

# S C E N A

ANUL III • noiembrie 2000 • pret 10500lei

nr. 11 (31)



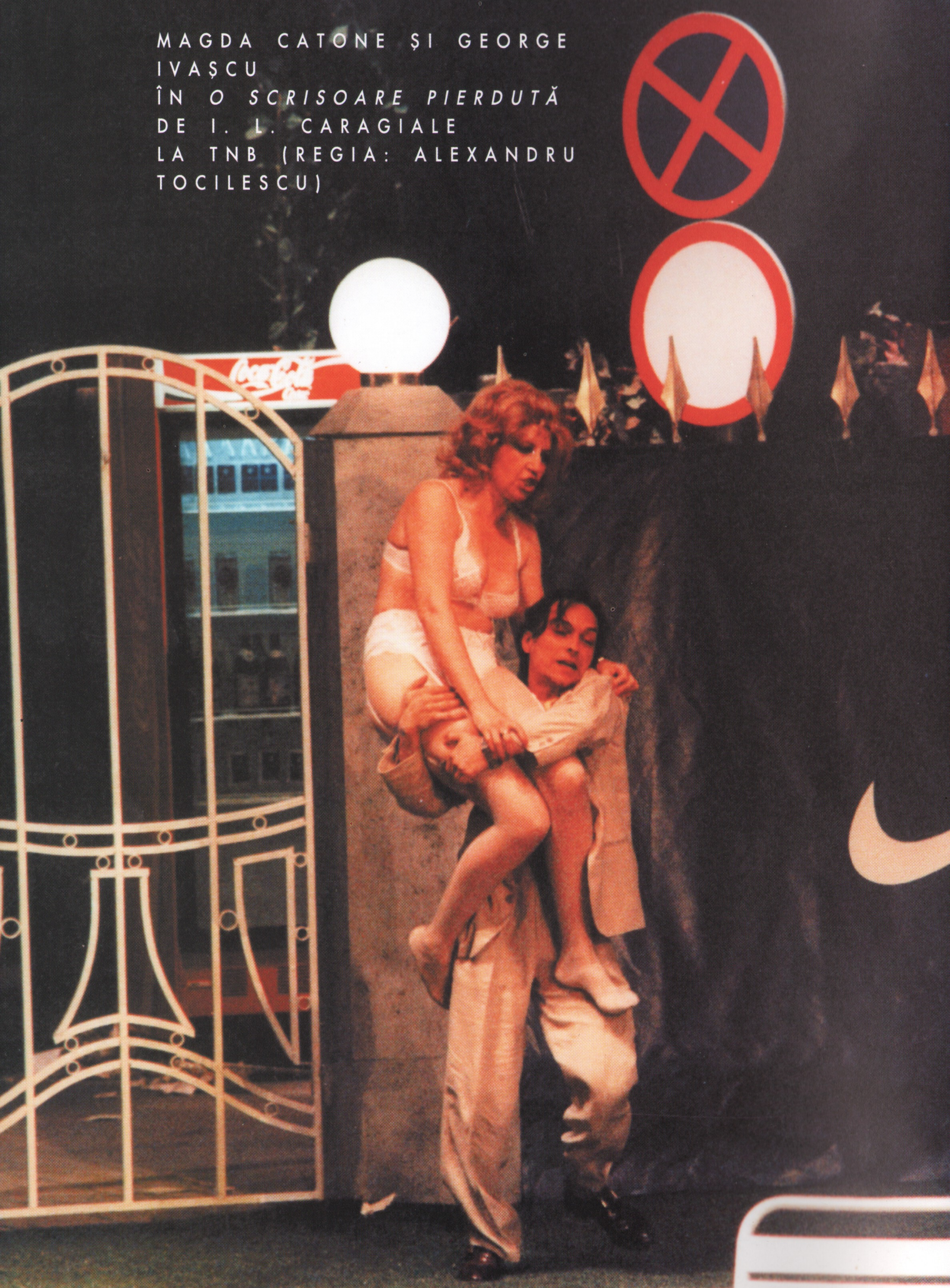
A  
N  
C  
H  
E  
T  
A

EST MODUS IN REBUS  
**MĂSURA LIPSEI  
DE MĂSURĂ**

DE VORBĂ CU ALEXANDRU TOCILESCU



MAGDA CATONE ȘI GEORGE  
IVAȘCU  
ÎN O SCRISOARE PIERDUTĂ  
DE I. L. CARAGIALE  
LA TNB (REGIA: ALEXANDRU  
TOCILESCU)





