artistului. Spectatorul este partenerul actorului, al artistului în această comunicare din care nu poate lipsi nici emițătorul, nici receptorul.

De aceea Publicul este, după cum spunea renumitul regizor, „roata” care asigură deplasarea superbeii caravane a culturii.

Și de aceea, așa fiind, preocupările multor instituții de artă, printre care, desigur, și Teatrul Național din Timișoara, față de ceea ce sunt ele însele și față de partenerul lor de viață, publicul, au fost multe și diverse, ele existând din clipa în care artistul a înțeles un lucru fundamental: acela anume că, cu cât publicul este mai sensibil, mai educat, mai capabil să primească și să înțeleagă bogăția de semnificații a actului de artă la care participă, cu atât această comunicare

devine mai frumoasă, mai deplină, dobândește noblețe și bogăție. Și, așa fiind, îl justifică și pe artist și arta lui.

Această preocupare există din momentul în care omul-artist a înțeles încă un lucru fundamental: **a fi spectator este o artă care se învață. Capacitatea de valorizare** a unei opere de artă, teatrală, muzicală, plastică, cinematografică etc., singura prin care cineva poate deveni Public, adică receptor activ, nu este o capacitate înnăscută sau de la sine înțeleasă, ci o *capacitate culturală și estetică dobândită*.

A fi spectator este o condiție exclusiv culturală, nu doar una conjuncturală rezultând din plasarea privitorului în fața operei de artă.

De aceea educația estetică, educarea spectatorului poate fi și trebuie să fie una dintre preocupările oricărui teatru, căci despre teatru este vorba acum, alături de cea a altor organisme educaționale abilitate, cum ar fi școala, bunăoară.

„Se consideră îndeobște că obiectivul ultim al educației estetice îl constituie cristalizarea idealului estetic pe baza căruia receptorul să fie capabil să emită judecăți de valoare competente asupra operei, care să depășească subiectivismul, instabilitatea și spontaneitatea simplei judecăți de gust”, menționa esteticianul Victor Ernest Mașek, acum mai bine de două decenii, în cartea sa dedicată formării spectatorului.

Cristalizarea unui ideal estetic este însă un deziderat foarte îndepărtat pentru cei mai mulți spectatori. El este urmarea unor acțiuni succesive ale spectatorului asupra lui însuși, pornind de la conștientizarea acestei necesități, trecând prin hotărârea de a face ceva în sensul acceptării educării, apoi urmarea, cu consecvență, a acelei sau a acelor acțiuni de formare a sa ca receptor avizat al actului artistic. Este un drum destul de lung și anevoios poate, dar rezultatele nu vor întârzia să apară.

În Cuvântul înainte al cărții amintite, Victor Ernest Mașek observă: „A fi spectator este o artă care se învață! Această afirmație a lui Brecht, referitoare la publicul de teatru dar valabilă pentru orice public de artă, poate surprinde pe cei deprinși să vadă în artă un duminic gata mestecat de alții, bun să fie digerat fără efort și în orice condiții... Prejudicata aceasta se datorează neglijării rolului creator, participativ, al publicului în cadrul procesului de receptare a operei de artă și a condițiilor în care el își poate exercita acest rol participativ. Psihologia și sociologia modernă a receptării au pus în evidență faptul că un obiect produs de activitatea umană **devine** fapt de creație doar în măsura în care un grup social sau societatea în ansamblul ei, chiar dacă se reflectă într-un singur individ, beneficiar specializat, îi recunoaște calitatea de creație, asimilând-o și acceptând-o printr-un act de valorizare.”

Această capacitate de valorizare este o însușire dobândită și marchează saltul de la stadiul de „a privi” la cel de „a vedea”, adică de la perceperea fenomenului la înțelegerea semnificației sale în plan spiritual.

„Replica spectatorului începe acolo unde se oprește artistul” mai zice prietenul meu Victor Mașek. Semnificația pe care trebuie să o găsească spectatorul ține, fără îndoială, de substanța operei de artă, dar și de capacitatea privitorului, de abilitatea lui de a „vedea” această semnificație, dincolo de „primul palier”. Constantin Noica spunea că „există un ochi exterior și unul interior. Ochiul exterior

*merge până la exactitatea ultimă, cel interior încearcă să prindă, cu exactitate cu tot, însuși adevărul.”*

Este firesc, deci, ca dorința oricărui artist, fie el actor sau pictor, muzician sau sculptor, să fie aceea de a avea parte de un dialog deplin și de o comunicare fluidă și benefică cu publicul său, după cum este firesc să fie mereu preocupat de cultivarea și rafinarea aceluși „Ochi interior” al acestuia. În beneficiul ambelor părți.

Desigur că prima responsabilitate în acest sens nu-i aparține artistului. Sunt, sau ar trebui să fie, înaintea lui, **familia și instituțiile școlare, la toate nivelele.** Dar familia copilului ce va deveni viitorul beneficiar al artei are, poate, cea mai mare responsabilitate. Ea ar trebui să-i inoculeze acestuia, cu grijă, gradat, dar cu tenacitate, interesul pentru spațiul culturii. În societățile vestice, acolo unde mamele au beneficiat de concedii plătite ani de zile pentru creșterea și educarea copilului până la vârsta școlară, dar și după aceea, am văzut, înainte de 1989, copii de doi-trei ani, în pussete, în sălile de expoziții sau muzee. Nu plângea nici-unul, mamele le vorbeau cu voce joasă, ca într-un spațiu de cult, mistic. Copiii nu aveau cum să priceapă ceva, dar se obișnuiau cu atmosfera locului.

Locurile de joacă, alcătuite cu bun gust, cu artă de artiști preocupați de impactul psihologic al frumosului asupra celei mai fragede vârste, erau, acolo, alte mijloace de modelare a bunului gust, chiar într-o formă neconștientizată încă de copil, ci doar de părinți.

Filmele pentru copii, minunate, artistic realizate, comentariile aplicate și grijulii ale părintelui, concertele-școală pentru copiii preșcolari, apoi școlari, se adăugau benefic și fructuos, modalităților mai sus amintite. Mai apoi, în școlile vestice, se practică de multă vreme, cu extraordinare rezultate psihologice, dar și culturale, **jocul teatral.**

Este un punct ferm în programa școlară, dar se practică mai cu seamă cu plăcere. Acolo **copiii fac teatru, joacă teatru, în primul rând ca posibilitate de dezinhibiție, de dezvoltare a simțului oratoric, de corectare a vorbirii, de amplificare a deschiderii spre cultură, și, desigur, de asumare, prin implicare coordonată de specialiști, a actului de artă. Teatrală, dacă despre asta vorbim acum.**

Societatea socialistă a ignorat această posibilitate, lăsând totul în seama educației instituționalizate. Creșă, cămin, grădiniță cu orar prelungit, școală. Rezultatele nu aveau cum să fie pe măsura celor menționate anterior, deși socializarea copilului, integrarea socială era mai bine atinsă, dacă aceasta putea trece drept unul dintre țelurile prezenței copilului în amintitele instituții.

Și aici s-au făcut unele lucruri bune pentru copiii de vârstă preșcolară și școlară. (Atâta doar că, în organizarea serbărilor periodice, primele țeluri nu erau unele culturale, ci de îndoctrinare. Le știm, le cunoaștem, am participat la ele, mi le amintesc foarte bine și eu și toată generația mea).

Serbările de cămin, de grădiniță, de școală primară, mai apoi Cercurile pionierești și alte forme instituționalizate de pregătire artistică a copiilor au fost niște realități de necontestat, uneori cu bune rezultate. Chiar pregătirea obligatorie



a copiilor de mai multe nivele școlare pentru participarea în Festivalul Național „Cântarea României” au avut rezultate în multe cazuri. S-au descoperit de către profesorii-instructori, în preselecțiile pentru multiplele forme de manifestare artistică cuprinse în acest festival, talente autentice, talente pe care proprii părinți le ignorau. Au fost sprijiniți și s-au dezvoltat până la recunoașterea internațională. (În acest context însă, preocuparea pentru teatru, pentru practicarea lui extinsă, obligatorie ca formă educațională validă, dar și cu rezultate terapeutice, a fost mai puțin manifestă).

Dar, oricum ar fi fost, nu au putut înlocui niciodată prima etapă de educație culturală, cea a familiei.

Au existat generații după generații de „copii cu cheia de gât”, copii lipsiți de supravegherea părintelui și a instituției școlare o bună bucată de vreme din zi. O parte din valorile, atâtea câte erau, asumate în cadrul instituțiilor de profil pe care le urmau, s-au pierdut pe străzile unde băteau mingea în așteptarea părinților.

Sigur că, într-o asemenea situație, responsabilitatea formativă și educativă a instituției artistice crește. A teatrului de păpuși, apoi a teatrului pentru tineri și adulți.

Fără îndoială că prima modalitate de acțiune în sensul amintit a fost și continuă să rămână **politica repertorială** a unui teatru.

În cadrul acesteia, programele judicioase gândite au mărturisit, stagiuni în șir, lungi perioade de timp, înainte de 1970 cât și după acest moment, ambiția Teatrului Național din Timișoara de a oferi publicului său posibilitatea îmbogățirii culturii teatrale prin extinderea progresivă a ariei repertoriale cu tot mai mulți autori dramatici importanți, antici, clasici și contemporani, români și străini, unele dintre lucrările acestora fiind prezentate în premieră pe țară sau în premieră absolută. Unei priviri atente nu-i poate scăpa strădania teatrului de a-și axa opțiunile repertoriale doar spre textul de valoare, substanțial, capabil să stimuleze gândirea creatoare a celor chemați să-l realizeze scenic.

Sigur că, în conformitate cu solicitările organelor diriguitoare, cu „linia” aplicată instituțiilor de spectacole, până în 1990, ideea de „claritate” a mesajului ideologic domina preocuparea Comisiilor (tot ideologice) de vizionare, dar, dincolo de acest lucru ce însemna un punct de vedere unic, cel oficial asupra problemelor contemporane în dezbatere, efortul teatrului, al creatorilor de spectacol de a îmbogăți semnificațiile textului prin mijloacele spectacologiei teatrale, au fost alte modalități de a ajuta formarea publicului ca unul avizat, capabil să se bucure deplin de oferta teatrului.

Permanentă **înnoirea a formelor artei spectacolului teatral** a fost și rămâne în continuare o formă de creștere a eficienței educative a actului de artă teatral.

Revenind la preocuparea – veche – a Teatrului Național Timișoara de a-și forma, prin educație culturală, și în afara ofertei repertoriale, spectatorul, reamintim că această preocupare a existat încă de la începuturile lui, din 1945, și i-a însoțit istoria mereu, în felurite forme.

Preocuparea însă a existat permanent.

**Nu toate teatrele din România s-au putut lăuda cu o acțiune atât de asiduă, consecventă, concertată și îndelungată de educare și formare a gustului publicului său ca Teatrul Național din Timișoara.**

Urmărind istoria teatrului nostru observăm că aceste acțiuni au fost, în primii ani de după înființarea teatrului (1945), extrem de numeroase. Apoi, odată cu trecerea timpului, ele s-au rafinat, au dobândit o fizionomie mai exactă și un scop țintă mai precis, chiar dacă numeric s-au rărit.

Cred că ar fi util să menționăm, într-o manieră selectivă și oarecum recapitulativă, plaja acțiunilor dedicate formării publicului în perioada dinaintea de anul 1970, dat fiind faptul că acelea de după momentul '70 au fost, în bună parte, doar prelungirea și poate amplificarea celor deja încercate înaintea datei mai sus precizate.

Extragem, deci, fragmente dintr-un capitol al cărții **Coloana unui secol de teatru românesc**, apărută în anul 1970, ai cărei autori sunt Gheorghe Leahu și Ion Crișan: „Fără spectator, teatrul nu poate trăi...”

Cunoașterea opiniei publicului spectator, preferințele sale în ceea ce privește repertoriul au stat în atenția teatrului. Într-o vreme, începând cu stagiunea 1956-1957, au fost rezervate în caietul de sală două file albe pentru ca spectatorii să se pronunțe în legătură cu repertoriul, un fel de investigare de natură sociologică în fază incipientă, care a fost apoi continuată mai amplu și pe diverse planuri, prin consfătuiri și chestionare date spre completare spectatorilor. Prelucrarea datelor statistice și a concluziilor a generat o mai justă orientare a repertoriului. Observațiile, în general juste, au oferit jaloane în alegerea pieselor destinate unui public eterogen. Consfătuirile cu spectatorii au fost preconizate trimestrial dar, din cauze obiective, nu s-au putut ține întotdeauna. Prima consfătuire a fost organizată în octombrie 1948, și a avut ecou și în presă...

O practică încetățenită în viața teatrului este aceea a vizitelor pe care colectivul de actori le face în întreprinderi și instituții, acestea având darul să strângă legătura cu marele public, să-i împărtășească gândurile și aspirațiile creatoare, dar în același timp constituie un neprețuit mijloc de a cunoaște direct și „pe viu” viața socială, ceea ce îmbogățește fantezia actorilor în crearea unor tipuri umane.

Încă din 1946, colectivul artistic al Teatrului Poporului a pornit să cutreiere prin fabrici (...). Despre spectacolul cu „Ginerele domnului prefect” de Petre Gusti, în hala mare a atelierelor C.F.R. Timișoara, la care au asistat peste 2000 de spectatori, ziarul „Luptătorul bănățean” din 23 iunie 1956 scria un articol detaliat...

În anii 1945-1946 au mai fost vizitate și alte fabrici (Teba, Fabrica Textilă din Banat, Herzog, E.K. Thomas), uzine metalurgice și electromecanice, poligrafie și altele...

În stagiunile din perioada 1948-1960, s-au efectuat numeroase deplasări ale colectivului în întreprinderi și în mijlocul studenților și elevilor, cu recitaluri alcătuite din fragmente ale spectacolelor stagiunii. Aceste deplasări au devenit mult îndrăgite de către masele muncitoare din oraș și s-au dovedit foarte instructive pentru actorii și regizorii teatrului... Asemenea manifestări au fost adeseori cerute și s-au făcut la Atelierele C.F.R., Combinatul Industriei Locale, Industria Lânii, Electromotor, Dermatina etc. ...

În dorința de a facilita înțelegerea evoluției contemporane a teatrului de către public, de a-i face cunoscută istoria teatrului universal și românesc, a poeziei profesate scenic, începând cu stagiunea 1957-1958, teatrul a organizat trei cicluri de conferințe: „Teatrul de-a lungul veacurilor” (Istoria teatrului universal), „Istoria teatrului românesc” și „Evoluția poeziei românești”. În acest sens s-a obținut colaborarea unor cadre didactice universitare din Timișoara și București...

În ciclul „Teatrul de-a lungul veacurilor” au fost prezentate mai multe teme: „Nașterea teatrului antic grec” de Gabriel Manolescu, „Teatrul latin” de Gh. I. Tohăneanu, „Teatrul medieval” de Octavian Gheorghiu, „Teatrul baroc spaniol” de Clio Sîrbu, „Commedia dell’arte” de dr. Aurel Buteanu, „Teatrul clasic francez” de Clio Sîrbu, „Shakespeare” de Mihnea Gheorghiu, „Începuturile teatrului românesc” de Victor Eftimiu, „Teatrul clasic român” de Ioan Massoff (...).

În timpul stagiunii 1965-1966 s-a inițiat și un alt ciclu de conferințe destinate publicului de la sate (...).

Deosebit de apreciat, mai ales în rândurile spectatorilor tineri, a fost ciclul „Evoluția poeziei românești”, deschis la 15 ianuarie 1958, cu prilejul aniversării a 2 000 de ani de la nașterea poetului latin Ovidiu. Conferința lui Gh. I. Tohăneanu de la Facultatea de filologie Timișoara a fost însoțită de un recital omagial...În cadrul acestui ciclu au mai conferențiat: Eugen Todoran: „Poezia populară”, Ion Oană, de la Universitatea din București: „Începuturile poeziei culte”, Constantin Mihalache: „Poetii generației de la 1948”, Cornel Regman: „Vasile Alecsandri”, Eugen Todoran: „Mihai Eminescu” ...

Pe aceeași linie a culturii teatrale făcută publicului s-a situat și un alt ciclu – poate cel mai important dintre toate – **„Probleme ale teatrului românesc contemporan.”** Conferința inaugurală a fost rostită de Gabriel Manolescu, secretarul literar al teatrului și a fost intitulată: „Căile dezvoltării dramaturgiei originale actuale”. Început în 1961, acest ciclu a continuat în 1962, cu „Actorul contemporan și arta sa” susținut de artistul emerit Vasile Crețoiu, „Modern și modă în teatru” de Ion Maximilian și „Publicul spectator, component al artei spectacolului” de artistul emerit Gheorghe Leahu.” (pag. 129-138 din volumul citat).

Dacă în primele două decenii și jumătate de existență a teatrului, față în față cu un public prea puțin pregătit pentru a fi spectator avizat, **eforturile instituției teatrale de a se apropia prin toate mijloacele de „partenerul lui de viață” erau necesare și într-un totu justificate**, după anul 1970, după cum spuneam anterior, „asaltul” teatrului asupra publicului a diminuat cantitativ, nuanțându-se însă calitativ.

**Teatrul a preluat din experiența anterioară anului 1970 unele linii de acțiune, demonstrate deja a fi eficiente**, continuând să fie prezent în diferite medii profesionale cu microspectacole, întâlniri amicale, discuții despre teatru la un pahar de suc într-o hală unde, pentru o jumătate de oră se oprea lucrul, întâlniri în scop promoțional al unui spectacol în premieră (era un lucru trudnic,

dar eficient) prin prezentarea, în multe, multe medii profesionale sau școlare și universitare, a unor mici fragmente incitante din premiera ce se apropia etc.

Alături de acestea s-au născut și câteva forme foarte precise, ca fizionomie, cu scopuri bine definite, clare, în legătură cu educația publicului.

Unul din aceste scopuri-țintă viza **în continuare**, faza preliminară: *incitarea interesului pentru teatru*.

Să convingi adică un potențial spectator, care abia dacă știa unde este teatrul în urbea lui, că din întâlnirea lui cu acesta va ieși, neîndoios, câștigat. Că, venind la teatru, va învăța, din viața altora câte ceva despre el însuși. Că informația culturală înnobilează sufletul omului, îl cizelează, îl deschide spre lumea înțelegerilor superioare. Dar, ca toate acestea să se poată întâmpla, el trebuia să vină la teatru.

Atenția acordată spectatorului în devenire, **educația estetică în perioada de formare a copilului și adolescentului a reprezentat o atitudine meritorie din partea teatrului și benefică deopotrivă pentru viitorul public matur**.

Lărgirea, dar mai cu seamă sprijinirea publicului foarte tânăr în chiar formularea orizontului său de așteptare, înzestrarea lui cu deprinderi perceptive și bagaj teoretic orientativ, capabil să-l atenționeze și să-l sensibilizeze la oferta artei autentice, contemporane ori clasice, a reprezentat scopul declarat al acestor trudnice, migăloase dar atât de utile demersuri ale Teatrului Național timișorean, întinse pe decenii întregi. Practic, au fost câteva generații de copii, elevi, adolescenți, care au beneficiat, prin sistem organizat, de acest efort al teatrului.

**Atenția expresă, prioritară a teatrului, pentru educarea copiilor și a tinerilor a definit intervalul de timp 1970-1989.**

În anul 1972 a fost inaugurat, împreună cu Inspectoratul Județean Școlar Timiș un program numit **TEATRUL ȘI CATEDRA**, cu mai multe tipuri de proiecte.

*Conferințele tematice*, pliate pe programa școlară, însoțite de spectacole expli-cite pe tema dată, a fost unul dintre ele. **Personajul în opera lui Caragiale** a fost conferința de debut. Partea teoretică a fost susținută, în fața unor săli arhipline de elevi liceeni, de acad. Șerban Cioculescu și prof. Mihai Florea (datele statistice menționează participarea, într-o serie de 9 întâlniri, a unui număr de 7 900 de spectatori).

**Comedia românească contemporană** (1973), conferință susținută de Aurel Baranga, a fost urmată de un colocviu și completată cu un spectacol format din fragmente ale pieselor autorului.

**Luceafărul** (1975), *Opera și locul lui Camil Petrescu în dramaturgia românească, Drama istorică românească, Începuturile teatrului românesc, Vasile Alecsandri în dramaturgia românească, Barbu Ștefănescu Delavrancea* etc., au fost urmate de o lungă serie de alte conferințe dedicate teatrului antic, teatrului clasic universal, unor anumiți autori etc. etc. etc., însoțite toate de spectacole care ilustrau tema, spectacole comentate de personalități ale teatrului, ale literaturii, autori dramatice, oameni de specialitate ai lumii teatrale.

Toate aceste acțiuni din cadrul programului amintit au venit să continue, să amplifice și să diversifice eforturile începute cu două decenii în urmă de Teatrul Național.

În cadrul aceluiași program, **Teatrul și catedra**, un alt proiect (sigur că, la vremea respectivă, el nu se numea așa, se numea „acțiune”) se referea la vizionarea unor spectacole, alese în acord cu conducerea școlilor, vizionare urmată de lungi discuții – în sala de spectacol, după terminarea lui –, pe marginea spectacolului văzut, a modului în care a fost el perceput, monitorizându-se astfel ce și cât s-a înțeles ori chiar dacă s-a înțeles ceva sau nu. Au existat și asemenea situații, având în vedere faptul că, oricât de explicit ar fi trebuit să fie el din punct de vedere ideologic, fiecare spectacol mai avea un palier, doi, o semnificație metaforic exprimată, sensuri și înțelesuri conotative care, nespuse clar și direct, erau totuși perceptibile dacă spectacolul era bine făcut.

Asupra acestor semnificații atrăgeau atenția discuțiile cu elevii, care erau astfel învățați să „vadă” ceea ce scăpa privirii superficiale a spectatorului neavizat.

Cel mai adesea discuțiile erau purtate de personalități importante ale lumii teatrale sau literare. Spectacolele erau cedate integral unei școli sau unor facultăți, pentru că și studenții beneficiau de aceeași atenție, cu discuții purtate la alt nivel, desigur.

Numărul acestor tipuri de întâlniri ale teatrului cu publicul său foarte tânăr, încă neformat, era foarte mare, el cuprindea, practic, întregul sistem de învățământ timișorean. Scopul său nu era, fără îndoială, acela de a aduce spectatori la spectacolele teatrului, deși nici acest element nu era de neglijat, ci, cum spuneam, intenția de a forma viitorul public avizat al teatrului.

Una dintre urmările clare ale acestor permanente întâlniri ale teatrului cu publicul foarte tânăr a fost introducerea în repertoriul teatrului, la solicitarea lui expresă și foarte insistentă, a unor titluri de piese axate pe comentariul problemelor stringente ale vârstei lor. Astfel, între anii 1970 și 1977 fiecare stagiune, cu foarte rare excepții, a beneficiat de o piesă adresată publicului școlar, între vârsta teatrului de păpuși și cea a adolescenței și una vizând chiar această vârstă a adolescenței. Așa au fost, bunăoară, **Val-Vârtej**, un muzical pe tema atunci la modă, cu participarea actorului principal din serialul televizat, Nicolae Gărdescu, **Dumbrava minunată**, după Mihail Sadoveanu, **Despre unele lipsuri, deficiențe și neajunsuri în domeniul dragostei** de Alexandru Mirodan, **O fată imposibilă** de Virgil Stoenescu, **Soldățelul de plumb** de Sașa Lichy, **Ochiul babei** de G. Vasilescu, **Povestea Cenușăresei** de Emil Lițu, **Un tânăr mult prea furios** de Virgil Stoenescu, **Poveste, poveste, de pe când n-a fost și este** de Sergiu Levin și Emil Reus, **Emil și detectivii** de Erich Kästner etc. etc.

Acest tip de ofertă a diminuat în anii următori, pe de o parte pentru că spectacolele pentru copiii preșcolari și școlari de clasă mică se rula mai multe stagiuni, copiii fiind mereu alții, și tot ei, crescând, puteau vedea spectacolele pentru adolescenți, din momentul în care înțelegeau povestea și problematica ei, precum și ideea convenției teatrale. Se putea deja vorbi de o scădere a vârstei



copiilor care se lăsau asumați de „vraja” spectacolului, nerecunoscând convenția, deși, pentru mine, acest public ingenuu care se bucură de miracolul ce se produce sub ochii lor pe scenă, care participă sufletește ori chiar fizic la evenimentele de pe scenă, care dialoghează cu piticii și vrăjitoarele, cu Scufița Roșie și Ileana Cosânzeana, întinzându-le acestora fără ezitare floricelele din punguța proprie, acesta este cel mai minunat public, este publicul pe care îl ador neîntrerupt de mai bine de treizeci de ani.

Tot în cadrul programului **Teatrul și catedra**, în perioada 1973-1979 s-a desfășurat, cu foarte bune rezultate, o „acțiune-experiment”, de care, întâmplător, m-am ocupat: era vorba despre discuții, cu clase gimnaziale, *înainte* de un spectacol preluat integral de școala respectivă. Acestei clase de copii li se ofereau câteva puncte de sprijin în „decodificarea” spectacolului. Știau astfel la ce să fie atenți, care este axa fundamentală de idei a piesei, cum să urmărească coagularea evenimentelor și semnelor teatrale în jurul acestei axe, cum sunt susținute scenic aceste semne etc. Toate acestea, sigur, la nivelul lor de înțelegere și fără să le strici bucuria descoperirii spectacolului în sine, adică fără să le „tălmăcești” ce vor vedea, lăsându-le surpriza.

Celelalte două sau trei clase paralele, cu copii de aceeași vârstă, de la aceeași școală, dar neavizați în prealabil, vedeau, împreună cu clasa cu care se purtasera discuții, același spectacol.

Apoi, discutam cu toți împreună.

Era o bucurie să constăți cât în plus înțeleseseră cei avizați în prealabil. Nu mai discuțiile cu ei erau o încântare. Erau curioși, erau interesați, nu erau inhibați. Erau minunați. „Acțiunea” se făcea cu acordul și colaborarea nu doar a conducerii școlilor, ci chiar a Inspectoratului Școlar, interesat în acest tip de pregătire și educare a copiilor.

Sigur, în paralel cu aceste acțiuni, actorii teatrului se ocupau, la solicitare, de formațiile școlare de teatru, la școlile care aveau asemenea formațiuni.

Trebuie amintit că în perioada la care ne referim, deci după 1970, exista în municipiul Timișoara un **Teatru Școlar**, condus și coordonat de actorul Anatolie Cobeț, cu copii selecționați de la mai multe școli, teatru care a câștigat multe premii și mențiuni la nivel național în concursuri interșcolare. Dar, înainte de toate, era chiar un teatru, un teatru adevărat, cu copii talentați și dăruți teatrului. Debutase sub patronajul directorului de teatru de atunci, artistul emerit Gheorghe Leahu, în anul 1970, și și-a continuat activitatea până la dispariția „sufletului” său, actorul Anatolie Cobeț, în anul 1977.

Elena Natalenco, un talentat și extrem de devotat regizor tehnic al Teatrului Național, filolog de profesie, profesie abandonată de dragul teatrului, a fost unul dintre copiii echipei Teatrului Școlar. Vorbește despre acea perioadă cu nespūsă afecțiune și tandrețe: *„Prin anii '70 funcționa pe lângă Teatrul Național o trupă de teatru școlar, constituită și coordonată de inimosul actor Anatolie Cobeț. Trupa era alcătuită din elevi ai liceelor timișorene. Îmi amintesc de Aida Voștinaru, Carmen Cita Corcheș, Nicu Suciu, Onuț Danciu și mulți alții. Eu am fost invitată să joc un rol de mai mică întindere, cel al Simonei Munteanu din piesa **Nota zero la pur-***

*tare de Octavian Sava, dar trupa mai jucase deja, până la acel moment, un spectacol, **Trandafirii roșii** de Zaharia Bîrsan. Doamne, ce succes a putut avea acel spectacol!*

*Mi se decupează emoționant de viu, chiar acum, după mai bine de treizeci de ani, momentul întâlnirii cu artistul emerit Gheorghe Leahu, pe atunci director al Teatrului Național, al proaspătului Teatru Național timișorean. Ne-a invitat pe noi, elevii-actori, împreună cu Anatolie Cobeț, mentorul nostru, într-un mijloc de iunie al anului 1972, în cabinetul domniei sale, să vorbim despre teatru. Așa, ca între „colegi de breaslă”, după zisa domniei sale. Cum intrai în cabinet, la vedere, se aflau cizmele lui Matei Millo, într-o vitrină special construită pentru dânsule. Teatrul Național ieșean le dăruise, cu sufletul strâns de emoție, deși fără părere de rău (ne-a relatat domnul Leahu), Naționalului timișorean la dobândirea acestei titulaturi. Poate cizmele acelea, martor misterios și tăcut al unor momente de mare emoție teatrală, poate căldura vorbei cu ușor accent moldovenesc a actorului-director, atât de sincer bucuros la vederea noastră, schimbul de mâine al teatrului său, poate mirosul călduț de crini din încăperea aceea, ea însăși teatral decorată, ori poate altceva, nu știu ce, a făcut să simt teatrul, atunci, ca pe marea provocare a vieții mele și locul unde știam că mă voi întoarce, pentru că indiferent ce voi face în spațiul acestuia, locul acela era locul meu. Așa s-a și întâmplat, după ani am revenit aici și am învățat tainele unei alte profesii decât cea pentru care mă pregătisem, pe care am să o fac, în respectul ei, al meu și al teatrului, până la capăt.*

*Revenind, vreau să adaug că Teatrul Școlar despre care vorbim nu era, la timpul acela, un fenomen cultural singular. În perioada despre care vorbim, intervalul '70-'78, poate până spre anii '80, exista, la Timișoara, o viață culturală școlară extrem de intensă și bogată. Exista un Cor școlar al orașului, săptămână de săptămână elevii Timișoarei erau prezenți, organizat sau nu, în sala teatrului, la spectacolele lui, la spectacolele de operă, la matineele de duminică dimineța ale Filarmonicii. Îi stătea bine, în contextul acesta, Teatrului Școlar, care, după cum spuneam, fusese luat sub oblăduirea Teatrului Național. Și a domnului Leahu. Ne ajuta cu decoruri, costume, asistență tehnică. Ne simțeam așa de importanți! Deși repetam pe scena din sala festivă a Liceului C.D. Loga, premiera piesei **Nota zero la purtare** a avut loc pe scena Teatrului Național.*

*Alături de cele două spectacole deja menționate, în repertoriul permanent al Teatrului Școlar mai figura **Ondine** de Jean Giraudoux și alte piese. Spectacolele acestui teatru au făcut săli pline nu doar în Timișoara, ci și în câteva localități unde s-au organizat micro turnee.*

*Nu cred să fi avut, în adolescența mea, un timp mai frumos, mai plin și mai fericit decât acela în care am fost membru al „echipei” Teatrului Școlar.”*

Un alt program, separat, paralel cu **Teatrul și catedra**, inițiat de domnul Bunesu, în 1975, și susținut de mine până spre 1978, se numea **INIȚIERE ÎN ARTA SPECTACOLULUI**, și se făcea împreună cu Liceul Pedagogic Timișoara. Era școala care pregătea învățătoare, deci persoanele care, imediat după vârsta grădiniței, erau chemate să trezească, să formeze și să direcționeze gustul pentru teatru al viitoarelor generații de spectatori. Era deci important să fie ele, primele, pregătite în sensul înțelegerii fenomenului teatral.

Lor li s-a predat, practic, o serie de cunoștințe, începând cu principiile după care se operează selecția de text, raportul între text și spectacol, faptul că acestea sunt două elemente artistice distincte, cu finalități estetice diferite, cunoștințe legate de regie, de dreptul acestui creator de a acționa asupra textului, elemente de scenografie, interpretare etc. etc. Aceste informații teoretice le erau comunicate direct de creatori – regizori, scenografi, actori, secretar literar, chiar regizori tehnici – care răspundeau unor întrebări din sală sau, pur și simplu, se mărturiseau în modul în care își făceau profesia.

De asemenea, chiar practic, viitoarele învățătoare erau învățate cum se pornește la ridicarea unui spectacol teatral, de unde trebuie să înceapă și unde trebuie să ajungă.

Acest lucru era deosebit de important pentru că, deși necuprins în programa școlară, exercițiul teatral este unul care ajută la dezinhibarea copilului, îi corectează vorbirea, îi dezvoltă exercițiul oratoric, îi deschide orizontul cultural și, devenind el însuși creator de artă, învață să o prețuiască și să despartă valoarea de nonvaloare.

De relația cu publicul, la Teatrul Național Timișoara, s-a ocupat, cu prioritate, Secretariatul literar, deci, între 1970 și 1984, Doina Popa și Mariana Voicu.

În anul 1984, moment în care teatrul a intrat în autofinanțare, deci energiile consumate până acum de relațiile cu publicul au fost direcționate, de nevoie, într-un alt sens, cel al obținerii de fonduri prin tot felul de mijloace parateatrale, cronofage și energofage, aproape întregul sistem de comunicare teatru-public, în forma menționată până acum, și-a modificat fizionomia.

În anul teatral 1984-1985, un an marcat de absența Doinei Popa din secretariatul literar al teatrului, sistemul de relație cu publicul a rămas aproape numai la nivelul impresariatului. Doina Popa s-a reîntors în teatru la începutul stagiunii următoare, 1985-1986.

Între 1985 și 1990 s-a dezvoltat, prioritar, un alt tip de relație a teatrului cu elevii școlilor din municipiu, organizate și coordonate cu sprijinul și implicarea masivă, definitivă, a Inspectoratului Școlar Județean Timiș.

A existat, prin efortul Doinei Popa, un sistem de relație permanentă a Teatrului Național cu fiecare dintre școlile timișorene, relație avantajoasă pentru ambele părți. În acești ani, teatrul a montat, special, anual, câte un spectacol aflat în programa școlară, adresat direct școlarilor, dar, mai mult decât atât, au fost organizate pe stadioane spectacole susținute de formații de dansuri, gimnastică sportivă, muzică ale elevilor din municipiu, cu participarea importantă a trupei de actori ai Teatrului Național Timișoara. Unul dintre acestea a fost, bunăoară, **Copiii țin pe umeri universul**.

În acei ani, planul financiar al teatrului, uriaș, a fost atins, în mod important, și prin aceste „acțiuni” realizate împreună cu Inspectoratul Școlar al Județului Timiș.

Un alt capitol al relației Teatrului Național cu publicul tânăr se referă la **relația cu învățământul superior, cu studenții.**

Trebuie menționat din capul locului că aceste relații s-au desfășurat, între anii 1970 și 1984, după același sistem cu cel aplicat învățământului preuniversitar, contactele și întâlnirile realizându-se însă la alte nivele, firește.

Relațiile teatrului cu diferitele facultăți s-au stabilit prin Rectorate, dar cel mai adesea în mod direct, cu Decanatele, cu decanii de an, prin Asociația studențească, prin responsabili culturali ai organizațiilor UTC sau de partid din care făceau parte studenții.

Din partea Teatrului Național, relațiile erau stabilite fie prin intermediul impresarilor, fie direct de secretarele literare, sau de ele împreună cu directorul teatrului.

### **Strategia promoțională a premierelor** a rămas aceeași ca în cazul școlilor.

Programul repertorial era, în acel timp (ne referim acum cu precădere la perioada 1970-1984, dar și după aceea, până la revoluție), propus, cunoscut și aprobat de forurile culturale de partid municipale, județene și cele ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste cu mult timp înainte de deschiderea unei stagiuni. În orice caz, la plecarea în concediu, lucrurile erau foarte clare pentru toată lumea. De aceea, stagiuni în șir, teatrul a tipărit *Caiete promoționale ale viitoarei stagiuni*, cuprinzând premierele, datele, realizatorii, câteva fraze despre textul spectacolului, motivele opțiunii teatrului pentru acesta, eventual publicul-țintă căruia le erau adresate propunerile teatrului. Mai erau menționate spectacolele din stagiunile anterioare, în reluare, fotografii din acestea, precum și extrase din presă referitoare la activitatea stagiunii anterioare.

Aceste Caiete promoționale au fost, stagiuni în șir, răspândite de impresari în mediile universitare, cămine studențești, școli, locații cum ar fi policlinicile, spitalele, saloanele cosmetice sau de coafură, poștă etc., de așa natură încât, la începutul fiecărei stagiuni teatrale, publicul iubitor de teatru din Timișoara știa cu exactitate ce va vedea în cursul anului teatral. La vremea aceea premierele anunțate se și respectau, ceea ce făcea posibil sistemul de abonamente cu învățământul școlar preuniversitar, universitar, dar și cu întreprinderile și instituțiile.

Caietele au dispărut odată cu trecerea teatrului la autofinanțare, în 1984, atunci când nu au mai existat bani pentru acest tip de tipărituri.

Alături de acestea, promoția premierelor era asigurată, pentru publicul universitar, de **emisiunile radio săptămânale** (la Radio Timișoara sau, înregistrate, auzite de cine trebuia în prealabil, uneori cenzurate și apoi date pe posturile studențești din complexul universitar), unde, în fiecare luni, vorbeam despre activitatea teatrului din săptămâna ce debuta.

**Microspectacolele cu fragmente incitante din următoarea** premieră pe care actorii le prezentau chiar în sălile de curs sau în amfiteatre, reprezentau o altă

formă de promovare. Urmau discuții. Studenții veneau și „neaduși,” veneau de bunăvoie, uneori pentru că le plăcea un actor pe care tocmai îl văzuseră.

Fiind vorba despre un public adolescent, sensibil la zona literaturii lirice, de o mare audiență și interes s-au bucurat, în mediul universitar, **spectacolele și recitalurile de poezie.**

În toate manifestările menționate până acum, teatrul s-a îndreptat el însuși, prin ofertă de programe și modalități artistice diverse, spre publicul tânăr, spre casa lui, ele având loc în mediul universitar: săli de curs, amfiteatre, holuri, cămine studențești.

Asumați, ori chiar fascinați de prezența fizică a artiștilor, foarte mulți studenți au devenit spectatori împătimiti ai teatrului. Venind mereu, consecvent, la spectacole de calibre artistice diferite, au învățat să „citească” un mesaj, un spectacol, o imagine ori un ton.

Alții, mulți provenind din medii rurale, fără informații și interes pentru această artă, au rămas reticenți la oferta teatrului. Era firesc.

Pentru ei, dar nu numai pentru ei, Teatrul Național din Timișoara a imaginat, între anii 1980 și 1984, un program special: **BALURILE UNIVERSITARE.**

Poate că primul scop, cel declarat, era unul delectabil, dar rostul acelor baluri universitare era, pentru teatru cel puțin, unul educativ. Tinerii trebuiau să-și aducă aminte toată viața de prima lor intrare în Teatrul Național. Care transformase balul într-un spectacol. Fastuos.

Înainte de sosirea studenților, soseau cadrele didactice, îmbrăcate la „trei ace”. Era semnul de respect pentru locul unde intrau. Așa veneau și studenții. Călcați, apretați, mirosind a curat. Fuseseră instruiți înainte că sala teatrului, holurile, teatrul în general, nu este același lucru cu o sală de discotecă, aici, la teatru, trebuie să vii pregătit nu numai sufletește, ci și fizic: te întâlnești aici cu marile spirite ale omenirii, spiritele ei solare. Trebuie să te pregătești pentru întâlnirea aceasta.

Balurile se țineau în marele hol cu coloane și pentru câteva ore, atât cât ținea balul, se aprindeau toate becurile pe culoare și chiar în hol, până când începea dansul. (În restul timpului, la spectacolele Teatrului și ale Operei, cel puțin trei sferturi dintre ele erau deșurubate, pentru economie.)

Totul scilipea, era o atmosferă de mare sărbătoare. Începea să cânte muzica, un vals, de pe treptele laterale, ce dădeau în marele hol, coborau câteva perechi de balerini plutind în dans. Erau extrem de impresionați cei ce intrau pentru prima oară în clădirea teatrului.

Li se îngăduia să viziteze teatrul, fără culise, dar nu li se îngăduia studenților să consume alcool și să fumeze. Sigur că nu protesta nimeni.

Pentru că eu mă ocupam de baluri, le țineam, ca gazdă, un discurs de bun venit, le vorbeam despre teatru, despre actori, despre cât de mare poate fi bucuria și împlinirea pe care ți le poate oferi harul histrionului, și nu mai știu ce le spuneam.

La fiecare bal exista, ca program fix, concursul cu premii legat de spectacolele teatrului. Se prezentau trei-patru fragmente din spectacolele teatrului, urma



concursul în cadrul căruia trebuiau să ghicească numele piesei, al autorului, al personajului interpretat de actorul X. Nu puteau răspunde decât cei cunoscători. Premiile erau „civile”: o jucărie, poate, sau un abonament la teatru.

Studentii care intrau pentru prima oară într-un teatru învățau că acesta este un loc unde poți fi fericit. Locul unde poți învăța câte ceva despre tine, omul, așa cum ești tu, urmărind destinele altor oameni și istoriile timpului și ale vieții lor. Un loc de unde pleci mai bogat decât ai venit.

S-au organizat asemenea baluri, până în 1984, cu Institutul de Medicină, cu aproape toate facultățile tehnice și Universitatea, ultimele două în tandem, pentru echilibrarea procentului de fete-băieți, disproporționat reprezentat.

Programul **Introducere în arta spectacolului** a funcționat, tot cam în același interval de timp – de fapt începuse prin 1976, dar s-a încheiat în 1984.

Studentilor le plăceau prelegerile despre istoria teatrului, te năuceau cu întrebările, motiv pentru care trebuia să fii extrem de bine pregătit în sensul acesta, să nu te faci de râs. Mai știau câte ceva despre teatru, uneori nu tocmai bine, dar erau, oricum, foarte interesați, nu dădeau niciodată semne de plictiseală. Și mai erau interesați de actorii și actrițele teatrului. Cu cât mai tineri, cu atât mai bine. La facultățile tehnice, echipa care avea succesul garantat era, desigur, cea preponderent feminină, la Universitate, invers. Lor le puneau tot felul de întrebări, chiar despre viața privată, mai cu seamă însă despre profesie, despre roluri, despre mirajul acestei profesii, despre cum este să fii o persoană publică, despre emoții, despre iubiri, despre personaje iubite sau detestate de ei. Dar câte nu întrebau?

Nu-mi aduc aminte ca vreuna dintre aceste întâlniri să fi fost nereușită. Ba, unele, au fost chiar prea...

Așa s-a întâmplat, bunăoară, la Facultatea de Mecanică, într-o bună toamnă a anului 1979. Nu am găsit nicio fată disponibilă și, deși nu-mi plăcea, a trebuit să apelez la băieți, la prietenii mei. Ucu Haiduc, care era unul dintre cei mai „căutați”, avea el chiar atunci „o chestie” mai secretă și întru totul personală, doar nu era să i-o stric. Nu putea veni. Până la urmă, aproape i-am forțat pe bietul Sandu Simionică, Dumnezeu să-l odihnească, și pe Titi Buzoianu, care și el avea ce avea, dar nici eu nu puteam merge fără actori care să spună, dacă nu altceva, baremi câteva poezii de iubire, că doar ne întâlneam cu adolescenți. „O să-ți pară rău dacă vin” mi-a zis Titi râzând.

Și mi-a părut, într-adevăr.

După ce am vorbit eu, a mai povestit, cu haz, și Sandu Simionică cum este în teatru cu poticnelile actorilor celebri sau mai puțin celebri, ale căror bâlbe au devenit însă celebre, după ce atmosfera se încălzise bine, Titi Buzoianu a anunțat că va rosti câteva poezii de iubire. S-a ridicat și a zis: „Shakespeare, Sonetul x, închinat Ducelui de Southampton”. Era clar o poezie de iubire a unui bărbat adresată altui bărbat. În sală, în ochii copiilor începuseră să se aprindă luminițe de curiozitate și surpriză. Nu se vorbea, la vremea aceea, despre așa ceva. Subiectul era prohibit. După a patra poezie, când a fost sigur că absolut toată lumea a

înțeles bine despre ce era vorba, Titi Buzoianu și-a cerut scuze, mi-a fluturat un zâmbet triumfător din ușă și dus a fost.

Sandu, care-și făcuse și el numărul cu bălbele, l-a urmat.

Și atunci au început băieții să întrebe.

Înțeleseseră.

Și a trebuit, afurisindu-l pe Titi în surdină, să le povestesc cum era cu Academia Umanistă de la Florența, cu platonicienii în epocă, cu teoria platoniciană a iubirii și a semisferelor, cu practicile care erau îngăduite în epocă, cu..., cu...

Până la ora 10 seara.

A doua zi am depus o „jalbă” la direcțiune, fapt care a făcut ca tot teatrul să se distreze copios pe seama mea o zi și jumătate, după care m-am alăturat și eu corului. Era minunat să fii tânăr și să nu te fi părăsit încă simțul umorului.

Întâlniri de acest fel erau multe, și, după cum spuneam, toate interesante pentru noi și profitabile pentru ei. Dar și pentru teatru, pentru că este bine și frumos să ai un partener de viață cu care să poți comunica.

Atunci când teatrul vorbește birmana și publicul bengaleza, se plictisesc de moarte unul în prezența celuilalt și întocmesc actele de divorț.

Cred că puține teatre au avut o preocupare mai constantă și mai aplicată pentru formarea publicului, pentru formarea gustului său artistic, ca Teatrul Național din Timișoara.

Sigur, după 1990, acest sistem complicat dar bine articulat al relațiilor teatrului cu studenții (dar și cu celelalte categorii de public) s-a prăbușit. Teatrele, deci și al nostru, se străduiau să imite sistemele străine, bazate pe o promoție agresivă și luxuriantă ca volum. Deci una care presupune o bună cunoaștere a publicului țintă, dar, mai cu seamă, presupune bani mulți. Noi nu făceam față niciuneia dintre cele două cerințe. Apoi, dispăruseră Asociațiile studențești, programele lor organizate de acces la cultură, deci și la teatru (prin facultate), își spunea cuvântul, în orice împrejurare, „dreptul omului”, mai exact dreptul lui de a rămâne ignorant. Câțiva ani buni, acest drept a fost exploatat din plin. Apoi, publicul tânăr, a revenit de bunăvoie, dar a „suportat” și organizarea venirii lui la teatru.

Prin 1992-1993, în timpul direcției lui Vladimir Jurăscu, a sosit, cu surle și trâmbițe, la Timișoara, un grup de manageri teatrali americani. Au venit să ne învețe, cu multă bunăvoință de altfel, cât de importantă este relația unui teatru cu publicul lui, și ce ar trebui neapărat să facă un teatru românesc, acum, în democrație.

Unul dintre ei, volubil și extrem de drăguț, ne-a vorbit o oră la subiect. După care i-am comunicat că noi facem de mai bine de un sfert de secol toate aceste lucruri și i-am adus, spre demonstrație, un vraf de programe de sală, afișe și alte materiale doveditoare.

Au rămas perplecși: tocmai descoperiseră că nu coborâsem chiar atunci din copac.

Sistemul de relație cu publicul fusese, înainte de anii '90, unul bine articulat și consecvent aplicat. Rezultatele acestui efort al teatrului s-au văzut multă vreme: Timișoara are, încă, un public bine format și informat, deși, dacă tot vorbim despre cauză și efect, se simte în ultimii ani și lipsa acestei preocupări a teatrului.

Totuși, sporadic, în stagiunile 1997-1998 și 1998-1999, sub denumirea **A.B.C. teatral**, s-a derulat un Program cu două proiecte: **Școala spectatorului** și **Experiment teatral**.

O formă de „școlarizare” a tineretului timișorean în ceea ce privește arta teatrului constituia un punct ferm în Programul proaspătului director Ștefan Iordănescu.

