

Cel mai cunoscut actor de la Taganka, Vladimir Vîsoțki, nu era probabil cel mai talentat, în sensul capacității de a-și însuși identități diferite. Cu gloria lui extrateatrală de bard neoficial al stărilor de spirit inexprimabile, el a modificat nu doar atitudinea publicului, a criticii și a colegilor, ci și ceva din felul de a fi și a gândi al lui Liubimov însuși. Hamlet-Vîsoțki și spectacolul devenit legendar după moartea tragică a interpretului au însemnat, probabil, înce-

putul sfârșitului. Artiștii nu și-au pierdut brusc și simultan talentul, dar existența lor comună nu s-a mai legat; vraja a dispărut după exilul conducătorului, diversele tentative de a-l înlocui n-au făcut decât să adâncească rivalitățile și intoleranțele. Între timp, toată țara intrase într-o nevroză identitară și, cum observă teatrologul rus Smelianski, Taganka, teatrul al epocii declinului, s-a spulberat la prima adiere de vânt a perestroikăi.

Un teatru se naște, trăiește și

moare mai repede decât persoanele care l-au conceput și însuflețit: un adevăr greu de acceptat, când firma și clădirea continuă să existe și când aplauzele însoțesc în fiecare seară căderea cortinei. E alt teatru, cu alt suflet. Soldații revoluției au murit de mult, pe front, în închisori și lagăre, în exil. Nu toți au avut parte de un monument atât de temeinic ca acela dedicat Tagankăi de Beatrice Picon-Vallin.

Magdalena Boiangiu

Teatrologie comparată

Subsumată metodologic teatrologiei comparate, lucrarea "Teatrul european – teatrul american: influențe", scrisă de profesoara universitară ieșeană Odette Cauffman-Blumenfeld, este un tratat – academic ca formulă și ținută – care vizează evidențierea osmozelor artistice produse în secolul nostru între "bătrânul continent" și "lumea nouă". Publicat de Editura Universității "A. I. Cuza" din Iași, amplul studiu este rezultatul unei munci de cercetare de apreciazabilă întindere, "scris și rescris pe o durată de aproape 20 de ani", cum precizează autoarea în cuvântul de introducere. Volumul este structurat în șase capitole, fiecare fiind construit după o schemă ce "trădează" tipicuri universitare: delimitarea noțională a reperelor la care urmează să se facă referire, determinarea concretă a spațiilor de influență și finalizarea, prin ridicare la nivelul concluziilor. Urmând poezia grilă, teatrologul ieșean își ancorează observațiile în argumente imbatabile: referințe concrete la textul dramatic (tematică, stil, structuri, natura

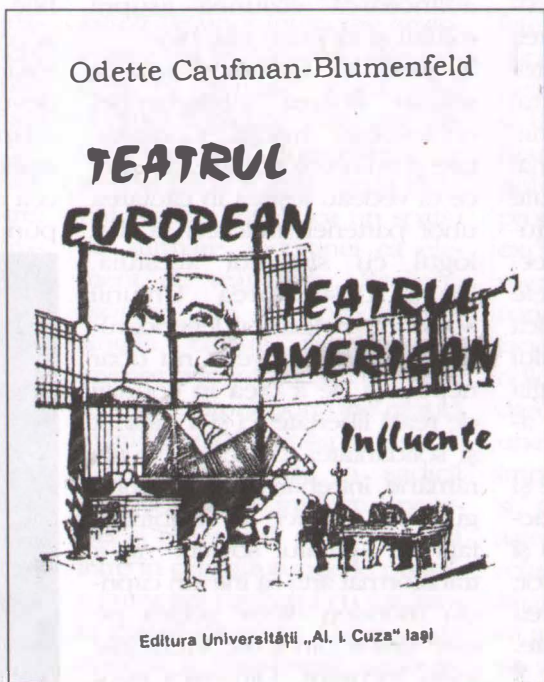
caracterială a personajelor), estetici teatrale și numeroase trimiteri bibliografice.