# SUMAR



## 4 portret

Răzvan Mazilu -Vivia Săndulescu

## 5 editorial

Scepticismul sumbru -Dumitru Solomon

## 6 ancheta

Est modus in rebus (Măsura lipsei de măsură)

## 17 puncte de vedere

Măsură pentru (ne)măsură -Florin Faifer

## 18 dialog

Alexandru Tocilescu: „Am un ce adolescentin” -Simona Hodoș

## 21 festivaluri

Timișoara -Dumitru Chirilă

## 22 cronica

Carnavalul bârfelor după Carlo Goldoni la TN Craiova (Alice Georgescu)

Frații de Sebastian Barry la Teatrul Odeon (Adrian Mihalache)

Trilogie belgrădeană de Biljana Srbljanović la „Bulandra” (Magdalena Boiangiu)

Soțul păcălit de Molière la „Nottara”

(Alice Georgescu)

Fantastica și trista poveste a candidei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici după Gabriel Garcia Márquez la Oradea (Doina Papp)

Jocuri de-a vacanța după Carlo Goldoni la Pitești (Ion Parhon)

Schimb urgent trei surori de Nagle Jackson la Ploiești (Magdalena Boiangiu)

Vecina de alături de Pierre Chesnot la TNB (Adrian Mihalache)

Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc de Fernando Arrabal la „Nottara” (Alice Georgescu)

Uite tata, nu e tata! de Arnold și Bach la T.E.S. (Magdalena Boiangiu)

Dicționar de nume de Andrew Marysmudh la Focșani (Adrian Mihalache)

## 32 teleteatru

– Daria Dimiu, Irina Coroiu

## 33 dans

Pinocchio la Teatrul de Balet „Oleg Danovski” din Constanța - Vivia Săndulescu  
Festivalul Dansului European de la Iași -Mioara Adina Avram

## 36 opera

Carmen de Bizet la O.N.R., cu Agnes Baltsa -Luminița Vartolomei

## 37 turnee

Teatru japonez, teatru britanic -A. Mihalache

## 39 ce se întâmplă în teatre ?

Oradea -Doina Papp

## 41 festivaluri

Botoșani, Chișinău -Brândușa Silvestru, Alina Mang

## 42 scena amatorilor

-Ion Parhon

## 43 impresii

Tineretea Naționalului ieșean -Irina Ionescu

## 44 proscenium

Sorin Robert Leoveanu: „Domnul Vlad Mugur mi-a spus...” -Mirona Hărăbor

## 46 palavre redacționale

## 48 scena lumii

Olanda – Arthur Sonnen: „O situație specială în Europa” -Octavian Saiu

Slovacia – Ce învață tinerii critici -Daria Dimiu

# SCENA

editor șef: Dumitru Solomon

editor executiv: Alice Georgescu

editor coordonator: Magdalena Boiangiu

redactori: Mirona Hărăbor  
Morinela Teșuș

asistent editor: Ioana Popescu

documentarist: Dumitru Bușă

producție: Mihaela Mihail

fotografii: ProFoto

publicitate: Iulian Tomo

distribuție: S.C. NDC SRL

Tel.: 223.21.00; 222.82.64

Fax: 223.21.01

tipar: Mediaprint

editată de: PUBLIMEDIA International

director general: Cătălin Tolontan

adresa redacției:

Str. Luteronă,  
nr. 11, et. 2, sector 1, București  
Tel: 303 39 13

e-mail: scena@prointernational.ro

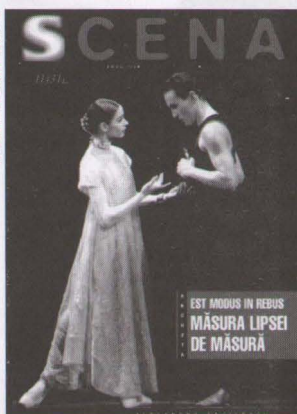
Drepturile de autor pentru programe și  
fotografii aparțin revistei

# SCENA

Reproducerea partială sau totală  
se face numai  
cu acordul editorului.