Au demarat mai multe tipuri de proiecte:

**Spectacolele A.B.C.** – era un proiect ce cuprindea spectacole comentate, analizate de către realizatori împreună cu publicul acestora. În acest program s-au inclus spectacolele **Cu ușile închise** de Jean Paul Sartre, reprezentat în cursul anului 1997, și **Jacques sau supunerea** de Eugen Ionescu, în cursul anului 1998.

**Școala spectatorului.** Proiectul viza întâlniri ale artiștilor – actori, regizori, scenografi, muzicieni, dramaturgi – cu publicul universitar în Aula Magna a Universității de Vest, Timișoara. Au avut loc asemenea întâlniri cu actrița Maia Morgenstern, care pregătea **Elisabeta** de John Foster, în regia lui Victor Ioan Frunză (*Cum înțeleg eu să fac teatru*), cu Victor Ioan Frunză (*Teatrul patetic*), Mihaela Lichiardopol (*Teatrul după Biblie*) etc. Pentru stagiunea 1998-1999, Stagiunea Europeană, au fost prevăzute, în cadrul acestui proiect, întâlniri cu mai toți regizorii și scenografi invitați. Cea mai mare parte dintre ele s-a și realizat, în forme mai mult sau mai puțin bine pregătite și reușite.

**Atelier** – a fost un proiect care avea ca obiectiv deschiderea unor căi de colaborare cu trupele de amatori, precum și constituirea și asistarea tehnică și artistică a atelierelor de teatru din liceele timișorene. În cadrul acestui proiect, Teatrul Național a susținut, prin asistență de specialitate, realizarea spectacolelor **O noapte pierdută** la Teatrul studentesc „Thespis”, **Hamlet** la Liceul „Shakespeare” și a organizat, împreună cu Liceul Bănățean, primul Festival de teatru al adolescenților (în limba engleză), **T4T**, care s-a desfășurat în martie 1998 și care a energizat atelierele deja existente. Cu un an în urmă, în cadrul unei mese rotunde cu titlul **Teatrul în școală, școala în teatru**, Teatrul Național a invitat profesorii liceelor timișorene interesate în a forma sau susține astfel de ateliere.

**Obiectivul de perspectivă al programului era acela de a include în programele școlare orele de teatru, atât de utile pentru formarea adolescentului.**

XXX

Dacă preocuparea teatrului pentru formarea foarte tinerilor spectatori ca public avizat de teatru prin mijloacele deja amintite, oferta repertorială pe de

o parte, pe de altă parte, o serie de acțiuni concertate, susținute cu tenacitate de teatru și îmbrățișate cu disponibilitate și plăcere, de școli și facultăți, a fost una notabilă, justificată și răsplătită cu rezultate admirabile, a existat aceeași **preocupare și pentru formarea sau cizelarea, ori chiar corectarea gustului spectatorilor maturi.**

În anul 1973 a fost inaugurat un program care se numea **Întreprinderea prietenă**, relația instituindu-se inițial cu o singură întreprindere, **Industria Lânii**, pentru ca apoi să se extindă cuprinzând și alte întreprinderi ca: **Electromotor, Electrometal, IAEM, Electrotimiș** etc.

Scopul și fizionomia acestui program fuseseră menționate într-un pliant ce însoțea caietul de sală al spectacolului **Mobilă și durere**, în anul 1980: „Pentru ca eficiența educativă a teatrului să atingă cote cât mai înalte, nu este suficient a se avea în vedere doar calitatea mesajului transmis, ci și pe cea a elementului receptor, a spectatorului adică, ce trebuie să fie în stare a-l înțelege (mesajul) și a se sensibiliza sub impresia lui. Deci, pentru a se putea realiza educația eficientă PRIN teatru, este necesar a educa publicul, cel tânăr în special, PENTRU teatru.

Iar a-l educa astfel înseamnă **a-l forma, a-i forma bunul gust**, demers ce constituie, evident, una din obligațiile de onoare ale fiecărui teatru. A respecta ideea de suveranitate a publicului nu înseamnă a te ține scai de gustul său, ci **înseamnă efortul de a-i clădi un sistem de valori autentice, de a-i consolida simțul valorii, de a-i oferi repere stabile și referiri certe în perceperea acesteia. Înseamnă a-l educa și a-l câștiga astfel pentru teatru.**

Analiza situației concrete a **relației teatrului cu publicul său**, analiza categoriilor diferite de public, a necesităților culturale ale acestora (...), a ridicat în fața Teatrului Național din Timișoara problema necesității descoperirii unor forme noi de activitate culturală, menite a acționa în sensul formării și educării publicului, pentru creșterea capacității lui receptoare.

Acțiunea **Întreprinderea prietenă a teatrului** (una dintre aceste forme) are la bază gândul de a capta interesul publicului, de a-i forma și direcționa gustul pornind de la cunoașterea mai profundă a oamenilor între ei, artiști și public.”

Scriș în anul 1980, materialul purta însemnele obligatorii ale propagandei ideologice, dar, în egală măsură, se regăseau aici obiectivele generoase ale teatrului referitoare la formarea publicului de teatru. Alături de acest mic material explicativ exista și un reportaj: **Mărturie sentimentală despre valorile Electrometalului.**

Un fragment din spectacol a fost prezentat într-o zi în secțiile întreprinderii, s-a aflat că în caietul program al spectacolului se vorbește despre oamenii **Electrometalului**, despre problemele lor, că o parte din acestea se regăsesc comentate chiar în spectacol etc. etc.

Toată întreprinderea a venit la teatru, în câteva rânduri, pentru că nu încăpeau la o singură reprezentație, cu familii, copii, veri, cumnați și vecini, cu administratorul de bloc și pompierul de servicii, ca să vadă un spectacol ai cărui artiști, chiar dacă nu le erau chiar prieteni angajaților întreprinderii, oricum, erau pe aproape, ba chiar se vorbea despre ei, „electrometaliști”, în programul de

sală al spectacolului. Așa afla despre dâșii tot orașul, ceea ce nu era puțin lucru etc. etc.

S-a instituit o relație amicală între teatru și instituțiile prietene, lucru mai mult decât benefic pentru ambele părți.

Câțiva ani mai târziu, din 1984 până la revoluție, când teatrul intrase în sistem de autofinanțare, întreprinderile prietene ne-au fost alături cu adevărat, cu incredibile ajutoare materiale și morale.

Tot întreprinderile prietene, cu oamenii lor extraordinari ne-au fost alături și atunci când trebuia „salvat” vreun spectacol care nu putea trece de cenzura „ideologilor”.

Așa s-a întâmplat cu spectacolul **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania**, de D.R. Popescu, regizat de Ioan Ieremia. Comisia ideologică îl cenzurase deja, dar parcă tot nu-i venea să-i dea drumul. Premiera a fost condiționată de o avanpremieră cu public, la care trebuia să participe, alături de spectatori, și respectiva comisie ideologică a județului de partid. Urmau discuțiile care ar fi trebuit să evidențieze ce anume și cât au înțeles spectatorii din spectacolul acesta care mărturisea niște adevăruri destul de dure despre istoria relativ recentă a României. Și, oricum, inconfortabile pentru conducerea de partid și de stat la vremea respectivă.

Era în 1981.

Între timp, lista Întreprinderilor prietene crescuse, Electrometalului, Electromotorului, IAEM-ului adăugându-li-se extraordinara întreprindere **Electrotimiș**, condusă de și mai extraordinarul său director, domnul Arke Marcus, specialist de elită, manager unic și un mare iubitor de teatru. După ce vizitasem în mai multe rânduri Electrotimișul, am scris și despre Electrotimiș un reportaj pentru caietul de sală al piesei în discuție: **Imperativul condiției competiționale**.

Cu „oferta” aceasta de reportaj în mână ne-am dus, doamna Nicoară și cu mine, la Electrotimiș. Domnul Marcus a părut impresionat de imaginea întreprinderii pe retina teatrului, și abia după aceea i-am spus că mai avem o problemă. Cea cu vizionarea.

„Nu este nicio problemă” – a zis domnul Marcus. În aceeași seară, într-o sală a întreprinderii, m-am întâlnit cu vreo 30 de tineri deștepți, aleși „pe sprânceană” de domnul Marcus, pe care i-am instruit ce să înțeleagă și ce să nu priceapă în ruptul capului din ceea ce urmau să vadă. Au înțeles toți, deplin și repede. Discuțiile care au urmat vizionării, cu publicul din sală, au fost un succes de necontestat.

Și așa a trecut spectacolul de vigilență comisiei ideologice, bine desfrunzit, este adevărat, dar nu chiar atât cât ar fi vrut ea.

Tot Întreprinderea Electrotimiș, cu oamenii ei minunați, a găsit nenumărate modalități practice de a ajuta Teatrul Național în perioada autofinanțării. Ediția 1987 a Galei Dramaturgiei Românești Actuale a beneficiat de sprijinul acestei întreprinderi care a suportat costul tuturor tipăriturilor din festival.



Preocuparea Teatrului Național pentru formarea publicului său prin mijloace tangente spectacolului a fost, după cum am relatat până aici, permanentă, cu unele hiatusuri în continuitate, desigur, dar, oricum, permanentă.

După 1990, acest tip de relație cu publicul matur din întreprinderile timișorene a fost abandonat, relația rămânând doar la nivelul acțiunii serviciilor de impresariat ale teatrului.

Personal, am avut mereu o slăbiciune pentru public. Și o grijă permanentă. Ea a fost exprimată și prin crearea, în ultimii 10 ani\*, a unor programe speciale care îl aveau în vedere.

Unul dintre ele se referă la problemele specifice ale unei colectivități multi-etnice, malaxorul ultimei părți a istoriei noastre postrevoluționare reușind să creeze o mulțime de probleme, nu în ultimul rând culturale, dar și sociale și chiar, pe scurte porțiuni de timp, politice. Programul încerca să identifice posibilitățile teatrului, ca forță activă a schimbării, de a interveni.

Programul nu a fost aplicat la Timișoara, cel puțin pentru faptul că, aici, la Teatrul Național, directorii s-au „rulat” într-un ritm mult prea alert pentru ca ceva să prindă cheag. Și, probabil, și din alte rațiuni. Eu îl reproduc, dacă nu pentru altceva, măcar pentru că poate îi va folosi cuiva, cândva, vreodată.

Programul l-am întocmit în anul 1995.

### PROIECT STAGIU

*de formare și educare a publicului prin teatru*

#### DIMENSIUNEA INTERCULTURALĂ A TEATRULUI PLURILINGV DE LA TIMIȘOARA

*La originile sale, misterul teatral avea o clară funcție de terapeutică morală.*

*Oamenii veneau la teatru să se purifice, înrăurirea asupra minții și a sufletului spectatorului era tenace și îndelungată și așa a rămas de-a lungul timpului, peste secole, până azi. Teatrul a rămas și astăzi ceea ce a fost dintotdeauna: o forță activă, capabilă să cristalizeze curente de opinie, un mod de reflecție colectivă asupra destinului omului în raport cu sine însuși, în raport cu semenii, în raport cu „cetatea”, ori cu lumea.*

*Teatrul a fost mereu, în timp, forța care a încercat să împace multiplele contradicții ale câte unui moment din istoria omenirii.*

*Vocația recunoscută a teatrului este aceea de liant între oameni de vârste, naționalități, credințe religioase, etnii diferite.*

*Urmărind împreună destinele unor personaje celebre, fiecare spectator învață să se descopere pe sine însuși și pe omul de alături, mai profund și mai nuanțat. Urmărind conflictele ce-au zguduït lumea cu secole în urmă, înțeleg mai multe despre istoria contemporană lor. Și chiar dacă, stând alături în sala de teatru, spectatorii vin de pe meridiane geografice diferite și vorbesc limbi diferite, ei primesc, prin însemnele artei*

\* Capitolul a fost scris în 2005.

spectacolului teatral, același mesaj semantic și aceeași informație estetică și în emoția lor comună se topește orice i-ar fi putut despărți.

**Rostul teatrului este acela de a lansa în fața spectatorilor marile întrebări ale epocii, căror întrebări spectatorul este chemat să le răspundă prin însăși viața lui, răspunsul fiind întotdeauna deschizător de noi orizonturi de înțelegere a fenomenelor socio-politice ale momentului. Producând mutații profunde în gândirea și structura afectivă a spectatorului, cu efecte – mediate – asupra realității sociale, evenimentul teatral este, întotdeauna, și un eveniment social. Epilogul oricărui spectacol teatral se joacă întotdeauna în conștiința spectatorului.**

Experiența istorică a teatrului românesc i-a relevat acestuia capacitatea de a funcționa ca o importantă și activă forță de rezistență, prin cultură, a unui popor, în timpuri istorice derizorii, ca un semnal de alarmă, ca o puternică și percutantă formă de protest public în fața dezordinii sociale și politice a unei anume perioade din această istorie.

Importanța și eficiența acțiunii culturale în dezamorsarea unor tensiuni interumane, rolul teatrului de liant de esență nobilă între oameni despărțiți de adevăruri diferite, au fost deja demonstrate de îndelunga experiență socială.

Într-o lume contemporană deșirată de interese economice, religioase, etnice, politice, sociale, teritoriale, divergente, o lume în care apelul la rațiune pentru salvarea păcii și a vieții trebuie făcut prin orice mijloace și de către orice forță sau organism capabil de influență pozitivă în acest sens, s-a ridicat, nu o dată, întrebarea: poate să facă teatrul ceva important, eclatant, eficient în acest sens?

**Desigur**, a fost, mereu, răspunsul: oricât de mari ar fi eforturile sale și oricât de mici izbânzile în lupta pentru rațiune și înțelegere, teatrul este dator să se implice în aceasta cu toate mijloacele lui specifice de influențare, cu argumentele și puterea lui persuasivă.

Trebuie să o facă pretutindeni în lume și cu atât mai mult în zone geografice care, prin configurația componenței etnice, pot fi sau pot deveni potențiale „puncte nevralgice”

#### SITUAȚIA CONCRETĂ a Municipiului Timișoara

Timișoara are o condiție unică în Europa prin faptul că posedă **trei teatre de trei limbi: română, germană și maghiară**, funcționând într-un singur imobil, situat în chiar inima municipiului. Teatrul de limbă română (Teatrul Național) a luat ființă în 1945, apoi, în 1954 și respectiv 1956, la început ca secții ale sale, pe urmă cu existență autonomă, Teatrul Maghiar și Teatrul German de Stat, ele venind să răspundă nevoilor spirituale ale unei numeroase populații de etnici maghiari și germani care trăiesc, de secole, alături de românii din această zonă.

Majoritatea **populației Timișoarei**, urmare a unei bune și îndelungate conviețuiri între etnici diferiți, **vorbește, pe lângă limba română, încă una sau două dintre limbile de circulație în zonă.**

Viața spirituală a municipiului Timișoara, în special cea teatrală, a cunoscut un proces istoric lung de influențe și întrepătrunderi ale valorilor teatrului românesc cu

cele ale teatrului german și maghiar. Încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, trupe teatrale germane și maghiare au susținut, stagiuni în șir, spectacole, la Timișoara, în cele două limbi dar, unele dintre ele, și în limba română. Ansamblurile teatrale de amatori care au precedat înființarea instituțiilor teatrale profesioniste au susținut spectacole în cele trei limbi. De altfel, condiția plurilingvă a populației timișorene a înlesnit accesul larg al publicului la spectacole, indiferent de limba folosită pe scenă. Sunt cunoscute trupe cum au fost cele ale maghiarilor Pali Elek și Iosif Farkas sau a germanului Johann Gerger, dar și altele care, la mijlocul secolului trecut, susțineau reprezentațiile teatrale, alternativ, în două limbi, cea proprie și română.

Disponibilitățile largi, deja demonstrate de istoria culturală a municipiului, **pentru cooperare** a artiștilor și creatorilor de spectacol aparținând unor structuri etnice diferite și vorbind limbi diferite, capacitatea de a depăși false bariere de comunicare – formală – în favoarea unei conlucrări artistice fructuoase, creatoare de valori artistice importante, în beneficiul egal al publicului multiethnic din Timișoara și, în general, din Banat, reprezintă **o garanție a posibilităților de aplicare practică a proiectului, precum și a rezultatelor sale.**

#### SCOPUL proiectului

1. **Realizarea**, în rândul populației plurilingve și multietnice din municipiul Timișoara și zona limitrofă – prin intermediul teatrului, ca manifestare spirituală cu reflex social, – a **imperativului contemporaneității**, înțeles ca asumare a conștiinței naționale în consonanță cu spiritul larg, european, deschis, tolerant, disponibil, creativ, singurul capabil să genereze comportamente sociale firești între diferitele structuri ale populației din această zonă.

2. **Dezvoltarea**, prin mijloacele informației culturale, pentru o populație eterogenă etnic a **idealurilor și a valorilor lor comune**, existente cu evidență de-a lungul unei lungi istorii de conviețuire comună, în care ele au constituit liantul cel mai important.

3. **Continuarea, dezvoltarea și amplificarea unor acțiuni conjugate ale celor trei teatre de limbi diferite din Timișoara.** Crearea unor programe speciale care să includă potențialul artistic al celor trei trupe.

4. **Antrenarea în multiple activități cultural- teatrale comune**, cu valoare educativă, coordonate de Teatrul Național, a **școlilor gimnaziale și liceelor cu limba de predare română, germană, maghiară și sârbă.**

#### METODOLOGIE de aplicare

Proiecte repertoriale concertate ale celor trei teatre în cadrul unei strategii comune de educare a publicului plurilingv, printr-un program repertorial gândit de cele trei teatre în ideea complementarității ofertei lor culturale.

Vorbind despre teatrul plurilingv din Timișoara, facem în mod deliberat abstracție de sistemul administrativ care separă formal cele trei teatre în discuție, acesta asigurându-le doar o structură organizatorică individuală, ele regăsindu-se, prin tot ceea ce înseamnă scop, vocație, căutare, acțiune comună, adică prin însăși substanța lor, ca instituție culturală unică, cu adresabilitate unui public, pe un mare segment al său,

unic, și uzând de același sistem de comunicare bazat pe principii și țeluri identice, deci unul comun, indiferent de limba care poartă mesajul semantic.

## REZULTATE scontate

**1. Concertarea propunerilor repertoriale ale celor trei teatre.** În măsura în care **proiectele repertoriale** ale celor trei teatre vor fi **coerent articulate** în conformitate cu una sau mai multe direcții educaționale unanim acceptate ca fiind **importante și oportune** pentru publicul timișorean în **acest moment**, rezultatul imediat va fi o **creștere a forței de impact și influență a teatrului asupra acestuia**.

Pot fi puse, spre exemplu, în circulație, în acest moment, idei pornind de la cea a moralității relațiilor sociale, până la problema raportului individului cu puterea și structurile sale, de la frumusețea relațiilor interumane bazate pe idealuri și valori comune, până la ideea posibilității și a dreptului structurilor etnice de oriunde de a-și păstra integritatea și personalitatea spirituală într-un cadru normal al deschiderii și dialogului civilizat etc.

Lansarea unei idei de către spectacolul unuia dintre teatre, preluarea, prelungirea, nuanțarea, accentuarea ei de către spectacolele celorlalte, creează, dincolo de orice, un circuit prețios de înțelegere nu doar între public și teatre, dar chiar și între colectivele artistice ale acestora. Abordarea unei sfere de probleme identice sau asemănătoare, cu mijloace de expresie teatrală diferite, oferind astfel publicului măsura multiplelor posibilități ale spectacologiei teatrale este, credem, o modalitate eficientă de educare estetică a publicului. Și oportună, dacă luăm în considerare etapa istorică anterioară, în care teatrului i s-a impus un anume tip de didacticism, străin esenței sale estetice și vocației sale educaționale.

În cadrul aceluiași punct din program referitor la concertarea proiectelor repertoriale, **regăsirea, cu consecvență, în repertoriul fiecăruia dintre cele trei teatre, a universului spiritual și a valorilor dramaturgiei celorlalte etnii, prin abordarea unor nume de rezonanță, reprezentative pentru dramaturgia acestora**, este, credem, o măsură eficientă și oportună pentru cunoașterea mai profundă a valorilor și identității naționale a fiecăreia dintre structurile etnice conlocuitoare ale Timișoarei.

Întrepătrunderea creatoare, fuzionarea unora dintre aceste valori, nu este un proces de dată recentă ci unul vechi de secole în această zonă a Banatului. Acest proces însă, continuat și amplificat prin **contribuția programatică** a celor trei teatre, nu poate fi decât benefic pentru sfera culturii teatrale.

Revelarea, prin intermediul spectacolului teatral, a acestui proces de interferență culturală, creează, la actor și spectator deopotrivă, sentimentul apartenenței la un univers spiritual comun, în care își regăsesc propriile valori amplificate, îmbogățite prin alăturare, influențare, contopire.

În acest sens este importantă descoperirea acelor **texte literare** (nu neapărat dramatice dar cu potențial de prelucrare scenică), texte în care se pot regăsi acele influențe culturale multietnice, expresie a păstrării identității proprii fiecărui segment etnic dar și, egal, expresie a fuzionării creatoare a lor într-un produs cultural unic, rafinat, îmbogățit, cu forță de expresie și forță de influențare culturală sporite semnificativ.

Spectacolul comun al celor trei teatre, cu forțe artistice reunite, cu adresabilitate amplă, plurilingv sau nu, pe un asemenea text, ar putea face din teatrul timișorean, o dată în plus, un liant spiritual dar și o forță puternică și persuasivă de sudare, prin cultură, a diferitelor straturi etnice existente în această zonă.

Acest proiect de program a fost prezentat Facultății de Filologie a Universității de Vest Timișoara care, interesat de el, si-a exprimat sprijinul în sensul investigării materialelor literare din zona Banatului, mai puțin cunoscute sau chiar ignorate, dar susceptibile de a putea reprezenta baza literară a unui asemenea spectacol.

**2. Spectacole plurilingve realizate prin cooperarea forțelor artistice ale celor trei teatre.** Spectacolele pot fi prezentate alternativ pe cele trei scene, adresându-se, oricum, unui public plurilingv. Pot fi speculate, cu nebănuite rezultate artistice, posibilitățile expresive diferite ale celor trei limbi, în scopul amplificării mesajului semantic și estetic pe care îl poartă spectacolul.

**3. Schimburi sistematice de cadre artistice** – actori, regizori, pictori scenografi, în echipă – între teatrele din Timișoara și teatre similare din Germania, Ungaria, Serbia etc. Și în cadrul acestui punct din program există, în istoria recentă, dar și mai îndepărtată a celor trei teatre timișorene, experiențe cu rezultate notabile, experiențe care credem că pot și trebuie să fie amplificate prin proiecte comune aplicate programatic.

**4. Susținerea, prin echipe mixte de creatori de spectacol, a unui program coerent articulat de educare teatrală, adresat liceelor cu limbă de predare română, franceză, engleză, germană și maghiară.**

Rezultatele acestui punct din program ar trebui să fie legate nu numai de înțelegerea fenomenului teatral în esența lui de artă a cetății, chemată a reflecta și comenta problemele acute ale prezentului ci, mai ales, de inculcarea conștiinței **identiticii valorilor de bază, fundamentale, ale teatrelor cu orice limbă de exprimare.** De fapt, decuparea „ideii de teatru” timișorean, plurilingv, animat de idealuri și scopuri de orice fel, morale, culturale, civice etc., unice și care se adresează, cu mijloace identice, unui **public multiethnic, sudat**, pe lângă multe alte forme de acțiune (administrativă, de educație, de apartenență geografică etc., și **prin identificarea și includerea într-un spațiu cultural comun, în care valorile spirituale sunt rezultatul contribuției egale a tuturor.**

În cadrul aceluiași punct din program pot intra în discuție și alte forme de relație ale creatorilor din cele trei teatre timișorene, într-un efort concertat, cu sistemul de învățământ din municipiu. Adresate unui auditoriu de adolescenți, încă neformați, fără valori de referință, fără o informație îngrijită în domeniu, **conferințele**, susținute de personalități marcante ale vieții culturale și teatrale din Timișoara, dar nu numai, pe teme cum ar fi, bunăoară, Interferențele culturii teatrale în Banat și Ardeal, ori pe altele din aceeași zonă, nu pot fi decât fructuoase.

Desigur că vârsta segmentului-țintă de adresare poate varia în funcție de structura școlilor cu limbile de predare mai sus menționate, importantă este **oferta teatrelor de acțiune comună, concertată, cu interes egal pentru pregătirea copiilor de orice etnie.**



În același punct al programului ar putea intra și activitatea de **inițiere în practica teatrală** a copiilor, știut fiind că teatrul este o excelentă modalitate de dezinhibare, de creare a unor deprinderi de comportament social, de înțelegere a ideii de echipă, de uniune, bazată pe alte valori și repere decât cele ale limbii vorbite.”

În anul 2001, nemulțumită de modul destul de întâmplător de alcătuire a repertoriului teatrului, rămas în totalitate la mâna regizorilor, m-am gândit că ar fi oportun un „studiu de teren” asupra orizontului de așteptare al publicului timișorean în cece privește oferta teatrului meu.

Am făcut o propunere de program cu o analiză a raportului Teatru Național – public în etapa 1990-2001, programul urmând a fi realizat în colaborare cu Facultatea de Sociologie-Psihologie a Universității de Vest, Timișoara. El suna așa:

### **SPECTATORUL – PARTENER AL ACTORULUI**

*Program realizat în colaborare*

**Universitatea de Vest Timișoara – Facultatea de Sociologie**

#### **A. RAPORTUL TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA – PUBLIC**

*Evaluarea condițiilor concrete care au generat necesitatea lansării Programului*

O observație atentă asupra RAPORTULUI SPECTATOR / TEATRU NAȚIONAL la Timișoara, începând din 1990, relevă **OSCILAȚIA ACCENTUATĂ** a interesului publicului timișorean, în perioada menționată, față de Teatrul Național și oferta lui artistică.

*Se impun câteva precizări:*

**1. În primii doi ani după revoluție, publicul s-a îndepărtat evident, masiv, de teatru.**

*Cauzele pot fi identificate în:*

**a. Interesul crescut - chiar exclusiv - al realilor și potențialilor spectatori de teatru față de „spectacolul străzii”,** inedit și mult mai magnetic decât oferta teatrului, oricum ar fi arătat ea, măcar și pentru faptul că în acest spectacol el, publicul de teatru, era chiar Actorul. Spectacolul străzii nu avea fard, era deci mai dramatic prin autenticitate și posibilitatea implicării directe, fizice, a spectatorilor de teatru.

**b. Explozia informațiilor, de toate categoriile și din toate zonele de interes, multe dintre ele interzise vreme de o jumătate de secol,** informații găzduite de **noua presă liberă**, senzațional de bogată și diversă ca număr de publicații și factură. (Chiar mult prea liberă, liberă și de elementarul bun simț). Fenomenul cultural s-a regăsit aici doar sporadic comentat și nerelevant reprezentat ca exactitate a judecății de valoare asupra subiectului vizat, dată fiind condiția de amatori în domeniu a foarte proaspeților „cronicari dramatice” care nu aveau sisteme de referință certe în evaluarea valorii apărurii, dar și a subiectivismului extrem al acestor jurnaliști, generat de diversitatea apartenenței lor politice, devenită, eronat, criteriu de apreciere culturală.

**c. Valoarea relativ scăzută a spectacolelor teatrului,** aflat în situația de a-și modifica din bază, fundamental, fizionomia comunicării și expresiei artistice – eso-

pică, alegorică, subtextuală vreme de 50 de ani –, în favoarea comunicării directe și libere. A fost, pentru toate teatrele, o perioadă tensionată și dramatică, de căutări, de eșecuri, de experimente, de excese, deci de nivel artistic scăzut al spectacolelor. Unii creatori de spectacol, importanți, cum ar fi Cătălina Buzoianu, nu s-au apropiat de teatru câțiva ani, alții, mai curajoși sau înconștienți, s-au întrecut în încercări ratate.

2. Următorii 10 ani au însemnat, pentru PUBLIC, o perioadă oscilantă, de flux și reflux al interesului pentru teatru.

Pentru TEATRUL NAȚIONAL din Timișoara a fost o lungă perioadă de instabilitate managerială, fapt reflectat în calitatea precară a spectacolului teatral.

S-au perindat la conducerea teatrului opt directori, dintre care trei interimari. Managerii „stabili” au ambiționat să construiască, fiecare în parte, un alt sistem managerial față de cel precedent, preluând din acesta foarte puțin sau deloc, cel mai adesea nici măcar acumulările certe valorice, situația conducând firesc la discontinuități în ritmicitatea ofertei artistice a teatrului, dar și la o valoare medie a ofertei, fenomen specific permanentei schimbări. Interimatul a însemnat o perioadă de stagnare, din toate punctele de vedere, a activității teatrului, perioadă macerată însă din interior de lupte intestinale pentru putere.

#### **a. Valoarea artistică a ofertei culturale.**

**Marea majoritate a spectacolelor s-au situat la nivel mediu și submediu.**

##### **Cauze de natură artistică:**

- Fizionomia unei democrații „sui generis” și în teatru (situație similară în toate teatrele românești, dar nu numai), egală, în multe împrejurări, cu anarhia și haosul.

- Fluctuația necontrolată a cadrelor artistice, situație generată de lipsa unei Legi a teatrelor care să reglementeze juridic drepturile dar și obligațiile reciproce ale teatrelor și actorilor, în noul sistem democratic de funcționare. Plecarea în mijlocul sau la sfârșitul unei stagiuni a actorilor cuprinși masiv în distribuțiile unor spectacole, a condus la abandonarea acestora, înlocuirile nemaiputând asigura același nivel artistic al spectacolului.

- Totala libertate de opțiune repertorială a teatrelor, dar și un regim „regizorocrat” excesiv în această direcție, a permis pătrunderea în repertoriul teatrului a unui mare număr de texte lipsite de valoare artistică, axate pe tematici și probleme care, în sine, (sex, politică de ex.) nu au interesat publicul, sau, poate, l-ar fi interesat într-o altă formă artistică, mai elaborată artistic, mai puțin excesivă și naturalistă ca reprezentare scenică.

- Abandonul, firesc, al cenzurii ideologice a condus, nefiresc, și la abandonul necesarei cenzuri artistice.

Notă: Publicul, bine format și informat al Timișoarei, a ales mereu în acest interval de timp analizat, cu exactitate, spectacolul valoros și pe cel de care avea nevoie. De unde sinusoida creșterii și descreșterii evidente a interesului său pentru Teatrul Național.

### **b. Atitudinea presei locale, în context.**

Existența convulsionată a teatrului, lupta pentru forță de influență în interior și pentru capital de imagine în exterior, pentru alte forme de afirmare individuală, deseori vedetistă și oarecum neacoperită, alte tipuri de conflicte interne au reprezentat o „mină de aur” pentru presa timișoreană care a continuat să fie permanent asumată de interesul pentru comentariul acestor evenimente minore, neartistice dar spectaculoase, în detrimentul comentariului avizat și exact asupra fenomenului teatral.

Publicul a gustat un timp picanterea, nesesizând însă nici el, nici presa însăși, că astfel se distruge micul halou de mister în care trăiește lumea scenei și de care avea și are **încă** nevoie spectatorul român în acel și în acest moment în care absolut totul, toată murdăria – de la viața familială la relațiile belicoase dintre partidele politice – se spăla și continuă să se spele cu valuri de cerneală tipografică, invective și calomnii, în piața publică.

(Presa nu a înțeles că nicio echipă de fotbal, fluierată mereu de propriii suporterii, nu va putea câștiga vreodată.)

Cum caruselul directorilor teatrului s-a învârtit după cursul schimbărilor politice la guvernare, presa nu a ostenit să-i laude sau să-i înjure corespunzător, pe ei ca persoane fizice, dar și, ciudat, întreaga activitate a teatrului pe care, temporar, îl gestionau.

Publicul a venit la teatru și a plecat de la teatru, i-a plăcut sau nu i-a plăcut ce vedea aici, nu numai în funcție de propriile opțiuni culturale și politice, concordante sau nu cu „culoarea” directorului susnumitei instituții de spectacol, dar și în funcție de „ghidajul presei libere” în acest sens.

Lipsa conștiinței responsabilității presei pentru cuvântul scris, față de judecata de valoare emisă asupra unui fenomen, instituții sau persoane fizice, a făcut ca, în nenumărate rânduri, din motive exclusiv „civile” deci neartistice, improvizații „jurnaliști culturali” să confunde, analizând activitatea teatrului, peștele de sticlă cu renumitul gallé, realizând teatralul „qui pro quo”, care nu are valoare însă decât pe scenă.

Publicul, cititor al presei timișorene libere, cam plictisit de la o vreme, a rămas să aștepte acasă, privind la televizor sau în sine însuși, ca spectaculoasele conflicte civile ale teatrului, atât de mediatizate, fie ele politice sau doar morale, să devină artistice, urcând pe scenă, acolo unde le este locul.

Teatrul este, în esența lui, conflict.

Dar artistic.

Între timp, iubitorul de teatru timișorean a urmărit toate spectacolele Agenției de impresariat Artmedia, care a adus spectacole cu actori bucureșteni cunoscuți, despre care publicul nu știa nimic decât că sunt Mari și Foarte Buni. Nici nu avea nevoie să știe altceva despre ei. Oare de ce să fi suferit actorii timișoreni un alt tratament?

O mare parte din **responsabilitatea acestei situații**, reale, revine Teatrului Național însuși, incapabil să contracareze informația civilă a presei cu o **strategie promo aplicată diferit la fiecare tip de spectacol**, capabilă să percuteze semnificativ și insistent în zona de interes cultural a mai multor categorii de public. O informație avizată, profesionistă, „din interior”, o confesiune de intenție a teatrului legată de opțiunea de

text, o mărturisire a mai multor creatori de spectacol legat chiar de drumul, deloc simplu, al „gestației”, portrete ale actorilor implicați, regizori, scenografi etc. etc., o sumă de informații care să capteze permanent atenția spectatorilor ar fi redirecționat interesul publicului spre o zonă mai profitabilă atât pentru publicul însuși, cât și pentru teatru: **zona culturală.**

Publicul timișorean a demonstrat, pe parcursul celor 12 ani la care ne referim, că vine la teatru atunci când are la ce veni.

#### **Alte categorii de cauze care au distanțat publicul de teatru:**

1. **Magnetismul programelor TV**, după revoluție „liberalizate” ca diversitate a ofertei informaționale, capabile să satisfacă normala curiozitate a publicului pentru tratarea (artistică sau neartistică), a unor teme – cum ar fi sexul, crima, perversitatea, drogurile etc. – tabu vreme de o jumătate de secol pentru noi.

- Accesul la un evantai larg de canale TV românești și străine, specializate pe domenii unele dintre ele, pe tipuri de informație, capabile deci să răspundă sigur unei anume preferințe, unui anume tip de solicitare. (desene animate, descoperiri științifice, evenimente mondiale la zi etc)

- Accesul relativ ieftin (abonament TV) la o plajă largă de informație culturală, incluzând-o, prin anume programe, și pe cea teatrală.

- Comoditatea vizionării TV. Posibilitatea de a vedea „orice” fără niciun efort fizic sau financiar.

2. **Gradul tot mai accentuat de pauperitate a diferitelor categorii sociale de public.** Imposibilitatea de acces la cultura teatrală, împotriva prețurilor scăzute practicate de teatru. Scăzute în raport cu costurile reale de realizare a spectacolelor, mari totuși față de posibilitățile materiale tot mai reduse ale publicului iubitor de teatru.

3. **Stresul.** Cauzat de nesiguranța zilei de mâine, instabilitatea economică, socială și politică, discrepanța dintre linia orizontului de așteptare al societății civile românești și realitatea diurnă etc.

4. **Abandonul sistemului organizat de acces la teatru, care a funcționat o jumătate de secol.**

Se referă la organizarea **vizionărilor în grupuri** ale unei colectivități profesionale – întreprinderi, instituții, - prin mijlocirea organizațiilor sindicale sau a altor organisme, ale unor colectivități sociale sau de învățământ de toate gradele.

În ceea ce privește școlile, **obligativitatea participării** – supravegheate de cadrele didactice – conducea, în timp, la **crearea de deprindere** a vizionării spectacolului de teatru încă din copilărie sau adolescență. Presupunea, implicit, prin experiența repetată a vizionării, crearea unor sisteme de referință capabile să conducă la dezvoltarea gustului pentru teatru, la capacitatea asumării unui sistem de valori propriu domeniului accesat, la capacitatea de a discerne valoarea de nonvaloare în oferta teatrală. **Sistemul participării organizate la teatru a condus la crearea spectatorului avizat.**

Din noul sistem de învățământ, de după 1989, ideea obligativității participării la fenomenul de cultură: teatru, concert, operă etc. a fost radiată.

5. **Abandonul, din partea teatrului, a unui anume sistem de relație cu publicul școlar, universitar și matur,** relație stabilită tot prin intermediul organismelor

mai sus amintite: sindicat, organizație de partid pentru publicul matur, Asociații studențești pentru învățământul universitar, Inspectorat școlar pentru sistemul de învățământ preuniversitar.

Acest punct se referă la strategia teatrului de formare a unui public de teatru avizat, program derulat cu consecvență principală de Teatrul Național Timișoara vreme de câteva decenii înainte de 1989.

O suită de proiecte incluse în acest program, proiecte care vizau mijloace „civile”, paratearale, de apropiere a publicului de teatru (prezența cadrelor artistice în diversele medii de proveniență a publicului, acțiuni culturale cu implicare bilaterală, acțiuni culturale ale unor organisme de învățământ superior desfășurate în incinta și cu participarea teatrului, coordonarea activității școlare teatrale de către cadrele artistice calificate etc. etc.) au fost și ele abandonate sub imperiul legiferării libertății de opțiune a publicului asupra participării la aceste acțiuni culturale comune cu instituția teatrală.

**6. Abandonul, începând din 1997, a unui sistem aproape clasicizat de vânzare a biletelor prin așa numiții **organizatori de spectacol**, angajați ai teatrului cu funcții de impresariere.** Sistemul vânzării exclusiv la casă sau prin abonamente nu a dat rezultate din mai multe motive, dintre care unele țin de comoditatea spectatorului, obligat să facă mai multe drumuri, dar și de incapacitatea teatrului de a-și păstra promisiunile făcute publicului, promisiuni legate de programul repertorial și datele apariției premierelor.

Astfel, încet- încet, publicul avizat și-a pierdut deprinderea de a veni la teatru.

Astfel, nu s-a mai putut forma un public nou, cunoscător.

#### **B. SCOPUL Programului Spectatorul – partener al actorului:**

- **Formularea**, în termeni clari, a **orizontului de așteptare al publicului**, real și potențial, față de Teatrul Național, teatrul cetății unde trăiește.

- Stabilirea unui raport funcțional între cererea publicului și oferta culturală a teatrului.

- Acoperirea nevoilor culturale ale unui public divers, eterogen ca gust, vârstă, grad de cultură, capacitate de absorbție culturală etc. prin satisfacerea cererii.

#### **C. OBIECTIVELE:**

- **Identificarea segmentelor de public**, după un sistem clar de criterii, ce urmează a fi abordate.

- **Identificarea orizontului** sau a orizonturilor **de așteptare** ale acestor segmente de public față de Teatrul Național.

- **Identificarea mai multor factori responsabili** de apropierea sau distanțarea publicului, din toate segmentele, de teatru: grad de cultură, grad de informație teatrală, posibilități materiale de acces la teatru, gust, domenii de preferințe problematice, grad de interes pentru dinamica dezvoltării spectacologiei teatrale etc.

- **Identificarea posibilităților de fluidizare a relației teatru – public.** Obținerea unor date reale în urma sondajelor realizate de o structură specializată în domeniul investigației sociologice.



**D. AMPLOAREA** (*o stabilește Facultatea de Sociologie*)**E. STRATEGIA APLICĂRII PROGRAMULUI** (*o stabilește Facultatea de Sociologie*)**F. REZULTATE SCONTATE:**

- **Creșterea fluxului de spectatori ai teatrului prin plierea programului repertorial al acestuia pe elementele de atingere a orizonturilor de așteptare ale publicului timișorean.**

- **Creșterea nivelului de cultură al publicului prin valoarea ofertei artistice a Teatrului Național.**

- **Creșterea, prin cele două elemente menționate mai sus, a gradului de eficiență, în mai multe planuri, a investiției materiale (fonduri publice) pe care o presupune activitatea unei instituții de cultură cum este Teatrul Național Timișoara."**

Decanul Facultății de Sociologie, domnul prof. univ. dr. Ștefan Buzărnescu, o somitate în domeniu și un om extrem de ocupat, asumat de ideea unui asemenea program care folosea, desigur, și programului studenților, a preluat controlul aplicării investigațiilor. În vara anului 2002, rezultatele sondajului pe primul eșantion de public – 457 de subiecți - extras din populația totală a Timișoarei, subiecți cu studii medii și universitare, deci un public „de vârf” intelectual, era gata.

Rezultatele acestei extrem de serioase investigații le-am primit într-o prezentare clară, cu grafice edificatoare pentru rezultatele chestionarului, rezultate care au venit să releve, cu precizie, câteva aspecte legate de problema în discuție:

a. În ultimul dintre cei doi ani – 200, 2001 – la care face referire sondajul, numărul celor care vin rar la teatru s-a dublat față de precedentul, dar numărul celor care nu au călcat pragul teatrului s-a înjumătățit în ultimul an față de precedentul

b. Preferința categorică a acestui eșantion de spectatori față de spectacolul de divertisment și comedie, în general. Preferința față de melodramă, ca gen, față de teatrul de revistă și muzical.

c. Publicul găsește prețul билетelor practicat de Teatrul Național accesibil și dacă nu este chiar foarte mulțumit de oferta teatrului, rămâne, totuși, mulțumit.

d. Într-o proporție covârșitoare, publicul recunoaște importanța culturii pentru viața omului modern.

Sigur că, din toate datele, se puteau trage niște concluzii mai mult decât interesante pentru gradul de cultură al acestui eșantion de public, pentru starea lui de bunăstare materială (preferă plimbările sau televizorul unui spectacol văzut cu familia. Oare de ce?), dar mai cu seamă în legătură cu **ce are de făcut teatrul pentru ca să acopere aceste preferințe categorice ale publicului său.**

Investigația urma să continue câțiva ani, după aceeași schemă de întrebări adresate unui public împărțit în eșantioane reprezentative pentru un anume segment social și cultural.

Împreună cu domnul profesor Buzărnescu am hotărât că o conferință de presă ar fi benefică pentru derularea în continuare a programului, publicul urmând a fi avertizat, prin mijloacele media, de faptul că va fi abordat ca subiect al investigației sociologice.

Dar... minunații reprezentanți ai și mai minunatei prese timișorene, complet neinteresați de program și de scopul acestuia, nici măcar de analiza teatrului în general, au citit cele câteva rânduri referitoare la atitudinea presei de-a lungul acestor 12 ani, s-au simțit atinși personal, și, cu o atitudine haiducească, au părăsit holul unde se ținea conferința de presă. (Materialul făcea referire la presă, în general, fără să atingă, în niciun fel, vreo publicație sau jurnalist anume). Ar fi fost de așteptat ca, în atari condiții ale absenței lor de la întâlnire, să se abțină de la a scrie ceva, dacă tot vorbeam de profesionalitate. Ași de unde! Două doamne s-au așezat voinicește și m-au făcut pe mine, ca autor al analizei, pulbere, pe câte o jumătate de pagină de jurnal, considerând că observațiile la adresa presei timișorene, în general, de-a lungul deceniului analizat, ascund gândul meu vendetist la persoana lor fizică, gând mocnit ani în șir. Programului i-au acordat, în treacăt, câteva rânduri. Și domnul Buzărnescu a ieșit cam șifonat din contactul cu cele două jurnaliste, conștient că sunt atât de importante, încât lumea întreagă nu are nimic altceva mai bun de făcut decât să se gândească, clipă de clipă, la ele, și să le „coacă” te miri ce.

Probabil că dacă nu ar fi fost totul atât de ridicol și, până la urmă, comic, ar fi fost extrem de trist. Oricum, după această „atitudine profesionistă” a celor două jurnaliste ofuscate degeaba, programul a fost brusc întrerupt. Nu mai avea nimeni chef de el. Păgubitul: publicul timișorean care a fost deranjat cu întrebări ale căror răspunsuri nu au fost luate în considerare.

Este adevărat, programul a fost întrerupt nu doar din cauza lor, ci și din cea a teatrului însuși. Aceasta, pentru că a lua în considerare acele concluzii ar fi însemnat să fie afectată libertatea absolută a regizorilor de a-și face propunerile de repertoriu, dâșii neavând chef să țină seama de nimic altceva decât de propriile lor ambiții și orgolii.

Și așa, publicul timișorean, „partenerul de viață” al teatrului, a rămas tot pe locul secund al vieții acestuia.

Pe unul dintre regizorii de origine română, stabilit în Canada, întors acasă după mulți ani – este vorba despre Alexander Hausvater – l-am auzit, în cadrul Congresului Mondial al Criticilor de Teatru din noiembrie 2003, motivând această întoarcere prin existența publicului foarte special pe care îl are România, *„un public așa ca nicăieri în lume”*, zicea el. *„Aici publicul este cu adevărat partener de joc al actorului, el este chiar partea creativă a teatrului. Reacțiile acestui public sunt, uneori, mai importante chiar decât ceea ce se întâmplă pe scenă.”* (2003)

SCHIȚĂ DE PORTRET SENTIMENTAL AL PUBLICULUI  
**TEATRUL CA DROG**

De mai bine de trei ore aud zgomotul manifestației din fața Teatrului Național Timișoara. Din balconul acestuia se strigă, se revendică, se amenință. Tonul mi-e cunoscut. Parcă, derutat, timpul ar fi luat-o înapoi cu aproape un deceniu.

Cobor din birou, trec de scena teatrului, fascinată de celălalt spectacol, cel al străzii.

Privesc la oamenii adunați – vreo câteva sute – zgribuliți sub ostilitatea acestui noiembrie neprietenos și sub cea a timpului istoric ajuns, în calendar, la 17 noiembrie 1998.

În stradă oamenii sunt furioși: zgomotoși, unii, icnind surd, alții. Toți disperați. Văd clar pe chipul lor ceea ce, de fapt, știam: sunt mai disperați ca în 1989. Atunci aveau speranța...

Pe frontispiciul Teatrului Național, un panou de 6/3 metri anunță, pentru aceeași seară, o premieră: **Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în Bosnia** de Matei Vișniec.

În context, mi se pare nepotrivit.

Aproape mi-e jenă...

Oricum ar fi însă vremurile, timpul teatral înaintează alături de timpul istoric, atingându-se uneori – rar –, condiționându-se permanent, dar mereu neconfundabile, mereu distincte.

Cei adunați în fața teatrului cer, iar, dreptul la pâine. Al cărei preț a ajuns să fie determinat de prețul prafului de pușcă pe piața mondială și de neputința guvernanților, pe piața națională.

Și mă surprind întrebându-mă, din nou, nu dacă lumea mai are nevoie de teatru, în contextul menționat, ci de ce are din nou, acum, lumea, atâta nevoie de teatru?

Pentru că știu sigur că sala va fi plină.

Ca înainte de '89.

Atunci teatrul era locul, singurul, în care spectatorul își regăsea, chiar comunicate într-o formă esopică, acele adevăruri pe care le vedea și le gândea, dar îi era interzis să le rostească.

Imediat după aceea publicul a părăsit teatrul. Nu-i mai oferea nimic.

Lumea ca teatru devenise, brusc, mult mai magnetică decât teatrul ca lume, pentru că angrenajul marelui teatru al lumii era antrenat de impulsuri incomparabil mai dramatice decât cele ale micii lumi născută din harul histrionului. Avea mai puțin fard.