Incursiunea comparatistă e clădită pe o solidă schelărie teoretică, al cărei element de bază este noțiunea de "influență". Primul capitol din sumar îi este, firesc, dedicat, sub titlul "Con-

practică a problemei. Familiarizată cu teatrul american la fața locului, prin frecventarea mediilor universitare și teatrale de peste ocean, și beneficiind, pentru întreaga lucrare, de sprijinul unor referenți avizați precum Ileana Berlogea și Mihnea Gheorghiu, autoarea dedică

fenomenului teatral din "lumea nouă" un al doilea capitol al lucrării, într-o survolare teoretică ce urmărește mai ales începuturile artei scenice de peste ocean. Partea cea mai consistentă a cărții este aceea a analizei efective a influențelor, focalizând interesul asupra teatrului nordic (Ibsen, Strindberg), german (expresionism, Brecht), rus (Cehov, Stanislavski) și francez (Artaud). În aproape 300 de pagini, filtrul analizei i-a așezat față în față cu Europa teatrală pe O'Neill, Tennessee Williams, Edward Albee, Clifford Odets, Elmer Rice, Robert Sherwood, Irwin

Shaw, Sam Shepard, Thornton Wilder, Lillian Hellman, dar și școlile de actorie ale lui Lee Strasberg și Stella Adler, ori esteticile avangardiste ale anilor '60. Un insistent determinism social-istoric plasează perma-



ceptul de influență în artă și literatură", punând în legătură termenii "originalitate" și "influență", pe care-i așază în raporturi de egală importanță valorică, și elaborând o posibilă metodologie științifică de studiere

ment teatrul "sub vremile" în care a funcționat, iar sumarul ar fi fost rotunjit dacă ar fi cuprins și un capitol referitor la influențele teatrului englez asupra celui american, chiar dacă autoarea nu și-a propus tratarea

exhaustivă a temei, iar criteriul selectării influențelor, enunțat din start, a fost acela al opțiunilor. Altfel, travaliul intelectual al profesoarei ieșene oferă specialiștilor preocupați de teatrul american și studen-

ților cu curiozități în aceeași privință un volum pe care nu-l vor putea ocoli în bibliografiile de specialitate.

Olița Cîntec

Sf flash

Despre poetica teatrală ca despre **SEXUL** unei fecioare în vremuri de **Ciumă**

În urbea noastră dâmbovițeană, bântuită mai mult de maidanezi decât de curente estetice, orice flecușeț de piesă și orice spectacol de încropeală poartă denumirea de „proiect”. Cu cât cineva vorbește mai mult de „proiect”, cu atât îl suspectez de nepremeditare. Cine gândește de-adevărat nu discută mereu de „gândire”.

Împricinații vor să spună că făcătura este rodul unei anticipări și iese în lume după o clocire precum aceea de dinozaur. „Am acest proiect din vremea studenției” zice omul-cloșcă. S-ar zice că fiecare idee este pusă în scenă după ani lungi de încălzire sub târâșă. De fapt, mai totul e la plesneală și întârzierile vin din lipsă de bani, sărbători mai mult sau mai puțin legale, lene de ateliere, lupte intestinale. Indubitabil, suntem țara la care între trâmbițarea unui nou „proiect” și nefericita seară a premierei, trece timpul cel mai lung de pe mapamond. Dacă nu-i „proiect” este „experiment”. Carul pus înaintea boilor, mersul în patru labe, un reflector montat invers sunt „experimente teatrale”. Dar orice operă e un experiment (eșuat sau nu), orice spectacol este o încercare și o sfidare! Ce va să zică aceea „experiment”? Vacuitatea termenilor ascunde slăbiciunea argumentului.

Desfid pe oricine să-mi numească, la noi, un „experiment” reușit care, ulterior, a creat o direcție estetică în teatru. Rog pe toată lumea să-mi spună și mie ce „proiect” a avut continuitate pe cuprinsul unei generații și a creat un curent estetic, susținut teoretic, bătaios, împotriva altor curente, polarizând actorii, critica și spectatorii. În literatură, fraților, s-a întâmplat târâș-grăpiș, acest lucru chiar în vremurile comunismului. În teatru, nu.

De vină e și critica. Ea preia și amplifică, în slăbiciunea ei conceptuală și deficitul ei de onestitate, termenii inconsistenți de „proiect” și „experiment” trântindu-i în fasolea esteticii. Dincolo de aranjamente (jucare exclusivă de autori cu sponsori sau domiciliu în străinătate, dijmuire haiducească de către directori a sponsorizărilor, concursuri pe trafic de influență sau mită pe față cu tarif fix) credibilitatea teatrului românesc în integralitatea lui este minată de lipsa oricărui „proiect” estetic și lipsa de curaj (până la tremurătură și murdărire de pantaloni) a oricărui „experiment” apt să ducă arta un micron mai înainte. Vă invit să ne rușinăm cel puțin un minut împreună.

Horia Gârbea