ISSN 1454-0525

foto: Lucian Alecu



Corina Dumitrescu și Răzvan  
Mazilu în Roșu și Negru  
la Opera Română  
(coregrafia: Alexa Mezințescu)

foto: Silviu Covaci



Scenă din Furtuna de Shakespeare,  
AandBC Company  
(regia: Gregory Thompson)



# Dansează-mi ca ploaia și lasă-mă să te privesc

foto: Lucian Alecu

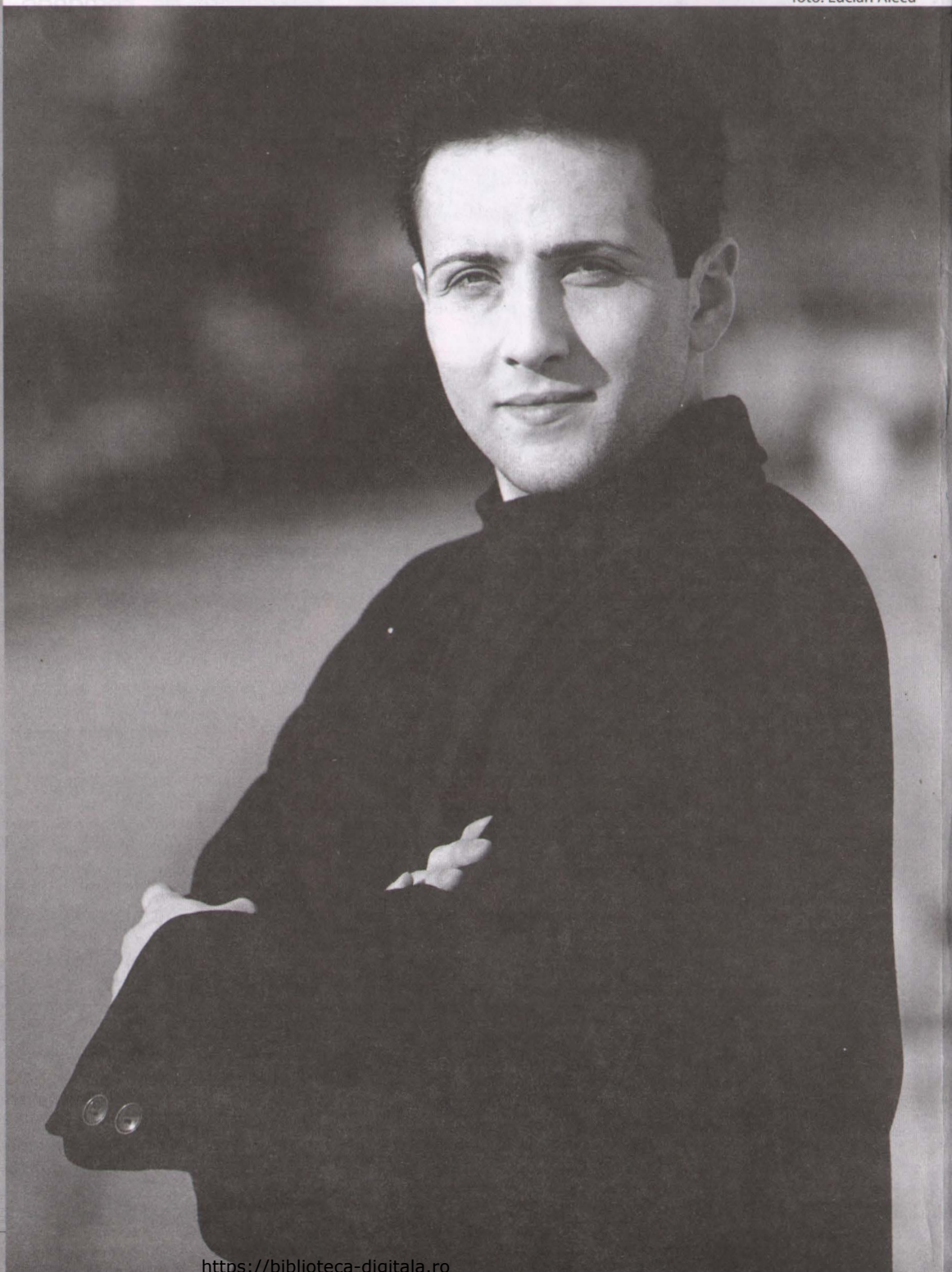
**U**n Geamăn (născut pe 21 iunie) are de regulă mai multe meserii simultan, sau măcar se ocupă de mai multe laturi ale aceluiași domeniu. Iar dacă e la granița cu Racul, a preluat de la acesta sensibilitatea, intuiția și înclinațiile artistice.