Teatrul însuși traversa un moment de reevaluare a expresivității mijloacelor sale artistice de comunicare și oferta lui era, firesc, mai modestă.

Apoi, publicul s-a întors.

Încet.

Acum vine, vine.

Sigur că îmi place să cred că vine pentru că are la ce veni. Sigur că îmi place să cred că în teatrul meu s-a schimbat ceva, chiar dacă, perfecționistă și intransigentă cum sunt, mi-ar fi plăcut, poate, ca aceste transformări să fie nu neapărat mai rapide, ci mai profunde, mai temeinice. Dar cine mă poate asigura că eu sunt cea care am dreptate?

...Cum, însă, de trei decenii urmăresc cu atenție și fascinație nu doar reprezentarea de pe scenă dar și spectacolul sălii, sunt sigură că voi găsi, aici, încă o explicație.

Pe unii spectatori îi cunosc din vedere. Vin la teatru de 20-25 de ani, au venit și când jucam la trei grade Celsius în sală, au venit și la spectacolele bune, și la cele proaste, și la marile „căderi” ale teatrului. Nici ei nu au mai venit o vreme, apoi au revenit. Recunosc, la mulți, aceeași „ținută de gală”, îngrijit călcată, cam ieșită din modă. Stau, unii, pe locurile cu prețul II.

Pentru ei, teatrul înseamnă ceva. Știu că vin la teatru pentru că nu pot altfel, își plătesc biletul totdeauna, chiar dacă prețul acestuia este, pentru ei, un mic sacrificiu. Simt că îi iubesc.

Recunosc și categorii mai noi. Eleganți, extrem de selectivi (vin rar, la distanțe mari), le mai zăbovesc câte un celular în haină sau poșetă. Stau la stal I, sau prin lojile centrale, în față. Întotdeauna. Nu li se oferă un loc conform cu statutul lor, nu vin.

Apoi, foarte, foarte mulți tineri. Curați, în blugi, cămăși colorate. Poate că numai asta au. Îi iubesc și pe ei.

Alții, agitați de o voioșie suspectă și fără cauză aparentă, nemulțumiți că teatrul nu-i discotecă, trântesc scaunele, zumzăie, chițăie, se înghiontesc și se ciupesc.

Pe unii îi scot afară de ureche, din respect pentru actori și prima categorie de „plătitori”.

În rest, o mare de necunoscuți.

Ce i-o fi chemat spre teatru?

Care este orizontul lor de așteptare? Ce speră să găsească aici? Răspunsuri pentru neliniștea lor, certitudini pentru îndoielile lor, vor să-și regăsească întrebările, caută un univers problematic consonant cu propria stare de spirit? Amuzament?

Toate astea la un loc? Ori, poate, nimic din ele.

Un sondaj sociologic m-ar lămuri, dar, pentru moment, sociologii au alte priorități.

Până să aflu răspunsul lor, mă încercă un gând: să fi devenit, oare, teatrul, acum, alături de alte mijloace mai puțin „nobile” și ortodoxe, un refugiu din cotidian? Un soi de drog?

Poate că nu întâmplător vechii japonezi îi numeau pe actori „distribuitori de uitare”.

Oricât de deslușită ar fi pentru un spectator obișnuit convenția teatrală, rămâne întotdeauna în jurul teatrului un halou de tensiune și mister care-l fac unic. Magnetic. Niciodată suratele lui mai june, cinematograful și televiziunea, nu-l vor putea concura.

Există chiar și un miraj al sălii de spectacol. În care lumina, neutră și „civilă”, se topește încet, încet, conducându-te pe tine, spectator, spre realitatea iluzorie a altui univers.

Care te cuprinde, te încearcă, te zguduie afectiv, un univers în care, prin miracolul unic al teatrului, devii tu însuși personaj și partener al actorului în jocul unui emoționant circuit tensional și energetic între scenă și sală.

Și, poate, așa, uiți de necruțătoarele imperative ale cotidianului.

Publicul vine la teatru. De ce?

Poate pentru că aici, la teatru, regăsește, în anarhia și haosul general, iluzia normalității. Și două ore se simte protejat de agresiunea existenței diurne.

Chiar *hotărârea de a merge la teatru* ține de normalitate. Este importantă, este o decizie spirituală, o nevoie normală de confruntare cu tine însuși.

Pentru că personajele de teatru, chiar dacă vin din negurile istoriei îndepărtate, în sala de spectacol trăiesc în clipa prezentă. Spectacolul teatral nu este niciodată o piesă muzeistică. Nu ar interesa pe nimeni. De aceea dialogul personajului, care se mărturisește pe sine mereu și mereu, cu spectatorul din stal este unul mereu viu. Personajul trăiește mereu la timpul prezent și în confesiunea vieții lui vorbește despre viața ta, spectatorul din stal, înlesnindu-ți confruntarea cu tine însuși, omul.

Și *solemnitatea* cu care spectatorul vine la teatru ține de normalitate. Se pregătește pentru această confruntare, se îmbracă frumos, așa cum în Antichitate filosofi se îmbrăcau în alb înainte de a citi capodoperele gânditorilor.

Indiferent de impulsul care-l conduce spre teatru pe spectator, responsabilitatea teatrului față de el este uriașă. Acum, poate mai mult ca oricând, nu are voie să-l dezamăgească.

...Intru cu emoție în sala în care are loc premiera. Spațiu neconvențional. Public eterogen, nu este publicul „normal” de premieră. Mi-e chiar puțin teamă...

Este vorba despre ororile războiului din imediata noastră vecinătate. Toate războaiele au fost însoțite de violuri, dar, în acesta din Bosnia, violul a devenit o strategie de luptă. Totul este cutremurător, durerea pe care o încerci, aproape viscerală.

Dar chiar și așa, îngenuncheat, înfrânt, zdrobit, umilit, batjocorit, omului i-a mai rămas, totuși, o lumină: miracolul vieții. Oriunde și din orice s-ar ivi, viața este sfântă. Asta vrea să comunice spectacolul.

Publicul, indiferent de vârstă, sex sau nivel cultural, este mișcat, emoționat. Aplaudă minute în șir.

Apoi, se îndreaptă tăcut spre propria lui viață.

...Și mâine e o zi, nu?

Și mă gândesc: atunci când le-a dăruit teatrul, Dumnezeu i-a iubit mult pe pământeni.

(1998)



## SENTIMENTUL RESPONSABILITĂȚII TEATRULUI FAȚĂ DE PUBLICUL SĂU

Desigur că Teatrul Național din Timișoara a izvodit și va continua să izvodească modalități diverse, noi și tot mai moderne și eficiente pentru ca să-și pregătească publicul pentru întâlnirea cu miracolul teatral.

Publicul, cu nenumăratele lui segmente – de vârstă, grad de cultură, capacitate de asumare a mesajului, deschidere spirituală etc. – va continua să se lase modelat de impactul, mai discret sau mai decis, cu tot ce ține de universul teatrului. Va răspunde, fără îndoială, atât cât poate sau după cum poate, atât cât vrea, atât cât crede de cuviință, după câtă încredere are în oferta teatrului, fie ea artistică sau educativă declarat.

În 35 de ani de prezență neîntreruptă și implicată în existența teatrului meu am putut să fiu martorul majorității covârșitoare a evenimentelor care i-au traversat viața și istoria.

Succese complete, succese pe jumătate, păcăleli pentru public, eșecuri monumentale, eșecuri parțiale, compromisuri posibile, compromisuri de neîngăduit, căderi spectaculoase, căderi demne, dar și unele fără rușine, căderi zdrobitoare, succese enorme la public, deloc la presă, mari izbânzi de presă dar fără public la casă etc. etc.

Dacă este adevărat că „toate acestea colorează viața”, mă gândesc că am avut parte de o viață cam prea colorată. După gustul unora. Mie mi-a plăcut.

Cred că m-am împăcat cu toate. Și am iertat foarte multe lucruri acestui iubit capricios, teatrul meu. Că așa-i bine și frumos, atunci când ți-a fost dat să fii, prin destin, „a teatrului”.

Dacă tu îl respecti, te respectă și el pe tine. (Asta în mod teoretic. Practic, este ca în viață: cu cât oferi tu mai mult și necondiționat, cu atât unor parteneri, de obicei de calitate îndoielnică, li se pare că li se cuvine).

M-am împăcat cu multe situații de nesuportat, cu mulți oameni de netolerat, cu multe ale teatrului, de neînțeles pentru lumea laică.

Cu un singur lucru nu cred că am reușit vreodată să mă împac: cu rușinea de a înțelege că teatrul meu și-a înșelat partenerul legal de viață: publicul.

Pentru el, pentru public, am avut dintotdeauna, de la început până la capăt, o slăbiciune specială.

Spectacolul prost este modul în care teatrul își poate înșela partenerul.

Pentru că, în loc să iubești și să îmbogățești spiritul spectatorului și să-i cureți de zgură și să-i înflorești gustul, să-l deschizi spre lumina înțelegerii superioare, generoase, lucide a lumii și a propriei sale vieți, nu reușești tu, teatru, decât să-i pervertești simțul frumosului și al valorii, atât cât îl are.

Este aproape un păcat. De fapt, este chiar un păcat.

Pentru că publicul își plătește prezența în sala teatrului și cu bani, dar mai cu seamă cu alte valori, cu mult mai importante. El plătește cu speranță, plătește cu bucuria așteptării unui posibil miracol, plătește cu chiar timpul său de viață, ireversibil.

Este cel mai scump preț pe care îl poate plăti cineva pentru ceva ce i se oferă. În ultima vreme, în înflorirea tuturor mijloacelor de promovare, de reclamă, acum când este mai important decât odinioară să-ți vinzi marfa, oricum ar fi ea, și când ai la îndemână postere colorate, o mulțime de „ambalaje” sclipitoare, verbale sau iconografice, convingătoare, pentru ca să aduci publicul în sala de spectacol, păcăleala este simplă.

Se gândește oare cineva, vreodată, la răul pe care-l face atâtor oameni printr-un „inocent” gest de păcăleală?

Ei, spectatorii, plătesc pentru ceea ce cred ei că reprezintă spectacolul: un pas înainte. O clipă de destindere, un moment de meditație, o revelație benefică asupra propriei vieți, ceva asemănător cu fascinația – atât de credibilă – a globului de sticlă în care poți vedea totul – viața ta, a altora, cu greșelile, dar și cu posibilele soluții de ieșire din impas.

Sunt puțini oamenii care mai cred în povești. Cei mai mulți se lasă emoționați de povești, dar vin la teatru să înțeleagă ceva din ea.

Cum spuneam, cele mai rușinoase momente ale vieții mele de om al teatrului au fost acelea în care am fost martorul înșelăciunii. Știa teatrul ce oferă Publicului? Dacă s-ar fi iluzionat crezând sincer în valoarea care nu era, aș fi înțeles. Dar el, teatrul, prin cei care-l reprezentau în clipa aceea, știa ce oferă.

Alteori, nu știu cum, spectacole relativ bune, deveneau, după un timp, „de nevăzut”, cum zicea domnul Valentin Silvestru, Dumnezeu să-l odihnească.

Îmi amintesc de câteva împrejurări, aproape antologice, în care aș fi dorit să se deschidă pământul și să dispar. O relatez doar pe una.

Era în 1993, eram invitați la Festivalul Național „I.L. Caragiale” de la București cu spectacolul *O noapte furtunoasă*, făcut de Laurian Oniga. La sediu, spectacolul era onorabil. De aceea fusese selecționat. Acolo, în sala Majestic însă, ceea ce am văzut depășea orice coșmar. Stăteam la o margine de rând, alături de Vladimir Jurăscu, pe atunci directorul teatrului, iar în fața noastră era așezată Antoaneta C. Iordache, care venise să vadă trupa despre care scrisese, la Timișoara, câțiva ani buni.

Pe scenă actorii aveau toate tonurile aiurea, apăruse o miză nouă, decorul era prea mare pentru scenă, totul era îngroșat până la insuportabil, Chiriac și Veta se manifestau erotic absolut fără nicio măsură, aproape naturalist, și ca să fie sigur regizorul că toată lumea din sală înțelege ce se întâmplă acolo, Spiridon, cu mișcări lente antrena în sus și-n jos un scripete cu o găleată. La un moment dat, Rică Venturiano, complet ambetat, cu pantalonii pe vine, o pornise prin sală, să înconjoare de două ori rândurile, în fugă.

Din față, din 5 în 5 minute, Antoaneta se întorcea spre noi și zicea „Măi, voi sunteți nebuni?”. Vladimir își rodea unghiile până a început să șiroiască sânge, i-am dat batista mea, că nici n-o mai găsea pe-a lui de buimăceala rușinii, când Rică Venturiano, nădușit și gâfâind, s-a prăvălit, la a doua tură, direct în poala unei distinse cronicărese aflată la margine de rând. În acest moment în care, de uluire, lumea nici nu mai râdea, i-am zis lui Vladimir: „Eu nu suport să se aprindă lumina pe noi, eu ies”. M-am ridicat să ies, deși până la pauză mai era, și

atunci s-a aprins lumina. Din greșeală sau poate era schimbată miza, eu nu am aflat niciodată. Știu doar că, fiind singura în picioare, toată lumea m-a ținut cu privirea. Muștrare, dispreț, revoltă. Aș fi dat un regat pentru o ...trapă la picioarele mele.

La pauză, Vladimir și cu mine a trebuit să facem față consolărilor prietenilor cronicari, pentru că, dacă tot ne văzuseră, nu puteam dispărea de la prohod.

Sigur că nu poate fi duminică decât din când în când, și nu în fiecare zi a săptămânii. În teatru și vinerea, zi de post (aici, valoric), intră în socoteală, nu?

Sigur că sunt ale noastre toate, și succesele și căderile.

Sigur că niciun creator de spectacol nu pleacă la drum hotărât să greșească.

Sigur că, și în chimie, o experiență poate reuși, o alta nu. De ce ar fi în teatru altfel?

Sigur că există mii de determinante în viața unui teatru, aproape toate dure-ros de pragmatice, care pot exercita o influență negativă asupra spectacolului.

Atunci când teatrul este și ar trebui să rămână o iluzie, un vis minunat de frumos!

Sigur că nu poți scoate de pe afiș, înainte de premiera anunțată cu surle și trâmbiți, un spectacol care înseamnă bani mulți, adică repetiții, adică bani, timp, adică bani, decoruri, adică bani, cheltuieli de întreținere, electricitate, adică bani. Bani de care cineva trebuie să „deie samă”.

Sigur că poți învăța și din eșecuri. Dar spectatorii nu-și cheltuiesc viața ca să învețe din eșecurile teatrului, ci doar din lucrurile bine făcute. Au la îndemână, spre studiu, propriile lor eșecuri.

Sigur că există situații fără prea multe soluții la îndemână, dar la fel de sigur este că fiecare situație are, totuși, o soluție. Să fie singura soluție posibilă aceea care sacrifică spectatorul?

Mărturisesc că nu știu. Sunt un individ cu decizii radicale, urăsc compromisiurile rușinoase și eu cred că asemenea spectacole ar trebui suspendate. În niciun caz oferite copiilor, adolescenților sau spectatorilor ingenui. Răul este prea mare și, în unele cazuri, greu de îndreptat.

Teatrul trebuie să aibă grijă de partenerul lui, ca de singurul pe care îl are.

Publicul, același, poate fi bigam, ori chiar poligam. Lui i se îngăduie să iubească teatrul și opera, și artele plastice, și muzica populară și pe cea simfonică, alte tipuri de arte și este minunat că este așa.

Teatrul însă, la fel ca fiecare dintre celelalte arte, nu poate fi decât monogam. Acesta este publicul nostru, singurul pe care îl avem, îl iubim, îl educăm, îl înflorim, îi oferim tandreți surprinzătoare, avem grijă de el, suntem sensibili la nevoile lui, răspundem la chemarea lui, îi oferim florile marilor reușite, acelea care să-l facă mândru de noi, teatrul, bunăoară, unul dintre partenerii lui iubiți. Și, mai cu seamă, îl respectăm.

Pentru că eu cred că public prost nu există. Există spectacole proaste, regi-zori fără chemare, actori fără har, un tip de teatru prost făcut, dat public prost nu există. Publicul este mereu dispus să ierte, este clement și răbdător. Este me-

reu deschis să investească în partenerii lui din cultură, speranță. De puține ori dă divorț de unul dintre ei și atunci când se întâmplă asta, poți fi sigur că lucrurile sunt grave în ograda partenerului său.

Eu cred că publicul știe întotdeauna când este păcălit.

Uneori este atât de elegant, încât ia vina neînțelegerii unui spectacol, din care oricum nu ai nimic de înțeles, asupra lui. „Este prea modern pentru mine, nu am pregătirea estetică necesară pentru ca să-l înțeleg” – mi-a spus într-o seară o doamnă profesoară pe care o văd de mai bine de 30 de ani în sala teatrului. A trebuit să-i spun ceva și nu am putut să-i spun decât adevărul: „Nu vă culpabilizați, doamnă, nu este un spectacol modern, este numai unul prost”. Credea la fel ca mine – de trei decenii văzuse tot –, știa clar despre ce este vorba, dar nu voia să mă jignească. Nici eu, care atunci reprezentam teatrul, nu am putut să o jignesc cu prezumția de naivitate și nepregătire și să o mint.

Publicul te iartă întotdeauna când ai puterea să-ți recunoști limitele și eșecurile. Este cel mai generos și fidel partener pe care și-l poate dori cineva.

Dar nu te iartă când îl minți și-l iei de naiv sau de prost, atunci când el este doar elegant și plin de bun simț.

Probabil că un studiu psihologic asupra publicului, împărțit în tot felul de segmente, ar fi foarte interesant.

Calea spre teatru trece exact prin miezul teritoriului sufletesc, afectiv și intelectual al tuturor segmentelor. Este trăsătura care le unește între ele și, pe toate, de teatru.

De aceea, până la urmă, teatrul are și el mai mulți parteneri de viață cărora trebuie să li se adreseze diferit printr-o bogată și variată ofertă. Și prin limbaj diferit.

Important este să se stabilească **o tandră comunicare**.

Publicul este mereu deschis spre ea.

Ea, această tandră comunicare, este singura care justifică existența teatrului.

## ȚIE, SPECTATORULE...

Asumați de pragmatismul clipei ori fermecați de inflația fetelor morgana, uităm tot mai des de cele câteva, foarte puține, valori câte mai durează în noi, acelea pentru care omul merită să existe și să dureze el însuși.

Și de mirajele pe care omul și le-a creat singur, el, în starea lui de grație, ca alternativă la agresiunea prea concretului și ca refugiu din el.

Teatrul, neîndoios una dintre cele mai alese sărbători ale spiritului, este un astfel de miracol.

Pe **scena teatrului**, un loc oarecare, totul este simbol și vis, pentru că nimic nu este real. Orice lucru, neverosimil sau absurd devine, în chip miraculos, posibil.

Pe **scena teatrului**, adică pretutindeni, în **seara teatrului**, adică întotdeauna, lumea întreagă și istoria ei de ieri, de azi și de mâine se oferă fanteziei fără limite. Teatrul este visul universal.

Într-o lume a discordiei și resentimentului, teatrul este una dintre forțele capabile să realizeze poate singura comuniune sufletească la scară mondială. În același timp, în diferite puncte ale lumii, într-o stare de elevație a spiritului și afectului, oameni de rase și condiții diferite participă, benevol, împreună, la un sacerdoțiu laic. Participă, implicat, la un joc jucat de secole.

În togă, în armură sau în crinolină, eroii teatrului trăiesc **acum și aici** pentru tine, spectatorul din stal.

Intri în dialog cu Hamlet, cu Iago sau cu Lear nu pentru a afla cât mai multe despre ei, ci **pentru ca ei să-ți destăinuie cât mai multe despre tine, Omul**, cu piscurile și abisurile tale, puternic și fragil, mândru și umil, trufaș și ingenuncheat.

Dacă într-o clipă de tristețe sau disperare te vei întreba, spectatorule, cât este de rezistentă fibra umană, îndreaptă-te spre teatru. O vei afla de la un lung șir de personaje.

Dacă într-o zi te vei întreba ce înseamnă să-ți asumi responsabilitatea timpului tău, îndreaptă-te spre teatru. Îți va răspunde, cu siguranță, Ștefan al Moldovei: „nu doar să lupți, dar și să poți îndura”.

De vei voi să uiți, îndreaptă-te spre teatru: Actorul, „distribuitor de uitare”, cum îl numeau vechii japonezi, îți va întinde mâna.

De vei voi să râzi, ori doar să înveți să-ți porți viața mai ușor și-n demnitate, îndreaptă-te spre teatru. Te așteaptă, acolo, sub vraja reflectoarelor, înțeleptul Shakespeare: „Când tot ce ai ți-e luat de soarta rea / tu, prin răbdare bate-ți joc de ea / Își fură hoțul cel care-i zâmbește / Te furi pe tine dacă plângi prostește”.

Și chiar dacă ți se va întâmpla să fii, vreodată, nemulțumit ori dezamăgit de graba, ori neatenția, ori superficialitatea histrionului, iartă-l și nu conteni să-l iubești. Nu este decât un om.

Nu conteni să vii la teatru! Vei fi, desigur, într-o seară, răsplătit prin starea de grație, prin tulburătoare sentimente și vibrații ale gândului.

Îndreaptă-te mereu spre teatru! Aici este punctul fierbinte al artelor, aici te așteaptă seară de seară, răbdătoare ca timpul și înțelepte tot ca el, spiritele solare ale omenirii. Numele lor sunt Shakespeare, Cehov, Caragiale, Plaut, Sofocle, Aristofan...

Îmbrăcat în togă sau crinolină, plăsmuire a gândului lor, personajul de teatru poartă mereu chipul tău.

Privește-te, dar, fără teamă în oglinda scenei!

Din puterea ta de a te recunoaște, lucid, și de a-ți înfrunta propriile limite, se naște caratul de frumusețe și omenie al lumii.

Vino la teatru, spectatorule.

Actorul, căruia i-a fost hărăzit miraculoasul dar de a-i face pe oameni să râdă și să plângă împreună, te așteaptă.

Actorul, adică Teatrul, merită respectul și dragostea ta.



## MICI PORTRETE SENTIMENTALE

### ÎNCEPUTURILE. ÎNTEMEIETORII

Așa cum fac din vreme-n vreme, când nu-mi mai place prezentul și când mi-e dor de-un chip anume al teatrului meu, pe care nu l-am cunoscut decât din poveștile „întemeietorilor”, aburite de praful anilor dar șterse cu grijă tot de ei, un chip pe care necunoscându-l nemijlocit, mi-l pot reconstrui așa cum vreau eu din bucățele de ziar îngălbenite, cu anunțuri, azi ciudate, din fotografii vechi cu actori cam țepeni dar luminați de bucuria spectacolului pe care tocmai îl jucaseră pe-o platformă de camion în „campania agricolă” de prin 1946, din niște acte numerotate cu grijă, zic, deci, așa cum fac tot mai des în ultima vreme, mă întorc spre dulapurile din arhiva artistică a teatrului.

Am adunat aici, vreme de mai bine de trei decenii, tot ce-am putut, șterpelind uneori cu nerușinare de prin colecții de ziare oferite spre „consultare”, „negociind” la sânge obținerea unor texte, fotografii, afișe sau programe de spectacol lipsă.

Și totuși ea, arhiva teatrului meu, nu-i chiar așa cum mi-aș dori-o. Poate, cine știe, cândva, cineva...

Deocamdată iau plicul inscripționat cu numărul 1, plicul cu mărturiile primului spectacol: **Ne dați voie...**, „prezentare revuistică în 2 acte și 18 tablouri de Mircea Avram, Corneliu Indrieșiu și Dan Radu Ionescu”, și-l deschid. Pe afișul rupt deja la îndoituri îmi sare în ochi grija organizatorilor: „sala este încălzită”. Și data, mare, 8 decembrie, 1945. Fotografii șterse, câteva afișe mici, programe de sală, primul text, pe care l-am obținut acum mai bine de 20 de ani, de la un coleg, la un troc exorbitant. (Acum îmi vine să râd când îmi amintesc, dar îmi amintesc, de asemenea, și lacrimile mele de emoție care au căzut peste foile mai vechi ca mine). Este bătut la mașină pe hârtie subțire, „foiță”, galbenă și coaptă de vreme, cu litere violete și ortografia vremii. L-au ținut în mână primii actori ai teatrului, cu câțiva ani înainte de a mă naște eu. Dan Radu Ionescu a rostit, nădușit (de emoție), cu tot curentul de pe scenă, PROLOGUL. Îmi răsună în urechi inflexiunile vocii lui Radu, chiar și modul cum rostea, uneori, cuvintele. Oare o fi avut atunci, la întâia premieră a teatrului, frac, așa cum pretindea Prologul?

Umblu din nou în plic și găsesc două pagini, maron, aproape că se frâng de uscate ce sunt, le iau cu grijă și citesc: „*Propunere pentru materialele, lucrările, recuzita și costumele necesare la montarea piesei **Ne dați voie...***”. Scris cu cerneală neagră, cu peniță subțire, de mână: „*Materiale: Panou repr. Catedrala, Teatru Comunal, Chioșc, Ceas, 2 Boschete, Roată dințată, Iarbă, Pescăruși, Lună.*” Costa

330.739 lei. Și, puțin mai în josul paginii: „*Costume strict necesare: **împrumutate**.*” Costă 30.000 lei. Aha!, deci a avut frac! Închid ochii, îl văd pe Dan Radu Ionescu în haine de împrumut, sub luminile scenei ridicate întâia oară pentru un spectacol al proaspătului Teatru Muncitoresc al Poporului din Timișoara, subordonat, la înființare, Teatrului Muncitoresc al Poporului din București. Care încă nu se înființase. A luat naștere în 1946, un an mai târziu. De, toate timpurile cu ciudățeniile lor!

Închid ochii și îl aud, parcă, pe Dan Radu Ionescu rostind:

„Să fie tuturor pe plac  
Prologul se recită în frac.  
Ba uneori, original,  
Într-un costum de carnaval.  
Astăzi precum vede stalul  
S-a abandonat tradiționalul.  
Am apărut la rampă, domnii mei,  
În haina ce-o purtăm de obicei.  
Și nu c-o cere suflul din revistă  
Ci fiind că fracul nu există. (Deci nu găsiseră frac!)  
Cum nu există, mai la vale,  
Nici „vedete”-originale,  
Nici baletiste grațioase  
Ca la fi-iertat Tănase,  
Nici a propos-uri spuse-n voie  
Ca-n revistele lui Stroie,  
Nici versuri Maximilian  
Nici poante a la Trestian,  
Nici solo Demetrescu Dan  
Nici muzică Elly Roman  
Nici prețuri a la Beligan.  
Cu un cuvânt, nimic măreț,  
Nici în program și nici în preț.  
Încât v-o spun fără sfială  
Mă miră câțiva inși din sală  
Care-n orașul ăsta mare  
Au ca principiu, fiecare,  
Spectacole sau matineu  
Să vadă numai de turneu.  
(Fiind că-și spune dumnealui  
că alea-s date dracului  
Și garantat au multă artă  
Că a plătit cinci mii la poartă).  
Căci arta, v-o spun cu regret,  
Mulți o măsoară c-un bilet.  
Nu pentru-aceștia ridicăm cortina,

Nu pentru ei am potrivit lumina,  
 Nu pentru ei am luat o altă mimă  
 Și ne-am spoit obrazele cu grimă,  
 Nu pentru ei ne frângem noi  
 Nu pentru ei, ci pentru voi.  
 Pentru acei ce-n ateliere,  
 În uzine, pe șantiere,  
 În birouri, pe ogoare,  
 În școli, în laboratoare  
 Din zori de zi și până seara,  
 Munciți ca să refaceți țara.  
 Pentru voi azi ridicăm cortina  
 Pentru voi am potrivit lumina,  
 Pentru voi ne-am luat o altă mimă  
 Și ne-am spoit obrazele cu grimă  
 Ca fruntea voastră să se descrețească,  
 Și ochii voștri calzi să ne zâmbască,  
 Ne-am frământat cu mare zor  
 Compozitor, poet, actor  
 Și-am pregătit cu-n suflete  
 Întâia noastră întâlnire.”

Prologul se încheia aici, dar spectacolul continua.

Cât de emoționant este totul!

Autorii prologului revistei sesizaseră spiritul ușor snob al timișoreanului de baștină, dar nu era nimic „pișcător” în observația lui. Era entuziasmul începutului și hotărârea de a face ceva bun pentru oamenii urbei. Tot în plicul primului spectacol găsesc un cartonaș galben, tipărit și completat cu un scris de mână, cu creion chimic. Este un Carnet de membru, emis de **ASOCIAȚIA Prietenii Teatrului Poporului din Timișoara**, sub egida **Comisiei Sindicatelor Unite Timișoara**. Carnetul aparține doamnei Radko Rozalia, de la Fabrica Mecher, și este emis în 18 martie 1946. Pe contracopertă sunt câteva precizări: „Membrii cotizanți lunar primesc reducere la biletele Teatrului Poporului potrivit deciziei Comitetului Teatrului. Membrii care plătesc o cotizație unică anuală de la 3000 lei în sus, primesc aceeași reducere. Carnetul e valabil numai cu viza de achitare a cotizației lunare sau a cotizației unice.”

Mă emoționez la gândul că timp de un an de la înființarea lui, Teatrul Poporului din Timișoara a trăit din subvenție publică, din cotizațiile Asociației Prietenii Teatrului Poporului și dintr-o sumă acordată de Comitetul Județean PCR.

Într-un plic separat, pe care scrie, cu scrisul meu de mână de acum câteva decenii „**Primul director artistic al teatrului: prof. Lilly Bulandra**”, găsesc un carnet emis de către Uniunea Sindicatelor de Artiști, Scriitori, Ziariști din România, Sindicatul Mixt, resortul Dramă, pe numele **Lili Bulandra**, născută la

20 „decembrie” 1888. Și, tot acolo, două scrisori de felicitare adresate Teatrului de Stat Timișoara la aniversarea a 15 ani de existență. Una, autografă, îi aparține artistului Emil Botta, cealaltă, dactilografiată, chiar actriței, regizoarei, profesoarei, animatorului teatral Lilly Bulandra. Vorbește acolo tocmai despre momentul începutului.



Lili Bulandra

„Au trecut 15 ani de atunci... Făceam parte din colectivul Teatrului Național din Cluj. Când acest teatru, refugiat temporar la Timișoara, s-a reîntors la reședință, clădirea care ne adăpostise a rămas pustie... Prin grija și eforturile Partidului Comunist, această stare de lucruri, însă, nu a durat.

Colectivului teatrului plecat i-a luat locul unul nou, localnic, cel dintâi colectiv de teatru permanent, autohton. Chemată să-mi aduc aportul la înjghebarea noului teatru, am răspuns cu bucurie, hotărâtă să contribui cu toată priceperea, devotamentul și puterea mea de muncă la viața nouă care începea. Mi-am luat concediu de studii și de la Teatrul Național din Cluj și de la Conservator, și am rămas...

Multe și grele au fost încercările începutului. Nu aveam decoruri, nu aveam mobilă și recuzită. Formându-mi-se însă colectivul, din absolvenți ai clasei mele de la Conservator, din câțiva ceferiști talentați și entuziaști și din elevii cursului de teatru pentru muncitori pe care îl țineam chiar în timpul vacanței, ne-am încropit noi singuri, bătând cu ciocanul, cârpind și vopsind resturile de decoruri rămase de la Naționalul clujean, vreo două decoruri, pe care le modificam la fiecare premieră, și am pornit la drum.

Două ierni – din cele mai grele – spectacole în teatru neîncălzit. Cazanele caloriferului erau sparte. Cu multă recunoștință mă gândesc la tovarășul Vasile Daju, ceferist, care a muncit cu adevărat eroism, zile și nopți, să repare cazanul. Stricăciunile făcute erau însă așa de mari că nu au putut fi reparate decât târziu.

Spectatorii, public nou, muncitoresc, care ne încurajau cu prezența lor din ce în ce mai mare, stăteau îmbrăcați în paltoane și cu gulerele ridicate. Noi, pe scenă, în haine și rochii subțiri... Teama mea mare, nemărturisită, era ca nu cumva să se îmbolnăvească vreunul din colaboratorii mei. Am scăpat toți însă, doar cu ușoare răceli. „Așa s-a călit oțelul...” Noaptea, la ieșirea de la spectacole, amestecată în mulțime, prindeam, după fiecare reprezentație, noi puteri. Aprecierile spectatorilor, aflate în asemenea clipe, îmi dădeau, mie ca și tovarășilor mei de muncă, curaj și hotărâre.

Și cum să nu prinzi noi puteri și să nu uiți de oboseală când auzi din public vorbe ca acestea: „da, știi că joacă ăștia teatru serios!”

Acum, când se împlinesc 15 ani de la înființarea teatrului timișorean, gândul meu se îndreaptă cu drag și recunoștință, spre toți aceia care au luptat atunci alături de mine: spre frații **Mircea și Radu Avram**, spre **Vasile Daju**, spre **Margareta Turcu-Boureaanu**, **Rozalia Avram**, **Maria Săniuță-Gheorghiu**,

*Coca Miclea-Ionescu, Dan Radu Ionescu, spre Jenny și Sebastian Oancea, spre Garofița Linaru-Bejan, Virgil Lechințeanu, Pavel Crișan, Ștefan Mării, Ileana-Mândrilă-Clapan, Emilia Mihailovici Mihai, spre frații Marin și Nicolae Ionescu, Nicolae Popa, Vasile Cosma, spre Ion Voichiță, Ștefan Gordian, Ion Olaru, Ion Lupulescu-Basu.*

*Dar au trecut 15 ani de atunci...*

*Azi, teatrul timișorean se afirmă ca un teatru bun, condus cu pricepere și dezvoltându-se mereu, și eu îi doresc din toată inima mult noroc și cât mai numeroase succese.*

*Lilly Bulandra*"

Acesta este, desigur, locul în care ar trebui să vorbesc despre unii dintre „fondatori”, unii dintre aceia pe care am avut privilegiul să-i cunosc, să-i prețuiesc, să-i admir și să-i iubesc. Îmi pare rău, nespun de rău, că nu am început scrierea acestor portrete atunci când noi toți, ei și eu, mai aveam destul timp. Nisipul din clepsidra unora, cei mai mulți, s-a scurs deja și o mulțime de amintiri prețioase s-au dus odată cu ei.

Îmi pare rău.

Despre câțiva dintre ei mai pot însă vorbi. Cum ar fi, bunăoară, **Coca Ionescu, Ion Olaru** sau **Garofița Bejan**.



*Ion Olaru*

**Ion Olaru** a făcut parte din echipa întemeietorilor. Alături de aceștia inaugura, la 25 decembrie 1945, cu primul spectacol dramatic, **Ion al Vădanei** de Nicolae Kirițescu, Teatrul Muncitoresc al Poporului din Timișoara. Lilly Bulandra regizase spectacolul, iar personajul lui se numea Ilie. În primii 20-25 de ani ai teatrului dar și ai săi de profesie, la fel ca toți colegii lui, de altfel, Coca Ionescu, Radu Avram, Garofița Linaru Bejan, Dan Radu Ionescu etc., puține au fost premierele teatrului care să nu-i aibă în distribuție. Prin fizionomia lui, prin datele lui personale, dar și prin înclinația preferențială pentru acest tip de caractere umane, Ion Olaru (noi îi ziceam „Uica”, dar cei mai vechi îi spuneau, nu știu de ce, „Gioca”) s-a simțit apropiat de oamenii simpli, normali, pe care îi întâlnești pe stradă fără să-ți atragă atenția prin nimic, fără carură interioară impozantă, fără manifestări spectaculoase, fără comportamente umane insulare, speciale, acei oameni obișnuți care ne traversează viața zilnic. În aceste roluri a excelat el. Ca gen dramatic, i-a fost mai la îndemână comedia. Ea îl exprima cel mai bine cu umorul, duhul, înțelepciunea populară și felul lui hâtru în care lega, în viața civilă, vorba cu semenii. Acestor oameni simpli le-a conferit „Gioca”, pe scenă, credibilitate, adevăr și personalitate.

Pentru că și obișnuitul poate avea, dacă știi să cauți în adâncul său ascuns, forță și frumusețe.



Actorul Ion Olaru a fost dăruit cu harul acestei căutări.

A fost atât de înțeleptul și conciliantul Cadâr din **Tache, Ianche și Cadâr** de Victor Ion Popa, Spiridon din **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale, Conțopistul Pera din **Doamna Ministru** de Branislav Nușici, Brînzovenescu din **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale, Mitică din **Căruța cu paiațe** de Mircea Ștefănescu, Ferapont din **Trei surori** de A.P. Cehov, năstrușnicul meșter Krull din **Soldățul de plumb** de Sacha Lichy, ori Sache din **Jocul ielelor** de Camil Petrescu. Înșiruirea personajelor întruchipate de el ar putea, desigur, continua.

I-au străbătut viața, i-au populat visele de actor și i-au neliniștit insomniace nopți vreme de mai bine de 40 de ani. Doar pe scena Teatrului Național, căruia i-a dăruit neconținut iubire și devotament, rămânând, pe veșnicie, unul dintre pilonii care i-au susținut istoria.

Ca toți oamenii mai vârstnici își amintea cu mare precizie evenimentele petrecute într-un trecut mai îndepărtat. Când era bine dispus povestea și povestea, cu nesfârșită nostalgie, despre „aventura începutului”: *Din garderoba și magazia teatrului de atunci au rămas destul de multă vreme unele elemente de decor sau costume care au fost folosite, refăcute, desigur, pentru spectacolele clasice ale teatrului peste zeci de ani. Dar atunci, la început, pentru piesele actuale, toată garderoba și recuzita le aduceam noi de acasă. Sau le împrumutam. Decorurile le făceam tot noi, „artiști”. Nu aveam nimic, mașiniști, tâmplari, pictori, nimic. Montările, schimbările de decor – tot noi. Când am deschis prima stagiune, la 25 decembrie 1945, în primul spectacol, **Ion al Vădanei**, eu jucam un băiat de prăvălie, Ilie. Pe scenă – frig bocnă, în sală cam tot așa, dar spectatorii au luat cu asalt « teatrul lor ». În cei 40 de ani petrecuți pe această scenă am cunoscut mai multe moduri de a juca teatru, după cum erau cerințele timpului. Am încercat să „prind” maniera de a juca a excelenților actori din Cluj care au jucat la Timișoara: Leonard Divarius, Lilly Bulandra, Ștefan Braborescu, domnul și doamna Moruzan, și alții. Dar am cunoscut, mai cu seamă, **actori-oameni**, care, deși au părăsit demult scena vieții, au rămas vii în amintirea mea, așa, ca niște părinți. Ne-au îndrumat pașii atât pe scenă, cât și în viață. Ne și adresam lor ca unor părinți, cu admirație și respect. Marelui Ștefan Braborescu îi spuneam cu toții, noi cei tineri, „bunicuțul”.*

Ion Olaru ne-a părăsit în anul 2005, ducând cu el savoarea atâtor amintiri rămase nespuse pentru totdeauna.

La venirea mea în teatru, în 1971, întemeietorii sărbătoriseră deja nunta de argint cu adoratul lor teatru. Nu mai erau la prima tinerețe, veniseră din urmă alte câteva generații de actori care, la fel ca ei în tinerețe, „jucau tot”. Așa este rostul teatrului.

Este adevărat că nu i-am văzut jucând în anii lor „plini”, totuși...

Una dintre actrițele preferate, iubite și respectate ale timișorenilor de orice vârstă, a fost și a rămas până la plecarea ei din teatru, **Coca (Sofia) Ionescu**. A fost o actriță de o frumusețe eclatantă, cu cei mai incredibili ochi codați și azurii pe care îi văzusem până la ea, cu păr platinat, bogat și lung până la mijloc, fascinant de subțire, o actriță cu o mare prestanță personală, dar, mai cu seamă, cu o mare prestanță scenică, cu farmec, forță și sensibilitate deopotrivă.



Coca Ionescu

S-a pensionat în 1985, când teatrul intrase în perioada autofinanțării și toți pensionabilii urmau a părăsi teatrul. Erau reduceri drastice de personal. Coca s-a retras discret, dar cu suferință: întotdeauna este prea devreme să-ți părăsești marea iubire.

(După retragerea Cocăi, soțul ei, regizorul Dan Radu Ionescu, povestea într-o zi, la fumoar, cum într-o noapte, căutându-și soția lipsă din dormitor, a găsit-o în bucătărie, mâncând tacticos și cu poftă... slănină. În cei 50 de ani de când erau împreună, Coca nici măcar n-a mirosit o asemenea delicatesă. Două frunze de lăptucă și un ceai îi întrețineau, de o viață, extraordinara subțirime. „Nu am deranjat-o, dar, după 50 de ani, a fost prima oară când am adormit liniștit și fericit” a încheiat Radu.)

Cercetez Fișa ei de creație și văd că a colaborat, în timp ce urma Conservatorul, apoi ca „probistă”, cu Teatrul Național din Cluj, aflat în refugiu. Era 1943, apoi 1944, apoi 1945 și de atunci încolo, până în 1985, vreme de 40 de ani a iubit un singur teatru. Pe acesta.

Pentru că sentimentele ei au fost împărtășite, teatrul i-a dăruit acestei frumoase și talentate actrițe, vreme de patru decenii pline, toate rolurile vârstei sale biologice, de la inocenta și romantica Louise din **Intrigă și iubire** de Fr. Schiller, până la rolurile senectuții cum ar fi, de pildă, Pierette din **8 femei** de Robert Thomas. A fost ingenuă dar și cochetă, a jucat personaje ce-i semănau, dar și compoziții elaborate, a abordat toată gama posibilă de roluri, de la cele burlești, de comedie ori vodevil, la rolurile tragicomice, dramatice sau cele din tragediile antice.

Oricum ar fi fost personajul său, Coca l-a îmbrățișat, întotdeauna, cu bucuria celui ce face, de-o viață, exact ceea ce și-a dorit. Coca a fost o actriță de intuiție, dublată de temeinicie și rigoare profesională, ce-i veneau din perfecționismul artistului deplin care era.

I-a fost dat să joace sub bagheta regizorală a unor mari artiști ai acestei profesii: Lilly Bulandra, Alexandru Toscani, Emil Josan, Dem. Moruzan, Ion Maximilian, Iannis Veakis, Dan Nasta, Marietta Sadova, Ioan Taub, Horea Popescu, Emil Reus etc.

A fost Mary din **Ion al Vădanei** de Nicolae Kirițescu (1945), Baroana Villalba din **Fiica lui Iefteu** de Cavalotti-Locateli (1946), Rosanna din **Monzu** de Lucio D' Ambra (1946), Alice din **Rădăcini adânci** de Jacques Goow (1947), Louise din **Intrigă și iubire** de Fr. Schiller (1949), Zoe din **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (1949), Abigail din **Paharul cu apă** de Eugène Scribe (1850), Nina din **Mașenka** de A. Afinioghenov (1952), de două ori, la două vârste diferite, Diana din **Căinele grădinarului** de Lope de Vega (1954 și 1974), Alice din **Lumina de la ulmi** de Horia Lovinescu (1954), Beatrice din **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (1954), Irmski din **Viforul** de B. Șt. Delavrancea (1957), Zoe din **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale (1958), Catarina din **Imblânzirea**

**scorpiei** de W. Shakespeare (1959), Gertruda din **Hamlet** de W. Shakespeare (1960), Anca din **Năpasta** de I. L. Caragiale (1962), Junona din **Furtuna** de W. Shakespeare (1970), Miza din **...Escu** de Tudor Mușatescu (1976), deja amintita Pierette din **8 femei** de Robert Thomas (1980) și multe, multe altele.

A ieșit din scena vieții discret, în vara anului 2007, tăcându-și ultima replică și privind cu nostalgie în urmă la lungul cortegiu de femei cărora le-a dat viață, cu bucurie, mai bine de 40 de ani.

Pe întemeietori îi mai enumăr o dată acum, cu puțin înainte de apariția cărții, cu răbdare, pe degete. Îndoi, pe rând, câte un deget: sunt cei plecați.

A mai rămas Garofița.



*Garofița Bejan*

Dintre toate cele câte le știu despre **Garofița Bejan (Linaru, la început)**, ar trebui, poate, să găsesc acele trăsături, doar ale ei, care să o definească cel mai exact. Mă gândesc. Cred că ar trebui să aleg, din capul locului, discreția. Apoi demnitatea.

Mai pe urmă, un fel de duioasă bonomie, mărturisind frumusețe și lumină interioară. Îngăduință. Și o pilduitoare modestie și naturalețe.

Nimic nu i-a trădat vreodată, în existența diurnă, profesia „ieșită din rând”.

Pentru marea lume civilă, Actorii au fost mereu, și așa au rămas și acum, o categorie umană aparte, situată în exteriorul „plutonului” civil și „normal”. Periplul lor prin mai multe existențe, unele nu toc-

mai „ortodoxe” moral, după voia autorului, au creat o oarecare suspiciune asupra vieții lor laice în rândul publicului. Cu cât mai convingătoare era cocheta interpretată de actrița X, cu atât mai mare suspiciunea. Întreținută, de altfel, și de înclinația unor histrioni de a-și manifesta talentul și dincolo de scândura scenei, „jucând” nonconformismul, ignorând sfânta măsură în vestimentație, dar și la paharul băut în locurile publice. Poate fi vorba aici și de excentricitate, dar și de dorința lor de a se păstra mereu în atenția publică. Trebuie înțeleși, amintita atitudine face parte din lădița lor cu „farduri”. Cei mai mulți au un farmec nebun chiar și în aceste împrejurări. Mici cochetării, umbra unui flirt, un mic scandal conjugal, iscat de o privire cam ambiguă aruncată unui necunoscut nurliu, atrag ca un magnet privirea spectatorului mereu dornic de senzațional. Actorii sunt persoane publice, deci atenția publică trebuie focalizată permanent spre el, actorul, oriunde s-ar afla el. De aceea cutia lui cu farduri e mereu la purtător.

Unul dintre marii artiști francezi, Michel Simon, spunea că actorii, obligați prin meserie să găsească forma cea mai convingătoare de a iubi, de a muri, de a suferi sau de a se bucura pe scenă, nu mai știu să o facă adevărat și sincer în viața lor de zi cu zi. Poate că are dreptate, însă doar în unele cazuri.

Fiindcă Garofița Bejan contrazice presupusul adevăr prin chiar viața ei. Viața ei care nu a putut fi cu nimic alterată de caracterul sutelor de personaje întrupate de ea pe scenă de-a lungul unei frumoase și devotate cariere.

După ce luminile reflectorului s-au stins lăsând în umbră ființa Ancăi, sau a Mariei sau a Glafirei, Garofița a știut să redevină de îndată omul delicat, discret, liniștit și frumos, extraordinar de frumos, care era. Redevenea laică în mod firesc, odată cu hainele de stradă, fără „tranziții” incerte, fără să mai păstreze, „la vedere”, nimic din ceea ce fusese, pentru puțin timp, grație harului ei. O altă femeie, adică.

Odată, cu foarte mult timp în urmă, am întrebato ce crede ea că trebuie să stea la baza profesiei de actor. „O imensă și deplină înțelegere a vieții” – mi-a răspuns. *O cunoaștere și o asumare a vieții care nu este nici simplă, dar nici disperant de încălțită, care îi oferă omului și extremele situațiilor, dar și „aurea mediocritas”, adică aurita cale de mijloc. Desigur că și experiența proprie, dar nu numai ea, este sursa acestei cunoașteri. Actorii trebuie să fie mereu atenți la ceea ce se întâmplă în lume în jurul lor, la oamenii pe care-i întâlnesc, la reacțiile acestora în tot felul de împrejurări, la felurile moduri de a iubi, de a trăi, de a muri, de a te mărturisi, de a răspunde, de a nu răspunde la o provocare etc. Și atunci când totul îți devine cunoscut și deplin înțeles, atunci poți fi pe scenă și Hamlet și Arlechino deopotrivă, și Andromaca și Dulcineea del Toboso”*

Dar, desigur, nu ajunge doar atât.

Purtăm cu toții în noi posibilitatea de a cunoaște tot ce aparține grabnicei treceri prin lume a omului: patimi și prăbușiri, iubiri și suferințe, visuri și speranțe, destine, forme de existență, tot.

Atâta doar că unui om obișnuit îi este dat să trăiască o singură dată în viață toate marile evenimente: nașterea, iubirea, nunta, moartea.

Este prea puțin!

De aceea nu a putut rezista plăcerii de a peregrina, prin jocul fanteziei sale, de la o personalitate umană la alta, nu și-a putut refuza regalul visării, nici bucuria de a se reconstrui uneori, în alte date decât ale sale proprii, nu a putut să nu plonjeze, fascinat, într-un trecut consumat în absența sa, ori să nu se proiecteze într-un viitor mai bun decât prezentul ce-i era dat.

Sigur că teatrul există în fiecare dintre noi.

El există în demnitatea cu care ne ascundem, public, durerea, în zâmbetul capabil să deschidă porți zăvorâte, în verbul diplomatic cu care plătim pacea lumii și viața copiilor noștri.

Dar dintre noi toți, doar unuia, celui ales, **Actorului**, i-a fost hărăzită știința de a dura a doua oară, pe cei câțiva metri patrați de scândură ai teatrului, vraja întregului univers. Și puterea de a recrea, ca pe un mereu reînnoit miracol, omul, de această dată după chipul nostru, al oamenilor, așa cum suntem: buni și răi, sublimi și ticăloși, ridicoli și magnifici, damnați ori sfinți. Doar lui, Actorului, i-a fost dăruită puterea de a ne pune oglinda în față și de a ne călăuzi astfel, prin râs sau lacrimă, spre partea de lumină din noi înșine.

„De copil am avut un foarte dezvoltat simț al spectacolului” mi-a mai mărturisit Garofița Bejan.

Ca om care a făcut parte din prima „garnitură” de actori ai Teatrului Național, pe atunci Teatrul Muncitoresc al Poporului, a fost martora și părtașa acestui în-



ceput și a tuturor bucuriilor și necazurilor care, de-atunci încolo, i-au marcat existența. În acea perioadă dificilă de constituire a teatrului profesionist stabil la Timișoara, Garofița Linaru Bejan a jucat, ca toți membrii restrânsei echipe artistice a proaspetei instituții (Coca Ionescu, Ion Olaru, Dan Radu Ionescu, Radu Avram și atâția alții), foarte mult, cele mai diverse roluri ca întindere, factură și gen. Datele naturale armonioase, o frumusețe aparte, „calmă” și tăcută, o propensiune lirică delicată, dar și capacitatea unei abordări psihologice adânci a personajului, pregnanța și expresivitatea interpretativă în gen dramatic, dar și exuberanța abordării zonei comice, claritatea, nuanța și timbrul cald al vocii, au impus-o foarte repede pe Garofița Bejan în cadrul ansamblului actoricesc ca pe o actriță aparte.

Își amintește cu emoție de identitățile personajelor pe care le-a interpretat. Le-a iubit, egal, pe toate, indiferent cum erau. Ele s-au numit Concetta din **Nu-i adevărat, dar cred** de Peppino de Filippo (1946), Ana din **Tache, Ianche și Cadâr** de V.I. Popa (1947), Alice din **Omul care a văzut moartea** de V. Eftimiu (1954), Magda Minu din **Ultima oră** de Mihail Sebastian (1954), Regina din **Strigoii** de H. Ibsen (1956), Axinia din **Pădurea** de Ostrovski (1959), Anca din **Năpasta** de I.L. Caragiale (1962), Glașa din **Egor Bulîciiov și alții** de M. Gorki (1964), Nușca din **Anton Pann** de L. Blaga (1964), Andromaca din **Troienele** de J.P. Sartre, după Euripide (1969), Doamna Sorby din **Rața sălbatică** de H. Ibsen (1970), Elena Domnișor din **Să nu-ți faci prăvălie cu scară** de Eugen Barbu (1973), Maria din **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania** de D.R. Popescu (1981).

Acest din urmă rol, Maria, ultimul interpretat înainte de retragerea sa, a fost considerat a fi cel care i-a încununat Garofiței Bejan întreaga carieră. Dincolo de ceea ce reprezenta ea în piesă, adică arhetipul țărăncii române, Maria purta și o mare încărcătură simbolică. Era întocmai personajelor celebre din marile tragedii antice. Maria era chiar Femeia, de la începuturi și până la urmă: puternică, dătătoare de viață, purtătoare a tuturor dramelor și tragediilor, a secretelor frumoase dar și a celor cumplite ale vieții, ea era Matricea, Matca, era Marea Mamă... Realizat cu emoționantă forță dramatică, cu gesturi simple și reținute, acoperind un fond interior exploziv și tensionat, fără a supralicita însă încărcătura simbolică a personajului, Garofița Bejan a impresionat în Maria prin amplexarea registrului său expresiv, prin adevărul și simplitatea exprimării scenice, prin sinceritatea trăirii, prin frumusețea robustă și-un farmec personal pe care Garofița și le-a păstrat neatins în toate etapele vârstei ei biologice și artistice. A fost minunată Garofița în Maria, a fost de neuitat.

*„Teatrul este pentru mine viața personajelor pe care le-am interpretat. Teatrul este pentru mine rezumatul propriei mele vieți și tinerețea bătrânețelor mele. De-ar trebui să-l aseamăn cu ceva, l-aș asemui cu o mare, agitată uneori la suprafață, acolo unde se vede, liniștită, gravă, bogată și poate ciudată în adânc, acolo unde nu se vede. Dintre cei care pornesc să o străbată, unii ajung la liman, alții nu.”*

Desigur, Garofița a ajuns la liman. Mereu senină, liniștită, distinsă, demnă, actriță și personaj civil deopotrivă, niciodată confundate.



Atunci când i-a venit timpul „retragerii”, deși încă în putere, deși ar mai fi putut juca personajele vârstei sale, deși ar fi putut rămâne un model viu de modestie și frumusețe interioară pentru colegii tineri și deși, sunt sigură, dorul de mirosul inconfundabil al scenei a încercat-o nu de puține ori, cu toate acestea, Garofița Bejan a părăsit teatrul.

S-a retras cu aceeași discreție și eleganță cu care își obișnuise colegii de-a lungul întregii sale existențe profesionale, fără să dramatizeze, fără lacrimi, cu liniștea țăranului care acceptă inevitabilul pentru că știe că în viață, la fel ca în natură, există anotimpuri care „rostuiesc” totul: primăvara, când omul înflorește, iubește, visează, speră, apoi vara, când natura (sau omul) rodește, acumulează, se împlinește în toate, are forța și căldura coacerii, apoi toamna, când tot ce-a acumulat prin experiență devine izbândă cu miros cald și dulce de vie împlinită.

Și, în prag de iarnă, omul se retrage de obicei, fie că vrea, fie că nu ar vrea încă.

Așa-i rostul lucrurilor, așa-i rostul naturii și-al omului, nimeni nu îl poate strica.

Din păcate, însă, anotimpurile omului nu sunt ciclice.

Nouă nu ne este dat ca, după iarnă, să mai putem înflori măcar o dată.

## SUZANA MACOVEI, ARMAND CALOTĂ, NICU MIHOC Ce bine e când binele vine în formație de trei



*Suzana Macovei și Nicu Mihoc*

Înțelepciunea empirică a poporului ne asigură, hotărât și optimist, că binele nu vine niciodată singur, ci întotdeauna în formație de trei, după cum trei sunt, în epica fantastică a basmelor sale, fetele de împărat, tot trei și feciorii, tot trei împărățiile, trei încercările, tot trei pădurile fermecate . . . trei . . . tot trei.

Mi-am amintit, ciudat, de toate acestea privindu-i pe „mezinii” Teatrului Național, tot trei și ei: Suzana

Macovei, Nicu Mihoc, Armand Calotă. Sunt toți absolvenți ai Institutului de Teatru din Târgu Mureș și au venit în amintita formație de trei, de bună seamă, pentru ca să certifice câtă dreptate are și de astă dată vorba populară.

Este greu să vorbești despre toți trei laolaltă, într-atât sunt de deosebiți, dar, în același timp, este imposibil să nu o faci, într-atât, dincolo de trăsăturile distincte, personale, seamănă.

Seamănă dintru-nceput în cultul lor comun pentru acea ardere, aproape jertfelnică, dăruită doar celor aleși, care este TEATRUL . . .

Și seamănă în tenacitatea osârdiei lor de a accede la dreptul acestei arderi.

Și seamănă în fericirea de a fi dobândit acest drept.

Seamănă în modestia cuminte cu care se implică în spațiul profesiei lor, și seamănă în respectul ierarhiilor valorice ale acesteia.

Seamănă în puținele lor certitudini și-n multele lor îndoieli, seamănă în hotărârea de a găsi, oricât de trudnice ar fi căutările, drumul cel mai drept spre ființa ascunsă a celor buni sau a celor răi ale căror adevăruri, admirabile ori condamnable, le apără singuri, sub reflectoare, seară de seară.

Seamănă...

Seamănă în curățenia lor, și-n spaima lor de compromis.

Seamănă în credința lor, sublim de naivă, că viața nu-i va forța nicicând să facă pact cu macularea, că nu vor iubi decât neprihănirea începutului și că nu se vor lăsa vreodată atinși, nici chiar în treacăt, de floarea răului, seamănă . . .

Seamănă în poezia care- i locuiește.

Suzana, Nicu și Armand sunt, parcă, durați din poezie, sigur, fiecare altfel, dintr-o altă esență și de o altă nuanță, o poezie cu accente aspre și intrasigente, o poezie lucidă și virilă sau, dimpotrivă, o poezie tandră și delicată, juvenilă și învăluitoare. O poezie, totuși.

Uneori, ca într-un creuzet, esențele se amestecă într-o alchimie a adevărului, brusc suveran, și-atunci dispare pseudonimul pe care-l poartă diurn personalitatea lor: un soi de siguranță impregnată de romantismul altei vârste. Și-n clipa următoare apare Nicu, cel cu lacrimi adevărate și cu privirea uimită de copil în fața primului brad, Suzana leapădă siguranța degajată, care știe ea că-i „stă bine” unei actrițe și se frânge, netrucat, sub spaima unor presupuse limite, abandonându-se disperată îndoielilor, iar Armand, care, dacă nu-l cunoști, te păcălește lăsându-te să crezi că poartă pe umăr o bucată de univers, se topește într-un răs care-l luminează din interior, tare, tot mai tare, contaminant, copilăresc.

Oricum s-ar purta însă, se păstrează, inconștient, între fruntariile unui mod poetic de a fi.

Suzana, Nicu și Armand seamănă. Poate seamănă, prin toate cele amintite, nu doar între ei, ci cu o întreagă generație. Nu știu, poate. Oricum ar fi însă, este atât de bine să-i știu în teatru.

Îmi dau toți trei la un loc, și fiecare în parte, sentimentul siguranței, al unei liniștitoare certitudini pentru un mâine și un poimâine al acestui teatru la care nu vom mai fi părtași și martori. Truda lor de zi cu zi îmi confirmă încrederea.

Pascal Maxim (din **Mașina de scris** de Jean Cocteau), Goebbels, Liza Bardoff (din **Teroare și credință** de Michael Black), personaje pe care le-au întrupat pe scena Teatrului Național, în debutul lor pe scena timișoreană, îmi confirmă și ele, de la înălțimea scenei, că nu m-am înșelat.

(1992)

## ION HAIDUC

*„Un actor care se respectă nu cere teatrului mari roluri, ci marile roluri îl cer pe el”*



Ion Haiduc

„Este cam dezordonat, după gustul meu, plin de etichete pe bluze și pantaloni, își permite, din când în când, ciudate libertăți de verb și gest și, în general, lasă tuturor impresia omului cu care-ți poți petrece trei minunate ore de conversație picantă la o bere. Și atât...”

Și pentru toți cei care nu au timp, pe care nu-i interesează, nu vor, n-au curiozitatea ori, cine știe, poate nu știu să i se uite în ochi, Ucu va rămâne mereu așa: actor în viața luată drept farsă continuă.

De ce vrei tu, Ucule, tot timpul să pari altul decât cel care ești? – îl întreb.

Pentru că Ucu e sensibil „cât încap”, are un suflet bun ca al Sfintei Vineri din povești, are și lacrimi adevărate și este, de necrezut, un neliniștit, un frământat, un mereu nemulțumit de sine însuși, un alergător tenace și serios în cursa vieții și a profesiei...”

Îmi citește el mie, zâmbind amuzat, ceea ce scrisesem eu despre el cu exact 10 ani în urmă (1978), într-o altă retrospectivă, cu o etapă de viață mai săracă. „Stai să mă întorc din profil, așa, mai în lumină, să vezi dacă eu sunt persoana...”

Îi fac jocul, teatrul ne-a contaminat pe toți, și recunosc că, la distanță de un deceniu, clișeele sale comportamentale ar putea fi ușor confundate. Râdem, de fapt e chiar așa: și-acum, trecându-i pe alături, nu scapă prilejul de a-ți șopti, confidențial, la ureche, te miri ce cugetare pipărată, ori de-a insinua intenția unui compliment... tactil. (Asta, în situația în care nu pune mâna fără să ceară învoire).

Dacă n-o face înseamnă că și-a părăsit, vremelnice, apele teritoriale. Dar va reveni. Cel mai târziu, mâine.

Așa este el, și-a păstrat, peste ani, pseudonimul personalității.

„...Indiscutabil, Ion Haiduc este la ora actuală unul dintre cei mai buni actori ai țării”, „un actor de excepțională vigoare”, „un actor de excepție” – au căzut unanim de acord cronicari teatrali temuți.

Imaginea sa reală, aceasta, se suprapune ferm peste pseudonim, devalorizându-l.

Cu aproape douăzeci de ani în urmă, Ion Haiduc era un tânăr actor cu personalitate, mistuit de patima teatrului, cu temperament de artist boem, risipitor, dar tot pe atât dedat trudei, cu ambiția de a împlini o vocație. Era o „promisiune fermă”, onorată, adevărat, și în prima parte a carierei sale, dar devenită certitudine în ultimii zece ani.

Acum știm cu toții că Ion Haiduc este un actor de vocație excepțională. Spontan, cu o inteligență scenică particulară și incredibil de riguros, totodată, „un matematician-poet al scenei”, cum spunea despre el, odată, Emil Reus.

Mijloacele lui de exprimare scenică sunt prin excelență moderne, simple, laconice, fără a fi, niciodată, sărace. Îi ajunge să sugereze ceea ce vrea să spună. Gesturile îi sunt controlate, mimica – supravegheată, tensiunea lăuntrică devine un fel de halou în juru-i, care te asumă de la distanță și te fascinează.

Ucu mă surprinde, de fiecare dată când îi sunt spectator, prin personajele sale. Deși extrem de diferite, fiecare are ceva din adevăratul Ucu: nu este nimic static în el, el este într-o permanentă mișcare interioară, într-o permanentă devenire. Asta caută și la personajele sale, devenirea.

Evoluția sa a fost aceea a unui actor care a acumulat, a tot acumulat, pas cu pas, cu trudă și seriozitate, profesional, învățând din experiența fiecărui rol. Pe fiecare l-a abordat la fel și l-a explorat cu aceeași temeinicie, curiozitate și interes, fie el rol principal sau secundar.

Deși vocația lui era clară, Ucu a ostenit în a se construi. A crescut, a devenit, în timp, actorul care este: exploratorul, căutătorul, neliniștitul, nemulțumitul, chinuitul.

Poate de aici și interpretarea lipsită de manierisme, mereu proaspătă, mereu venind cu ceva nou.

„Oamenii lui” au temeinicie, au o construcție interioară elaborată după lungi meditații și după îndelungi investigații în geografia culmilor și a abisurilor omenești. Ucu are mereu lecturile acestea la zi. Personajele lui, în modul în care le trăiește scenic, au în ele, între alb și negru, toată gama de tonuri ale griului. Doar accentele, ascuțite, înclină fin, când spre una, când spre cealaltă dintre culorile extreme, un destin ce nu poate fi asumat total de niciuna dintre ele.

Așa este omul, plămădit din bine și rău, din lumini și umbre.

Altfel, ar fi doar o schemă.

Ceea ce m-a uimit din capul locului, apoi am aflat că asta este „marca” unui mare actor, a fost faptul că Ucu nu putea fi „trecut cu vederea”, îți capta atenția din clipa în care intra în scenă și până când ieșea, indiferent dacă rostea o vorbă, o frază sau, pur și simplu, tăcea. În **Unchiul Vanea** de Cehov (1980), bunăoară, Ucu juca un personaj inexistent la Cehov, un majordom în casa lui Serebriakov, Efim. În trei ore de spectacol spunea de cinci ori „Da”. Când intra însă în scenă, știai că ai în față un Actor, un mare Actor.

Ucu nu și-a cultivat niciodată statutul de vedetă, are o inconștientă voioasă în fața acestei condiții. *„Habar n-am ce este o vedetă. Eu sunt, ca întotdeauna, „servus” cu portarii, cu chelnerii și agenții de circulație. A, sigur, și cu câțiva directori. Dar mie berea-mi cade bine numai cu un prieten, niciodată cu o funcție.”* – îmi mărturisește el cu candoare netrucată și siguranța lucrului firesc. Îl cred. Ucu are vocația romantică a prieteniei și mai puțin pe aceea utilă a relației.

Fiecare vocație cu beneficiile ei...

Chiar dacă nu vrei să fii, deși știi că ești, vedetă, profesia de actor este o mare bucurie. *„Așa crezi? Pentru mine se transcrie printr-o enormă angoasă. Uneori devine groază, insomnie și stare de rău. De fapt, mai exact, e un complex de stări contradictorii care însă încep, oricum, cu spaima de care-ți vorbeam. Uite, acum mă cheamă*

*Reus în scenă, tabloul 12, discursul lui Mahomed.*” (Ucu Haiduc repetă în **Răceala** de Marin Sorescu).

Mă uit la el, e înghețat. L-ar da bucuros pe sultan, cu cadâne cu tot, pe-un scaun de dentist.

Eu însă știu că după aceea, în scenă, spaima i se topește și devine siguranță și siguranța devine bucurie. Și uneori, bucuria devine stare de sublim, stare de grație.

Cortina a căzut, repetiția s-a terminat, Mahomed și Haiduc s-au împăcat, fără turban și grijile imperiului îmi pare mai sincer și revin în locul unde rămăsesem: cum se apropie de un rol. „Cu o discuție detaliată cu regizorul, despre el, despre personaj. Rolul este pus sub microscop electronic, disecat până în cele mai mici detalii, pentru că eu trebuie să știu cum este Hamletul regizorului din spectacolul pe care el îl va face. Poate că eu, în baie, joc un alt Hamlet. Pe scenă însă îl construiesc pe cel cerut de spectacol.

Când lucrurile mi s-au limpezit, mă umplu până la obsesie de personaj. Nu mă mai pot despărți de el. Îl port, ca pe proprii-le-mi păcate, peste tot cu mine: la teatru, în tramvai, la bere, acasă, pe stradă. Devine mai mult decât prietenul meu, mai mult decât soția mea, mai mult decât copilul meu, mai mult decât mine însumi. Mă chinuie. Din datele pe care le am, din cele pe care le intuiesc sau le imaginez îi construiesc biografia. De fapt nu numai pe a lui ci pe a tuturor acelor cu care intră în relație. De aceea pretind partenerului meu de bină să-mi știe propriul rol chiar mai bine decât mine. Eu așa fac.”

Vorbește cu o pasiune care mă emoționează, dincolo de care îi identific enormul orgoliu: orgoliul lucrului bine făcut.

Îmi amintesc de drumul lui timișorean. În primul an, Ucu nu s-a „decupat” clar dintr-o echipă de actori tineri, foarte buni toți. Erau o echipă de aur. Primul lui rol marcant, după mai multe, a fost Christy Dudgeon din **Discipolul diavolului**, în 1975, un personaj tragicomic, un tânăr cam sărăcuț cu duhul, jucat de Ucu într-un sensibil echilibru și bună măsură între cele două dimensiuni. Sub o bască înfundată pe cap până sub sprâncene, privirea uimită, amuzată, înspăimântată, fericită, naivă, bună, o privire a stării de grație te asuma magnetic, ecranând tot ceea ce se întâmpla în jur.

Apoi, într-un contre-emploi, a fost Lord Darlington din **Evantaiul unei Lady** de Oscar Wilde. Brunețel de crăpa, bine pomădat, bietul Ucu, cu cămașă scrobită și papion, era atât de încordat și de strădalnic în a-și asuma ștaiful aristocratic al personajului, încât poate că ar fi și reușit să o facă dacă nu s-ar fi oglindit permanent în privirile colegilor de bină, umflați de râs. Ucu era, el chiar era un lord prin generozitate, onestitate, onoare, dar fizionomia lui, oricât de cosmetizată, nu te ducea cu gândul spre un os aristocratic.

Nu i-a ieșit Darlington.

Încerc să-mi amintesc și alte roluri pe care le-a realizat în anii aceștia din urmă: a mai fost Nae din **Rugăciune pentru un disc-jockey** de D.R. Popescu, tot un personaj tragicomic, un tânăr plecat în lume să găsească o viață mai bună decât cea de acasă, lume pe care a și găsit-o. Dar sufletul lui rămăsese aninat de cireșul din livada buniciei. Era un rol în care Ucu avea un farmec nespus, un rol



construit cu mobilitate interioară, cu umor și subtilitate a accentelor din care ghiceai, doar printr-un ton frânt, crâncena, nesfârșită și muta tristețe a „suedezului” Nae, aflat între două lumi.

Urecheatu din **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu a fost însă, pentru Ucu, unul dintre vârfurile profesionale. Urecheatu l-a fascinat pe Ucu: într-un fel, personajul ieșea din tiparul canaliilor și proștilor mazilieni, urcând o treaptă: Urecheatu era un profesor de educație a bunelor maniere pentru ajunșii în funcții înalte, directoriale, dar cam „din topor”. Statutul noii lor poziții în societate, obliga. Pretindea altă educație. Țeapăn, doct, „rasat”, Urecheatu nu părăsise deloc tagma abjecțiilor mazilieni, ci urcase doar o treaptă spre elita acestora.

Ucu filtrase tot ce era grosier în partitura educatorului de tip nou. Urecheatu lui era sobru, rafinat, superior, avea „rasă”, păstra distanța față de învățăcel. Spectacolul, dar și Ucu, au avut un succes enorm. Cred că o parte dintre fanii, dar mai cu seamă fanele lui Ucu, au văzut toate reprezentațiile. Sala geamă de răs.

Ulă, un scripcar țigan din **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania** de D.R. Popescu, mimând prostia spre a ascunde un spirit ascuțit, a fost un alt rol pe care l-a jucat cu bucurie, cu plăcere și dăruire. Asta era, Ucu juca cu o plăcere nebună, nu părăsea nicio clipă „cofrajul” personajului, dar se juca, bucurându-se, și își îmbogățea, spectacol de spectacol, personajul. De aici, din bucuria lui Ucu, își găsea Ulă strălucirea comică. Împreună cu Vladimir Jurăscu, într-un duet comic de un haz enorm, au detensionat încordarea unui spectacol „problematic”, trecut cu greu și cam desfrunzit de comisiile de vizionare.

Sandu din **Goana** de Paul Ioachim, Clisis din **Arma secretă a lui Arhimede** de Dumitru Solomon, pentru care, în 1983 a obținut *Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin* la Gala dramaturgiei românești actuale, ediția a II-a, Prov din **Turnul de fildeș** de Viktor Rozov, Boxerul din **Geniul și Zeița** de Terry Johnson, apoi Edmund din **Regele Lear** de W. Shakespeare, au fost roluri remarcabile.

Două, însă, au fost excepționale: Arturo Ui din **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** de Bertolt Brecht, rol pentru care Biroul secției de critică al Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale i-a acordat, în 1983, *Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin*, și Dobromir, adoratul său Dobromir din **Dalbul pribeag** de D.R. Popescu, încununat și acesta cu două distincții – *Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin* acordat de juriul Galei dramaturgiei actuale – ediția a IV-a și același premiu acordat de Biroul secției de critică a ATM pentru anul 1987.

Arturo Ui nu părea a i se potrivi. Deși toți îi cunoșteau potențialul, surpriza a existat, totuși. Ras pe cap, de o uluitoare energie și mobilitate, imaginea dictatorului bestial, oferită de Ion Haiduc, era cutremurătoare. „Toate mijloacele, toată capacitatea actorului sunt aruncate în joc pentru împlinirea acestui personaj: mers, gest, privire, toate dozate extraordinar. De la golanul Arturo Ui, care se descalță la intrarea în somptuosul palat al lui Dogsborough, până la dictatorul paranoic, care își

permite rafinate distracții este o cale lungă pe care actorul o străbate alunecând cu șerpuitoare abilitate. Interpretului nu i se poate reproșa nimic. Reușește o extraordinară performanță atât pentru el, cât și pentru teatru.” – spune unul dintre cronicarii spectacolului. (**Luceafărul**, 21.01.1984)

Cât despre Dobromir, personajul actor din **Dalbul pribeag**, el este unul dintre cele mai iubite ale actorului Ion Haiduc. „Mai sus de înălțimea acestui rol nu cred că se mai poate persevera” – zice cineva. „Se mai poate, se mai poate” – îi răspunde Ucu Haiduc, cu siguranța, cu certitudinea și hotărârea celui iremediabil îmbolnăvit de perfecțiune.

„Iată-l în **Dalbul pribeag** plin de vitalitate, derutându-ne și derutându-se, exploziv și vlăguit, construind pe o singură replică, dacă nu cumva și pe un singur cuvânt, măști și stări multiple de personaj viu, care trăiește și gândește cu aceeași intensitate, încât în final, când a părăsit scena, când a revenit ezitant, în priviri cu miracolul și vinovăția și neputința păsării rămasă fără cântec, nu mi s-a părut că privesc la interpretul unui rol, ci la însuși chipul teatrului” scria despre Ion Haiduc și Dobromir al său, Victor Parhon. (1987)

Nu cred că cineva ar fi putut spune toate acestea mai bine, mai frumos și mai exact ca Țucu.

(1989)

## LARISA STASE MUREȘAN O mare doamnă a teatrului



Larisa Stase Mureșan

Purtându-și cu calm și distincție, cu prestanță și grație făptura de o frumusețe rămasă proaspătă peste timp, prin îngăduința naturii, dar mai cu seamă prin lumina interioară, prin gingășia lăuntrică și delicatețea sufletească ce o caracterizează, Larisa lasă tuturor celor care o cunosc impresia că a fost hărăzită de destin să fie exact ceea ce este; adică **actriță**.

Și **este** într-atât de mult încât, pentru mine cel puțin, ea a dobândit, așa ca și câțiva dintre colegii ei de breaslă, ceva de arhetip: ea este chiar **ACTRIȚA**.

Nu știu cum se face, dar Larisa pare a fi actriță în orice ipostază s-ar afla, chiar și în împrejurările civile.

Poate pentru că Larisa are, în datele ei proprii, ceva de personaj scenic atât în ținuta exterioară, dar mai cu seamă în cea interioară: este frisonată de o permanentă tensiune lăuntrică, de o vibrație, un dinamism (toate atent cenzurate) și o mobilitate particulare. Apoi, are atitudini diurne ce dezvăluie coexistența unor trăsături comportamentale polare: disponibilitate și rezervă deodată, deschidere și mister, inefabil și concret rimând în perfect acord, forță și fragilitate, tenacitate și flexibilitate. Poate

de aceea autenticitatea și pregnanța aparițiilor ei scenice îți lasă impresia unui miraculos transfer al propriei sale personalități în cea a personajului de o seară, și nu invers.

Și poate tot de aceea, dintre toate personajele interpretate de Larisa din 1986 încoace, de când este actriță a Teatrului Național, cel mai mult am iubit-o pe Iosefa Aretia Para din **Dalbul pribeag** de D.R. Popescu, simbol al actriței din toate timpurile. Aretia Larisei avea poezie, avea candoare, inefabil, putere, avea un histrionism nemanifest, topit în ființa proprie a actriței reale, asumat perfect. Ce a fost pentru tine Aretia? – o întreb. „A doua întâlnire cu dramaturgia lui D.R. Popescu, după Maria din **Piticul în grădina de vară**, jucată la Arad. Aretia era un personaj tipic acestei dramaturgii: purtătoare a unei impresionante bogății de idei, ea oferea ample posibilități de abordare. De aceea, deși nu s-a întâmplat, mi-ar fi plăcut să o văd și într-o altă interpretare, care mi-ar fi relevat-o, poate, și dintr-un alt unghi. Spectacolul s-a repetat contra cronometru, într-o tensiune care, detestată la vremea respectivă, m-a ajutat, mi-a fost benefică în dobândirea concentrației impuse de rol. Și eu am iubit-o pe Aretia, dar nu chiar de la început. Până la urmă, dacă mă gândesc bine, și cu acest personaj s-a întâmplat la fel ca și cu toate celelalte. La început mă sperie, el, personajul, reprezintă un imens univers necunoscut în care trebuie să pășesc. Și este întotdeauna ceva care mă reține să mă „arunc”. Apoi urmează o etapă în care trebuie să mă împac cu el. Chiar dacă este negativ, malefic, mă străduiesc să-i găsesc cele câteva, poate foarte puține, puncte pozitive de care să mă leg pentru ca să-l pot ierta de cealaltă parte, cea de umbră din ființa lui, ca să pot ajunge la esența lui umană. În final, sfârșesc prin a-l iubi întotdeauna.”

Îmi amintesc că Larisa este una dintre actrițele care respectă, cu bucuria proprie doar profesionistului de elită, rigorile profesiei sale.

În seara spectacolului, Larisa este întotdeauna la cabină cu mult înainte de ridicarea cortinei. Este acea oră a întâlnirii de taină cu personajul care trebuie să devină. Da, să devină, nu să-l interpreteze. Pentru că Larisa își apropie încet, în detalii, nu numai fizionomia personajului, cu date și însemne proprii, ci chiar **devine** acest personaj prin translare de univers interior. Cum reușești asta, Larisa? – o întreb. „Este greu de spus în cuvinte. Probabil că așa mi-a fost dat: să pot deveni, din timp în timp, altcineva.” Este mereu o mare bucurie încercarea aceasta? „Într-un fel, da. Uneori însă drama personajului te urmărește multă vreme după căderea cortinei. Ți-ai asumat rigorile, căderile, zbuciumul unui alt destin și nu te poți debarasa automat de el. Îți lasă urme, ori asta nu poate fi mereu confortabil, dimpotrivă. Oricum ar fi însă, îmi părăsesc cu regret, întotdeauna, personajul”.

Datorită fizionomiei sale maiestuoase, de regină antică, Larisa trece, pentru toată lumea, drept o actriță de dramă. Și totuși, Larisa iubește comedia. „Îmi place râsul omului din stal și faptul că îi pot dărui o fărâmbă de bucurie cu care să-și însenineze seara unei zile, poate, cenușii. Cu toate acestea, burlescul, grotescul – și ele forme foarte gustate de public – îmi sunt străine, nu mi le pot asuma ușor. Nu sunt nici un actor „de poantă.” Dintre toate tipurile de comedie, iubesc cel mai mult comedia muzicală.”

Preferința ei este firească: în adolescență, Larisa s-a pregătit pentru scena lirică. Poate vrei să-ți amintești de începutul relației tale cu arta teatrului... „Nu

aș putea să precizez când a început „începutul”. În familie am avut artiști, străbunica mea a fost o mare cântăreață de operă, tatăl meu cânta la mai multe instrumente, în casă era o atmosferă propice artei. Așa încât, dacă stau să mă gândesc bine, nici nu cred că m-am văzut vreodată într-o altă ipostază profesională decât aceea artistică.”

Profesia de actriță a Larisei a început foarte devreme, la Teatrul din Baia Mare, a urmat apoi Teatrul din Arad, și în cele din urmă Teatrul Național din Timișoara. Cele trei teatre au reprezentat pentru ea etape de vârstă și de carieră foarte bine definite. „Este adevărat. Cel mai mult am rămas legată, afectiv vorbind, de teatrul băimărean. Pentru că acolo am descoperit că pot să fiu utilă și că destinul meu profesional este scena. A fost o etapă în care am jucat „tot”, cu sete de afirmare și dăruire. Am jucat cu mult entuziasm și relativ puțină selecție ingenue, cochete, personaje romantice, eroine de tipul Ecaterinei Teodoroiu, vampe, personaje de vârsta mea, compoziții, travestiuri. Timpul acela, 1959-1972, a fost unul al **acumulărilor**. Timpul arădean a fost unul al **decantării**. A fost perioada cea mai bogată, în care am jucat rolurile cele mai importante din întreaga mea carieră: Alta din **Act venețian** de Camil Petrescu, Mona din **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, Anna din **Anna Christie** de Eugene O'Neill, Nastasia din **Domnișoara Nastasia** de G.M. Zamfirescu, Antigona din piesa cu același nume de Sofocle, Hedda Gabler din piesa omonimă de Henric Ibsen, Doamna Warren din **Profesiunea doamnei Warren** de G.B. Shaw și altele. Mi-au produs o mare bucurie și cele două recitaluri de poezie: **Suflete, bun la toate**, pe versurile lui Marin Sorescu și **Cumînțenia pământului**, alcătuit din versurile poetei Ana Blandiana. Apoi, începând din 1986, a fost etapa Timișoara.”

Marcată și ea de roluri multe, unele de excepție. Cum ar fi, bunăoară, deja amintita Aretia din **Dalbul pribeag** de D.R. Popescu, rol pentru care Larisa a fost distinsă cu Premiul I pentru cea mai bună interpretare feminină la Festivalul dramaturgiei românești actuale, ediția a III-a, sau Mașa din **Trei surori** de A.P. Cehov, pentru care Larisei i s-a acordat același premiu de către Biroul de critică al A.T.M. pentru anul 1988.

Dar au fost mai multe. A fost Femeia din **Un bărbat... o femeie** de Ion Băieșu, un rol complex, traversat de o gamă amplă de trăiri și sentimente, abordat cu finețe și acuitate psihologică, a fost Solange din **Mașina de scris** de Jean Cocteau (1990), a fost Ducea de Malborough din **Paharul cu apă** al lui Scribe, dar și Ghizela din **Joc de pisici** de Örkény István, a fost Doamna Clara din **Vlaicu Vodă** de Davila (1993), a fost Mama în **Cerșetorul** de R.J. Sorge (1997), Tușa Lena din **Femeia în roșu** de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș.

Și a mai fost Agata din **Delict în Insula Caprelor** de Ugo Betti, un rol memorabil, complex, în care afectul și rațiunea se demonstau egal implicate în conflict, cu o creștere graduală a tensiunii dramatice, care, prin intensitate, o apropia de eroinele teatrului antic.

...Răsfoiesc de câteva ore albumul de cronici, „arhiva personală” a Larisei Stase Mureșan și simt, dincolo de cuvântul scris, emoția cronicarului teatral aflat în fața unui mare actor și a unor mari creații actricești ale acestuia, emoție transcrisă în nuanțate aprecieri și în entuziaste superlative.

După mai bine de trei decenii de carieră, după numeroase roluri memorabile, apreciate de întreaga critică dramatică în cuvinte mai mult decât emoționante, după recunoașterea publică a valorii actriței de excepție care ești, ce ți-ai dori în acest moment, Larisa? „Nu foarte multe. Am jucat sub îndrumarea unor mari regizori – Liviu Ciulei, Gheorghe Harag, Dan Alexandrescu, Alexa Visarion, am jucat alături de colegi pe care i-am prețuit, am jucat aproape toate rolurile la care poate visa o actriță la diferitele ei vârste biologice. Și, privind în urmă, nu regret decât poate acele momente în care, asumată de tensiuni civile care mi-au răpit forța de concentrare și implicare artistică, a trebuit să fiu mai mult **laica** Larisa Stase Mureșan decât **actrița Larisa Stase Mureșan**.” (2000)

## EMILIA JIVANOV

„Ca în vis, în teatru totul e posibil...”



Emilia Jivanov

M-am străduit să vorbesc în puține cuvinte despre Miliana. Poate și pentru că ea, Miliana, om delicat, tăcut și discret face întotdeauna la fel. Dealtminteri, Miliana nici nu are nevoie de cuvinte – verbul ei, ca mod de comunicare, este forma, culoarea și materialul. În teatru, ca un demiurg modern, Miliana creează câte un univers cu fiecare piesă. Este pictor scenograf.

Am întrebat-o dacă asta a visat să facă dintotdeauna. Nici vorbă! Nici măcar nu știa că există pe lume profesia aceasta, dar îi plăcea, de mică, să se joace cu liniile curbe ori frânte între care putea încăpea o lume. Era un joc fascinant.

Apoi a descoperit corespondentul real al jocului – chiar profesia aceasta a ei.

Când am venit eu în teatru, Emilia Jivanov, deși foarte tânără, era deja un scenograf reputat.

M-a uluit de la început prin **modul în care descifra un text**: o făcea ca un filosof, ca un poet, ca un literat, ca un psiholog, ca un sociolog și abia mai pe urmă ca un arhitect al formei, luminii și culorii.

Mi-a plăcut mereu să o ascult vorbind despre ceea ce gândea să facă, dar și despre un spectacol finit – avea o incredibilă precizie, nu lipsită de fast, totuși, a comunicării. Uneori aveam puncte de vedere complementare, alteori coincidende. Oricum ar fi fost, Miliana avea înțeleapta răbdare de a te asculta până la capăt. Atent. E adevărat, ținea cu fermitate la punctul ei de vedere. La început am crezut că din încăpățănare ori din orgoliu, abia apoi am înțeles cât de îndelung „rumegate”, gândite, logice erau opiniile exprimate de ea. Nu se hazarda niciodată în speculații de niciun fel, nici măcar estetice. Sau, mai cu seamă în acestea.



M-a uimit apoi, dintotdeauna, **rigoarea** ei. În toate, de la atitudinea inter-umană, până la atât de personalele ei decoruri și costume, care, toate, purtau **inconfundabila marcă „Jivanov”**.

Nu au fost niciodată un „cadru,” și niciodată doar un veșmânt.

Decorul Milenei a fost, mereu, un personaj important al spectacolului. În unele cazuri, cel mai important. Uneori decorul ei era rezonulul întâmplării, alteori era contrapunctul lumii de pe scenă, în alte dăți comentatorul ironic, implicat, detașat, caustic, parodic, emoționat.

Niciodată decorul Milenei nu a fost unul tăcut, cu atât mai puțin unul „mut”.

Niciodată nu a fost ezitant, aproximativ, redundant ori pleonastic. Miliana avea, în extraordinara ei rigoare, talentul și știința de a spune exact cât trebuia, nimic în plus, nimic în minus.

Ca toți marii artiști, oricare ar fi fost materialul în care s-ar fi exprimat, Miliana, minunata mea prietenă, știa, aflase sau, poate, i se dăruise, harul de a dansa menuet pe sârmă, acela adică de a păstra în desăvârșit echilibru cumpăna între „prea mult” și „prea puțin”.

Miliana a avut mereu puterea de a renunța la un gând, o linie, o lumină sau o umbră până când ideea reușea să îmbrace forma cea mai expresivă dar, în același timp, cea mai simplă.

Mulți dintre colegii noștri de teatru au avut această știință, dar, unii, nu știu de ce, și-au pierdut-o la un moment dat. Nu au mai avut puterea gândului direct, frust, comunicat „curat”, debarasat de explicații superflue. S-au îndepărtat fără să bage de seamă, dar sigur, de zona artei.

Cred că acest dar, sau har, mărturisește, în bună măsură, și respectul artistului pentru publicul său. Publicul nu este niciodată incapabil să înțeleagă un gând teatral atunci când el este clar, coerent și expresiv exprimat. Am văzut actori netaentați, regizori lipsiți de datele acestei profesii, scenografi săraci în exprimare, dar public netaentat nu am văzut. Poate fi uneori nepregătit pentru „încercarea” la care-l supune teatrul, alteori neinstruit, sau nu suficient de știutor în ale culturii teatrale, dar nu netaentat. Chiar păcălit sau nemulțumit sau chiar înșelat în așteptările lui, publicul a rămas mereu atent, deschis spre comunicare și permanent clement. Adică talentat.

Arunc o privire pe Fișa de creație a Milenei și mă opresc la autori: Goldoni, Horia Lovinescu, Caragiale, Cehov, Boris Vian, Federico Garcia Lorca, Dürrenmatt, Ibsen, Shakespeare, I.D. Sîrbu, Peter Weiss, D.R. Popescu, Camil Petrescu, Sadoveanu, Bertolt Brecht, Băieșu... și încă mulți alții. Dar și regizori: Constantin Anatol, Corneliu Revent, Iannis Veakis, Marietta Sadova, Ioan Taub, Dan Alexandrescu, Alexa Visarion, Emil Reus, Mihai Manolescu, Ioan Ieremia. Autori diferiți, clasici și moderni, genuri literare diferite, universuri problematice dintre cele mai diverse, modalități regizorale așijderea.

Nimeni nu-și amintește ca, vreodată, să se fi vorbit despre vreun decor neizbutit, „expediat”, „neinspirat”, „inexpresiv” semnat de Miliana Jivanov. Fiecărui artist i se poate întâmpla asta, nu poate fi duminică în fiecare zi. Milenei, însă,

nu i s-a întâmplat. E adevărat că, uneori, în rigoarea și perfecționismul ei, artistul care este încearcă o oarecare senzație de neîmplinire, cu toate laudele tuturor. Simte ea că, poate, nu a fost, totuși, destul de exigentă.

Miliana are o extraordinară mobilitate și deschidere intelectuală, capacitatea de a înțelege, de a sesiza și de a simți miezul lumii în care trebuie să pătrundă. Și substanța și fizionomia ei lăuntrică. („Nu am niciun merit, așa am fost educați în Institut să procedăm.” Probă de modestie! Reală, netrucată, așa este ea.).

Mai apoi, Miliana are harul, dar și știința de a ți le oferi pe toate ție, spectator, în tablouri surprinzătoare, proaspete, infuzate de idei, capabile să „joece”, capabile să se metamorfozeze sub ochii tăi, devenind altceva, dar mai ales îmbogățind comunicarea, nuanțându-o, conferindu-i fast și valoare.

Decorurile Milenei au comunicat mereu cea mai importantă idee a spectacolului.

Așa bunăoară, la spectacolul **Micii burghezi** de Maxim Gorki, regizat prin 1972 de Ioan Taub, Miliana imaginase un decor alcătuit din două piese de mobilier supradimensionate: un bufet de sufragerie și o masă. Sugerau lumea celor asumați de verbul „a avea”, nu de „a fi”. La spectacolul **Studiu osteologic al unui schelet de cal aflat într-un mormânt avar din Transilvania** de D.R. Popescu, spectacol făcut de Ioan Ieremia, exista un element unic de decor: un copac, un măr, cu o coroană și încrengătură bogate, ale cărui rădăcini se puteau vedea adânc înfipite în pământ. Semnifica chiar existența neamului. Anotimpurile – și timpurile – veneau, treceau peste măr, înflorindu-l, pârguindu-i roada, sărăcindu-l de frunză și albindu-i tâmpla. Ca vremile istoriei noastre. Și iar, și iar, de la capăt, într-o neabătută, eternă succesiune. Era copacul acela un însemn heraldic, de noblețe, rezistență și durată ale poporului român.

Sau plafonul din **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, cu iarbă și flori, însemnul de normalitate al naturii, răsturnat, cobora peste lumea derizorie și deformată moral a piesei, strivind-o.

Răsfoiesc din nou aide-memoir-ul, Fișa de creație a prietenei mele: **Cafeneaua** de Carlo Goldoni, regia Corneliu Rvent (1964), **Pogoară iarna** de Maxwell Anderson, regia Emil Reus (1964), **Romulus cel Mare** de Fr. Dürrenmatt, regia Constantin Anatol (1966), **Doamna zorilor** de Yves Jamiaque, regia Marietta Sadova (1967), **Furtuna** de W. Shakespeare, regia Ioan Taub (1970), **Arca bunei speranțe** de I.D. Sîrbu, regia Sergiu Savin (1971), **Mockinpott** de Peter Weiss, regia Anca Ovanez (1971), **Coroană pentru Doja** de Aurel Gheorghe Ardeleanu, regia Ioan Taub (1972), mai apoi **Amurgul burghez** de Romulus Guga, regia Dan Alexandrescu, **Jocul ielelor** de Camil Petrescu, **Regele Lear** de W. Shakespeare, **Dosarul Andersonville** de Saul Lewitt, **Dalbul pribeag** de D.R. Popescu, ultimele toate în regia lui Ioan Ieremia, **Trei surori** de A.P. Cehov, regia Alexa Visarion și câte, câte altele. Cu mult peste o sută.

În fiecare spectacol, **decorul Milenei juca**.

Rafinat, expresiv, echilibrat, semnificativ, el mărturisea gând, spirit selectiv și sintetic, mărturisea Artistul.

Un cronicar, admirându-i creația, bănuia că Emilia Jivanov are, la Timișoara, locul unde a lucrat cel mai mult, publicul ei.

Nimic mai adevărat. Așa este.

Niciodată Miliana nu este mai fericită și mai luminoasă decât atunci când, febril, neliniștit, iscoditor, lucrează. Orice ar face.

Vreme de câțiva ani am locuit în două garsoniere alăturate. Pentru căsuța ei, cât un penar, Miliana inventa în fiecare zi câte ceva: un șoricar tricotat, vârstat, făcut din resturi de lână, era prins la baza ușii să nu intre frigul, de plafon atârna, într-un colț, un glob enorm, în gamă de ocruri, făcut de ea din fibră textilă, lumina o primeai irizată și blândă, dulce. Bucătăria era expresia geniului de a aranja artistic tot mobilierul și ustensilele unei atari încăperi, într-un spațiu de patru metri pătrați. În geam avea petunii crețe, colorate, și o perdea din borangic, brodată, ce fusese odinioară, pe paturile făloase ale strămoșilor ei, sârbi din Cenad, cearșaf. De pe peretele din față al camerei, sobri, cu mâinile în poală, așa cum odihnește țăranul în zi de duminică, o vegheau chipurile respectate ale părinților, pictați de ea spre neuitare.

În căsuța Milenei totul se împărțase din frumusețea ei. Respira bun gust, căldură, fantezie, tandrețe, ospitalitate, o copleșitoare discreție. Era o bucurie să-i calci pragul și un mare dar să-ți fie prietenă.

Ca toți oamenii de bună calitate și toți artiștii autentici, Miliana este un om modest. Despre ea nu vorbește niciodată, de când o știu Miliana își poartă viața, cu toate cele ale ei, tăcut, tănuindu-și emoțiile ca pe un semn de slăbiciune și vulnerabilitate, de fapt din decență și demnitate, nu se plânge și nu se laudă niciodată, nu judecă pe nimeni, găsind oricui, cu o uluitoare generozitate și înțelegere umană, părțile de lumină ori motivația („săracul!”) gesturilor de neiertat ale acestuia.

Când nu are încotro și trebuie să vorbească despre ceea ce face, despre munca ei, o face în cât mai puține cuvinte. Măsurate cu mare grijă, cântărite îndelung, precise. Simple, reținute.

*„Într-un spectacol nu este important să se releve scenografia. Eu nu pot și nu trebuie să fiu niciodată vioara întâi într-un spectacol. Sunt un om receptiv, încerc să-i înțeleg pe regizorii cu care lucrez. Încerc să ajut ideea regizorală să se realizeze.”*

Poate. Uneori gândul regizorului pretinde imperios un anume spațiu, alteori însă, dimpotrivă, imaginea plăsmuită de scenograf revendică forma spectacolului. De cele mai multe ori, în punctul de convergență al viziunii regizorale cu imaginea plastică stă ceea ce Miliana numește „proiectul viabil”.

Am văzut-o pe Miliana, în cele mai bine de trei decenii de când ne cunoaștem, lucrând cu mulți regizori. Am urmărit scenariile colaborării lor, diferite, mult diferite unul față de celălalt. Doar personajul Emilia Jivanov era mereu același: atentă, tăcută, disponibilă, ofertantă, cu personalitate distinctă, pregnantă, impunând respect. Profesioniștii.

Cu unii dintre regizori, structuri artistice consonante cu a ei, comunicarea era mai simplă: erau suficiente câteva mici sugestii legate de concepția de spectacol, și gândul regizorului devenea imagine concretă, asumată de acesta din start, din chiar propunerea scenografei. În alte rânduri, regizorul îi oferea Milenei

chiar mai puțin de atât: sugera doar atmosfera în care ar fi trebuit să se desfășoare totul. Miliana venea cu schițele și regizorul – Dan Alexandrescu, bunăoară – se plia după propunerea ei.

Vorbesc cu ea și îmi dă iarăși o probă de modestie: *„Rolul meu în spectacol este cel de secundant, cel mai adesea de confident al regizorului. Eu sunt persoana pe care testează, prima oară, ideea lui de spectacol. La un spectacol totul este regia. De fapt, nu (doar) regia, ci mai cu seamă actorul, pentru că dacă actorul nu există ca artist în spectacol, nimic nu mai are importanță, nici regia, nici scenografia, muzica, luminile, nimic... Eu nu fac din schițele mele un pat al lui Procust. Sunt mereu, mereu deschisă la propunerile regizorilor de schimbare în decorul meu, până în ultima clipă. Cu o singură condiție: să fie logică, să se afle înlăuntrul logicii spectacolului. Altminteri, regizorul și eu avem, fiecare, zona lui de muncă. Discutăm lucrurile pe sensurile mari, nu-mi place să mi se spună ce obiecte să aduc în scenă și unde să le plantez... Întotdeauna mă supun, bucuros, efortului tuturor pentru unitatea spectacolului. Spectacolul trebuie să fie, nu eu să mă văd. Spectacolul este o superbă construcție colectivă, de asta iubesc eu teatrul.”*

Odată, îmi amintesc bine, Miliana mi-a spus că frumusețea teatrului constă în faptul că aici totul este posibil, întocmai ca în vis. Ce frumos! Cât de adevărat!

Un vis colorat, în care te întâlnești mereu cu tine însuși în fel de fel de chipuri, în fel de fel de ipostaze. Ești Giordano Bruno, Caesar sau Gallilei, ești Ștefan al Moldovei sau un umil mirean, ești...dar oare cine nu poți fi? Te vezi pe tine așa cum ți-ar plăcea să fii, deși nu ești, așa cum ești, deși nu-ți place, așa cum sperai să devii, așa... așa... În vis te imbarci într-un carusel care te poartă la nesfârșit prin povești și lumi incredibile, care îți împlinesc nevoia de a traversa mai multe destine – nașteri, iubiri, morți, iertări – decât îți îngăduie rosturile stării de veghe. Da, eroii veselelor ori tristelor povești din vis au toate chipul tău.

Când te-ai trezit din vis, din confruntarea aceasta a ta cu tine însuși, te descoperi dintr-odată altul. Miraculosul vis te-a schimbat, te-a purificat.

Anticii au numit acest miracol catharsis.

...De la o vreme, Miliana, omul care a zămislit pe scenă atâtea lumi, cu toate cele bune și rele ale lor, scenograful iubit, respectat, consultat, dorit de toți regizorii care o cunosc, Miliana pare a se fi lăsat asumată de o altă construcție și un alt vis. Are chipul unui năpârstoc de nepoțel, care o privește cu adorație. Lui îi clădește cu migală, după propria-i „machetă” interioară, iubirea de frumos, demnitatea, discreția, rigoarea, modestia, generozitatea, respectul față de sine și față de alții.

Din vreme în vreme, Miliana se întoarce, totuși, frisonând de emoție și în-doială, spre casa teatrului.

Pentru ca să se mai strecoare încă o dată, sfios, cu pietatea marilor artiști, în coloratul vis.

## TRAIAN BUZOIANU

*„Am avut norocul de a mă așeza cuminte acolo unde mi-a fost locul...”*



Traian Buzoianu

De când ne știm, adică aproape de o viață, Traian Buzoianu mă uimește cu nestinsa lui credință în steaua norocului său. *„Am avut norocul să nu-mi împlinesc visul copilăriei și al adolescenței, acela de a plonja în spectaculoasa profesie de aviator. Am avut norocul de a mă așeza cuminte acolo unde mi-a fost locul: în blânda și frumoasa și cumintea și reaua și fascinanta și năbădăioasa meserie de actor. Am avut norocul de a-mi face rolurile așa cum le-ai văzut făcute.*

*Am avut norocul de a nu crede despre mine că sunt un geniu. Am avut norocul de a nu mă lăsa flatat de elogii și nici dărâmat de criticile scrise ad hoc. Nu le adun, nici pe unele, nici pe celelalte în albume, nu adun fotografii din spectacole...*

*Am norocul să fiu un om modest.*

Și mai am norocul de a crede, în continuare, că harul se măsoară cu vechile și recunoscutoarele aplauze și că emoția caldă care vibrează în sală la sfârșitul fiecărei reprezentări poate să-mi fie de ajuns pentru ceea ce mi-am dorit de la această profesie.”

Arareori l-am auzit pe Titi vorbind atât de mult în afara scenei. Acolo a fost mereu locul lui de desfășurare. Acolo, în acel loc „al lui”, l-am văzut trăind, interpretând, jucând și jucându-se, preț de aproape patru decenii și nu-mi aduc aminte ca vreodată să nu-mi fi plăcut ceea ce făcea în vreun spectacol. Datorită fizionomiei sale speciale, bonome, a jucat multă vreme tipologii pozitive, și, în general, roluri comice. Acestea i se potriveau cel mai bine. Și totuși, incredibilele lui disponibilități profesionale, o mare flexibilitate, o nuanțată bogăție interioară și nu în ultimul rând o impecabilă intuiție teatrală, i-au îngăduit abordarea, cu același firesc și siguranță, atât a personajelor comice, cât și a universului uman marcat de acut dramatism ori a celui așezat sub umbrela tragicomicului.

Nu l-am văzut niciodată în vreun rol de tragedie, el fiind unul dintre actorii cărora viața nu le-a îngăduit să viseze la Hamlet, Othello ori Oedip. Dar **Ubu rege** era pentru el, după cum fabulosul Falstaff, personaj comic de esență tragică, tot al lui ar fi fost. Ubu a trecut, nedrept, pe lângă Titi, și rău a făcut: nu i-a ieșit bine lui Sandu Bindea în spectacolul Naționalului timișorean. Dar Falstaff continuă să-l mai aștepte. Răbdător. Își fac, din când în când cu ochiul, tac și așteaptă.

Tânăr fiind, statura masivă a lui Titi Buzoianu era, cumva, ghiduș contrazisă de privirea copilărească și de lumina caldă, mereu caldă și inocentă ce-o însoțea.

Abia venit în teatru, Titi a fost un fermecător Filippo din muzicalul **Căsătorie prin concurs** de Goldoni (1970, regia Nicoleta Toia), făcându-și admiratoarele, atunci, câte alții nu au reușit să strângă o viață, a fost, tot pe atunci (1972) un inventiv, mobil și extrem de expresiv, magnetic chiar, Scapin din **Violențele lui Scapin** (regia Emil Reus). De fapt, acesta a fost primul lui rol mare. Lui Titi rolul



i-a reușit, le-au reușit și altor actori, unii foarte importanți, cum ar fi Ștefan Mării sau Gheorghe Pătru. Nu a reușit, însă, spectacolul în ansamblul său, nu avea har și haz, deși fiecare actor-rol, luat în parte, avea. A fost o cădere din premieră, dar motivele eșecului nu cred că erau legate de interpretarea actorilor. Așa-i la teatru: și succesele și eșecurile sunt ale noastre. „Dacă ai câștigat, continuă! Dacă ai pierdut, continuă!” – sună îndemnul pentru performerii sportivi. Aici se aliniază și actorii. Și, desigur, și Titi.

Meschin, slab, lacom și laș, regele Edward din **Henric al VI-lea** de Shakespeare (1976, regia Ioan Ieremia) a fost primul personaj scos de sub umbrela comediei. I-a urmat deținutul politic Thomas din **Fundația** de Antonio Buerro Vallejo (1977, regia Ioan Ieremia), apoi, după mulți ani (1987), extraordinarul Lucică din **Dalbul pribeag**, personaj de esență histrionică, un vârf al carierei lui Titi, rol premiat în cadrul Galei Dramaturgiei Românești Actuale, ediția 1987. Lucică a fost rolul în care, mai mult decât în toate cele comice, Traian Buzoianu a demonstrat ce actor important este, cât de amplă-i este scara subtilității interpretative, cât de deschisă și nuanțată acolada tonurilor vocii, cu câtă fermitate și simț al măsurii uzează de mijloacele profesionale atunci când construiește, din dramatice sinusoide psihologice, crescând, crescând continuu tensiunea, calea mișelului său personaj de la siguranța de sine a mediocrității până la culmea abjecției și la crimă. Profesional, nuanțat, dramatic, histrionic, convingător, strălucitor, în Lucică, Traian Buzoianu a atins, cu certitudine, o culme a creației interpretative.

Exoticul general japonez Mushashi din **Trei săgeți** de Iris Murdoch (1989, regia Ioan Ieremia), dar mai cu seamă Chris Christopherson din **Anna Christie** de Eugene O'Neill (1992, regia Emil Reus), rol de compoziție, au fost altele în care vocația comică certă a actorului a fost total absorbită de puternicul dramatism al personajului.

Cât despre comedie, acolo Traian Buzoianu a fost întotdeauna rege. „Măștile” sale comice sunt, practic, fără de număr. O extraordinară mobilitate a faciesului îi îngăduie să se joace cu propria-i fizionomie ca și cu piesele unui joc puzzle, să compună și să recompună la infinit cele mai neașteptate expresii cuprinse între burlesc și comicul subtil. Nici nu trebuie să rostească vreun cuvânt, uneori este suficient să-l privești și-ncepi să chicotești sau să hohotești de-a binelea. Seriozitatea neclintită a personajelor lui, uluirea tâmpă sau șireată, inocența comică, stupoarea neîncrezătoare în fața evidenței, triumful fudul al prostiei, și câte, câte alte invariante ale comportamentului uman au devenit fizionomii scenice pline de personalitate, de un comic savuros și exploziv în interpretarea lui.

Cine să poată uita vreodată hazoasele și haioasele personaje ale lui Titi?

Desenat în tușe apăsate, cu afectuoasă înțelegere, dar și cu ironie ori tonuri vitriolate, Urecheatu din **Piatră la rinichi** de Paul Everac (1977, regia D.R. Ionescu) a fost o realizare remarcabilă. Dar Gore? Slugarnic, onctuos și lichea, Gore din **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu (1980, regia Ioan Ieremia) a fost creat cu o incredibilă economie de mijloace, dar cu o la fel de incredibilă densitate expresivă. Balansând între grotesc și tragicomic, Gore al lui Traian

Buzoianu, aliniat altor personaje la fel de fabuloase ale spectacolului, a ridicat sala în picioare de 200 de ori și a stârnit râuri de lacrimi... de răs. Agentul rus din **Operațiunea Secretissimo sau K.G.B. contra C.I.A.** de Marc Camoletti (1993, regia Dan Alexandrescu), în cuplu cu Vladimir Jurăscu, ori Căpitanul Spaventa din **Nebuniile dragostei**, spectacol Commedia dell'Arte, au fost și ele, deși mai puțin consistente decât Gore, o mare bucurie pentru spectatori și, egal, un triumf pentru Titi.

Mă opresc, cu rolurile, aici.

Titi a rămas, toată viața, așa cum zicea el la început că ar fi: modest. Pare a nu-și mai aminti de marile lui succese, ca și cum ele, ca tot ceea ce ține de teatru, ar fi dispărut odată cu spectacolele.

Fragil omenește, totuși, se bucură descoperind că ele au rămas proaspete și vii în memoria unora dintre noi sau a spectatorilor.

Uneori, când ne apasă vreun necaz, avem probleme ori pur și simplu ne este dor de noi înșine, cei ce fusesem odinioară, acum aproape patru decenii, când regulile teatrului erau altele, când nu aveam niciunul nimic altceva decât profesia, când ne împrumutam unul altuia șapte lei până la leafă, când, nu știu de ce, poate pentru că actorii tineri nu aveau griji, obligații, familii, scena teatrului era incredibilul loc al și mai incredibilelor șotii pe care și le făceau între ei, ne strângem uneori, zic, cei câțiva care am mai rămas dintre cei de-atunci, în Arhiva artistică unde „locuiesc” eu și, privind fotografiile ce tapetează pereții, dăm înapoi acele ceasornicului și ne întoarcem în timp.

Uneori, pentru că îmi este mai la îndemână, fac același lucru și singură.

Iată-l pe Titi, acum 30 de ani, părând o amforă. Am crezut mereu că el este un tip de bărbat care „ia forma vasului”, a femeii de lângă el, adică. Făcea, atunci, cuplu cu Aurora, o balerină grațioasă și fragilă, care, mișcându-se, părea a întru-chipa ideea de mișcare însăși, ori, mai exact, de zbor. Atunci, pentru că era tânăr și îndrăgostit, poate și pentru că odinioară, în adolescență, visa să privească de sus, din pasărea de fier, pământul, cu toate cele ale lui, pedestre, atunci Titi părea a pluti. Asta se simțea în multe, dar mai cu seamă în „motorul” artistului care era, turat la maximum, să poată îngădui desprinderea de civil.

Apoi, Titi s-a oprit din pluit, pentru că, nu-i așa?, tații nu-și pot săruta fiii decât bine înfipți cu picioarele pe pământ.

Artistul a dobândit o altă dimensiune, mai „coaptă”, mai reflexivă, mai iscoditoare, mai prudentă, mai bogată.

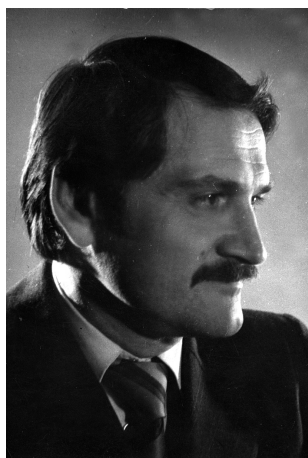
Câteodată însă, în câte o noapte cu stele, Titi își ridică privirea și fința din prea concretul diurn, și, absorbit de un frison ascuns cu grijă vederii, părea a pluti din nou.

Ultima oară când l-am văzut așa, eu, cel puțin, era cu 30 de ani în urmă, străbătând împreună străduțele tocite ale unui vechi burg ardelean.

Eram într-un turneu și Titi juca atunci Mittenzwei din spectacolul pentru copii **Emil și detectivii** de Erich Kästner.

## ȘTEFAN SASU

„Din sală se vede întotdeauna ce ești și cât ești”



Ștefan Sasu

Fănică Sasu a terminat cursurile Institutului de Teatru „I.L. Caragiale” din București în 1964, de acolo a venit direct la Teatrul „Matei Millo” din Timișoara și au rămas alături, într-o relație de minunată fidelitate, până când, în anul 2000, s-au despărțit „amiabil”. A părăsit teatrul pentru că nu mai găsea aici bucuria. Sau împlinirea.

Exact așa cum părăsise Seminarul de Teologie din Sibiu, cu 40 de ani în urmă, în ultimul an de studii. A plecat liniștit, decis să nu mai revină, fără să fie supărat pe nimeni, înalt, uscățiv, ușor adus de spate, cu aceeași lumină irizată în ochi semănând cu cea a sfinților din portretele de gen, lumină pe care i-o știu din tinerețe, împăcat ca în urmă cu patru decenii cu

decizia luată și având credința că asta trebuia să facă.

Ne mai întâlnim pe stradă, uneori, și vorbim, desigur despre teatru, eu – implicată și îndârjită, el – senin și complet detașat, ca și cum lumea teatrului, lumea vieții lui, ar fi aparținut unei alte vieți, anterioare. (Tot a rămas cu ceva de pe urma ratatei sale cariere duhovnicești).

Discreția, o liniște demnă, profundă, semănând a meditație și un fel de rezervă pudică l-au distins mereu pe actorul Ștefan Sasu de alți colegi ai lui de profesie. În general tăcea. Cam la distanță de trei ani, „se supăra”, vorbea, eventual se apăra, apoi mai tăcea trei...

Așa era el. Nu cred să fi deranjat vreodată pe cineva.

Fănică nu a făcut parte, niciodată, dintre actorii de „linia întâi”. Dar nici dintre cei doar „utili”. El avea, ca actor, o personalitate, un calibru și un farmec aparte. Pe scenă el era nu o „pată”, ci o întreagă „zonă” cromatică clară. Nu era niciodată fad, ci doar discret. Pentru prima oară l-am văzut în 1965, eram elevă, în spectacolul **Maior Barbara** de G. B. Shaw, în regia lui Constantin Anatol, alături de Florina Cercel, amândoi incredibil de tineri și inadmisibil de frumoși.

Destul de timid, se pierdea ușor. De el se leagă unele dintre celebrele bâlbe care pigmentează istoria scenei Naționalului timișorean, bâlbe de care râdem împreună ca și când ar fi vorba despre altcineva. Are un simț ar umorului pe care nu-l scoate „la vedere” mereu, ci doar uneori.

Dacă-i cercetez Fișa de creație – pe care o completez cu sârg din 1970, la fel ca a celorlalți actori ai teatrului – descopăr o mulțime de roluri, de care îmi amintesc, deși sunt mai bine de o sută, dar dintre ele doar câteva se decupează cu distincție, trăind proaspete și vii, actuale, în mintea mea.

Dintre toți actorii pe care i-am cunoscut la teatrul din Timișoara, Fănică Sasu este singurul prin excelență *actor de compoziție*. Marile lui izbânzii se leagă de portretele altor vârste. Ca și cum el, actorul, s-ar simți mai bine și mai apărat

în spatele unei alte construcții umane, capabilă să-l acopere în întregime, nelăsând la vedere nimic din ceea ce este el. Să existe oare o relație secretă între acest fapt și felul de a fi, particular, al lui Fănică Sasu?

Posibil.

Îl invit să vorbim despre el și cariera lui, cuprinzând mai bine de treizeci și cinci de ani și, după cum mă așteptam, refuză. Până la urmă, cu greu, „se lasă”, pentru că eu vreau să știu neapărat care este misterul evidentei lui preferințe pentru rolurile de compoziție.

„În primul rând pentru că îmi plac: sunt deopotrivă confortabile și inconfortabile în același timp. Fiecare astfel de rol reprezintă pentru un actor câte un prag, mereu mai înalt, pe care actorul trebuie să-l treacă forțându-și limitele, posibilitățile, forțându-și gândirea, fantezia, forța creativității, inventivitatea, disponibilitățile fizice și psihice. Este ca o competiție cu el însuși. Apoi, eu cred că abordarea unui personaj, oricare ar fi el, se face în primul rând din perspectiva **logicii interioare** a acestuia. Simțirea vine mai pe urmă. Rolurile de compoziție nu-ți îngăduie decât această procedură, cele care vin „mănușă” pe structura și fizionomia actorului fiind mult mai simple în ceea ce privește efortul de implicare al acestuia. Cu acestea mai poți „păcăli”. Aceasta ar fi partea de minunat inconfort”. Și cealaltă? „Pentru actor, spectacolul este un joc de partener, mereu cu același partener: publicul. El nu joacă singur și pentru sine. Dacă ar fi așa, profesia asta nu ar avea absolut niciun haz. Ei bine, în jocul acesta, mie mi se pare mult mai confortabil, adică eu mă simt mai bine să joc sub „mască”, sub alte date decât cele ale mele.” Este oare o chestiune de pudoare? „Da, cred că este o chestiune de pudoare. Am învățat asta de la profesorul meu din Institut, regretatul Octavian Cotescu. Toate personajele lui erau și nu erau el.” Îmi amintesc că mi-ai spus că în Institut ai avut mai mulți profesori celebri: Beate Fredanov, Pop Marțian... „Este adevărat. Le păstrez tuturor o caldă recunoștință pentru tot ce m-au învățat. Pe Octavian Cotescu îl consider, însă, maestrul meu în ale meseriei. De la el am învățat și meșteșugul teatrului dar și etica acestei meserii.” În ce ar consta ea? „Probabil că seriozitatea stă la baza reușitei oricărei profesii. În cea de actor, gradul ei trebuie să fie foarte înalt. Poate că privite din afară, lucrurile nu par a fi tocmai așa, dar te rog să mă crezi, ele așa sunt. Dacă tu, actorul, nu te iei în serios (poate cu aceeași gravitate cu care se ia în serios un astronaut, bunăoară) în jocul acesta, foarte serios, cu publicul, cu rolul, cu spectacolul și cu tine, nu vei fi niciodată un **actor adevărat**, ci doar un simulant frizând adesea ridicolul. Pentru că din sală se vede întotdeauna, absolut întotdeauna, ceea ce ești, cât ești, și dacă îți bați sau nu joc de tine”.

În tot ce-mi spune Fănică este profunzime și temeinicie și mărturisirea unei aplecări trudnice și serioase spre litera textului scris și fizionomia miraculoasei lumi a personajelor de teatru. Îmi amintesc cu mare plăcere de câteva dintre acestea, realizate în timp de Fănică Sasu: bătrânul Pedro Briones (1982) din **Velázquez** de Antonio Buero Vallejo, personaj construit cu migală și surprinzătoare inventivitate creatoare în tușe sigure, de o cromatică aspră, în nuanțe apropiate tonal, un personaj tensionat și magnetic prin straniețea apariției și adevărul său. Apoi, în 1987, l-a creat pe profesorul de matematică Varlam din comedia lui Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu, **Vârstele dragostei**, o fizio-

nomie comică născută din debordantă fantezie, din ticuri verbale și comportamentele, asprimi diplomatice și hazoase obtuzități, toate venind să acopere un suflet cald, sensibil, singuratic și nețărnut înțelegător și iubitor.

Cu siguranța celui care a câștigat un cec în alb, cu agresivitatea și cruzimea celui ce nu mai are nimic îngăduitor față de semenii, cu disperarea umilă a celui căruia i s-a întâmplat să piardă marele loz, Ștefan Sasu l-a întruchipat, într-o creație de marcă, pe Davies, un bătrân vagabond poltron din **Îngrijitorul** de Harold Pinter, în 1992.

Îl întreb cum își construiește personajele. „În primul rând mă străduiesc să nu-mi fac nicio imagine despre el până când aflu ce anume vrea regizorul, cum îi gândește el locul, ponderea și fizionomia în cadrul întregului eșafodaj al spectacolului. Apoi încerc să intru în universul lui personal: modul în care își asumă lumea, adică modul de a gândi, mersul, gesturile, bagajul psihologic, raporturile cu cei din jur. Mai apoi „îl îmbrac” cu carne: îi dăruiesc ticuri care îl particularizează, uit că replicile sunt ale lui și mi le asum integral până când mi se pare că mi-au aparținut dintotdeauna. Și, mai ales, uit modelele anterioare de interpretare ale personajului, dacă acestea există. Nu vreau să-l fac așa cum l-a făcut actorul cutare sau cutare, indiferent cât de bine i-ar fi ieșit acestuia rolul. Sau, poate, cu atât mai mult. Mă gândesc să-l fac așa cum cred eu că l-ar interpreta Ștefan Sasu, actor.”

Este chiar așa. Pentru că îmi spune asta, mă gândesc la un alt personaj, admirabil realizat de Fănică: Ipingescu din **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale, în 1991, în regia lui Laurian Oniga. Avea un haz nebun atunci când, citind „Vocea patriotului național”, sărea peste toate cuvintele a căror semnificație nu o înțelegea, le accentua brambura, Ipingescu al său avea o mare autenticitate și nu se mănă cu niciun alt Ipingescu văzut până atunci. Cum reușești să-ți îmbogățești astfel personajele? „Orice actor este o bancă de date, pe care le strânge în timp, fiind mereu atent la toate tipurile de oameni care îl înconjoară: mai comuni, mai obișnuiți sau mai speciali. Trebuie doar să-ți amintești modelul real.”

Pantalone din spectacolul **Nebuniile dragostei** (1993), spectacol pe texte Commedia dell'Arte, în regia Alexandrei Gandi, a fost și el un rol de compoziție, dar o compoziție mai specială. În celelalte, vorba lui, „era și nu era el”. Aici însă, cu adevărat dispărea complet sub masca, mersul tipic și vocea, complet alta, a lui Pantalone. A găsit de cuviință să-i contureze personalitatea prin vorbire dialectală.

Era posibil, la origine, Pantalone era venețian, vorbea acest dialect, după cum alte personaje vorbeau bergamasca sau bologneza. Pantalone al lui Fănică a fost o reușită certă. Seriozitatea lui studioasă, preocupările lui legate de acest personaj, liniștita și temeinica lui hotărâre de a izbândi l-au ajutat. Dar l-a ajutat, mai cu seamă, bucuria cu care și-a asumat acest personaj din galeria unui gen teatral în care nu se mai exersase decât, poate, în facultate. Îmi amintesc cât de fascinat de Pantalone era Fănică.

L-a ajutat să-și înfrângă niște rezerve personale, civile, aproape inhibiții pe care le avea, uneori. Ieșea din spectacol ca de la saună, frânt de oboseală, dar mereu regretând că se terminase reprezentația. Atunci, lumina din ochii priete-



nului meu Fănică, trădând o împlinire aproape fizică, devenea cenușie și intensă și nu mai era celestă.

Coborâse în pedestru.

... Ne întâlnim acum pe stradă, civil, amândoi cu sacoșe în mâini, îl întreb ce face soția lui Rodica, ce face Ștefan, băiatul lui din Canada, dacă este bunic, el îmi răspunde că nu, apoi vorbim despre casa lui de vacanță, unde trăiește liniștit toată vara dar petrece și sărbătorile din timpul anului, este bucuros, a reușit să o termine, ce bine, îmi spune că nu-i mai este dor de teatru, da?, zic eu, mă bucur că îți este bine, mai bârfim puțin și mă grăbesc să-l părăsesc pe străinul acesta care, ciudat, are chipul lui Fănică.

Și pentru că mi-e dor de adevăratul meu prieten, actorul Fănică Sasu, închid doar o clipă ochii și, miraculos, de după colțul drogheriei, apare chiar Pantalone, îmi face semn cu mâna, îi răspund bucuroasă, l-am recunoscut imediat, știu cine este, fandează într-un salut ghiduș și histrionic și dispare.

Brusc, înțeleg: omul de care tocmai m-am despărțit este tot actorul Fănică Sasu, vechiul meu prieten care iubește, dintre toate personajele, pe cele jucate în travesti ori compozițiile. Se simte mai protejat în spatele pseudonimului scenic, el, actorul, nu se mai vede deloc, și Fănică se simte mai puternic așa. Acum, tocmai a jucat, numai pentru mine, că îi sunt prietenă, rolul Indiferentului. M-a păcălit, iată, l-am crezut o clipă.

Și mă îndrept spre ale mele, liniștită, împăcată și îmbogățită de această întâlnire. Firește.

Nu am pierdut nimic. Nici prietenii și nici iluziile.

## IRENE FLAMANN - CATALINA

### Prietena mea, Irene...



*Irene Flamann Catalina*

Am cunoscut-o în prima mea zi de teatru. Era chiar la Secretariatul literar, cu Pica Popa, purta o rochie bleumarin cu dungulițe subțiri, albe, mi-a întins mâna și a zis: „Irina”. Nu am aflat niciodată de ce i s-o fi părut, atunci, mai convingător numele românesc. Nu contează, avea o privire extraordinară, ingenuă, și așa o are și acum, după treizeci și cinci de ani, și după toate câte i s-au întâmplat.

Și tot de atunci, din prima zi, suntem prietene.

Și tot de atunci, de treizeci și cinci de ani necontenit, în fiecă împrejurare, Irene mă uluiește cu logica ei prea plină de bun simț. Dumnezeu a hărăzit-o cu un „miros” aparte care o conduce întotdeauna spre esența lucrurilor și o ajută să descifreze fără greș adevărul despre ele, oricât de bine ascuns s-ar afla acesta.

Cel mai adesea, Irene nu-și comunică impresia. Fiindcă i se pare că altcineva, cu un verb mai colorat și mai fluent decât al ei, ar putea spune mai bine și mai exact ceea ce ar fi de spus. Despre orice.

Firește că greșește, din prea multă modestie.

Mult timp, după ce ne-am cunoscut, nu am aflat nimic despre ea. Nu se confesa, cred, nimănui. Colega ei de apartament, Tori Suchici, știa câte ceva, dar nici ea nu prea vorbea.

Candidă, sfioasă și modestă, era clar că Irene nu-și cunoștea pe deplin calitățile și, așa fiind, nu-și știa „prețul”. De fapt, părea a nu fi luat cunoștință chiar deloc de noianul de calități de care dispunea. Fusesse educată în rigoarea principiilor morale și de conduită nemțești (mama ei provenea dintr-o familie de aristocrați austrieci), fusesse educată să ascundă cât mai tainic micile sau marile secrete ale vieții ei intime, să-și poarte liniștită, zâmbitoare, senină și neclintită dramele, așa ca nimeni să nu le poată bănuși măcar. Irene a fost și a rămas un om foarte puternic, împotriva aspectului ei fragil.

Învățase, prin educație, puterea de a îndura...

Într-o colectivitate, Irene se remarcă imediat, nu neapărat prin frumusețe izbitoare, ci prin „rasă” și distincție. Își purta întotdeauna, ca și când nu le-ar fi cunoscut valoarea, la vedere, „podoabele personale”: căldura, seninătatea și candoarea.

Fizionomia ei „civilă” părea, în tinerețe, un pic cam ștearsă, semăna cu o școlăriță cuminte. Uneori păsea ceva mai apăsător și spatele i se rotunjea ușor, aplecând-o spre față. Și, poate, zâmbetul îi era cu o nuanță mai șters decât de obicei. Atât. Știam atunci că un duh rău i-a prăvălit sufletul din înălțimi, în vale. Nu se plângea, însă, de nimic.

Alteori, Irene era ca un fir de pădărie, filigran și fără greutate, pornit într-un fericit voiaj prin lumină.

Tot aceeași dintotdeauna rămânea însă. Un ton de lumină îi învăluia expresia, în semn de împăcare.

Cu greu puteai bănuși, dincolo de liniștea comportamentului său diurn, extraordinara ardere care definește portretul interior al Actriței, tensiunea și suferința reală sub care frisează adeseori ființa ei fragilă.

Deși a împlinit de curând o vârstă rotundă, deși Ioana și Cristina, fetele ei, sunt oameni cu profesii și familii, timpul pare a fi trecut deasupra-i fără să o atingă, lăsându-i intacte privirea uimită de copil, pudoarea altei vârste și aceeași incredibilă capacitate de a ierta.

Uneori o privesc și am impresia că Mary Poppins, fermecatul personaj din poveștile copilăriei, interpretat de Irene cu mulți ani în urmă, plecând „pe aripile vântului de miazăzi” i-a lăsat prietenei mele Irene umbreluța fermecată să o apere de macularea lumii „laice”.

Dar nu-i așa... Chiar fermecată cum era, umbreluța nu a izbutit mereu...

Dincolo de fragilitatea, aparentă sau reală a Irenei, există o nebanuită forță și o neclintită hotărâre de a-și împlini până la capăt rostul. Și rostul ei pe lume s-a numit teatru. Ce este teatrul pentru tine? – o întreb pe Irene într-o bună zi, deși știu pe dinafară, de mult, răspunsul:

„O parte de lume fără de care nu pot exista. Este punctul meu fix de care mă sprijin și, alături de copiii mei, sursa cea mai generoasă de energie, de tensiune, de bucurii, de spaimă, adică de viață. Teatrul este un spațiu care, paradoxal, nu suportă mistificarea. Pe scenă nu poți minți fără ca toată lumea să vadă asta, acolo trebuie să fi prezent în adevărul eului care devii, asumându-ți-l până la identificare. Și dacă este așa, și numai atunci când este așa, se întâmplă un miracol: publicul îți vine alături, îți devine pur și simplu partener fără să știe. Poate și datorită publicului personajul este mereu altul, în fiecare seară.”

Reținută, profesională, adecvată oricărei viziuni regizorale și oricărei distribuții, tenace, construind cu precizie înlăuntrul ființei personajului, căutând subtextul, nuanța, detaliul definitoriu, Irene și-a asumat, în cei aproape 40 de ani de carieră, o notabilă diversitate de caractere, temperamente, destine, cu unele dintre personaje având certe afinități electivă, altele interpretându-le în contre-emploi. Ca orice actor important și dăruit de Dumnezeu.

Harul ei, apropiind-o de „actorul total”, i-a așezat la fel de aproape comedia și tragedia, drama, vodevilul, comedia dell’arte și muzicalul.

Dar ea a rămas, orice ar fi jucat, toată viața o ingenuă. Chiar și la 50 de ani, tot ingenuă era, pentru că asta îi venea din chiar fibra ei umană, venea din lumina ei lăuntrică. Niciodată nu a jucat ingenuitatea, o avea „în dotare”.

Cu foarte puține excepții, am văzut-o în toate rolurile pe care le-a interpretat. Ilona din **Pădurea spânzuraților** de Liviu Rebreanu (1965), vibranta și strania Cassandra din **Troienele** lui J.P. Sartre (1969), și încă vreo două mai puțin importante, le-am „scăpat”. Am văzut-o, la început, în toate rolurile de copii, pentru care părea anume destinată: Hedwig din **Rața sălbatică** de H. Ibsen, creată de Irene cu profundă și ingenuă poezie (1970), Lizuca din **Dumbrava minunată**, după M. Sadoveanu, mirată, comic-înțeleaptă și surprinzătoare (1970), micuța prințesă Kăgă dintr-un admirabil spectacol pentru copii, **Soldățelul de plumb** de Sașa Lichy (1973), în travesti, în tânărul Iliaș din **Despot-Vodă** de Vasile Alecsandri (1971), mai apoi, în rolurile tinerelor fete, pure, candid, la primele confruntări cu duritatea vieții sau cochete, cât le îngăduia vârsta: Polia din **Micii burghezi** de Maxim Gorki, curată, sinceră, emoționantă, plină de gingășie (1973), Larușka din **Alegere** de A. Arbuzov, delicată și autentică (1872), apoi Sheila, nu tocmai ortodoxă, în **Un fluture pe lampă** de Paul Everac (1975) și altele.

Abia apoi au venit rolurile maturității: Sonia din **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov, cel mai tulburător personaj al spectacolului, o prezență tensionată de neîmpărtășita iubire, un personaj, în interpretarea Irenei, de o blândețe aproape dureroasă, macerat de luciditate, înflorit de speranță, dar și prăbușit în profunda disperare a decăderii din aceasta (1989), Anais din **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania** de D.R. Popescu (1981), a fost o Mary Poppins, fermecătoare, când grațioasă, când stângace, poetică și inefabilă în muzicalul **Mary Poppins** de Silvia Kerim (1982), a fost Iskra din **Turnul de fildeș** de Victor Rozov (1984), și a fost, mai cu seamă, în 1984, Marilyn Monroe în **Geniul și zeița** de Terry Johnson, tulburătoare în drama nebănuitei singurătăți a acestui contradictoriu și misterios star.

Incredibil de autentică a fost Irene în odioasa tovarășă Stoica din **Domide contraatacă** de T. Popescu, întruchipare a răutății mascate de candoare comică (1986). De neuitat a fost în Olga din **Trei surori** de A.P. Cehov (1987), în Ea din spectacolul **Vocea umană** de Jean Cocteau (1994) dar, mai cu seamă, în ultimul ei spectacol pe scena Teatrului Național, **Diatribă de amor** (sau **Cenușa eternei iubiri**) de Garcia Marquez (2001). În acest personaj, tot Ea, asumată de ciudate coincidențe dintre viața personajului și a ei proprie, Irene a pus tot ceea ce strânsese în „lădița ei cu farduri și trăiri” în câteva decenii de profesie și viață: amintirile, regretele, îngăduințele, iertările, speranțele, împlinirile, neîmplinirile, visele și ruina lor, iubirile, devotamentele, fidelitatea.

Și zgura ce-a rămas după trecerea tuturor.

De aproape 10 ani Irene trăiește în Germania. Trăiește, – este un fel de a spune. Acolo este numai locul unde, în fiecare clipă a zilei, **Irene visează**.

La ce visează Irene?

La întunericul misterios și dens al sălii de spectacol arhipline, dinspre care vine spre ea, Irene, care se află pe scenă, desigur, unde altundeva?, jucând Sonia, sau Cassandra, Hedwig, nici nu mai contează cine este, ESTE acolo, vine o energie care o cuprinde, o încălzește, o fortifică, o energie pe care o filtrează prin emoția ei și prin tensiunea ei și o restituie, astfel îmbogățită, sălii;

visează la culoarul tapetat cu fotografii mari din spectacolele teatrului, este și ea acolo, cu siguranță, uite-o alături de Buju Ternovits în **Geniul și Zeița**, alături de Titi Buzoianu, Puiu Șuvăgău și Mircea Belu în **Haina cu două fețe**, cu Mircea, Rodica Murgu și Mocuș Valkay în **Cel mai fantastic amurg**, Doamne, chiar ea este acolo?, cu Gigi Stana, cu Titi, cu Mirciulică în **Un tânăr mult prea furios**, aveau cu toții 20 și ceva de ani, ha, ha, ia te uită la ea cu Vladimir Jurăscu, ha, ha, ce „moace” pot avea amândoi, el, cu două lumânări aprinse-n mână și-o mutră perplexă, ea, Irene, cu o clătită pe creștetul capului, pe naiba, e o pungă cu gheață, da’ din ce spectacol?, cred că era **Pielea ursului**, sigur, asta era...;

visează, tandru, la praful de pe podeaua sălii de repetiție Moruzan;

și la „cușcuveața” pe ușa căreia scrie Rolly Kovats, Recuzita adică, unde găsești tot ce nici cu mintea nu gândești ;

visează la pantofii lucrați de domnul Bodin acum 30 de ani, pingeliți de o sută de ori, ținuți cu grijă de Erji Tatar, garderobiera, „să nu se strice”;

visează la șalul bej, tricotat de Miliana Jivanov pentru **Unchiul Vanea**, să-i ascundă sarcina cu Cristina;

visează la Olga din **Trei surori** și la repetițiile cu Vis Alexa, cu nimeni nu a mai repetat așa, Vis te țintuia cu privirea și-ți transmitea energia lui și tu făceai ceea ce nici nu bănuiai că știi, Doamne, ce repetiții de zeci de ore, cât farmec avea Vis Alexa, și fetele, actrițele!, mâncau toate doar câte un morcov pe zi, să slăbească, ha, ha, uite-o și pe ea, cu o criză de cocsartroză, „așază-te, Irene, grațios, în relanti”, zicea Vis, și ea se prăvălea ca un sac de cartofi, nu, la visul ăsta nu mai adastă...;

visează la spaima dinaintea ridicării cortinei, la premieră;

visează la publicul care o aplaudă, cu adorație, în picioare;  
și la zâmbetul orgolios al lui Diți, la stal, convins că toată sala știe că acolo, pe scenă, e chiar soția lui;

visează, cu dor, și la „Babă”, vechiul autobus al teatrului, vopsit, revopsit, răsvopsit, oftând din toate osiile, încheieturile metalice și șuruburile înainte de a-și da obștescul sfârșit, noaptea, pe câmp, după un spectacol în turneu, Doamne, ce minunate erau turneele!, acela prin Ardeal bunăoară, cu **Emil și detectivii**, ea juca Ponny Pălăriuță, la Alba l-au bătut copiii din sală pe Mircea Belu, care juca un hoț ce-i furase banii lui Emil...;

visează la veșnicul curent din scena teatrului... și la cupola pe care răpăitul ploii se aude, toamna, ca un adormitor și familiar zgomot de fond în orice spectacol... la cupola sub care, nu se știe cum, la un spectacol a intrat, odată, demult, nu mai știe când, un porumbel speriat...;

visează la lungul șir de femei al căror destin va rămâne, pentru ea, închis între paginile cărții pe care scrie O'Neill, nu este un vis nou, e-atât de vechi, încât îi este chiar dor de el, poate că nici nu ar mai trebui să viseze la el, dar parcă poți să știi, lumea crede tot mai mult în miracole, oare cum se va numi cel destinat ei? Poate **Lungul drum al zilei către noapte...** poate...

dar la câte nu visează prietena mea Irene acolo, departe, prizonieră într-o lume bogată, civilă și concretă, pentru care visul suprem se numește euro și nici odată miracolul scenei...;

ori la ce-ar mai visa Irene acolo departe, într-o lume care nu-i a ei, poate nici viața ei de acolo nu-i a ei, cine știe, ea visează în fiecare zi la clipa când se va întoarce la teatru, adică ACASĂ.

Ca să-și trăiască, ocrotită de zâmbetele misterioase ale prietenilor ei Eschil, Shakespeare, Caragiale, Aristofan sau Beckett, propria ei viață, împlinindu-și rostul.

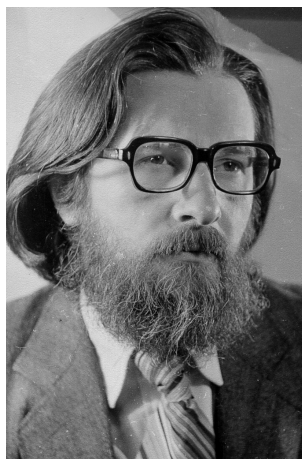
Până la urmă, miracolul Irenei s-a înfăptuit. Purta un nume: Teatrul Național din Timișoara. S-a întors într-o zi la el, și el, ca un bărbat îndrăgostit, nu a întrebat-o pe unde a fost și pentru care altă iubire l-a părăsit. A iertat-o, a îmbrățișat-o și a primit-o, ca și când nu ar fi plecat nicicând.

## GHEORGHE STANA

Să-l abordezi pe Gigi Stana, cu intenția declarată a unui interviu, era o întreprindere extrem de anevoioasă. Aș zice chiar, imposibilă. Daaa, el trebuia luat pe departe, cu argumente neapărat logice și absolut ferme, cu grijă și mai ales cu diplomatie. Și aceasta pentru că îi era unanim cunoscută reticența în fața oricărei confesiuni publice.

Cei care l-au cunoscut, totuși, cât de cât, nu se miră: știi doar că dintr-o sumă de calități ale lui, cea dintâi era discreția. Și, până la urmă, ce altceva este un





Gheorghe Stana

interviu decât o incursiune, mai mult sau mai puțin indiscretă, în viața particulară și profesională a cuiva?

Dintre calități, deci, cea dintâi era discreția (ce impune, clar, distanța!), apoi un fel de timiditate și o grijă aproape exagerată de a nu deranja. Și un aer absent de om neimplicat în nimic. Lăsa impresia că nu aude zgomotul pe care-l face angrenajul lumii și viața tumultuoasă din jurul lui. Așa să fie oare? Adevărul este că sunt foarte puțini aceia cărora Gigi Stana să le fi îngăduit să pătrundă în universul lui de preocupări. Preocupări multiple, născute din neliniștea unei structuri umane avidă de cunoaștere, și deci, veșnic bântuită de întrebări.

În general tăcea, rezervat. Dacă însă era convins că partenerul lui de discuție este în stare să-l urmărească, Gigi îi putea vorbi ore-n șir despre o mulțime de lucruri, deosebite ca preocupare a unui actor: despre analiza cu metode structuraliste a unui text, despre complicate sisteme de gândire, despre structuri ritmice ori despre logica creației, bunăoară.

Asta pentru că pasiunile lui au cantonat în domenii foarte diferite, de la științele tehnice la lingvistică, de la știința spectacolului la analiza structurilor dramatice.

Spiritul lui iscoditor era acela care-l făcea să demonteze, cu grijă și curiozitate, ca pe o mașinărie complicată și fină, fiecare rol în parte. Voia să sesizeze exact nuanța cuvântului, semnificația replicii, resortul ascuns al oricărui gest al personajului, locul lui anume în marele și complicatul carusel al vieții, poziția reală față de ceilalți pioni ai jocului.

Într-o zi mi-a arătat, lăsându-mă pradă unei admirative uimiri, un teanc de schițe în tuș. Nu-i bănuiam această îndemânare. Cu migală și răbdare de artizan încerca să descopere, în zeci de schițe de mișcare, atitudinea fizică a personajului, aceea care-i poate dezvălui ceva din fizionomia interioară.

Întotdeauna „misterul” care-l învăluia pe acest actor cerebral, cu emoții lucide și reci, percutante, ascuțite și tulburătoare, se împrăștia în spatele personajelor pe care le crea, oarecum mai altfel decât colegii lui de bină.

Dispunea de o deosebită și aproape nebănuită sensibilitate (o ascundea cu grijă), dar și forță a interiorizării care, coroborate cu luciditatea și pregnanța intelectuală, îl conduceau spre o abordare a personajului generoasă în subtilități și subtexte. Aici, la Timișoara, Gigi Stana a avut parte de o seamă de personaje celebre: s-a impus în Ștefăniță din **Viforul** de B. Șt. Delavrancea (1975), rol căruia actorul i-a conferit o interpretare originală față de imaginea tradițională a personajului, tot în 1975 a fost Wirz din **Dosarul Andersonville** de Saul Lewitt, apoi a fost renumitul Gelu Ruscanu din **Jocul ielelor** de Camil Petrescu (1977), viguros, profund, complex în datele personajului, într-o abordare tensionată, controlată, lucidă dar și pătimasă. Subtil și jucăuș, grațios comic a conturat, în 1982, fizionomia personajului Ctesibios din **Arma secretă a lui Arhimede** de

Dumitru Solomon. A fost Oz din **Vrăjitorul din Oz** de Silvia Kerim (1986), Arist din **Școala bărbaților** de Molière (1994), Ducele de Cornwall din **Regele Lear** de W. Shakespeare (1996), Țarul din **Ubu rege** de Alfred Jarry (1998), Maestrul din **Insula** de Simona Gonella (1999) și altele, și altele. Au fost personaje în care Gigi Stana a evoluat cu dezinvoltură, naturalețe și convingere de-a lungul anilor.

Dincolo de fizionomia lor distinctă, rămasă în memoria spectatorilor, au stat întotdeauna (puțini sunt însă cei care să fi aflat acest lucru), sute și sute de ore de meticuloase explorări în litera și spiritul textului și în sine însuși, în posibilitățile și limitele lui de artist.

Gigi a scris scenarii pentru teatru, s-a exersat, cu un incredibil succes, ca scenarist și regizor al unor spectacole pentru copii, eclatante, colorate, pline de umor și inventivitate scenică. Unora dintre ele le-a semnat și scenografia. Când lucra la un asemenea spectacol, Gigi Stana devenea o altă persoană: se deschidea nu doar spre propriul eu (nu orice artist, oricât de important, poate face un spectacol pentru copii), ci spre întreaga lume, oferindu-i-se cu tot ceea ce era luminos și ingenuu în ființa lui.

Gigi a scris și o piesă pentru „teatrul mare”: **Commedia dell'arte**, dar a publicat și studii de lingvistică în numeroase reviste de profil. Era o structură umană, artistică și intelectuală, incredibil de complexă.

În 2001, Gigi Stana ne-a părăsit.

A făcut-o cu discreție și demnitate, exact așa cum a și trăit.

Nu știu cum ar fi fost trecerea noastră, a colegilor lui, prin lumea teatrului, fără să ne fi întâlnit cu mintea lui ascuțită și percutantă, fără să ne fi gustat ironia lui rafinată și subtilă, dar niciodată rea, fără să ne fi putut bucura de prietenia lui neistovită, fără să-i fi cunoscut privirea lucidă și dreaptă asupra a tot și toate.

Nu știu cum ar fi fost acest periplu, dar, neîndoios, ar fi fost cu mult mai sărac.

## ANA IONESCU

Eram incredibil de tinere când am cunoscut-o. M-a fermecat din prima clipă și așa am rămas zeci de ani, mereu în admirație pentru omul și actorul care este.

Privind-o zi de zi la repetiții, la spectacole, în culise, pe culoare, în împrejurări particulare – în care un actor, tot actor rămâne – m-am gândit că dacă ar trebui, cine știe când, vreodată, să creionez, arhetipal, „portretul Actriței la tinerețe”, din rama tabloului mi-ar zâmbi, neîndoios, cu chip de fetiță, chiar ea, Ani: fără capricii, fără pretenții absurde, modestă, liniștită, mereu senină, întotdeauna disponibilă, niciodată nervoasă, dăruită cu hărnicia albinuței, delicată în tot ce face, sensibilă în relațiile cu oamenii, respectându-i aproape cu adorație pe „magii” teatrului alături de care lucrează, întotdeauna cu o luminiță zglobie în ochi, un cuvânt bun pe buze și un gest de tandrețe gata pregătit în vârful degetelor.



Ana Ionescu

Un om admirabil!

Și un artist de mare calitate profesională.

Cu disciplină, rigoare, luciditate, dar mai ales cu înțeleaptă și caldă iubire de teatru și de oameni, Ani a fost mereu un partener de bină uluitor de generos. Ea știa că actoria este o meserie de grup, în care nu poți străluci decât dacă cineva, colegul tău de scenă, te ajută, dacă nu altfel, cel puțin lăsându-te să o faci, să strălucești, adică. Neacoperindu-te deliberat. „*Cu mâinile pe care ni le întindem pe scenă clădim împreună, mereu împreună, spectacolul*” – îmi spune Ani. Ea simte în scenă posibilul impas al celui de alături, sare imediat și găsește întotdeauna, cu fantezia și extraordinara ei prezență de spirit, soluții: îi suflă

replica, i-o sugerează, sare peste moment sau, pur și simplu, spune ea replica partenerului. Ceilalți colegi actori spun despre ea că a o avea pe Ani partener într-un spectacol este nu numai o plăcere și o bucurie, ci chiar un dar. (Prin 1977, într-un turneu la Novi-Sad, Serbia, cu **Evantaiul unei Lady** de Oscar Wilde, cum una dintre colegele noastre, Mariana Strasser, cu rude „dincolo”, nu primise avizul de plecare, cum nu mai era timp de înlocuire, cum în afara regizorului tehnic Adi Berzescu, a domnului Bunescu, directorul teatrului și a mea, toată lumea era pe scenă, s-a luat decizia ca să intru eu, cu toate riscurile, căci era prea bine știut faptul că am har la teatru cât un galoș găurit în talpă. Ani, care juca Lady Windermere și Moața Simionescu, regizoarea, s-au oferit de îndată să mă dăscălească și să mă sprijine. Am învățat în autobuz textul, blestemând destinul năpraznic, seara am stat să mă zădăresc, mi-au prins un „țopfli” – un soi de concii nemțesc – în creștetul capului, dar la îmbrăcat s-a constatat că Mariana era cu un cap și jumătate mai înaltă decât mine și avea cu patru numere piciorul mai mare. Mi-au prins în bolduri fustele, arătam ca dracu’ și-mi intrau și în coaste, cu botinele nesfârșite mergeam ca Chaplin, eram zdrobită de disperare. Înlăcrimată, nu voiam să intru în scenă, cineva mi-a dat un brânci din spate, am intrat și m-am oprit orbită. Văzând în ce hal arătam, cei prezenți acolo, dar și publicul, au izbucnit în râs. De zdruncinătura îmbrâncelii, „țopfli” o luase spre dreapta ca turnul din Pisa, iar juponul, prins în bolduri, s-a prăvălit instantaneu. Lumea râdea în hohote, eu plângeam spornic, adio monolog! Numai Ani, draga de ea, a priceput tragedia, s-a ridicat, a zis ceva despre un iubit și-o părăsire – chestie de care nu s-a minunat nimeni văzându-mă cum arătam – și abia atunci s-a întâmplat dezastrul: nu mai știam nicio virgulă din textul meu. Tot Ani a înțeles, știa ea ce trebuia să zic, a încropit pe loc ceva, ultima ei replică era: „Dragă, du-te și caută-l în seră”. Evantaiul pierdut, adică. Ani a zis: „Drace, du-te și urlă-n culise”. Am ieșit în hohotele colegilor și aplauzele publicului. Toată lumea m-a asigurat că publicul a crezut că așa era rolul. Pe naiba. Dar Ani îmi salvase viața și „onoarea artistică”, deși făcută ferfeniță de dezastruoasa întâmplare, așa încât eu chiar pot certifica tot ce spuneau colegii ei.)

În cei treizeci de ani de când ne știm, din vreme-n vreme, ne încuiam în secretariatul literar și mai stăteam și noi de vorbă, așa, ca fetele de-aceeași vârstă. Așa am aflat că pentru Ani nu a existat niciodată, niciodată, de când se știe pe lume, o altă profesie în afara celei de actriță. A crescut în teatru, părinții ei, amândoi, lucrau acolo, la Teatrul Armatei din București, acum Teatrul Nottara. În amintirile ei „de duminică”, aureolați de emoția și evlavia fetei de odinioară, stau, aidoma unor sfinți zugrăviți pe cupola catedralei spre veșnică și pioasă pomenire, George Vraca, Aglae Metaxa, Natașa Alexandra, Olga Tudorache. „*Stam pitită și fermecată în culise, îl priveam pe maestrul Vraca în Ovidiu din **Fântâna Blanduziei**, sala se zguduia de emoție și aplauze și eu nu-mi doream nimic, nimic pe lume decât să fiu și eu acolo.*”

Pentru Ani, peticul acela de scândură luminată a rămas mereu la fel de magnetic ca atunci, în copilăria ei.

Pentru ea, acela a fost, până la capăt, centrul universului.

Ani a ajuns repede pe scenă, copil fiind. Copil talentat. Îi plăcea să cânte și să danseze și această iubire i-a rămas vie până la capăt. „*De fapt, sinceră să fiu, visul meu a fost să devin actriță de revistă, așa ca Julie Andrews sau Shirley McLane. De revistă adevărată, unde totul este muzică, lumină, dans, strălucire, vis, bucurie.*”

Poate de aceea Ani a strălucit mai cu seamă în muzicaluri.

O fizionomie fericită, temperamentul vioi și jucăuș, i-au îngăduit să întruchipeze fizionomii de copii ori personaje simbolice aparținând lumii animale, personaje cărora harul ei le-a dăruit farmec, candoare și adevăr. A fost Cocoșelul din **Cocoșelul neascultător** de Ion Lucian, Ponny din **Emil și cei trei gemeni** de E. Kästner, Rita din **Dulcea farfurie zburătoare** de Roberto Millani, Fetița din **Mary Poppins** de Silvia Kerim, Cenușăreasa din **Pantofiorul de aur** de Emil Lițu, și multe, multe altele. Aproape toate au fost muzicaluri. Vocea clară, frumos timbrată, plastica remarcabilă a trupului, mișcarea grațioasă, un simț al ritmului cu totul particular, au făcut din toate aceste roluri interpretate de Ani adevărate bijuterii artistice. Adora muzicalurile pentru copii. Este chiar firesc, ei sunt publicul cel mai participativ, spectacolul se face întotdeauna împreună cu ei, nu doar pentru ei, eu însămi cobor în sală ori de câte ori pot, de-o viață, la matineele pentru preșcolari sau clase mici, fiindcă pentru mine, întotdeauna, ei sunt adevăratul spectacol. Trăiesc cu atâta sinceritate evenimentele ținute în jurul eroilor, cred atât de neclintit în realitatea iluzorie a lumii lor fantastice, încât învăluie totul, întregul spațiu al teatrului, în vraja credinței lor. Și atunci actorul simte că trebuie să facă imposibilul spre a nu-i dezamăgi. Este păcat să destrami, din nebăgare de seamă, lumea de vis a teatrului, atât de reală pentru un copil. „*Copiii intră în povești, cântă cu tine, se simt importanți în desfășurarea evenimentelor, îți șoptesc ce trebuie să faci, te avertizează să nu care cumva să o crezi pe Baba Cloanța, sau să te împiedici de vreo periută aruncată în calea ta. Spectacolul pentru copii mă dezleagă de emoții, de trac, de spaime, mă face să fiu eu, toată, doar emoție*” – îmi mărturisea odată Ani.

A fost una dintre cele mai distribuite actrițe ale Teatrului Național. I se potriveau toate rolurile: adolescente, liceene romanțioase, tinere nonconformiste,

pline de dinamism și personalitate, frumoase fete de împărat din basme, soții zglobii, abia săltate din anii adolescenței, femei complexe și complicate, dar și bătrâne. Așa s-a întâmplat că Ani a fost Ionescu G. Maria din **Vârstele dragostei**, Stela din **Goana** de Paul Ioachim, Jacinta din **Păcatul din Valea San Florian** de Ivan Țankar, Varea din **Tineri căsătoriți caută cameră** de Roscin, Cenușăreasa, Francisca Bollini din **Francisca a fost răpită** de Dario Fo, Șoricelul din **Joc de pisici** de Örkény István, Belisa din **Belisa și Don Perlimplin** de F. G. Lorca, Baba Nițu din **La Lilieci** după Marin Sorescu, și câte altele. A jucat personaje din comediiile lui Caragiale – Zița din **O noapte furtunoasă**, Madam Diaconescu din **Lanțul slăbiciunilor**, Acrivița Popescu din **Articolul 214**, Mândica din **Five o'clock**, dar câte roluri, Doamne! nu a jucat prietena mea, Ani. Pe toate cu un farmec scenic special, doar al ei, cu dezinvoltură, sensibilitate, pe altele cu forță. Toate expresive și credibile.

Pentru mine însă, Ani va rămâne pentru totdeauna interpreta ideală a copiilor. Au mai fost actrițe, în teatrul nostru, care au jucat copii, dar niciuna ca ea. Niciodată copiii întruchipați de Ani nu semănau între ei. În nimic. Nu aveau aceleași intonații, aceleași gesturi, nu se mișcau și nu alergau la fel, nici șotronul nu-l săreau la fel, dar toți, absolut toți băieții și fetițele ei aveau ceva în comun: erau adevărați. Ani nu se „copilărea” ca alți actori-copii, nu juca o vârstă care era cea a fiului ei, Călin, Ani era, pur și simplu era Ponny, era Rita, era fetița, era Alice sau Cocoșelul. Își construia întotdeauna din interior personajul-copil, întotdeauna după un alt „tipic,” și o altă dominantă. Unul era răzgâiat, altul cam nervos, un altul un pic răutăcios, ca și copiii, sau șiret. Și-a păstrat ea însăși, ca persoană particulară, alura de copil multă vreme, apoi, timp îndelungat, pe cea de adolescentă abia devenită femeie. Nu era doar o chestiune de aspect exterior, ci mai cu seamă de fizionomie interioară. Din curățenia, onestitatea, candoarea ei netrucată, din speranța apropiată de vis pe care numai în ochii copiilor o mai poți citi, de aici îi veneau Anei și râsul și tonurile și mișcărilor și mersul. Ani a avut mereu în mers flexibilitatea vârstei foarte tinere.

Indiferent cât de importante ar fi fost în economia spectacolului personajele ei, de erau principale ori doar episodice, Ani le-a acordat aceeași atenție, le-a studiat personalitatea, le-a creat o fizionomie distinctă, dar mai cu seamă le-a dăruit tuturor ceva important din ea însăși: profunzimea și seriozitatea cu care, dincolo de râsul ei în cascadă sau umbrat de vreun necaz, și-a trăit existența de dincolo de buza scenei. Acest lucru s-a văzut cu claritate în toate aparițiile ei: nimic din ceea ce a făcut nu a fost, vreodată, întâmplător ori expediat. Fetițe, adolescente, soții, mame, mici animăluțe de povești, personaje de comedie, dramă, vodevil, muzical, personajele Anei nu au fost niciodată seci, monocorde, palide ori, Doamne ferește!, imprecise. O lume de nuanțe îmbrăca fastuos personajele ei, oricât de sărmene le-ar fi fost straiele. Ana avea la îndemână, de fapt, are la îndemână, o nebănuită zestre de tonuri ale vocii și rafinatele ale gestului. Surprinzătoare și expresive, elocvente și exacte.

În viața civilă, Ani este un om timid, retras și modest. Dar lumea ei interioară este nebănuită de bogată, bine compartimentată, cu ierarhii juste, întocmite



după rigorile unui bun simț rarism. Și ale unei generozități pe potrivă. Este în stare să înțeleagă tot și pe oricine, să ierte și să nu poarte „pică”. Poate de aceea i s-au dăruit ei personajele, fără teamă și rezervă, lăsându-se purtate spre inima spectatorilor, cu lumea lor cu tot, de ființa aceasta fragilă, slăbuță, modestă, nemachiata ziua, timidă și retrasă. Au făcut-o pentru că ele, personajele, din lumea lor livrescă au apucat, desigur, să afle despre miracolul care i se întâmplă, seară de seară, pe coridorul dintre cabine și scenă, prietenei mele Ani.

Atunci se eliberează de toate, timiditatea o părăsește, emoțiile, complexe, totul dispare. Acolo este fericită și liberă, liberă să fie „cealaltă” până la durere, și atât de fericită – până la rău. Din ceea ce a mai rămas în urma secătuitoarei alchimii dintre ele două, se recompune, târziu, după spectacol, civila Ani.

Unde o fi ascuns prietena mea, până-n seara următoare, patima și arderea și văpaia și nesfârșita fericire?

## MIHAELA MURGU



*Mihaela Murgu*

Pe Mihaela am descoperit-o în etape, treptat.

Am privit-o prima oară, cu uimire, prin sticla micului ecran, în 1972, jucând Astrid din spectacolul **Micul Eyolf** de Henric Ibsen. Nu știam cine este, dar m-a frapat frumusețea clasică a trăsăturilor ei.

Mi s-a părut, atunci, perfectă.

Apoi i-am remarcat părul. Părul Mihaelei era extraordinar, părea viu, era lung până dincolo de mijloc și trăia, avea o personalitate a lui, aparte.

Abia mai la urmă m-au atenționat tonurile vocii ei și modul în care spunea ceea ce spunea.

Eram de prea puțină vreme în teatru pentru ca să-mi dau seama ce actriță importantă era. Pe mine doar mă fascinase atunci. Atât. Pur și simplu.

Am văzut-o câteva luni mai târziu pe culoarele teatrului. Stătea cu spatele, dar am recunoscut-o imediat. După păr. Era chiar ea, „perfecta mea”. Apoi a dispărut.

Într-o după-amiază, coborând treptele spre cabinele actorilor, am auzit venind, din fumoarul care le precede, râsete hohotite, în cascadă, enorme, neîntrerupte. Am intrat și primul om de care am dat cu ochii a fost ea: avea un alt râs decât al celorlalți, era participativ, dar ponderat. Apoi am auzit-o vorbind și am încremenit, proptindu-mă, de stupoare, cu spatele de ușă: relata o întâmplare, o împrejurare, poate, de-un comic savuros ce se deslușea din înțelegerea până la gemăt a hohotelor de râs ale asistenței. Picanterea limbajului mi-a tăiat, însă, suflarea.

Trecusem deja prin câteva experiențe similare și învățasem oarecum lecția lui „așa-i la teatru”. Sigur, așa o fi, dar nu cu „perfecta mea”.

Firește că m-am supărat pe ea. Îmi spărsese tabloul: imaginea era în zdrențe și cioburile se-ntindeau de colo până colo.

Mi-a trebuit mult timp să înțeleg ce însemna, de fapt, acea „ieșire la rampă” a Mihaelei: era modul ei de a-și proteja călcâiul vulnerabil, extrema sensibilitate. Dar și modul ei de a se proteja, așa frumoasă și râvnită cum era, de posibilele agresiuni. Prin limbaj, șoca. Intimida. Ataca. Devenea, astfel, ea cea puternică, devenea invulnerabilă.

A venit la Timișoara în 1972, precedată de o scrisoare a maestrului Radu Beligan, adresată directorului de atunci al Naționalului, artistul emerit Gheorghe Leahu: *„Iubite prietene, dă-mi voie să-ți prezint pe fosta mea elevă, Mihaela Murgu, o excelentă și inteligentă actriță, pe care o atrage perspectiva unei colaborări cu Domnia ta. Aceasta nu e o scrisoare de recomandare – fiindcă te vei convinge repede de calitățile ei profesionale – ci doar bucuria de a-ți semna un element valoros. Cu frățască dragoste, Radu Beligan.”*

Până la venirea ei la Timișoara „ucenicise” la teatrul din Brașov, sub mâna unui mare om de teatru, Sică Alexandrescu. A fost unul dintre aceia care, alături de dascălii din Institut, a ajutat-o să-și descopere personalitatea artistică, a direcționat-o, i-a stimulat gândirea în sens teatral, a învățat-o să dea expresie scenică intensei trăiri afective, să-și controleze emoția prin tehnică, să-și construiască personajul, să evolueze în relație cu ceilalți actori. Și tot lui Sică Alexandrescu îi datorează Mihaela primele roluri de comedie. Rolurile ei predilecte fuseseră, dintotdeauna, cele de dramă și tragedie.

La Timișoara, după Pilar din **Șantajul** de Antonio Buerro Vallejo (1972), un personaj de structură adolescentină, căruia Mihaela i-a conferit autenticitate și emoție prin firescul abordării, prin sensibilitatea bine dozată și prospețimea vârstei ei reale, aceeași cu a personajului, a urmat Nicolle din **Un fluture pe lampă** de P. Everac (1975), primul dintr-o lungă serie de roluri în care Mihaela a demonstrat admirabilul har de a compune, de a crea, de a elabora un personaj complex, prin intuiție dar și prin tehnică, și de a găsi cea mai sugestivă formă teatrală pentru conținutul emoțional al rolului. Marcată de traume psihologice, Nicolle făcea parte din emigrația românească la Paris, prin anii '70, și trăia drama eșecului și a visului năruit în inacceptabilă realitate. Mihaela și-a construit personajul cu rigoare și reținere, din tușe sobre, discrete, în umbra cărora simțai însă tumultul interior al unui om mândru, dar înfrânt și singur. Nicolle a fost unul dintre personajele memorabile ale Mihaelei, avea relief, profunzime și mărturisirea maturitatea artistică a unei alte vârste profesionale.

În același an, 1975, Doamna Dudgeon din **Discipolul diavolului** de G. B. Shaw (regia Emil Reus) a fost o altă compoziție remarcabilă. Intra în scenă doar pentru câteva minute, pentru câteva momente și rămânea impregnată în memoria spectatorului. Acest personaj avea dublul vârstei ei biologice, dar Mihaela i-a găsit, cu intuiție și luciditate deopotrivă, măsura justă, impresionând prin firescul și simplitatea mijloacelor interpretative. În aceeași categorie de personaje a intrat și Doamna Solness din **Constructorul Solness** de H. Ibsen (1978). Finețe psihologică, gest îngust și sever, concizie, mimică, priviri, pauze, expresie

nuanțată, tăceri. Din acestea toate fusese construită Aline Solness. S-a numărat printre rolurile ei de excelență.

Au fost numeroase personaje Mihaelei din această zonă a dramaticului înclinând spre tragic, unele dintre ele extraordinare compoziții (cum ar mai fi, bunăoară, Doamna Toothe din **Totul în grădină** de Edward Albee în 1980, imorală, cinică, sadică, construită cu enorme resurse interpretative de Mihaela), dar dintre toate, mie mi-a rămas foarte pregnant conturată în memorie, dar și foarte aproape de suflet, Catinca, tânăra din **Cum de-a rămas Catinca față bătrână** de Nelul Ionescu (1979). Pentru Mihaela a fost pus spectacolul, Emil Reus demonstrându-se extrem de inspirat în această opțiune. Catinca Mihaelei, personaj central la care se raportau toate celelalte, a fost o construcție umană complexă, bogată și contradictorie, alcătuită dintr-o enormitate de nuanțe, tonuri, tensiuni, stări psihologice extreme. Fermitatea morală, curățenia sufletească, generozitatea deschiderii spre oameni, dimensiuni ce-o caracterizau, pretinse firesc și potențialilor parteneri de cuplu, au condus spre marile dezamăgiri ale personajului și spre refuzul angajării într-un contract matrimonial ce i-ar fi compromis convingerile.

Tandă și dornică de iubire, de stabilitate și reciprocitate, dezamăgită, mândră, orgolioasă în înfrângere, puternică, decisă, Catinca Mihaelei a traversat o gamă întreagă de sentimente într-un periplu scenic al ipostazelor diverse ale vieții, viața adevărată, căreia teatrul îi conferea o formă artistică.

Personajul Mihaelei, Catinca, dobândise, prin expresivitatea necăutată din interpretarea actriței, prin știința gestului și a tonului, prin arta ei de a juca reliefat, prin harul său de a îmbogăți personajul cu înălțări poetice și profunzimi tragice, o vigoare dramatică și teatrală speciale.

A fost, mai apoi, o altă categorie de personaje, cele de comedie.

Erau atât de diferite de fizionomia ei scenică dar și de cea diurnă, civilă!

Când am văzut-o, pentru prima oară, într-un asemenea rol, nu mi-am crezut ochilor. Era Zoie din **Fetele Didinei** de Victor Eftimiu (1973), o comedie fără prea mari ambiții, în care Mihaela juca un personaj țâfnos, cârcotaș, rău de gură, într-un fel, pățimaș, în realitate, un om macerat de complexe. Era, incredibil !!!, urâtă. Nu știu cum reușise să facă asta. Cu un machiaj special, un turban, pantofi cu tocuri înalte și șosete albe. Era însă de o urățenie extrem de expresivă și de un haz fabulos. Numai simpla ei apariție a stârnit valuri de râs. Nu trebuia să spună nimic, absolut nimic. Privirea ei era când tâmpă, când uluită, curioasă, iscoditoare, participativă fără să priceapă împrejurarea în care se nimerise, ceea ce redimensiona situația comică. Se mișca într-un mod ciudat și nespus de personal-hazos.

Mihaela nu s-a văzut niciodată pe ea însăși jucând comedie de acest tip, oarecum vulgar, în care personajul ei „vira” spre spiritul mahalalei.

Dar a făcut-o și a făcut-o atât de bine!

Ropotele de aplauze ale publicului i-au clătinat preferințele exclusive spre genul sobru: publicul dorea să râdă, avea nevoie, înecat în cenușiul diurn, să evadeze în râs. Și Mihaela le-a dăruit râsul râvnit. Atunci a fost fericită.

Apropiată de Zoie a fost și Filofteia (senzațional de hazoasă !), din **Preșul** de Ion Băieșu (1984). Era tot o comedie fără pretenții, care a plăcut însă enorm publicului, în parte din același motiv: avea nevoie să uite clipa. Mihaela juca, aici, alături de o echipă de actori de comedie excelenți: Daniel Petrescu, Vladimir Jurăscu, Titi Buzoianu, Alexandru Ternovits, Miriam Cuibus, Angela Ioan etc., care au înnobilit spectacolul cu harul lor comic, ridicându-l mult peste oferta textului.

Dar Mihaela a încercat și alte tipuri de comedie, mai consistente ca problematică abordată și valoare a scriiturii dramatice, atingând alte zone ale realității imediate, comedii de atitudine, corozive, contestatare, mușcătoare. Așa a fost Melania din **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, o ființă primitivă, vulgară, dispusă să trădeze și să admită trădarea, superficială, insolentă, agresivă prin disprețul respectabilității. Tipologia personajului era, desigur, alta decât a celor anterioare. Avea, „în dotare”, întreaga muniție necesară arivistului social al timpului. Ne aflam în 1980.

Jocul Mihaelei era nu doar foarte colorat, ci și surprinzător de nuanțat, rafinat în ton și atitudine scenică, prostia agresivă a personajului stârnind, adesea, în sală, râsete strepezite. „Niciun orb nu-ți va fi recunoscător dacă îi pui oglinda în față”, zice un proverb oriental. Exact asta făcea piesa, iar Mihaela, cu o echipă întreagă alături, juca cu bucurie enormă adevăruri care atunci nu puteau fi rostite în altă parte decât pe scenă. Și acolo doar într-un anume fel.

Mi-aduc aminte că atunci, la numeroasele – aproape 200 – de reprezentații ale acestui spectacol, Mihaela ieșea întotdeauna la aplauze. Ceea ce ea nu face decât atunci când știe clar, cu exactitate, că „i-a ieșit rolul”, că nu și-a păcălit publicul.

Este o atitudine care, deși comentată uneori de colegii de bină, face parte din rigoarea cu care și-a făcut și își face în continuare profesia. Ține de respectul ei față de teatru și față de public. Dar, mai cu seamă, față de ea însăși, actorul profesionist care este de o viață, neabătut.

Poate că niciodată nu-ți dai seama mai bine de valoarea profesională a unui actor decât atunci când joacă un rol mic într-un spectacol. De pildă, eu îmi amintesc cu mare plăcere de aparițiile Mihaelei într-un spectacol bun al Teatrului Național, **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (1980, regia Ioan Ieremia), în care făcea parte din grupul extrem de colorat al ȝiganilor-lăutari. Dansau, cântau, nu aveau replici. Mihaela umplea scena, era peste puțină să privești în altă parte decât spre ea, era magnetică.

Sau Meropa, din **Arma secretă a lui Arhimede** de Dumitru Solomon (1982, regia Ioan Ieremia), o slujnicuță nurlie și plină de freamăt interior, abilă, năucă histrionic, debordând de farmec și umor. Era un rol aproape de figurație, nu avea o sarcină hotărătoare în derularea intrigii, dar era extrem de bine reliefat ca personalitate umană și, mai cu seamă, scenică. Apariția ei focaliza întotdeauna atenția spectatorilor. Pe mine, una, strălucirea cu care evolua Meropa Mihaelei m-a fermecat atâta timp cât a ținut spectacolul.

Dacă ar fi să număr rolurile, diverse, atât de diferite ca întindere, „gabarit”, factură, culoare scenică, construcție dramatică, roluri ale vârstei ei biologice sau compoziții, aş depăși 200. Dar nu numărul lor este, până la urmă, important, ci

modul în care le-a făcut, faptul că, în memoria unui spectator, oricine ar fi el, peste zeci de ani, o parte dintre ele continuă să trăiască puternic, pregnant.

La vârste diferite, Mihaela a jucat Mașa și Arkadina din **Pescărușul** de A.P. Cehov, dar și Floristella dintr-un spectacol Commedia dell'arte, **Nebuniile dragostei**, a jucat Mița Baston din **D-ale carnavalului** de Caragiale, dar și Goneril din **Regele Lear** de Shakespeare, a jucat, cu excelență și plăcere, țărancă Maria Bălu din **La Liliiec**i după Marin Sorescu, dar și Marty Owen din **Anna Christie** de Eugene O'Neill etc. etc. etc.

Pe toate cu aceeași bucurie, cu totală dăruire, nelăsând niciodată rolul, oricum ar fi fost el, să o stăpânescă, ci asumându-și-l, dincolo de nivelul intuiției și harului, cu luciditate și minuție profesională.

Pentru cei care nu o cunosc pe Mihaela, faptul de a fi montat, în timpul din urmă, câteva spectacole pentru copii a fost o reală surpriză. Lipsită de chef de vorbă, morocănoasă uneori, înnegurată adesea, Mihaela nu părea a fi omul potrivit pentru o asemenea întreprindere.

Și totuși...

În ființa ei secretă, ascunsă cu grijă, să nu o vadă oricine, ba nici măcar să nu-i bănuiască existența, hălăduiește o lume de lumină, de puritate, candoare, generozitate, înțelegere, compasiune. Și chiar dacă, uneori, te „gratulează” cu o privire aguridală, îți răspunde la salut în doi peri, sau nu-ți răspunde deloc, fiindcă ceva sau cineva i-a zăvorât pentru un timp lumea de lumină, știi că va reveni curând, cu râsul ei contaminant, particular și adevărat, ori în ușa ta, ori între colegii cu care joacă împreună într-un spectacol pentru țânci, colorat, strălucitor și cald. Făcut chiar de ea, după chipul și asemănarea ei.

Ne cunoaștem aproape de-o viață, bine, și cred că dacă ar trebui vreodată, nu știu de ce, să numesc cu un singur cuvânt viața Mihaelei, aș numi-o, neîndoios, Teatru.

Pentru că eu știu că el, Teatrul, a fost lucrul cel mai frumos, cel mai durabil și, până la urmă, singurul care a contat cu adevărat pentru ea dintotdeauna, contează încă și, neîndoios, va conta până la capăt.

Mihaela face parte din categoria oamenilor care nu pot face, foarte bine, la fel de bine, două lucruri în același timp.

Și pentru că știa asta, dintre toate cele pe care le-ar fi putut face de-a lungul vieții, ea a ales, fără să clipească și fără să regrete vreodată, Teatrul.

## LUMINIȚA STOIANOVICI

„Bună dimineța, Bobik, bună dimineța drăguțule!” – ne salutăm râzând, în zilele noastre „luminoase”, de bună dispoziție, Luminița și cu mine. Este una din replicile cu care intră în scenă apetisanta **Natașa Ivanova** din *Trei surori* de Cehov. Luminița o spunea întotdeauna la fel, cu aceeași intonație nespus de cara-





Luminița Stoianovici

ghioasă, după care „bracona” un zâmbet „civil”, semn că-i plăcea mai tare ce spunea ea ca actriță decât surnumitul Bobik.

Cred că acesta a fost adevăratul debut al Luminiței la Timișoara.

Natalia Ivanova a fost un rol elaborat cu migală, în virtutea unei adevărate demonstrații de profesionalitate; un rol în care s-a investit cu bucurie și o enormă plăcere, conferind frumoasei dar antipaticei Natașa, o personalitate scenică pregnantă, conturată în linii fluide și sigure. Ochiul „experților” a văzut atunci în Natașa „marea promisiune” și în Luminița însemnele inconfundabile ale viitoarei mari ACTRIȚE. Era anul 1988, Luminița absolvise Institutul de patru ani, și venise de la Teatrul reșițean, precedată de o „presă orală” foarte bună. Aflasem că se pregătise îndelung pentru o carieră muzicală pe care, spre uimirea tuturor, o abandonase. De ce? – o întreb.

*„Pentru că, de fapt, eu am vrut dintotdeauna, încă de când eram copil, să devin actriță. Pentru asta am făcut, în copilăria și adolescența mea, pian și balet. Cred că simțeam, intuitiv, magnetismul actorului total. Când am terminat liceul, mi se prevedea un „viitor promițător” de pianist. Eu însă visam demult la altceva, eu aveam sentimentul că fără teatru, fără această profesie, nu voi putea trăi. Simțeam structural nevoia luxuriantei bogății a lumii teatrului, cu infinita varietate a trăirilor, a imaginilor, cu fascinantele investigații în universul uman, social, psihologic pe care le presupune această profesie. Apoi am avut norocul, înaintea perioadei de studenție, dar și în timpul ei, să joc câteva roluri alături de foarte mari artiști români: Marin Moraru, Draga Olteanu Matei, Gheorghe Dinică. De la ei am învățat ce înseamnă teatrul. Îi particulariza, față de toți ceilalți actori cunoscuți, aceeași „psihologie artistică” pe care o aveau și pe care mă străduiesc să o urmez și eu, cu certitudinea că este un însemn al artistului adevărat, existând indiferent de timp, de timpuri, de cadru istoric sau politic.”*

Între captiva Împărăteasă a Bizanțului din **Răceala** de Marin Sorescu (1988) – de fapt primul rol pe scena timișoreană și Fiokla Ivanova din **Căsătoria** de Gogol, rol interpretat în anul 2002 s-au perindat, în răstimpul celor două decenii și jumătate de când Luminița joacă pe scena Naționalului timișorean, o galerie de personaje extrem de variate ca factură și gen: Kuritzubo, japoneza fragilă, cu gesturi înguste și false pudori medievale din **Trei săgeți** de Iris Murdoch, un personaj savant elaborat, Doina Boboc din **Sfântu’ Mitică Blajinu** de Aurel Baranga, o mică secătură colorată, o pasăre zburătoare din cuib în cuib, în căutare de trai ușor, construită din gesturi grațioase dar și vulgare, spectaculoase și percutante, din rezonanțele unui verb când imperativ și insolent, când alintat după cum cereau rigurile de construcție ale acestui personaj picant și admirat, dar mărginit și opac.

A mai fost apoi Magda din **Moara de pulbere** de D.R.Popescu, Ea din **Delir în doi** de Eugen Ionescu, Veta din **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale.

„Dintre toate personajele pe care le-am interpretat până acum, cel mai mult am iubit-o pe Magda din **Moara de pulbere** care mi-a oferit foarte generoase posibilități interpretative. Mă întâlneam pentru prima oară cu un personaj cu o asemenea personalitate, puternică, versată, cu manifestări variate, cuprinse între straniu și firesc, între urlet și șoaptă, un personaj de o mare complexitate. A fost aproape la fel de greu de întruchipat ca un personaj comic.”

Mi-o amintesc, și acum cu emoție, în **Anna Christie** din piesa cu același nume de Eugene O'Neill (1992), jucând o tânără decăzută, traumatizată de viață, visând și sperând cu disperare la limanul de lumină, de demnitate și puritate, un personaj pe care Luminița l-a debarasat de melodramatic, de vulgaritate, nuanțându-l în tonurile unui tragism profund, fără ieșire, cuprins între demnitate ultragiată, resemnare, speranță și vis, construindu-l cu modalități expresive fruste, dar puternice și persuasive totodată.

Deși un rol mai puțin semnificativ prin pondere în economia spectacolului, Luminița a iubit-o pe Kristin din **Domnișara Julia** de August Stringberg pentru că ea a marcat o etapă în viața actriței: alături de Maia Morgenstern și Mircea Rusu au prezentat spectacolul în franceză, la Marseille, ceea ce a însemnat nu doar un efort de memorie, dar, mai cu seamă, unul de pătrundere în „misterele”, în melodicitatea, expresivitatea și subtextualitățile altei limbi. A mai iubit-o pe Lechy Elberon din **Schimbul** de Paul Claudel, femeie fatală, demonul schimbului, al cărui magnetism și forță, în interpretarea Luminiței, se bazau nu pe datele fizice ci pe cele mentale, psihologice, afective, pe reacții și atitudini preelaborate cu minuție de artizan și histrionism cert.

„M-am bazat, în asumarea acestui personaj, pe școala lui Reus,” îmi spune actrița și sper să aflu, până la urmă, care au fost însemnele acestei școli.

Dintre numeroasele fizionomii feminine abordate de Luminița în ultimii ani, două i se potrivesc „mănușă”, zice ea: Regina Margareta din **Ivona, principesa Burgundiei** de Witold Gombrowicz și Fiokla Ivanovna din **Căsătoria** lui Gogol, două roluri realizate în registre diferite ale comicului.

Spre care roluri se îndreaptă afinitățile tale certe? – o întreb. „Indiferent de tonalitatea lor expresivă, indiferent de genul căruia îi aparțin, spre cele dense.” – îmi răspunde Luminița.

O știu pe Luminița imună la tentația „glazurii”, nu numai pe scenă dar și în afara ei, este deci firesc să disprețuiască facilul și lucrul ușor accesibil sau ocazional.

Luminița este un om serios și profund, și dacă este adevărat – și este! – că un actor aduce cu sine pe scenă, înaintea personalității lui artistice, OMUL care este, cu darurile și limitele lui, din tot ce face Luminița pe scenă transpare această implicare serioasă și profundă și aproape pătimasă în universul celuilalt eu al său, personajul. Pe care Luminița îl construiește cu migală și răbdarea artizanului după lungi întâlniri de „taină” cu forma lui literară, din sensibilitate, vibrație și rafinament artistic, din infinite nuanțe ale expresiei lui psihologice, îl învăluie într-un halou liric, sau îl îngheață într-o severitate profund interiorizată impusă de semnul tragic sub care se consumă destinul acestuia.

Am văzut-o interpretând partituri comice, parodii pentru copii, se mișca atât de ușor printre tonuri și nuanțe, aluneca cu atâtă dezinvoltură și bucurie din pasul de dans în parodia formei lui infantile, încât cu greu aș fi crezut că i s-ar fi părut vreodată dificil ceea ce făcea cu atâtă ușurință pe scenă.

„Comedia este foarte greu de făcut, de jucat, sigur, dacă vrei să o faci bine. Paradoxal, comedia îți cere forță de tragedie, nu numai un efort psiho-fizic deosebit. Am învățat asta la clasa Sandei Manu, la Institut. Mai mult decât personajul dramatic, cel comic are însemnele lui particulare. Uneori ticuri de mișcare ale personajului comic țin de modul lui de a gândi, de forma în care își asumă lumea, sau de un dezechilibru psihic. Trebuie să stabilești greutatea corporală a personajului, mai exact locul centrului său de greutate, care poate fi situat în mâini, în picioare, în coloana vertebrală sau în șolduri, de pildă. Și apoi, situația comică trebuie întotdeauna astfel rezolvată încât să te păstrezi inocent față de comicul situației.” În 2001, întâlnirea Luminiței cu Sanda Manu, care regiza **Visul unei nopți de vară**, unde Luminița juca Titania, a fost, îmi mărturisește, „un regal”.

Indiferent de „calibrul”, de calitatea sau genul personajului, cum te apropii de el? „În primul rând încerc să citesc gândul regizorului, să-i descopăr psihologia particulară, umană. Asta ca să pot înțelege unghiul din care își asumă textul. Apoi îmi așez personajul în contextul gândului lui, în lumea creată de el. Așa bunăoară, lucrând Natalia Ivanova, de care ai pomenit, cu Alexa Visarion, am înțeles întâi muzical ritmul interior al personajului și după acesta am realizat-o pe Natașa în pastel și nu în forță. Emil Reus, la spectacolul **Anna Christie** îmi propunea o imagine din afară a personajului, urmând ca eu să-l abordez dinlăuntru lui său.”

Și ce se întâmplă atunci când nu ți se propune nimic, se mai întâmplă, nu? „Sigur că se întâmplă. Păi, atunci ce să faci? Îți faci singur personajul și lumea lui și încerci, pentru că ai nevoie de parteneri, să le-o impui și celorlalți. Bineînțeles că nu direct, ci uzând de toată diplomația de care ești în stare.”

Există mai multe vârste artistice cărora le corespund anumite personaje, așa încât uneori vârstele trec cu personajele cu tot, ca să zic așa. Ce și-ar dori Luminița să mai joace? „Mi-aș dori să o joc pe **Ana Karenina**. Și foarte tare, pe **Blanche** din **Un tramvai numit dorință** de Tennessee Williams”.

Odată, acum aproape 20 ani, îmi amintesc că am întrebato ce și-ar mai dori în afară de roluri.

„Mi-aș dori un public care să mă iubească și, sprijinindu-mă pe truda mea, pe dragostea mea pentru teatru, pe sentimentele publicului și, de ce nu, pe puțin noroc, să ajung o mare artistă.”

Luminiței i s-a întâmplat asta.

Este o mare artistă.

Dar a ales să fie și pedagog. Și-a dat doctoratul în teatrologie și încearcă să-i învețe și pe cei care vin din urmă ceva din ceea ce se poate învăța în această profesie care stă sub semnul harului.

Pe care îl ai sau, dacă nu-l ai, nu îl poți învăța niciodată.

## DANIEL PETRESCU – chiar imaginea teatrului



Daniel Petrescu

„Dacă m-ar întreba cineva, într-o zi, cine cred eu, în mod subiectiv, că este primul actor al teatrului, i-aș răspunde că este Daniel Petrescu. Și dacă m-ar mai întreba de ce cred eu asta, i-aș spune: pentru că el, Daniel Petrescu, este exact așa cum cred eu că trebuie să fie neapărat un om care, întâmplător, este și actor: plin de farmec dar modest, veșnic cu un cuvânt bun pe buze și un licăr de voioșie în privire, săritor la nevoie, prezent mereu în existența teatrului și totuși abia simțit.

Și mai are Daniel Petrescu foarte mult umor și foarte multă înțelepciune.

Și foarte multă bunătate și înțelegere profundă a tot și toate cele care li se întâmplă lui și celorlalți.

Mereu disponibil, întotdeauna deschis, tinerește, oricăror propuneri scenice, cu o rară atitudine de umilitate în fața scenei – însemnul cert de noblețe al artistului adevărat –, Daniel Petrescu a reprezentat, dintotdeauna, în fizionomia generală a colectivului teatrului, un gen de artist dar și de om, deopotrivă, aparte, singular.

Pe „teritoriul” lui nu a avut niciodată concurent.”

Toate acestea le scriam chiar eu, cu mai bine de 20 de ani în urmă, într-o altă retrospectivă, căreia i se adaugă astăzi, peste timp, strălucirea unor roluri memorabile, câteva premii, elogiile presei de specialitate, admirația sinceră a colegilor. Și mai ales acel ceva unic, neconsemnabil în cuvinte, impregnat însă puternic în sufletul actorului: aplauzele publicului, și râsul lui hohotitor în stal și frisonul lui de emoție și mulțumirea din privirea lui pentru clipa de grație care i-a fost dăruită.

Retrospectiva Maestrului, așa cum îi spun eu, pentru că cred că i se cuvine pe deplin acest apelativ, este astăzi mai bogată, este adevărat, dar el a rămas același dintotdeauna: aceeași sclipire ghidușă în ochi, același zâmbet înțelegător și bun, aceeași înțelepciune, aceeași deschidere, uimitor de tinerească în fața oricărei propuneri scenice.

Maestrul a rămas la fel de discret și de modest ca întotdeauna.

„Sunt născut într-o comună din Dolj, din părinți săraci (dar bogați în copii – cinci), părinți care nu au vrut, în ruptul capului să mă facă artist, „râsul lumii”, drept pentru care, de hatârul lor, m-am înscris la Facultatea de Agronomie, la Craiova, chipurile, să vin inginer agronom în satul nostru. Dar n-a fost să fie așa, pentru că întâmplarea a făcut ca într-o zi să întâlnesc un prieten care mergea la Conservator, să-l însoțesc la cursuri și, lipsind un elev, profesorul – care nu era altul decât artistul emerit Gheorghe Leahu – să mă roage să-i țin locul (elevului, nu profesorului), și... din asta mi s-a tras. El: Că nu vreau să fac teatru? Că am firesc, că am umor... Eu: că nu prea vor părinții, că așa, că pe dincolo... ne-am tocmnit bine, a mai pus unul, a mai lăsat altul, și ce s-o mai lungesc, m-am lăsat de agronomie și m-am apucat de... actorie.”

Ați regretat vreodată?

„Nuuu,... deși, ehei!, acum aveam porc, aveam... da'ce n-aveam?” Cred că de toate, mai puțin marile bucurii artistice ale acestei meserii. „Este adevărat, ele mi-au umplut viața.”

Poate vreți să ne amintim împreună de câteva dintre ele, de cele mai dragi. Începem cu copiii doar copii, apoi cu copiii dumneavoastră „artistici”.

„Păi sigur, cu ei. dar au mai fost, în afară de ei, în 1959 bunăoară, a fost Spiridon Biserică din **Mielul turbat** de Aurel Baranga. L-am jucat cu nespusă plăcere, era, parcă, un rol scris special pentru mine, mi se așeza „mănușă” pe structură: un om cumsecade, care, la un moment dat, turbează. A mai fost, în 1970, Pandolfo din **Căsătorie prin concurs** de Goldoni, un muzical admirabil, apoi, în 1980, a fost Paul din **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu...”

A fost un spectacol de mare succes la public. S-a jucat de mai bine de 200 de ori, nu vi s-a întâmplat să vă plictisiți de un personaj atât de „bătut”?

„De Paul? Nici vorbă, cum era să mă pictisesc când l-am jucat cu... 4 neveste (În timp, s-au tot schimbat actrițele pe rol. n.n.) care, toate s-au străduit să mă omoare fără să reușească.”

Ați avut afinități speciale pentru vreun autor?

„Da, pentru Shakespeare, din dramaturgia căruia am jucat de la Groparul din **Hamlet** până la Bufonul din **Regele Lear**, și pentru Caragiale, care îmi este „pe limbă” este de-al meu. Dar nu am terminat cu persoanele iubite de mine. Cum l-aș putea uita pe Arhimede din **Arma secretă a lui Arhimede** de Dumitru Solomon, un personaj de o extraordinară generozitate, foarte bogat și complex.”

Când vorbește despre personajele lui, vocea Maestrului devine mai caldă și mai moale. Ca să nu i se bage de seamă slăbiciunea, face o observație-două, în semn de revenire la starea de luciditate, „rece”, dar nu mă poate, totuși, păcăli. Mai mult, tandrețea amintirii este contagioasă. Întorc cu grijă, ca să nu se strice, file din istoria teatrului, unele evocate prin personajele amintite de Maestrul Petrescu. Din „rama” spectacolelor se decupează cu claritate, zâmbind cu ingenuitate – veselă sau tristă –, o lume de caractere umane. Poartă toate sigla nobleții artistice conferite de autenticitate. Rafinate, savant dozate în nuanțe, riguros cenzurate în expresie, cu inedite tonuri ale vocii balansând între veselia veselă și cea tristă, amară și seacă.

Iată-l pe mai sus pomenitul Spiridon Biserică, tot numai savoare comică și umor. În același registru tipologic, blândul Domide, din **Domide contraatacă** de Tudor Popescu, turbează și el, într-un târziu, în fața derizoriului agresiv al lumii. Apoi, remarcabilul Paul din **Mobilă și durere**, strălucitor prin profunda tristețe a umorului, prin luciditate, tensiune și detașare ironică, mai apoi înțeleptul călugăr zen Akita din **Trei săgeți** de Iris Murdoch, care aflase demult puterea incredibilă a zâmbetului, a cuvântului înțelept și a tăcerii în lupta cu lumea, aproape peste tot la fel pe acest pământ. Înrușinat prin înțelepciune cu călugărul Akita, Arhimede, întruchipat de Daniel Petrescu, a fost unul de neuitat. Cu covârșitoare simplitate, conferită de harul actorului, Arhimede al lui traversa cu austeritate a gestului și a rostirii cuvântului, spațiul atât de nuanțat dintre bonomia grațios comică a omului Arhimede, cam aiurit și visător incură-



bil, gândirea ascuțită, profundă și iscoditoare a savantului Arhimede și tristețea adâncă, tăcută și amară a filosofului Arhimede.

O altă filă: **Trei surori** de A. P. Cehov. Imaginea legată de personajul lui Daniel Petrescu este, pentru mine, de această dată, auditivă. „Ta-ra-ra- bumbia”-rostește cu voce răgușită, albă, uzată, în finalul spectacolului, medicul militar Ivan Romanovici Cebutîkin. Știu că Daniel Petrescu l-a jucat „contre-coeur”, nici acum nu am înțeles de ce. Tonul pe care-l găsisese Maestrul pentru această interjecție, expresie a deteriorării omului până la anularea comunicării logice, rămânea să te obsedeze, alături de imaginea celor trei surori, încă mult timp după căderea cortinei.

Aș mai adăuga încă două personaje de marcă, diferite fundamental și totuși asemănătoare: Bufonul din **Regele Lear** de W. Shakespeare și Moșu Pătru din **La Liliiec**i după Marin Sorescu.

Și sigur, ca un cântec de lebedă, în anul 2004, Nicollo din **Angajare de clovn** de Matei Vișniec. Aici, ca și cei doi parteneri de spectacol de altfel (Vladimir Jurăscu și Alexandru Ternovits), Daniel Petrescu se juca pe sine, artistul ajuns la anii senectuții, confruntat cu derizoriul lumii din jur, dar și cu cel interior, al celui ajuns, prin necruțarea vârstei și nepăsarea celor tineri, doar amintirea celui de odinioară.

...Mă opresc aici.

Și observ: dintre toate personajele care au populat lumea teatrală a celor cinci decenii de carieră, Daniel Petrescu le-a iubit cu osebire – firesc, poate, – pe acelea care-i semănau: **oamenii care au tristețea veselă**. A știut întotdeauna să-i găsească fiecăruia câte ceva anume, câte ceva care-l făcea de neuitat și inconfundabil.

Daniel Petrescu este un actor care dispune de o inepuizabilă capacitate de construcție scenică, de o inventivitate nezăgăzuită, de nelimitate posibilități expresive ale celor mai fine trăsături psihologice ale personajelor sale.

Și mai are Daniel Petrescu ceva: o imprevizibilă și vastă gamă de inflexiuni cromatice ale vocii. O permanentă și riguroasă autocenzură, o severă supraveghere scenică a reacțiilor propriului personaj dublează harul său histrionic, făcând din el artistul a cărei modernă economie de mijloace expresive – însemnul rafinamentului esențializării –, nu a conținut să fie remarcată, apreciativ, de critica teatrală. „Păi, eu cred că și pe scenă este ca în viață: trebuie să simți până unde poți întinde coarda” – spune cu modestie Daniel Petrescu. Fizionomia lui particulară mă duce cu gândul la film. „Am încercat, dar nu-mi place. Eu sunt un actor exclusiv de teatru.” De ce credeți asta – îl întreb. „Pentru că filmul se face fără public prezent. Și fără public este ca și cum ai juca degeaba, în gol adică.” Nu i-aș fi putut bănuî în spatele perfecte stăpâniri scenice o relație atât de puternică cu publicul. „Nu este doar relația mea, ci a tuturor actorilor, indiferent de măsura în care recunosc sau nu acest lucru. Noi existăm pentru bucuria publicului, suntem fericiți când ne simțim iubiți de el, ne încărcăm din emoția lui, i-o restituim, amplificată, și tot așa... Totuși, așa ca în viață, dramele le mai poți „consuma” pe scenă și fără public. Comediile însă, niciodată.”

Vi s-a întâmplat, de-a lungul carierei dumneavoastră, să vă fi dorit un rol sau o anume colaborare pe care să nu le fi putut obține? *„Cred că sunt un actor care m-am bucurat de colaborări cu oameni de valoare, regizori și actori, colegi admirabili. Nu doresc să dau nume, să nu supăr cumva, uitându-l din neatenție, pe vreunul. Cât despre roluri, nu știu dacă am visat vreodată la unul anume. Cu unele mici excepții, am găsit potrivite pentru mine rolurile în care m-au distribuit regizorii. Ceea ce pot afirma însă cu certitudine este că nu am vrut niciodată să joc Hamlet.”*

Deși Carl Sandburg, într-o renumită poezie, este încredințat că toți, dar absolut toți actorii ar dori-o...

În configurația fizionomică a unui colectiv teatral, Daniel Petrescu reprezintă, așa cum mai observam, un gen anume, rar, în spiritul căruia nu intră, este adevărat, Hamlet.

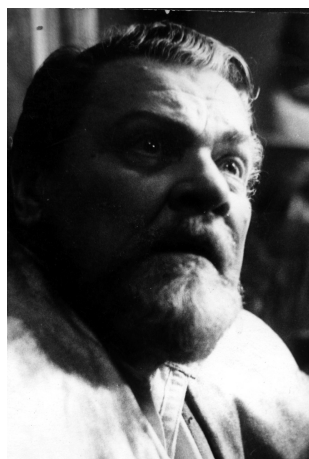
...Pentru mine, dintotdeauna, de când îl cunosc, Daniel Petrescu a semnat imaginea vie a Teatrului, imagine transcrisă grafic, convențional, prin cele două măști: una comică, cealaltă tragică...

Pentru că în ființa omului și a actorului Daniel Petrescu, jumătatea exterioară este mereu surâzătoare, câtă vreme cealaltă, cea din spate, stă mereu sub semnul meditativei tristeți...

2004

(Daniel Petrescu ne-a părăsit în anul 2005)

## VLADIMIR JURĂSCU



Vladimir Jurăscu

Uneori, în momentele lui de tandră nostalgie, Vladimir Jurăscu deschide cu grijă și gest sfios „sîpetul” care-i adăpostește prețioasa comoară a amintirilor de teatru, acelea datorită cărora se consideră a fi „cel mai bogat om din lume”. Și, poate, pe bună dreptate: stau acolo, în jilțuri regale, aureolate de neștirbita lui venerație, marile personalități – intrate de acum în legendă – ale teatrului românesc: Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Gheorghe Storin, Eugenia Popovici, Miluță Gheorghiu, Ștefan Braborescu, Marietta Sadova și alții și alții.

A debutat alături și sub grija lor și, cu unii dintre ei, nu a împărțit doar scena, ci și cabina în care se îmbrăcau, și toate tainele fascinantului meșteșug al actoriei, de la ei le-a aflat. După mulți ani de profesie, după experiența mai multor teatre din țară – dintre care patru naționale: Craiova, Cluj, Iași și Timișoara – după mai mult de 200 de roluri, multe dintre ele purtând însemnul mării virtuozități interpretative, după ce și-a încercat posibilitățile histrionice în genurile cele mai diverse, de la vodevil și comedie muzicală la tragedie, Vladimir Jurăscu

a devenit, el însuși, pentru colegii de breaslă începători ceea ce au fost pentru el, la vremea primilor lui pași în teatru, marii maeștri ai scenei românești.

Personalitate artistică complexă, actor de forță, dar și delicată sensibilitate, cu o prezență scenică magnetică, puternică și de mare autenticitate, degajând tumult interior dar și cenzurat rafinament, dispunând de instinct artistic cert, dar și de luciditate ascuțită, abordând cu firesc, simplitate și rigoare a mijloacelor expresive partituri nuanțate și diverse, Vladimir Jurăscu a întruchipat, pe scenele celor nouă teatre prin care a trecut de-a lungul carierei sale, aproape întreaga gamă a celor mai celebre personaje din dramaturgia lumii: contele Pietro Gralla din **Act venețian** de Camil Petrescu, Hjalmar Ekdal din **Rața sălbatică** de Henrik Ibsen, Farfuridi din **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale, Regele Claudius din **Hamlet** de W. Shakespeare, Luca Arbore din **Apus de soare** de B. Ștefănescu, Tartuffe din **Tartuffe** de Molière, Despot din **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri, Verșinin din **Trei surori** de A. P. Cehov etc., împrumutând fiecăruia dintre aceste personaje câte ceva din personalitatea proprie în miraculoasa metamorfoză a fizionomiilor umane pe care o îngăduie, preț de o seară, și doar celor aleși, zeița Thalia.

Dintre personajele întruchipate pe scena Teatrului Național din Timișoara multe au rămas, prin valoarea lor artistică, antologice. Directorul Sile din **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, construit în cheie fabulos comică, s-a impus atât de pregnant în conștiința spectatorilor timișoreni încât, la un moment dat, imaginea lui s-a suprapus peste personalitatea civilă a actorului, salutat pe stradă de necunoscuți cu numele și replici ale personajului. Tragicomicul Bască din **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania** de D.R. Popescu, pantagruelicul, rubicondul și cam prostovanul Cato din **Domide contraatacă** de Tudor Popescu, Agentul rus Pavlov din **Operațiunea Secretissimo** de Marc Camoletti etc. au cutremurat de râs spectatorii din stăluile și balcoanele teatrului.

Cel care i-a confirmat însă, pentru totdeauna, legitimitatea apartenenței la aristocrația valorică a histrionilor a fost personajul Lear din **Regele Lear** de W. Shakespeare, interpretat de Vladimir în 1987, rol pentru care a primit cea mai înaltă distincție posibilă din partea criticii teatrale românești.

În fastuoasa galerie a personajelor teatrale, Lear este un pisc la atingerea căruia nu poate ambiționa oricine – o fac doar cei care au forța personajului, cei care au încercat gustul riscului și beția înălțimilor.

Din timpuri vechi, celebre nume ale teatrului mondial au încercat să-l „înfrunte” pe bătrânul rege. Mulți au pierdut.

Pentru spectatorul din sală, regescul personaj, interpretat de Vladimir Jurăscu a reprezentat, poate, o mare bucurie estetică. Pentru actorul care l-a zămislit însă din lungile nopți de nesomn și căutări înfrigurate, din îndoieli, din disperări și frământări, din incertitudini și spaime, din așteptări, emoții și neliniști, tragica monumentalitate a regelui Lear a marcat, neîndoios, vârful unei cariere.

Împreună cu gesturile și cuvintele personajului, împreună cu măiestria și truda actorului Vladimir Jurăscu trec seară de seară rampa spre sală și însem-

nele Omului care este. Vrei să ne amintim puțin de bătrânul rege Lear? – îl întreb. Ce a însemnat întâlnirea ta cu el? „... o enormă bucurie – a fost chiar rolul vieții mele. O bucurie precedată și, mai apoi, dublată de o spaimă și o emoție greu de descris. De lungi nopți de nesomn în care gândul meu căuta cu înfrigurare acel ceva nespus încă, acel ceva tulburător, acel ceva omenesc și cu totul particular din care să se întrupeze „Lear-ul meu.” Îi căutam acel ceva anume, doar al lui și al meu, ignorat de toți ceilalți actori care l-au întruchipat.” Și l-ai găsit? „Ei, asta nu o pot spune eu. Au spus-o deja cronicarii...”

În lungile noastre întrevederi prilejuite de întâmplări fericite sau dimpotrivă, am descoperit cât de mult își iubește Vladimir amintirile. Îl întreb: Vladimir, am avut uneori impresia că îți clădeai din aceste amintiri un „paradis pierdut”. Ori poate îți durai un contrafort...? Ori, poate îți aprindeai o lumină...? „Știi și eu dacă se poate spune un „paradis pierdut”? Paradis, da, căci toate marile mele întâlniri cu oameni de valoare, spirite și minți alese, suflete nobile, țin de minunea paradisului. Dar nu pierdut. Am păstrat proaspete și sfinte amintirile. Ele sunt întreaga mea bogăție. Și contraforturile care mi-au ținut la greu fința dreaptă. M-am întors și mă întorc mereu la tezaurul amintirilor mele, pentru că cei în jurul cărora am fost odinioară, mari artiști ai țării românești, mi-au împărtășit cu generozitate din tainele acestei minunate profesii, care tocmai datorită lor, a acestor taine, va rămâne perenă.

Aș pomeni acum, cu emoție și respect, numele unora dintre marii mei dascăli și marii mei colegi de teatru. Aș începe cu cei care mi-au predat ABC-ul acestei profesii: marea actriță Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Gheorghe Storin, Eugenia Popovici, George Vraca. Cu pioșenie îmi îndrept gândurile spre Marietta Sadova care mi-a modelat personalitatea artistică, inoculându-mi totodată o mare doză de încredere și înțelegere a fenomenului teatral. Măiestria artistică recunoscută, impozanta sa personalitate erau dublate de o vastă cultură. Îmi spunea mereu: **„Citește Vladimir, învață mereu, muncește, niciodată nu ești gata cu rolul încredințat. Mereu există posibilitatea perfecționării”**.

Apoi, ce pot să mai spun când la Iași mă îmbrăcam în aceeași cabină cu Miluță Gheorghiu, acest neîntrecut histrion al scenei românești. Apoi Margareta Baciuc, partenera mea de din atâtea și atâtea piese pe scena naționalului ieșean, Any Braeschi, Ștefan Dănciulescu, Constantin Sava, apoi mai tinerii Valeriu Burlacu, Adina Popa, Virgil Costin.

La Cluj am împărțit cabina cu marele om de teatru Ștefan Braborescu, care la venerabila vârstă de peste 80 de ani dorea cu aceeași înfocare ca-n tinerețe să joace. Apoi, familia Ion și Magda Tîlvan, delicata și sensibilă Mary Cupcea, robuștii actori tineri, azi și ei la o vârstă frumoasă, Silvia Ghelan, Melania Ursu și alții.

Cu toții am avut același crez: slujirea cu devotament și totală dăruire a teatrului românesc.

De aproape 40 de ani sunt la Timișoara. Este cea mai lungă perioadă petrecută într-un teatru. Am venit aici cu același elan și entuziasm, dorind din adâncul inimii să pun în slujba teatrului acesta tot ce am învățat și câtă brumă de talent am avut. Publicul m-a răsplătit, nu o dată, cu aplauze. Alteori m-a amendat pentru nereușitele mele. Pentru că în viața unui artist există, inevitabil, și din acestea. Altfel nu se poate.”

Îl ascult cu plăcere, ca de atâtea ori, pe Vladimir. Exactitatea, alteori fan-tezia luxuriantă a argumentelor sale, dar mai ales o percutantă forță de con-vingere m-au dus, nu de puține ori, cu gândul spre o posibilă – ratată – carieră juridică. Sigur că nu l-am întrebat niciodată dacă tentația acesteia a existat vreo clipă. Pentru că Vladimir, așa ca unul sau doi, nu mai mulți dintre colegii lui de bină, îmi lasă impresia clară că este nu prin voință, ci prin destin ceea ce este. Vladimir este Actorul, cu toate scânteile și umbrele acestor aleși ai destinului.

Oricum, de-ar trebui, neapărat, să-i găsec chiar eu o primă coordonată care să-l definească, nu ca actor ci ca om, aş spune cu credința că nu greșesc: **vertica-litatea**. Este unul dintre motivele pentru care unii nu-l iubesc.

Mai apoi ar fi **sentimentul respectului**.

Vladimir respectă – și apără, cu un soi de patos ce, uneori, decade în gafă – adevărul. Și nu numai pe al său. Poate, chiar, nu în primul rând, al lui. „*A re-cunoaște evidența este un act de curaj*” – spunea undeva Teodor Mazilu. Vladimir și-l asumă adesea.

Dar cel mai mult își respectă Vladimir publicul. Pentru el, de șase decenii se înclină, smerit, la altarul Thaliei.

Fără acest pios respect pentru clipele de viață pe care publicul le consacră tea-trului, fără acest pios respect al actorului pentru buna credință în care se învâluie, emoționat și emoționant, publicul, atunci când vine la teatru, fără acest respect, oricât de talentat ar fi el, actorul, își pierde dreptul dialogului cu spectatorul.

Cred că Vladimir și-a adjudecat demult dreptul acestui dialog.

Și mai are Vladimir ceva: un **sentiment special al prieteniei**, și un **sentiment al solidarității umane**.

De-i ești prieten sau nu, când ești în cumpănă, Vladimir îți întinde mâna.

Și poți conta pe el.

Prietenia mea cu Vladimir, om contradictoriu, cu calități mari și defecte pe potrivă (unele care, din când în când, mă enervează deasupra de măsură, dar îl iert întotdeauna. Exact asta i se întâmplă și lui în ceea ce mă privește), face parte dintre acelea pe care eu le numesc „prietenii maritale”. Pentru că, întocmai ca acele mariaje care durează zeci și zeci de ani, și o asemenea prietenie se bazează pe efortul bilateral de susținere a ei, pe înțelepciune, pe toleranță, pe prețuire, pe respect și abia mai pe urmă pe afecțiune. Nu înseamnă că drumul unei asemenea prietenii este unul lin și linear, poate fi adesea întrerupt de avarii, mai mari sau mai mici, dar niciodată iremediabile. Mereu are unul dintre ei grijă ca, la mo-mentul potrivit, să blocheze trântirea ușii, care, odată închisă, ar putea rămâne pentru totdeauna așa.

O asemenea prietenie de cursă lungă poate supraviețui prin buna cunoaștere a calităților celuilalt, dar mai cu seamă a defectelor acestuia, și pe puterea amân-durora de a nu amorsa niciodată situația în care celălalt nu se poate manifesta decât în defectul său.

Când l-am cunoscut eu pe Vladimir, în 1969, el avea puțin peste 40 de ani și reușise să cucerească, să înflorească și să frângă un lung șir de inimi cuprinse



între vârsta liceului și cea oarecum mai coptuță. Fără ca el să știe, îl numisem „Cocoșul căruia nu-i scapă nicio puicuță”. (După numele renumitului Mobutu Seseseo Cucu Bengu Vaza Banga, care exact asta însemna).

Nu știu cu precizie când a decăzut Vladimir din dreptul de a purta acest nume, poate cu vârsta, nu știu, dar știu că eu nu am aspirat niciodată la „ograđa” lui și nici el nu a dat semne că ar fi dorit să mă poftască.

Și pentru că rezolvasem problema asta, și pentru că Vladimir este un excelent causeur, pentru că are simțul umorului „cât cuprinde”, pentru că putem râde împreună, mai cu seamă de noi înșine, de se cutremură teatrul, pentru că Vladimir a rămas cel mai fidel admirator al „minții mele de duminică”, cum îi zice el, pentru că am descoperit că știm să cerem iertare atunci când greșim, pentru că ne apărăm la fel de hotărât adevărurile și onoarea, pentru că...

pentru că...

De aceea am clădit o prietenie ca „între doi bărbați”. Ne confesăm, ne consultăm, ne certăm zgomotos, cu zarvă mare, ne împăcăm bărbătește, fără ranchiună, și mergem mai departe...

Cât va mai fi.

Prietenii pe care le avem de-o viață ne definesc, întotdeauna, mai exact și mai deplin decât orice adjectiv, decât orice altceva.

## Un mare actor – ȘTEFAN IORDĂNESCU, artist emerit



Ștefan Iordănescu

Scena teatrului, lume a veșnicilor mituri și a trudnicilor rigori ale meseriei, lume a nebănuitului efort ascuns sub fardul gros și zâmbetul aurit de lumina reflectorului, lumea aceasta în care încap și eroismul, dar și cabotinismul, în care încap prietenii de-o viață și patimile de-o săptămână, în care spiritul fratern, înngenuncheat uneori, se reconstituie întotdeauna, miraculos, la bătaia gongului, lumea aceasta își are **aleșii** ei între cei deja aleși. Cei pentru care scena nu este o profesie, ci este chiar viața. Și așa fiind, îi iartă, cu lucidă îngăduință, totul.

Doar lor, numai lor, scena le încredințează magia de a trece rampa. Neîndoios, Maestrul Ștefan Iordănescu a fost unul dintre ei.

*„Cea mai cumplită teroare pe care o poate încerca un actor este părăsirea scenei, alunecarea în condiția domestică” – spunea Maestrul Iordănescu. „După acest moment, nu mai urmează, pentru un actor adevărat, nimic. Doar marea împărăție a tăcerii, locuită de amintiri.”*

Avea peste 80 de ani când s-a retras, totuși, din teatru.

A fost în ianuarie 1984. Atunci teatrul i-a dăruit un spectacol, **Ultima cortină**, colegii lui de breaslă venind să-l înnobileze astfel, așa cum puteau, cu suflet larg și bani puțini, pentru ceea ce fusese Maestrul pentru fiecare dintre ei, și pentru ce însemnase el în teatrul românesc.

Maestrul purta cu el parfumul unei epoci apuse a teatrului românesc. Parfumul unui timp în care TEATRUL trăia la parametrii altor arderi și întreaga lui existență avea o altă „miză.” Se spunea despre el că „și-a trăit din plin vremea,” și-a înțeles timpul și s-a clădit generos pe sine însuși în lucrarea creșterii teatrului românesc.

Își amintea, cu voluptate și savoare, cu bucurie, de timpul lui, povestea cu plăcere, reînviind o lume ce se petrecuse, depărtându-se încet, încet, și a cărei fostă strălucitoare trenă abia se mai zărea: peroanele pietruite din fața intrării teatrelor sclipind a sărbătoare seară de seară, defilarea șirurilor de calești și „fiacără” din care coborau, îmbrăcați în haine scumpe, ocupanții lojilor teatrului. Frisona sub amintirea grabei zgribulite a celorlalți spectatori, cei care schimbaseră fără șovăire cina modestă pe-un loc la „cucurigu” în teatrul „lor.” Sub vraja amintirii simțea încă întunericul viu și dens al galeriei mereu înlăcrimată de nuanța unei replici știute demult pe dinafară.

Veneau apoi, chemate de tandra lui memorie, majestuoși asemeni zeilor mitologici, copleșitoarele personalități ale teatrului românesc: Ion Manolescu, Petre Sturdza, Nicolae Storin, Bălățeanu, Lucia Sturdza-Bulandra, Tony Bulandra, Maria Filotti, Victor Ion Popa, Ion Șahighian și câți alții. Și-a împărțit cu ei viața, scena și, uneori, cabina, spaimele și fericirea unică a aplauzelor în delir, au împărțit totul: turnee, corvezi, roluri, spectacole, iar corvezi, greutate, emoții, farse, iar corvezi, roluri, spectacole, spectacole. **Trandafirii roșii, Micii burghezi, Patima roșie, Egor Buliciov și alții, Azilul de noapte, Avarul, Fizicienii, O scrisoare pierdută, Suflete tari, Cocoșul negru, Avarul, Burghezul gentilom, Noaptea regilor, Bădăranii, Tartuffe, Apus de soare, Pygmalion, Romulus cel Mare, Mincinosul** etc. etc. etc... Oameni viteji și lași, duiosi și reci, îndrăzneți și prudenți, spontani și calculați, generoși și meschini...

O viață de meditație și emoție închinată sufletului omenesc!

Când vorbea despre personajele vieții sale, chipul i se lumina cald, a iubire și neuitare.

S-a situat deasupra tuturor convențiilor de gen repertorial. Roluri de mare virtuozitate interpretativă, roluri de finețe psihologică, cuprinse între tonalitatea tragediei antice și fina ironie a comediei franceze, au aureolat o carieră de șase decenii. Întemeiată pe adevăr, pe frumos și generozitatea proprie artistului adevărat, în profesia sa, Maestrul nu a cunoscut orgoliul mărunț, ci doar mândria neascunsă de a aparține unei bresle „regale,” aceea de constructor al sufletului omenesc.

Sobrietatea jocului, o sinceritate reală, copleșitoare, reținută de o mare forță emoțională, simplitate și tact selectiv al valorilor exprimate, cumpănire, acută conștiință a limitelor, sentimentul unei datorii pioase față de arta teatrului și față de spectator – toate acestea la un loc au clădit cariera unui Mare Actor.

O carieră începută în 1924 la Craiova, după ce primul dintre cei 8 copii ai negustorului Iordănescu din București absolvă Conservatorul de Muzică și Arte Dramatice, la clasa profesorului Nicolae Soreanu, apoi a lui Petre Sturdza. „Mentor de suflet” i-a fost însă, așa după cum singur mărturisea, Ion Manolescu.

Prin anii '40 se afla actor la București, la teatrul lui Victor Ion Popa „Muncă și lumină”, apoi, în 1944, ca actor și director, mai pe urmă, pune bazele Teatrului Vest din Oradea. Între 1950 și 1962 joacă pe scenele teatrelor din Brăila, Galați și Baia Mare.

În 1962 vine la Timișoara și rămâne aici până la sfârșit.

Aici primește titlul de Artist emerit, aici are două mari întâlniri: Dan Nasta și Marietta Sadova. Aici joacă Egor Bulăcirov, aici cântă Barbu Lăutarul, aici... până la capăt.

În teatru i se spunea, cu mult respect, „MAESTRE”, sau, cu o referire mai directă la secretele meșteșugului său, „MEȘTERE”. Pentru că i-a plăcut dintotdeauna să vorbească despre acea parte meșteșugărească a artei pe care nu o dăruiește natura, ci o câștigă munca, hărnicia, statornicia și răbdarea.

A fost, de-a lungul carierei sale, actor, regizor, mănunchi de decor, director, conducător de trupe particulare, mentor artistic. Orice ar fi făcut însă, a rămas până la sfârșit, în tot, un **desăvârșit artist și păstrătorul credincios al bunului simț în arta teatrului.**

Și-a păstrat, până spre anii senectuții, un farmec special. Toată ființa lui respira aerul de boierie al nobililor breslei. Se „ferchezuia” cu grijă emoționantă și nu-mi amintesc să-l fi văzut vreodată îmbrăcat altfel decât îngrijit, cu vârful unei batiste albe ivindu-se din buzunarul sacoului bleumarin, de-acum lustruit de-atâta călcătură. Era atrăgător, magnetic, dotat cu o eleganță masculină discretă și o carură impresionantă ce-i venea nu doar din ținuta exterioară, cât mai cu seamă din statura interioară. Spre bătrânețe, depășit de nevoi, de griji, de neputinți, se curbase oarecum din spate și-și schimbase mersul. Nu părea însă să se fi schimbat pe dinlăuntru.

Și tot boier rămăsese.

Vocația, oricare ar fi ea, nu are niciodată vacanță. O porți ca pe un dar până la vacanța mare sau marea plecare. Maestrul Iordănescu n-a putut părăsi scena nici atunci când vârsta i-ar fi îngăduit-o. Nu mai putea duce hlamida regelui Lear, dar nu asta conta. Era acolo, pe scenă, respira mirosul prăfuit dar inconfundabil al scândurii ei...

A plecat de tot din teatru în decembrie 1985.

De fapt, „a plecat” este un fel de a spune. Un actor adevărat nu poate părăsi nicicând teatrul, în nepacea vieții lui, dar și dincolo de liniștea marii treceri, un actor mai are „un dublu” al lui, un dublu care rămâne să mângâie neauzit, un timp etern, scândura scenei, tăcută, discretă și fidelă tovarășă de viață a actorului.

...Uneori, în câte o seară, după ce a amuțit ultima replică și a murit ultimul sunet al fagotului, după ce mantia și coroana vreunui rege și-au reluat tăcute

locul în garderoba teatrului, după ce s-au stins luminile și au plecat mașiniștii, și teatrul și-a închis vremelnice, a somn, pleoapele, atunci, numai atunci, dacă vrei, poți să te așezi în tăcere într-un fotoliu din fundul sălii.

Dacă închizi ochii și te cufunzi cu sfială în umbra timpului teatral, s-ar putea să auzi, părelnic de încet, refrenul prăfuit: „*Eu sunt Barbu Lă-ă-utaru' / Starostele și co-o-bzarul / Ce-am câ-â-ntat pe-e la do-o-mnii / Și la-a mândre-e cunu-u-nii...*”

Și știi atunci că, neabătut ca timpul însuși, Maestrul a sosit spre a fi de față la slujba de vecernie laică a teatrului său.

## MIRCEA BELU



Mircea Belu

Întocmai ca apariția din povești a Zmeului Zmeilor, sosirea lui Mircea Belu la Timișoara, în 1975, a fost precedată de un „buzdugan”. Aplicat direct în plexul celor interesați să afle cine anume urma să vină: personajul în discuție era cam „șturlubatic”, gălăgios, nesuportând zăbala în niciun chip, petrecăreț, chiar chefliu, și mai cu seamă iubăreț nevoie-mare de fătuci codane. Aviz amatoarelor...

Aici a ajuns un Făt-Frumos pașnic, gata cumișit, cu nevastă și adorată odraslă, așezat, politicos, zâmbind de-ți lua ochii și dacă nu erai bine înfiptă pe pământ, te lua cu totul. Unora li s-a întâmplat...

Prin fizionomie era tip de june prim. Frumos, înalt, carismatic, subțire, cu o carură romantică. Știa că forța lui este în privire. Îl ajuta și vocea, puternică, nuanțată, joasă, învăluitoare, misterioasă, profundă, niciodată scrâșnită ori ascuțită. Era în deplin acord cu eleganța datelor lui fizice. Când îți vorbea, te simțeai învăluit într-un abur velurat și tandru. Era cuceritor. O perioadă îndelungată din cariera lui asta a și jucat: mari cuceritori romantici. Nici nu trebuia să facă nimic, se juca pe sine însuși. Tipologiile scenice pe care le-a creat purtau amprenta autenticității, a unei profunde umanizări, mărturisind inteligență scenică, inventivitate, cultură, acuratețe a exprimării artistice. Stilul lui interpretativ avea prospețime și dezinvoltură. Și bucurie, îi plăcea foarte tare ceea ce făcea.

Pentru mine însă, mai convingător decât actorul Mircea Belu a fost mereu omul omonim.

Întâia oară l-am cunoscut în ipostaza de admirabil camarad. Așa am și rămas toată viața. Mă mutasem, prin 1977, într-o garsonieră la etajul IV al unui bloc locuit numai de artiști. M-am mutat cu câteva lăzi de cărți și corpuri de bibliotecă pe trei pereți. Sufeream că nu-mi plăcea cum era aranjată mobila și stăteam cu cărțile în mijlocul casei. Așa cum se obișnuia, urmau să vină pe rând colegii să-mi vadă casa. Mircea, care a venit primul, s-a oferit de îndată să-mi

ajute să mutăm rafturile. Le-am „hâit” o zi întreagă de-a lungul pereților, după mișcarea acelor de ceasornic, până au ajuns tot cum fuseseră. M-am liniștit: tot așa era mai bine. Rupt de spate, Mircea s-a așezat pe cutia cu colecția „Idei contemporane” („Ăștia-s deștepți, poate se ia!”) și, luând de câteva ori din borcanul cu zacuscă de la mama, a zis râzând: „Apoi, Fata moșului, mare lucru pe lumea asta capul femeii”. Al meu, adică.

Apoi, lăsându-mă perplexă, mi-a mulțumit pentru ziua aceea. Era cald și foarte serios și nu glumea. El îmi dăruise o zi din viața lui, eu am folosit-o cum m-a tăiat capul și tot el îmi mulțumea. Nu înțelegeam nimic. Mi-a vorbit însă despre poezia care locuiește în fiecare dintre gesturile noastre, oricât de prozaice ar fi ele, dacă știm să o descoperim. Poezia ca o energie, ca o tensiune, ca bucurie, tandrețe, ca adevăr, ca o formă sublimată a tot ceea ce este frumos, poate nu pentru că este, ci pentru că așa-l percepem noi.

Plotin zicea că pentru ca să fii în stare să vezi frumosul din jur, el trebuie să existe în tine. Cam asta zicea și Mircea.

Atunci însă, mie mi s-a părut că el încerca să valorizeze un timp pierdut, innobilându-l, antrenând lucrurile „pedestre”, printr-un joc animist, spre eteric. Mai apoi am înțeles că în el poezia curgea ca o forță, ca un fluid miraculos, că o căuta în jur, și atunci când nu o găsea, împrumuta ceva lumii din propriul lui univers. Ca să se simtă el mai în largul lui. Drumul de la incertitudine la siguranță are și el poezia lui, aparte, poate aspră, poezie totuși, asta voia să-mi spună Mircea. Oricare ar fi certitudinile și oricare modul de a ajunge la ele, drumul poate fi poetic prin tensiune și vibrație, prin bucurie.

Până și faptul de a-i dăruii cuiva o zi din viața ta, un timp ireversibil, poate fi un dar poetic, dacă tu, cel care o faci, așa îl simți. Dar mai cu seamă dacă asta simte cel care îl primește.

Mai apoi mi s-a dezvăluit latura lui profund, iremediabil romantică.

Într-o zi, tot prin 1977, mi-a comunicat, cu un ton civil, voit civil, că va divorța: întâlnise marea iubire a vieții lui. Știam câte ceva, totuși m-am străduit să-l abat de la hotărâre, atingându-l în cel mai vulnerabil punct al său: copila lui, Bogdana, desigur. M-a privit străin, îndurerat, departe, neclintit: nu-l înțelesesem.

Nu mi-a mai făcut, un timp, confidențe.

L-am urmărit însă, vreme îndelungată, emoționată de modul în care își purta iubirea pentru Rodica Murgu, căci despre ea era vorba: declarat, deschis, bărbătește și totuși sfelnic și pudic, spăimos, cumva păzind-o de iscodirea privirilor străine, poate indiscrete, poate agresive. Sigur, era un mister și un miracol iubirea lor, nu se cuvenea dezvăluită pe de-a-ntregul, atinsă...

Stătea aplecat ocrotitor deasupra mării lui iubiri, asumat deplin, ostatic volutar, puternic și vulnerabil totodată, prins definitiv sub zăbranicul acesteia.

Un an mai târziu, ne aflam într-un turneu prin Ardeal cu piesa pentru copii **Emil și detectivii**. Urma să ajungem la Cluj, unde îl aștepta Rodica.

Nu cred să fi văzut vreodată, poate doar în vreo secvență celebră de film, oricum, nu aievea, ceva mai frumos decât întâlnirea lor. Păreau personajele unui poem de iubire, îngânând *Cântarea Cântărilor* cu verb mut, substituit de fluidul



privirii și extraordinara tensiune care-i aduna magnetic și tandru laolaltă, îi învăluia sub cupola unei clepsidre din care nisipul se topise oprind timpul, separându-i doar pe ei doi și iubirea lor de restul universului. Erau sfioși, ca-n fața sfântului început. Se învărteau în cerc, lent, privindu-se intens, absorbindu-și unul altuia suflarea, iubirea și ființa, și mișcarea lor avea ceva dintr-un ritual păgân ce dobânda sfințenie din propria-i ardere, din propria-i combustie.

M-am întâlnit, mai pe urmă, după 1985, cu Mircea cel încercat de Dumnezeu. Se îmbolnăvise atât de tare...

Cu Mircea, cel care-l căuta pe Dumnezeu, dar și pe sine. Se pierduse.

Mai apoi, cu Mircea, cel care-l găsisse pe Dumnezeu. Dar și pe sine.

În căutarea asta disperată și dureroasă, își găsisse și propria-i identitate.

A durat câțiva ani. Ne-am întâlnit, cu sinceră bucurie, de fiecare dată.

Prietenia noastră nu era una care să fi pretins prezența permanentă a celui-lalt. Ne aduceau aproape câteva căi asemănătoare din destin, fără „ieșire la mare”, închise silnic pentru amândoi prin boală, dar eram amândoi niște luptători. Mircea, mai poet, luptător totuși, eu – mai pedestră, luptător mai dur. Ne apropiase felul în care râdeam și iertam, chiar și felul în care plângeam, fără spectatori, îl prețuiam la fel. Dacă nu ne vedeam un an sau câteva luni, puteam lega fără efort discuția acolo unde o lăsasem. Stătea și la Timișoara, dar și la Oradea, unde urma Seminarul Teologic. Mie mi se părea excesiv, mi se părea că traversează un moment de criză, de criză mistică. Am vorbit despre ea de multe ori, devenise extrem de deschis spre orice discuție și spre orice punct de vedere. Se amuza chiar, inventariindu-și „crizele”: una erotică, una bachică, existențială, de identitate, financiară. Poate și mistică. De ce nu? Oricum, nu conta, nici pentru el, nici pentru mine. Ajunsesem de comun acord că orice criză este, până la urmă, tot un dar. Numai cei care, frământați, își pun întrebări, numai cei care caută răspunsuri în ei înșiși și în afara lor, cei care, disperați, nu le găsesc nicăieri, numai cei al căror freamăt interior poate rezona la vaietul dimprejur, numai cei atenți cu sufletul la toți și toate, numai ei pot intra în tot felul de crize. Structurile primare, celenterate, bunăoară, n-au niciun fel de crize. Hălăduiesc netulburate de nimic atâta timp cât le este dat s-o facă pe lumea asta, ce crize să le încerce?

Dobândise, prin grația Domnului, o iluminare care-i învăluia nu doar ființa lăuntrică, ci și pe cea fizică. O împăcare deplină cu sine și cu lumea îl domina, și, deși nu s-ar fi putut spune că trăia ușor, dobândise darul bucuriei și al mulțumirii pentru ceea ce i se întâmplase de-a lungul vieții, pentru ceea ce avea și era. Încrederea în Dumnezeu și sprijinul în credință i-au dat forța de a-și purta, cu multă, foarte multă demnitate, crucea ce-i fusese sortită. (Știa că viața lui este în mâna lui Dumnezeu, dar eu găseam că prea se lăsa doar în seama acestuia, nerenunțând la micile lui vicii: țigara și cafeaua. Au fost singurele motive de dispută între noi. Dispută este un fel de a zice, pentru că nu-mi amintesc ca Mircea să mă fi contrazis vreodată. „Ai dreptate, Fata moșului, tu ai întotdeauna dreptate”, zicea râzând. Și își mai aprindea o țigară).

Cam tot pe atunci – în 1986 i-a apărut primul volum de versuri, **Gongul și masca** – lumea lui interioară, nuanțată și bogată, a început să devină, material,

poezie, însemn al regăsirii de sine. Criza lui de identitate se sfârșise, lăsându-l luminos și pradă unei oarecari umilități în fața acestui dar. L-a avut până la sfârșit.

*„Ce-ar fi lumea fără poezie?... se întreba Mircea.*

*Ar fi ca viața noastră fără drumuri, fără orizonturi sau casa fără ferestre.*

*Poezia este un „spațiu de clemență”...un mod de existență, fereastră de suflet spre înțelegerea universului și a omului, locul de lângă inimă, reveria și acțiunea, lacrima și zâmbetul, întrebările și răspunsurile... calea de foc spre universuri noi.*

*A iubi poezia înseamnă a iubi oamenii într-atât încât să le dăruiești îndestulător, deplin tulburător, o fărâamă de eternitate. Prin poezie poți crea mitologii – o mitologie care înlătură deșertul dintre inimi, de aceea tărâmul ei este acasă la zei.*

*Loc binecuvântat pentru refugiu pământesc.*

*Din lacrima vărsată pe un vers se poate naște o stea și făuri aurori. Poezia include în aceeași măsură sentimentul și rațiunea, sensibilitatea și generozitatea, cuvântul și dansul și mai ales frumusețea sufletească.*

*Poezia este matca coloanei infinite, a păsării de foc, a mesei tăcerii și cronica timpului ei.*

*Corespondentul poeziei este actorul, fință înnobilită prin devotamentul și truda lui în descifrarea posterității. Actorul este extazul mulțimii și sunetul ei. Cel care supraviețuiește uitând, pierde dreptul la dragoste.*

*Și nimeni să nu creadă că seceta nu apare dacă o ignori!*

*Actorul este tribunul adevărului în toate timpurile...*

*Întotdeauna adevărul și valoarea așteaptă, minciuna și impostura sunt grăbite!...*

*Shakespeare, Eminescu, Novalis, Esenin, Baudelaire, Goethe, Bacovia etc. ... sunt templele și fântânile noastre. Actorul este unul dintre corifeii care transmit prin timp aceste valori, fără de care spiritul uman s-ar transforma doar în beton, sticlă și oțel.*

*Eu am scris aceste cuvinte pe pietrele mării, la intrarea în munte a sufletului, fericit că în urma trecerii mele va stărui un manuscris de credință, POEZIA!” (1983)*

*Este una dintre puținele lui mărturisiri despre cum simțea el poezia, în rest s-a mărturisit pe sine, prin poezie. Era reflexiv prin structură.*

*În mai multe rânduri m-a rugat să vorbesc despre creațiile lui actoricești și despre poezia lui. Am făcut-o în câteva împrejurări, de cele mai multe ori am ezitat.*

*Mereu am crezut că rolul de protagonist în propria-i viață, pe care a traversat-o cu intensitate dramatică, cu arderea unui mare actor, depășind etape din impasul cărora nu sunt mulți cei care ar fi putut ieși, luându-se la trântă cu destinul, trăind pasiuni și iubiri mistuitoare, tandreți nesfârșite și emoționante, o aproape dureroasă iubire paternă, dăruindu-se unor prietenii cu pilduitoare devoțiune și loialitate, trudind asupra cuvântului cu osârdia plugarului și râvna bijutierului, căzând, ridicându-se, mergând mai departe în demnitate, neplângându-se niciodată de nimic, îndreptându-se, neatins de zloata drumului, spre lumina cea din urmă, rolul acesta, zic, mi s-a părut cel mai fascinant dintre toate.*

*Poate pentru că le cuprindea pe toate, deopotrivă, jucate însă fără grimă, fără fard, până la capăt.*

*Sub privirea și mâna îngăduitoare a Domnului, Marele Regizor.*

*(Mircea ne-a părăsit în anul 2002)*

## ISTORIA TEATRULUI NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU” TIMIȘOARA COMPENDIU

### CÂTEVA DATE GENERALE

Situat în câmpia de vest a României, **Timișoara** este al treilea municipiu din țară ca suprafață.

Prima atestare documentară datează din **1266**, când Cetatea Timișoarei apare sub numele de „**Castrum Timisiensis**”.

Așezată la întretăierea unor importante drumuri comerciale ce leagă estul de vestul Europei, Timișoara și locuitorii ei au dobândit, încă din vechime, o **conștiință europeană**.

Începând din 1551, când cetatea Timișoarei a fost învinsă prin asediul armatei turcești, vreme de 164 de ani orașul s-a aflat sub ocupație, cetatea fiind capitala pașalâcului, dar și una dintre „cheile de boltă” ale Europei în lupta antiotomană.

După această perioadă de stagnare, de pe la mijlocul secolului XVIII cetatea cunoaște o dezvoltare deosebită. În 1716, trupele austriece conduse de generalul Eugeniu de Savoya cuceresc cetatea. Banatul și Timișoara intră astfel sub administrația Curții Imperiale de la Viena. Urmează o perioadă de dezvoltare și de transformări rapide și spectaculoase: construirea zidurilor cetății Timișoara (1723-1765), lucrări de canalizare și îndiguire ale canalului Bega (1728), apariția primei bănci (1790), înființarea primei Case de Economii (1846), iluminatul public cu gaz aerian (1857), punerea în circulație a primului tramvai cu cai la 1869.

Timișoara a fost primul oraș european care a folosit electricitatea la iluminatul public (1884). Prima rețea telefonică a fost instalată în 1881, primul tramvai electric a fost pus în funcțiune în 1889, primul cinematograf apare în 1908. Începând din 1895 se asfaltează străzile Timișoarei.

Apariția primei Tipografii este menționată la 1769, cu publicații proprii și librărie. În 1781 apare primul săptămânal timișorean, „*Intelligenzblatt*”, iar în limba română, în 1828, publicația „*Thalia*”.

Învățământul, al cărui început datează din secolul al XIV-lea (în timpul dominației otomane menționându-se existența a șapte școli românești), se dezvoltă

tă și el. În 1775 ia ființă, la Timișoara, Școala Normală de băieți, iar doi ani mai târziu se întemeiază un Curs de pregătire a preoților și învățătorilor. În 1806 se deschide o Facultate de teologie și în 1845 o Școală superioară de filosofie.

În anul 1782, Timișoara devenise „oraș liber regesc”, fapt care i-a conferit numeroase drepturi, ajutând la dezvoltarea vieții sociale, economice și culturale în spiritul armoniei dintre naționalitățile conlocuitoare ale cetății.

Sub influența școlii vieneze, s-au dezvoltat la Timișoara artele: pictura, muzica și teatrul.

**Primele mărturii legate de existența unui teatru la Timișoara datează din 1753** și se referă la o așa-zisă „întreprindere teatrală”, după modelul celor de la Viena și Bratislava, care mijlocea reprezentațiile unor trupe teatrale germane și maghiare, susținute la Timișoara, până în 1765, într-o încăpere amenajată special pentru teatru aparținând Primăriei ilirice (Primăria Administrației ilirice sau „rasciene” de care țineau cartierele cu populație ortodoxă ale Timișoarei), apoi, după 1792, urmare a unificării Primăriei germane cu cea ilirică, în întreaga clădire (situată pe str. Gh. Lazăr), transformată exclusiv în acest scop. Ziarul „*Allgemeine deutsche Theater Zeitung*” din Bratislava menționa în 1795: „Orașul Timișoara posedă actualmente un teatru înzestrat cu mașini și culise frumoase și necesare pentru orice speță de spectacole.”

**Actuala clădire a Teatrului Național Timișoara** (care adăpostește și Opera Română, Teatrul German de Stat și Teatrul Maghiar „Csiky Gergely”, în două săli) a fost ridicată după planurile arhitecților vienezi Helmer și Fellner (care au proiectat numeroase săli de teatru la Budapesta și Viena, dar și teatrele din Oradea, Cluj, Cernăuți, Odesa etc.), construcția durând din 1871 până în 1875. Inaugurarea se face la 22 septembrie 1876. La 20 aprilie 1880 are loc primul incendiu care devastează clădirea. Reconstrucția, terminată în 1882, respectă forma originală a fațadei stil Renaissance. După cel de-al doilea incendiu – 1920 – se reface clădirea după planurile arhitectului Duiliu Marcu. La 15 ianuarie 1928, Teatrul Național din Craiova joacă, la inaugurarea clădirii refăcute a teatrului, spectacolul **Trandafirii roșii** de Zaharia Bârsan.

**Afirmarea relativ târzie a teatrului românesc în Banat** este urmarea precarității condițiilor sociale și politice ale românilor în cadrul Imperiului Austro-Ungar. Un rol important l-a avut societatea *Astra*, înființată în 1861, cu scopul declarat de a lupta pentru „întărirea literaturii române și a culturii sociale”. În lipsa dreptului și a posibilităților de întemeiere a unor instituții artistice (prin care și teatrul), aptitudinile artistice ale populației române s-au manifestat printr-o bogată activitate amatoare a trupelor de „diletanți”. Se remarcă „Societatea diletanților din Timișoara”, alcătuită din 13 membri. Teatrul timișorean de diletanți și-a început activitatea în cartierele vechi ale orașului („Maiere” și

„Fabric“), unde în cadrul școlilor și a cercurilor de intelectuali, îndeosebi învățători, literatura dramatică se bucura de mare prețuire. Uzând de scenele unor localuri publice, în special cafenele, spectacolele diletanților timișoreni se axau cu precădere pe creația lui Vasile Alecsandri și a unor autori locali.

**Primul spectacol de teatru în limba română** prezentat de o trupă de diletanți a avut loc la 1 martie 1870, în suburbia „Fabric“, într-o sală a hotelului „Tigrul“ din Timișoara. S-a jucat **Fantasma** de Lerescu, și, alături de un Concert vocal, preceda un mare bal ale cărui fonduri au fost cedate în favoarea „Corului vocal românesc“ din Timișoara. Evenimentul a fost semnalat la rubrica de varietăți a ziarului „Albina“, la 20 februarie 1870. Din informație reieșea că biletele pentru spectacol au fost vândute în casa lui Schmidt din „Promenade – Gasse“ de către profesorul de limba română George Crăciunescu. După spectacol, tot ziarul „Albina“ a publicat o „dare de seamă“ asupra acestuia, menționând și cheltuielile de recuzită.

Câteva turnee ale unor trupe teatrale profesionale (1871, Trupa lui **Mihai Pascaly**, 1881-1882, trupa lugojeanului **George Augustin Petculescu**) au suplinit parțial lipsa unui teatru românesc permanent la Timișoara. În 1873 ia ființă „Reuniunea românilor timișoreni pentru lectură“. Trupa Reuniunii prezintă în 1906, cu concursul lui Zaharia Bârsan, **Trei pălării de damă** de Fagure, în 1909, un recital al Agathe Bârsescu, iar în 1912, **La șezătoare** de Tiberiu Brediceanu. Întrerupte de Primul Război Mondial, reprezentațiile teatrale au fost reluate la Timișoara abia în 1919.

După 1920, până în 1945, activitatea teatrală timișoreană s-a caracterizat prin *lupta, în presă, pentru un teatru românesc* în acest oraș (remarcabil în acest sens fiind efortul unor scriitori ca Lucian Blaga, Camil Petrescu, George Călinescu), și *lupta pentru întreținerea unei mișcări teatrale permanente prin intermediul unor trupe stabilite temporar la Timișoara*: Compania Leonard-Maximilian (în 1920, cu sediul permanent în Timișoara, cu activitatea întreruptă însă de cel de-al doilea incendiu al Teatrului Comunal), Trupa Migri (1922), Teatrul Național din Craiova (ianuarie-mai 1928), Teatrul Național din Cluj (1940-1945), precum și al unor *trupe venite în turneu*: Teatrul Național din București, în cursul mai multor stagiuni, și Teatrul Național din Iași, sub direcția lui Ionel Teodoreanu, în 1931. Prin reprezentațiile acestor trupe, publicul timișorean a cunoscut aproape întreaga pleiadă de mari actori români ai perioadei interbelice: I.C. Nottara, Ion Brezeanu, Ronald Bulfinski, George Vraca, Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Ventura, Vasile Maximilian, Aristide Demetriad, Miluță Gheorghiu, Maria Ciucurescu, Ștefan Braborescu, Maria Filotti, George Timică, Elvira Godeanu etc. Existența unei mișcări teatrale de amatori, care o continuă în alt plan pe cea a diletanților, susținută (în cea de-a doua parte a perioadei amintite) de Formațiunile cluburilor muncitorești CFR, „Prima Banat“ (Fabrica de pantofi), Întreprinderea de electricitate Timișoara, precum și de formațiile teatrale studențești din cadrul facultăților Institutului



Politehnic Timișoara, a asigurat continuitatea și întreținerea interesului timișorenilor pentru teatru.

**Primul demers în vederea înființării unui teatru și a unei opere la Timișoara s-a făcut la 24 mai 1945** printr-un memoriu adresat Biroului local al Frontului Național Democrat, memoriu care menționa necesitatea acută a existenței unor instituții teatrale profesioniste cu activitate permanentă, chemată a orienta și dezvolta gustul pentru artă și cultură al populației. În vara anului 1945, Comisia locală a Sindicatelor Unite Timișoara a constituit nucleul trupei teatrale permanente alcătuită din „membri ai formației Sindicale CFR, actori profesioniști, absolvenți ai Academiei de Artă Dramatică și Muzică din Cluj (a funcționat între 1940 și 1948, în refugiu, având-o permanent ca profesoară pe Lilly Bulandra) și din membri, aleși prin concurs, ai echipelor teatrale din marile întreprinderi locale, absolvenți ai Conservatorului Muncitoresc” (din adresa Comisiei Locale a Sindicatelor Unite din Timișoara către Ministerul Artelor, București, 27 septembrie 1945). Aceeași adresă exprima hotărârea înființării unui „teatru muncitoresc cu o secție de dramă și comedie”, menționând că acesta va fi susținut material de Sindicatele Unite din Timișoara, precum și de Confederația Generală a Muncii.

**La 18 octombrie 1945**, prin adresa 5621, Ministerul Artelor aproba înființarea primului teatru profesionist românesc din Timișoara, numit **Teatrul Muncitoresc al Poporului**, secția Timișoara, „organ direct al Direcției generale a teatrelor”. Deși teatru de stat, el a fost subvenționat, până în 1946, de către Comisia Locală a Sindicatelor din Timișoara, Asociația „Prietenii Teatrului Muncitoresc” (constituită la 14 octombrie 1945) și Comitetul Regional PCR.

**Teatrul Poporului din Timișoara** își începe existența înaintea Teatrului Poporului din București, deși are statut de filială a acestuia. El anticipează asupra unei forme de organizare a mișcării teatrale românești care va dura din 1946 până în 1949, când toate Teatrele Poporului din țară, filiale ale Teatrului Poporului din București, vor deveni Teatre de Stat.

*La 8 decembrie 1945 are loc premiera spectacolului de revistă **Ne dați voie**, prima producție artistică a Teatrului Poporului din Timișoara, „prezentare revuistică de actualitate” de Mircea Avram, Corneliu Indrieșu, Dan Radu Ionescu și Theodor Foale. Conducerea artistică: prof. Lilly Bulandra, societară a Teatrului Național din Cluj. După 1945, data reîntoarcerii Naționalului clujean acasă, Lilly Bulandra rămâne la teatrul timișorean până în august 1948, funcționând, în ultimele două stagioni, ca director al acestuia și asigurând regia majorității spectacolelor teatrului în acest interval.*

*Inaugurarea oficială a primei stagiuni are loc la 25 decembrie 1945 cu premiera piesei **Ion al Vădanei** de N. Kirițescu, regia Lilly Bulandra. Din primul ansamblu artistic (30 de persoane) al teatrului au făcut parte: prof. Lilly Bulandra, Mircea Avram, Vasile Cosma, Ștefan Mării, Radu Avram, Garofița Linaru, Coca Miclea Ionescu, Dan Radu Ionescu, Rozalia Tot, Ion Olaru, Margareta Turcu, Ma-*

ria Săniuță, Virgil Lechințeanu. Conducerea primei stagiuni a fost asigurată de dr. Sabin Indrieșu (director), Lilly Bulandra, conducător artistic al ansamblului, împreună cu un Comitet de direcție și un Consiliu de administrație.

**În 1949, Teatrul Muncitoresc al Poporului, secția Timișoara,** devine **Teatrul de Stat din Timișoara**. La 30 aprilie 1949 ia ființă, ca secție a sa, **Teatrul de Păpuși**, condus de Florica Teodoru.

Începând cu anul 1966, Teatrul de Stat Timișoara se va numi „Matei Millo“, până în 1971 când, cu prilejul împlinirii unui sfert de veac de existență, devine, prin Hotărârea Consiliului de Miniștri, **TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA**.

**Directori ai teatrului:** dr. Sabin Indrieșu (1945-1947), Lilly Bulandra (1947-1948), Emil Josan (1948-1953), Traian Ghițescu (1953), Marin Pârâianu (1954-1955), Maximilian Szava (1955), Gheorghe Leahu, artist emerit (1956-1973), Traian Bunescu (1973-1979), Lucia Nicoară (1979-1989), Șerban Foartă (1990-1991), Vladimir Jurăscu (1991-1994), Ioan Ieremia (1994-1997), Gheorghe Luchescu, interimar (1997), Ștefan Iordănescu (1997-2000), Liviu Socaciu, interimar (2000), Cornel Ungureanu (2000-2001), Lucia Nicoară (2001-2005), Miriana Tomici, interimar (2005), Maria Adriana Hausvater (2005 -).

**Strategia repertorială** s-a resimțit de rigorile timpului istoric cuprins între anii 1945-1990-2005. Cu aproximările firești, cei 60 de ani de istorie teatrală timișoreană pot fi împărțiți în 5 perioade: 1945-1956, 1956-1970, 1970-1979, 1979-1990, după 1990, până în 2005, moment la care se oprește actuala lucrare.

**Perioada 1945-1956.** Teatrul a încercat să atingă, prin programul său, scopul pentru care fusese creat, acela de „a lumina masele muncitoare“. În paralel cu programul repertorial al teatrului s-a desfășurat și o amplă activitate de culturalizare a maselor prin prezentarea de programe scurte sau chiar spectacole întregi în cluburi, în incinta atelierelor și halelor unor întreprinderi, prin realizarea unor spectacole pe textele autorilor locali, cu subiecte de actualitate, prin efectuarea unor „turnee populare“ pentru muncitori și țărani, în cursul verii, cu spectacole ca **Răscoala din 1907**, **Ion al Vădanei** de N. Kirițescu, **Focurile** de Magda Isanos și Eusebiu Camilar etc. „Oferind piese la un nivel artistic ridicat, piese în care să se vorbească de sentimentele, gândurile și aspirațiile oamenilor simpli, ei vor veni în număr din ce în ce mai mare la teatru“ – menționa ziarul local *Luptătorul bănățean*, la 13 octombrie 1946. Începând din stagiunea 1948-1949, se organizează primele consfătuiri cu spectatorii, în sala teatrului, pe marginea unor spectacole, începând cu cele destinate copiilor, practică urmată cu consecvență și bune rezultate până spre anul 1980.

Ca orientare a opțiunii repertoriale, alături de un număr important de piese din dramaturgia rusă și sovietică, este remarcabil interesul pentru reprezentarea *lucrărilor originale ale unor autori locali*, demers motivat de lipsa unei dramaturgii reprezentative de actualitate la nivel național, dar și de o intenție stimulativă a creației literare locale (**Ne dați voie...** de Mircea Avram, Corneliu Indrieșu și

Dan Radu Ionescu, **Nedeia inimilor** de Radu Theodoru etc.). Primează opțiunile pentru textul de comedie, farsă ori melodramă. Apar, totuși, în repertoriul acestei perioade, cu o frecvență crescută spre sfârșitul intervalului, nume și piese de marcă ale literaturii dramatice românești și universale: Ion Luca Caragiale, Anton Pavlovici Cehov, Mircea Ștefănescu, Tudor Mușatescu, Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, Carlo Goldoni. Începând cu stagiunea 1949-1950, colectivul artistic este întărit cu actori profesioniști importanți valoric: Ștefan Braborescu, Dem. Moruzan, Jenny Moruzan, Gheorghe Damian, Constantin Adamovici, Elena Rădulescu, ceea ce conduce la creșterea valorii artistice a spectacolelor. Conducerea teatrului este preluată de regizorul Emil Josan.

**Perioada 1956-1970** este considerată ca cea mai fertilă din istoria teatrului. Debutază prin instalarea la conducerea instituției a actorului Gheorghe Leahu, om de cultură de aleasă spiritualitate și mare animator teatral, angajarea regizorului Ion Maximilian și repartizarea unui grup masiv de absolvenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale” București: Stelian Cremenciuc, Eugen Tudoran, Victor Odillo Cimbru, Eugenia Laza, Dinu Cezar. Programul cultural marchează o deschidere amplă, continuând să rămână concurată și ideea unui program educativ alături de cel estetic.

*Creația națională domină oferta culturală a teatrului*, în această perioadă. Este reprezentată integral creația lui Ion Luca Caragiale. Mai sunt reprezentați Victor Eftimiu (**Om care a văzut moartea** – 1956), Victor Ion Popa (**Tache, Ianche și Cadâr** – 1946-1947 și 1956-1957, **Răzbunarea sufleurului** – 1965), Camil Petrescu (**Mitică Popescu** – 1966), Gheorghe Ciprian (**Om cu mârtoaga** – 1957), Mircea Ștefănescu (**Căruța cu paiațe** – 1963), Mihail Sebastian (**Insula** – 1967) etc. Dramaturgia contemporană este reprezentată prin autorii de vârf ai momentului cu creațiile lor cele mai importante: Horia Lovinescu (**Oaspetele în faptul serii** – 1966, **Elena** – 1957, **Primăvara târzie** – 1969), Aurel Baranga (**Anii negri** – 1958, **Mielul turbat** – 1959, **Sfântul Mitică Blajinu** – 1966, **Opinia publică** – 1967 etc.), Ecaterina Oproiu (**Nu sunt turnul Eiffel** – 1967), Radu Stanca (**Oedip salvat** – 1969), Dumitru Radu Popescu (**Acești îngeri triști** – 1970).

Au fost puse în circuitul teatral texte importante încă ne jucate până la data respectivă: **Anton Pann** de Lucian Blaga – 1964, **Pădurea spânzuraților** de Liviu Rebreanu – 1968.

Tendința de a accede la condiția unui teatru de repertoriu în deceniul 1960-1970 s-a făcut și prin reprezentarea marii dramaturgii universale clasice dar și contemporane: William Shakespeare (**Hamlet** – 1961, **Îmblânzirea scorpiei** – 1960, **Visul unei nopți de vară** – 1962, **Ce-ați voi** – 1966), Racine (**Fedra** – 1962), Euripide (**Ifigenia în Taurida** – 1964), Anton Pavlovici Cehov (**Trei surori** – 1963), Henrik Ibsen (**Strigoii** – 1956, **Rața sălbatică** – 1970) etc. Cu precădere în cea de a doua parte a intervalului 1956-1970 au fost reprezentați dramaturgi ca Eugen Ionescu (**Regele moare** – 1969), Arthur Miller (**Moartea unui comis voiajor** – 1960), George Bernard Shaw (**Sfânta Ioana** – 1962,

**Pygmallion** – 1964, **Maior Barbara** – 1966), Maxwell Anderson (**Pogoară iarna** – 1965), Friedrich Dürrenmatt (**Fizicienii** – 1964, **Romulus cel Mare** – 1967), Jean Paul Sartre (**Troienele** – după Euripide – 1969), Arnold Wesker (**Anotimpurile** – 1969) etc. Parte din aceste spectacole, dar și altele, au rămas *antologice* prin valoarea lor artistică datorată unei *echipe de regizori* de marcă ai teatrului românesc care au funcționat în această perioadă în teatrul timișorean: Ion Maximilian (1956-1963. Spectacole de excepție: **Moartea unui comis voiajor**, **Trei surori**), Dan Nasta (1960-1964 – **Hamlet**, **Sfânta Ioana**, **Căruța cu paiațe**), Horia Popescu (1957-1959), Ioan Taub (1956-1961), Iannis Veakis (1956-1957 și 1964-1965 – **Strigoii**), Constantin Anatol (1964-1965), Marietta Sadova (1966-1967), Mircea Marosin (1969 – **Troienele**), Aureliu Manea (1968-1969 – **Anotimpurile**), Emil Reus (1960 – **Aristocrații**, de Pogodin în 1961), Petre Sava Băleanu (1963-1964), Octavian Rapaport (1956-1957). Au mai funcționat în acest interval de timp *scenografii*: Eugen Trucinschi, Horea Popescu, Virgil Miloia, Doina Almășan Popa, Elena Pătrășcanu Veakis, Emilia Jivanov, precum și actori de prestigiu ai scenei românești: Dan Nasta, Dem. Moruzan, Jenny Moruzan, artiști emeriti, Dinu Gherasim, Vasile Cosma, Marina Bașta, Vasile Crețoiu, artist emerit, Gheorghe Leahu, artist emerit, Ștefan Iordănescu, artist emerit, Gilda Marinescu, Agatha Nicolau, Anca Ionică Neculce etc. Momentul de vârf al perioadei 1956-1970 l-a constituit intervalul 1960-1965.

În stagiunea 1966-1967 a luat ființă **Studioul 172** (nume acordat după numărul scaunelor din sală). Viza reprezentarea textului în forme spectaculare inedite. Primul spectacol (*coupe*) a fost compus din: **Începem** de Ion Luca Caragiale, **Dragostea lui Don Perlimplin** de Federico Garcia Lorca și **Dactilografii** de Murray Schysgall. A funcționat până în 1969, trei stagioni, în ultima dintre ele axându-și programul repertorial pe categorii socio-profesionale de public tânăr, și schimbându-și denumirea în **Pro juventutis**.

Menționăm ca definatorii concluziile criticii teatrale referitoare la această etapă 1956-1970: „*Pare a fi evidentă în activitatea Teatrului „Matei Millo” din Timișoara, o anume constanță calitativă nedeazămințită de nici una din întreprinderile acestui meritoriu colectiv. Grijă pentru alcătuirea unui repertoriu de valoare echilibrat, lipsit de stridență, în care o pondere bine stabilită o are dramaturgia originală, preocuparea continuă pentru descifrarea, mai ales corectă, a sensurilor operei dramatice, distribuția în general cumpănit calculată a forțelor actoricești (foarte diferite), în funcție de disponibilitățile lor interpretative, existența unui nucleu de regizori și actori valoroși, a unor „vârfuri” care concentrează în jurul lor nuanțele valorice ale întregii trupe, îndrăzneala scenică, mergând de la diversele soluții regizorale din cutare piesă, până la inițiativa remarcabilă de semnificație mai largă a înființării unui studio.*” (Dinu Kivu, Parametri valorici ai Teatrului „Matei Millo” din Timișoara, **Teatrul**, nr. 6, 1967).

**Perioada 1970-1979. Prin Hotărârea nr. 58 a Consiliului de Miniștri (București, 27 ianuarie 1971), Teatrul „Matei Millo” devine TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA. Hotărârea a fost publicată în Buletinul oficial**



al RSR, anul VII, nr. 17, din 8 februarie 1971, fiind luată cu ocazia sărbătoririi a 25 de ani de existență a teatrului.

Din punct de vedere al valorii ofertei culturale a teatrului, perioada 1970-1979 a marcat un declin evident față de etapa anterioară.

După 1971 rigorile ideologice impuse repertoriilor se accentuează progresiv, apar „grătarele” ce forțază structurarea proiectelor repertoriale după sistem procentual referitor la dramaturgia românească și străină. Opțiunile teatrului se îndreaptă prioritar spre **piesa românească de actualitate**. Sunt reprezentate piese ale autorilor: Aurel Baranga (**Travesti** – 1970, **Interesul general** – 1971), Paul Everac (**Camera de alături** – 1972, **Un fluture pe lampă** – 1975, **Piatră la rinichi** – 1977), Alexandru Mirodan, Virgil Stoenescu (**O fată imposibilă** – 1973, **Un tânăr mult prea furios** – 1976), I.D. Sîrbu (**A doua față a medaliei** – 1974) etc., piese axate pe dezbaterăa problemelor de etică, echitate și morală socialistă a muncii și a vieții, dar și altele, cum ar fi cele ale lui Dumitru Radu Popescu. Există preocupări pentru promovarea piesei românești originale și a autorilor locali: Aurel Gheorghe Ardeleanu (**Coroană pentru Doja** – 1972, regia Ioan Taub, **Appassionata** – 1974, regia Sergiu Savin), Sergiu Levin (**Poate acesta e secretul** – 1973, regia Emil Reus) etc. Alături de lucrări din dramaturgia contemporană a țărilor socialiste (Alexei Arbuzov, **Alegere** – 1972, **Comedie de modă veche** – 1975, Sașa Lichy, **Soldățelul de plumb** – 1973, Mihail Roscin, **Tineri căsătoriți caută cameră** – 1977 etc.) a fost substanțial reprezentată dramaturgia clasică română și străină. Funcționează ca *regizori permanenți*: Emil Reus, Ioan Taub (până în 1974), Sergiu Savin (până în 1974), Ioan Ieremia (1974-1990, 1993-1998, 2001-2005), *scenografele* Emilia Jivanov și Doina Almășan Popa, precum și un număr de *actori de marcă*: Gheorghe Leahu, artist emerit, Vasile Crețoiu, artist emerit, Ștefan Iordănescu, artist emerit, Vladimir Jurăscu, Viorica Cernucan, Irene Flamann Catalina, Lucia Doroftei, Florin Măcelaru, Eugenia Crețoiu, Florina Cercel, Garofița Bejan, Ion Cocieru, Mihaela Murgu, Geta Iancu, Traian Pârlog etc. A fost o perioadă de instabilitate a cadrelor artistice. Fără să atingă strălucirea unora dintre spectacolele perioadei anterioare, s-au remarcat totuși ca meritorii, unele chiar foarte bune, spectacolele: **Arca bunei speranțe** de I.D. Sîrbu și **Pisica în noaptea anului nou** de Dumitru Radu Popescu, ambele în regia lui Sergiu Savin (1970), **Rața sălbatică** de Henrik Ibsen, regia Emil Reus (1970), **Coroană pentru Doja** de Aurel Gheorghe Ardeleanu, regia Ioan Taub (1972), **Să nu-ți faci pravălie cu scară** de Eugen Barbu, regia Emil Reus (1973), **Un fluture pe lampă** de Paul Everac, regia Ioan Ieremia (1975), **Discipolul diavolului** de George Bernard Shaw, regia Emil Reus (1975), **Viforul** de Barbu Ștefănescu Delavrancea, regia Ioan Ieremia (1975), **Dosarul Andersonville** de Saul Levitt, regia Ioan Ieremia (1975), **Henric al VI-lea** (partea a III-a) de William Shakespeare, regia Ioan Ieremia (1976), **Fundația** de A.B. Vallejo, regia Ioan Ieremia (1977).

A fost o perioadă de schimb cultural anual cu teatre din R.S.F. Jugoslavia, începând din 1969 până în 1971, cu Teatrul „Sterija Popovici” din Vârșet, apoi, de la această dată până în 1981, cu Teatrul Național din Novi-Sad. În cadrul



acestor relații s-au produs și schimburi reciproce de cadre artistice, regizori și scenografi.

Deși preocupări au existat în acest sens și în etapele anterioare, perioada 1970-1979 se remarcă prin existența unor acțiuni ample și concertate ale teatrului în scopul *formării bunului gust al publicului*. (**Teatrul și catedra** – VI ediții, **Introducere în arta spectacolului, Întreprinderea prietenă** etc.). Rezultatele concrete ale acestui sistem bine organizat de relație cu publicul de vârste și condiții culturale diverse s-au resimțit în cursul deceniului următor, când Teatrul Național din Timișoara a beneficiat, într-un context dificil pentru întreaga cultură românească, de un public permanent, avizat și fidel.

**Perioada 1979-1989** este legată de conducerea teatrului de către Lucia Nicoară și a semnificat **o etapă de reviriment important** pentru Teatrul Național Timișoara. Etapa a fost marcată de câteva spectacole de excepție care au situat Naționalul timișorean în eșalonul de frunte al mișcării teatrale românești.

**A reprezentat un timp teatral bun, al rezistenței culturale, față de precaritatea timpului istoric.**

S-a remarcat prin *promovarea piesei românești de actualitate*, în spectacole importante prin **contribuția regizorală și valoarea interpretativă**, precum și prin *abordarea marelui repertoriu clasic românesc și universal*. Regizori permanenți: Ioan Ieremia, Emil Reus, Ștefan Iordănescu (1985-1986), Dan Radu Ionescu (1978-1982). Regizori colaboratori: Silviu Purcărete (1980 – **Se ridică ceața** de Florin Năstase), Florin Fătuțescu (1980 – **Nu ne naștem toți la aceeași vârstă** de Tudor Popescu), Voja Soldatovici (1981 – **Păcatul din Valea San Florian** de Ivan Tșankar), Aureliu Manea (1982 – **Somnoroasa aventură** de Teodor Mazilu), Ion Lucian (**Mary Poppins** de Silvia Kerim, 1982), Magdalena Klein (1984 – **Geniul și zeita** de Terry Johnson), Alexa Visarion (1988 – **Trei surori** de Anton Pavlovici Cehov). Scenografi permanenți: Emilia Jivanov, Doina Almășan Popa, colaboratori: Virgil Luscov, Krisztina Nagy, Irina Borovschi.

*Perioada 1984-1989 a fost una de autofinanțare a teatrului între 70% și 84%, rezolvată integral, prioritar din acest punct de vedere, prin mijloace parateatrale: tipărituri, spectacole de alt tip decât teatral etc.*

Sistemul de rigori economice impus de Consiliul Culturii și Educației Socialiste teatrelor, începând cu 1983, radiază din repertoriu toate piesele care presupun plata drepturilor de autor în valută (ex. **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** de Bertolt Brecht) și diminuează la maximum posibilitățile de includere în repertoriu a unor piese din dramaturgia contemporană occidentală. Spre sfârșitul intervalului, când dramaturgia contemporană a țărilor socialiste mărturisește o mai mare libertate de gândire și exprimare, apar restricții și la aceste opțiuni (1987, 1988, 1989).

La Teatrul Național Timișoara se joacă un repertoriu echilibrat ca gen, apartenență a autorilor la un anume sistem politic, tematică, timp istoric etc., dar inegal ca valoare a textului dramatic, el continuând a fi obligat să se includă în amintitul grătar. Împotriva acestor rigori, în perioada 1980-1989, teatrul are

opțiuni repertoriale valoroase, în special cele referitoare la dramaturgia românească contemporană. Sunt reprezentați cei mai importanți dramaturgi români contemporani. „*Cât despre Teatrul Național din Timișoara, dacă e să vorbim despre cum trebuie să arate repertoriul unei atari instituții românești, azi, apoi să ne uităm cu luare aminte la afișul său din anii 1987-1988. E semnat de Teodor Mazilu (a existat intenția, realizată în bună parte, a unei „integrale Mazilu“), Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Tudor Popescu – ceea ce mi se pare definitoriu și de exemplaritate.*“ (Valentin Silvestru, *România literară*, 12 decembrie 1989).

**Spectacole de excepție ale perioadei 1979-1989:** **Unchiul Vanea** de Anton Pavlovici Cehov, regia Ioan Ieremia (1980), **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu, regia Ioan Ieremia (1980), **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania** de Dumitru Radu Popescu, regia Ioan Ieremia (1981), **Ca frunza dudului din rai** de Dumitru Radu Popescu, regia Ioan Ieremia (1983), **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** de Bertolt Brecht, regia Emil Reus (1983), **Regele Lear** de William Shakespeare, regia Ioan Ieremia (1987), **Dalbul pribeag** de Dumitru Radu Popescu, regia Ioan Ieremia (1987), **Trei surori** de Anton Pavlovici Cehov, regia Alexa Visarion (1988), **Moara de pulbere** de Dumitru Radu Popescu, regia Ioan Ieremia (1989). A fost un timp teatral marcat de regizorul Ioan Ieremia, aflat într-o perioadă de eflorescență profesională și creativitate artistică de necontestat.

**Premii naționale obținute de Teatrul Național Timișoara între anii 1979-1989:**

În cadrul Festivalului Național „Cântarea României“, 1981 – Premiul I pentru spectacolul **Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania** de Dumitru Radu Popescu.

În cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale: 1980 – Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Mobilă și durere** de Teodor Mazilu; 1983 – Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Ca frunza dudului din rai** de Dumitru Radu Popescu; 1987 – Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Dalbul pribeag** de Dumitru Radu Popescu.

Premiile Asociației Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale (ATM): 1987 – Premiul pentru cel mai bun spectacol al anului: **Dalbul pribeag**.

Între anii 1980 și 1987 au avut loc, în organizarea Teatrului Național Timișoara, ATM, Consiliului Culturii și Educației Socialiste și a Comitetului de Cultură al județului Timiș, 4 ediții ale **Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale**, manifestare care a urmărit relevarea celor mai bune lucrări dramatice românești jucate în perioada ultimilor doi ani față de data ediției anterioare, contribuind la stimularea creației originale, la dezvoltarea artei spectacolului și îmbogățirea formelor sale de expresie. La Ediția I, din 16 noiembrie 1980, au participat 9 spectacole, a avut loc colocviul „Funcția militantă a dramaturgiei de actualitate“.

S-au editat două numere ale unui *Jurnal* al Festivalului Dramaturgiei Românești Actuale. Ediția a II-a: 7-14 martie 1983. S-au prezentat 9 spectacole, s-a

susținut simpozionul „Actualitate și valoare în programul repertorial românesc“. Publicația ediției: *Antract*, 4 numere. Ediția a III-a: 3-10 noiembrie 1985, sub numele **Gala Dramaturgiei Românești Actuale**. Publicația ediției: *Antract*, 3 numere. Ediția a IV-a: 8-15 noiembrie 1987, sub numele **Gala dramaturgiei românești actuale**. Publicația ediției: *Antract*, 4 numere.

**Perioada 1990-2005.** Primii ani au însemnat o perioadă confuză pentru teatru. S-a renunțat, din raționamente extraartistice, la toate spectacolele anterioare momentului 1989. În abandonul formelor esopice de expresie teatrală și căutarea altora, mai directe, de comunicare artistică, spectacolele acestui interval au fost scăzute valoric, alte tensiuni, centrifuge, dispersând forța creatoare a colectivului.

Întreaga perioadă 1990-2005 a fost una frământată, marcată de succesiunea la conducerea artistică a teatrului a zece (dintre care trei interimari) directori, fiecare venind să propună un alt program și alte modalități practice de aplicare a lui.

Lipsa unei Legi a Teatrelor care să stabilească, în limitele juridic constituite, ce înseamnă democrația în teatru, propunând și un alt sistem de relație în cadrul mecanismului teatral, a condus, uneori, la situații necreatoare.

A fost o perioadă care a înregistrat o *mai mare instabilitate a trupei artistice*, o mișcare de „veniri-plecări“ mai alertă decât odinioară.

În unele situații, abandonul cenzurii ideologice a atras după sine și *abandonul necesarei cenzuri artistice* și a autocenzurii creatorilor, lăsând drum deschis lipsei de valoare, mediocrității. Mirajul absolutei libertăți opționale a regizorului asupra textului nu a condus, mereu, la rezultate fericite, și nu a prilejuit apariția nici măcar a unui singur spectacol de excepție în această perioadă de 15 ani. Deși unele spectacole bune au existat, sensul, valoric vorbind, al „mișcării teatrului“ a fost unul clar descendent.

**Perioada 1990-1991** a însemnat directoratul unui om de aleasă cultură, poetul Șerban Foarță, lipsit însă de aptitudini administrative. După ani lungi de cenzură, politicul și eroticul invadează scena. Au părăsit teatrul regizorul Ioan Ieremia, scenografa Emilia Jivanov, secretara literară Doina Popa, precum și actori ca Ion Haiduc, de exemplu. Regizori angajați: Emil Reus, Ștefan Iordănescu, Laurian Oniga. Regizor invitat: Dan Alexandrescu. Scenografi: Krisztina Nagy, Doina Almășan Popa, Virgil Miloia. După 11 ani de funcționare (1979-1990), Administrația comună a fost dizolvată, revenindu-se la autonomia administrativă a teatrului. Spectacole importante ale intervalului: **Teroare și credință** de Michael Black, regia Dan Alexandrescu (1990), **Traversarea Niagarei** de Alonso Alegria, regia Ștefan Iordănescu (1991). În primăvara lui 1991, întregul colectiv artistic, cu foarte mici excepții, a fost descalificat abuziv. Teatrul însuși și-a pierdut categoria I.

**Perioada 1991-1994** a cuprins direcția actorului Vladimir Jurăscu. Colectivul a fost completat cu actori tineri: Suzana Macovei, Armand Calotă, Nicu

Mihoc, Romeo Bărbosu. Regizori permanenți: Emil Reus, Mihaela Lichiardopol, Alexandra Gandi. Regizori invitați: Miszlay István (Budapesta, Ungaria), Dušan Mihailovici (Belgrad, Serbia), Dan Alexandrescu, Ana Simon (Geneva, Elveția), Nicoleta Toia. Scenografi permanenți: Emilia Jivanov, invitați: Ovidiu Bubulac (Paris, Franța). Din punct de vedere administrativ, au apărut fișele postului și evaluările anuale ale tuturor angajaților după norme clare. Artistic, s-au remarcat mai multe roluri performante în spectacole bune, spectacolul de excelență neexistând. Spectacole bune: **Anna Christie** de Eugene O'Neill, regia Emil Reus (1992), **Joc de pisici** de Örkény István, regia Miszlay István, **Piaf** de Pam Gems, regia Nicoleta Toia (1992). Teatrul Național Timișoara și-a redobândit gradul de instituție culturală de categoria I. A fost o perioadă echilibrată, fără seisme.

**Perioada 1994-1997**, în direcția lui Ioan Ieremia, a fost una convulsionată, cu o atmosferă explozivă, cu conflicte deschise. Deși propus programatic, saltul artistic nu s-a produs în ceea ce privește oferta teatrului. Două evenimente artistice remarcabile au marcat, totuși, perioada celor trei stagiuni: minunatul spectacol **Iona** de Marin Sorescu, regia Ioan Ieremia (1994) și reluarea, în 1995, după șapte ani de întrerupere, a **Festivalului Dramaturgiei Românești**, cu lărgirea plajei de abordare, de la dramaturgia de strictă actualitate la întreaga dramaturgie românească, dar și apariția, în premieră, a primei ediții de autor, Matei Vișniec (1996). Festivalul a fost organizat, de atunci, cu ritmicitate anuală. Actori nou angajați: Claudia Ieremia, Luminița Tulgara, Gabriela Caranfil, Alexandru Bairactaru, Costel Tovarnițchi, Delia Sabău, Ruslan Rotaru, Monica Rusei, Valentin Ivanciuc. Au mai fost angajați regizorul Ion Ardeal Ieremia și scenografa Geta Medinschi. La aniversarea a jumătate de secol de existență a teatrului, în anul 1995, acesta a primit numele de Teatrul Național *Mihai Eminescu* Timișoara.

**Perioada 1997-2000.** Teatrul are la conducere pe Ștefan Iordănescu, direcția sa fiind una în care s-a încercat introducerea reformei teatrale, cu regim experimental, la Teatrul Național Timișoara. Dincolo de strălucirea Programului teoretic, aplicarea lui practică nu a condus la rezultatele scontate, efortul de schimbare fiind însă un lucru bun spre care teatrul a rămas în continuare deschis. Pentru prima dată strategia repertorială a fost formulată pe bază de programe și proiecte, stabilite pe una sau mai multe stagiuni, cu directori pe program (Teatrul și Biblia, Teatrul și comunitățile etc.). S-a încercat crearea unor relații fluide și lucrative cu publicul, presa, organisme guvernamentale și nonguvernamentale, cu mediul universitar etc. Au fost angajate cadre artistice tinere: Laura Avarvari, Ana Maria Cojocaru, Sabina Giurgiu Bijan, Anca Jurchescu, Nicolae Poghirc, Monica Rusei, Alexandru Reus, Cătălin Ursu, actori, Krisztina Nagy, scenografă. S-au derulat proiecte comune cu alte teatre sau organizații teatrale independente care sprijină arta spectacolului.

Desfășurat pe parcursul stagiunii 1998-1999, programul „Stagiunea europeană” a beneficiat de cinci spectacole montate de regizori străini, membri

ai Uniunii Teatrale Europene: Keszég Lázsló (Ungaria), Philip Boulay (Franța), Stefano de Luca (Italia), Simona Gonella (Italia), Eli Malka, director al UTE (Franța), programul rămânând important prin tentativa de fluidizare a relației Teatrului Național cu teatre europene și prin contactul cu un alt sistem de lucru în instituție, riguros programat și eficient aplicat. Spectacole importante: **Mistere medievale**, regia Mihaela Lichiardopol (1997), **Cerșetorul** de R.J. Sorge, regia Beatrice Bleonț (1997), **Invective**, scenariu de Ion Ardeal Ieremia și Traian Șoimu, după Paul Verlaine, regia Ion Ardeal Ieremia (1998), **Ubu rege** de Alfred Jarry, regia Stefano de Luca (1999). Au avut loc trei ediții ale Festivalului Dramaturgiei Românești, necompetitive, axate pe o dimensiune formativă prin numeroasele Ateliere (de Artă a actorului, de Critică teatrală, de Dramaturgie etc.) care au însoțit oferta de spectacole.

Teatrul a fost dotat cu o scenă mobilă, aparatură de sunet și lumină performante.

**Perioada 2000-2001** a însemnat conducerea directorială a prof. univ. Cornel Ungureanu. S-a acordat o atenție deosebită reprezentării dramaturgiei diasporei românești (Paul Miron și Leonid M. Arcade), valorificării potențialului dramaturgic autohton, prin spectacole-lectură, dar și spectacolului de poezie, proiect ritmic și consecvent aplicat în spații alternative. S-au desfășurat: Programul *Laborator*, vizând, în principal, pregătirea profesională a actorilor, Programul *Cafeneaua teatrală și literară*, în spațiu neconvențional, Programul *Restituiri*, reprezentat prin *Caietele Teatrului Național*, dezvelirea bustului artistului emerit Ștefan Iordănescu și *Sărbătorirea a 130 de ani de teatru în limba română la Timișoara*.

Spectacol important: **Ivona, Principesa Burgundiei** de Witold Gombrowicz, regia Anca Maria Colțeanu (2001). A avut loc, în anul 2000, Festivalul Dramaturgiei Românești, ediție necompetitivă.

**Perioada 2001-2005** este legată de directoratul Luciei Nicoară. Oferta repertorială a celor patru stagioni nu mărturisește o direcție programatică distinctă, gândită pentru o stagiune sau mai multe. Valoarea ofertei repertoriale, a spectacolelor teatrului, se situează în zona medie și submedie. Se disting, totuși, câteva spectacole deasupra acestui nivel: **Visul unei nopți de vară** de W. Shakespeare, regia Sanda Manu (2001), **Eu când vreau să fluier, fluier** de Andreea Vălean, regia Mihaela Lichiardopol (2002), **Crima din strada Lourcine** de Eugène Labiche, regia Felix Alexa (2003), **La Lilieci** după Marin Sorescu, regia Sabin Popescu (2003), **Sinucigașul** de Nikolai Erdman, regia Claudiu Goga (2004), **Scrinul negru sau Moștenirea broaștei țestoase** după George Călinescu, regia Ada Lupu (2005).

Câteva evenimente au marcat perioada 2001-2005: sărbătorirea a 30 de ani de la dobândirea titlaturii de Teatru Național la Timișoara, afilierea Naționalului timișorean, ca reprezentant al României, la **Atelierul de Traduceri de texte dramatice**, organism de anvergură europeană, fondat la Orléans, Franța, cu



sprijinul financiar al Uniunii Europene. Au avut loc două ediții ale **Festivalului Dramaturgiei Românești**, redevenit competitiv și organizat la distanță de doi ani, cuprinzând și lucrările Atelierului.

Din debutul stagiunii 2005-2006 Teatrul Național Timișoara este condus de tânăra regizoare **Maria Adriana Hausvater** (nume de scenă: **Ada Lupu**). Având ca punct de pornire un program managerial extrem de ambițios, ofertant, dar și realist, program a cărui aplicare a fost urmărită punctual și consecvent, activitatea Teatrului Național Timișoara s-a restartat, pornind într-o direcție ascendentă.

## MĂRTURISIRE

De-ar fi să mă întreb de ce pot iubi atât de mult teatrul cei care-l iubesc, sunt sigură că, încercând să răspund, nu aş putea ocoli nota „melo”. Îmi asum deci riscul.

Cel căruia îi este dat să iubească teatrul o face *nu* fiindcă teatrul este o lume alta decât celelalte, ci îl iubeşte *deşi* este o lume alta decât celelalte. Şi va continua să-l iubească chiar şi atunci când va avea, poate, revelaţia faptului că s-a înşelat şi că, de fapt, şi aici, totul este asemeni lumii laice. Îl va iubi oricum, orice i s-ar întâmpla aici.

Va continua să-l iubească chiar şi atunci când prietenii lui din teatru vor fi uitat într-o seară să-şi lepede la garderobă hainele personajelor de-un ceas, scoţând la lumina zilei, de sub hesianul veşmântului de scenă, nedorite secrete ale Pandorei.

Dacă ţi se întâmplă să iubeşti teatrul, îl iubeşti chiar şi atunci când crede că lui i se cuvine totul... l iubeşti acceptând ca pe un lucru firesc să fii mereu tu acela care sărută...

Dacă-l iubeşti, îl înţelegi.

Şi dacă-l înţelegi, îl ierţi.

Îl ierţi că nu-i o mănăstire de maici sau un pension de demoazele. Şi apoi nici nu-i chiar atât de sigur că, așa fiind, ţi-ar mai plăcea, nu? Sunt un om cu frica lui Dumnezeu, dar să o ții așa, mereu, în post şi cele sfinte, mi se pare nobil şi folositor, dar, Doamne iartă-mă, oarecum cam monoton.

Pe când în teatru oamenii beau şi se ceartă, mai beau şi se împacă, mai beau şi iar se înjură, ei şi? Mai scapă câte un ochi în ograda vecinului, îi mai abat privirea într-o parte şi-i fură floarea sau iubita de sub nas, ei şi?

În teatru farsele nu-s întotdeauna farse şi răutăţile nu întotdeauna doar atât.

Ei şi?

În teatru deosebeşti cu greu zâmbetul de mucava de cel real, şi sărutul descoperi târziu, târziu de tot, că nu a fost iubire.

Ei şi?

De fapt, în teatru este cam ca-n viaţă, doar că totul se întâmplă mai spectaculos, mai „teatral” şi deci la o tensiune mai mare.

Ei şi?

Ei şi?

Pentru că oricum ar fi acolo ziua, **în teatru vine întotdeauna seara.**

Şi chiar dacă în foaiere şi în sală şi pe coridoare şi în culise e întuneric şi e frig, *simţi* peste tot o tensiune egală cu căldura şi lumina. Călăuziţi de câtă flacără au

în ființa lor histrionică, actorii pătrund în spațiul sacru al altui eu ca într-o catedrală și încet, încet, acesta devine dublul lor: îl apără, și-l iubesc și îl înțeleg și oricum ar fi, prelat sau criminal de rând, sunt una cu el.

O enormă suferință, reală, pustiitoare a actorului adevărat, dublează în fiecare seară catastrofa lăuntrică a personajului și nu întotdeauna lacrimile lui sunt „recuzită profesională”. Dar asta nu trebuie să se vadă din sală. Ochiul spectatorului obișnuit nu trebuie să vadă decât personajul, cu suferința sau bucuria lui.

**În teatru seara este, de bună seamă, un miracol.**

Atunci se fac, de fapt, în teatru, „plățile”. Abia atunci afli care este *valoarea* în raport cu *prețul* stabilit după criterii laice, ziua. Atunci au loc cele mai spectaculoase răsturnări de sentimente și resentimente. Atunci devii cel mai prost și cel mai fericit negustor din lume: dai tot ce-ai clădit, logic, ziua, pe-o emoție, pe-o bucurie și un suspin, seara.

Este o fericire că-n teatru vine întotdeauna seara.

Actorii calcă peste hotarul la care ne oprim noi, toți cei care nu știm să fim altfel decât așa cum suntem, buni sau răi, și ajung în iluzoriul univers al ficțiunii, și pentru ei un timp îndelungat, vreme de-o iubire sau de-o trădare, vreme de-o nuntă sau de-o moarte, ceasul lumii se oprește.

În lume sunt războaie, în lume omul a atins un corp ceresc, în lume toate cele date omului sunt trecute cu câtă demnitate crede el de cuviință să le treacă, dar orice ar fi în lume, seara teatrului vine negreșit.

Din fericire.

Pentru că numai aici clipa se oprește, fermecată, la comanda celebrului personaj, numai aici poți pătrunde, călăuzit de arderea actorului, în tărâmul tineretii veșnice.

Pentru că aici, numai aici, Alice rămâne pururi fetiță și Hamlet nu ajunge niciodată rege: au păcălit timpul.

Harul histrionului este, de bună seamă, un dar al zânelor! Dar nu-l primesc, cei ce-l primesc, degeaba. Primindu-l, li se întâmplă uneori să trebuiască a-l plăti cu alte daruri. Și se pomenesc, deodată, că au uitat ceea ce credeau ei că știu atât de bine: uneori iubirea, alteori prietenia, uneori demnitatea, câteodată fidelitatea sau onoarea...

Dar câte nu poți uita?

Tot din fericire însă, seara teatrului este cea care înclină neabătut balanța spre **iubirea pentru Actor**.

Și este minunat să fi putut afla asta la timp.

Pentru ca să-i poți ierta pe Iago sau pe Lady Macbeth, pe Caliban sau pe Arturo Ui că într-o seară, doar într-o seară, nu s-au putut despărți de omul-actor și, furișați în hainele lui civile, te-au întâlnit a doua zi pe culoarele teatrului, iubindu-te sau certându-te histrionic.

Așa este în teatru.

Așa, ca nicăieri altundeva.

Dacă trăiești în teatru trebuie să știi să aștepti seara, să ai puterea, născută din înțeleghătoare iubire, de a o aștepta.

Pentru că SEARA în teatru, chiar dacă durează doar o clipă și dispare, revine. Revine întotdeauna.

## CUPRINS

CIUDATA ISTORIE A UNEI ISTORII.....	5
SECRETARUL LITERAR (scurte exerciții de otheadă în oglindă).....	9
PRECIZĂRI asupra modului de abordare a perioadei istorice în discuție.....	22
1970-1971	
TEATRUL „MATEI MILLO” TIMIȘOARA DEVINE	
TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA .....	29
1970-1973	
PERIOADA DIRECTORATULUI GHEORGHE LEAHU .....	44
1973-1979	
PERIOADA DIRECTORATULUI TRAIAN BUNESCU.....	48
1979-1990	
PERIOADA DIRECTORATULUI LUCIA NICOARĂ .....	54
Repere configurative ale perioadelor	
1970-1984-1990.....	63
Înaintea regelui Arthur, înaintea reginei Elisabeta, a fost Shakespeare	
PERIOADA AUTOFINANȚĂRII: 1984-1990 .....	67
1990-1991	
PERIOADA DIRECTORATULUI ȘERBAN FOARȚĂ .....	106
1991-1994	
PERIOADA DIRECTORATULUI VLADIMIR JURĂSCU.....	137
1994-1997	
PERIOADA DIRECTORATULUI IOAN IEREMIA.....	153



1997-2000	
PERIOADA DIRECTORATULUI ȘTEFAN IORDĂNESCU.....	168
2000-2001	
PERIOADA DIRECTORATULUI CORNEL UNGUREANU.....	189
2001-2005	
PERIOADA DIRECTORATULUI LUCIA NICOARĂ.....	205
2005 -	
PERIOADA DIRECTORATULUI MARIA ADRIANA HAUSVATER .....	226
POST-SCRIPTUM .....	231
TEATRUL NAȚIONAL ȘI PRESA LIBERĂ.....	238
FESTIVALUL DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI de la TIMIȘOARA.....	250
A FI SPECTATOR ESTE O ARTĂ CARE SE ÎNVĂȚĂ .....	263
MICI PORTRERE SENTIMENTALE ÎNCEPUTURILE. ÎNTEMEIETORII.....	301
SUZANA MACOVEI, ARMAND CALOTĂ, NICU MIHOC .....	311
ION HAIDUC.....	313
LARISA STASE MUREȘAN .....	317
EMILIA JIVANOV.....	320
TRAIAN BUZOIANU .....	325
ȘTEFAN SASU .....	328
IRENE FLAMANN - CATALINA .....	331
GHEORGHE STANA .....	335
ANA IONESCU .....	337
MIHAELA MURGU .....	341

LUMINIȚA STOIANOVICI.....	345
DANIEL PETRESCU.....	349
VLADIMIR JURĂSCU.....	352
ȘTEFAN IORDĂNESCU.....	356
MIRCEA BELU .....	359
ISTORIA TEATRULUI NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU”	
TIMIȘOARA – COMPENDIU .....	363
MĂRTURISIRE.....	377
CUPRINS.....	380



Voicu Elena Mariana

Născută la 10 ianuarie 1948, în comuna Ciacova, județul Timiș.

Absolventă a Liceului de Muzică și Arte Plastice Timișoara, secția Arte Plastice, promoția 1967.

Absolventă a Universității Timișoara, Facultatea de filologie, Secția română-franceză, promoția 1971.

Repartizată, prin ordine de medie a absolvirii, la Teatrul Național Timișoara, în 1971, a funcționat, la început, ca referent literar, apoi, din 1980, ca secretar literar, iar din anul 2000 este consultant artistic.

Este membră a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Secția română.



ISBN(10) 973-602-214-5

ISBN(13) 978-973-602-214-2