Despre Răzvan Mazilu e greu de spus ce este în primul rând, dansator sau coregraf. Ca interpret, a obținut premii la București, Moscova și Paris, a fost aplaudat în *one-man show*-ul *Jocul de-a Shakespeare* sau în baletele *Anna Karenina* și *Roșu și Negru*.

Coregraful și-a croit un nume pe tărâmul generos al teatrului-dans, căruia i-a dat de fiecare dată un sens nou, în *Dama cu camelii* sau *Vorbește-mi ca ploaia...* Că tentația teatrului este o constantă a creației sale stau mărturie colaborările la *Oedipe*, *Aida*, *Golem*, *Petru* sau, mai recent, *Frații la Odeon*. Și tot la Odeon, unde dansatorul independent „s-a așezat” în chip de coregraf, își așteaptă rândul proiectele cu *Îngerul albatru* după Heinrich Mann sau *Portretul lui Dorian Gray* după Oscar Wilde.

Până atunci, portretul lui Răzvan Mazilu oglindește un tânăr născut matur ca artist, cu o prezență fizică, socială și profesională construită și menținută cu șarm și abilitate. Absolvent al U.A.T.C. „I. L. Caragiale”, secția Regie de teatru și coregrafie, și mare consumator de literatură și arte plastice, Răzvan Mazilu infirmă nonșalant prejudecățile despre cultura dansatorilor și spulberă cu un zâmbet clișeele ziaristice.

Vivia Săndulescu







# ditorial



## Scepticismul sumbru

**L**a neîndestulările și amărăciunile reale care strangulează realitatea noastră socială, economică și culturală, la o non-comunicare acută, care ne caracterizează, în ciuda dezvoltării spectaculoase a mass-media și a telefoniei mobile, aflate la cel mai înalt nivel (iar cel mai înalt nivel este, vai, al țărilor subdezvoltate), câțiva găsesc cu cale să adauge un soi de dispreț fatalist, o strâmbătură acră, un scepticism necruțător. Nu avem, spun ei, dramaturgie românească, nu avem; spun tot ei, critici de teatru, nu avem, spun aceiași, *un teatru nou*, nu avem destule spectacole *alternative*, nu avem destule experimente, nu avem, spun sumbrele bocitoare, *un public nou*! E dezastru! Totul e vechi, putred, mucegăit, ruginit, rutinier, totul pute! Ceea ce strigă, cu glasuri gâtuite de disperare, cei câțiva sceptici sumbri nu este chiar un neadevăr absolut: firește, există (ca pretutindeni!) dramaturgi proști, firește, există (ca pretutindeni!) critici opaci, ne mișcăm încă greoi în domeniul reformei teatrale, oamenii de teatru preferă încă scutul găurit al protecției de stat, au apărut prea puține trupe independente... Dar uitați-vă, oameni buni, și în jurul vostru! Totul s-a schimbat în viața societății noastre într-atât încât să deplângem stagnarea teatrului? Aș spune că, dimpotrivă, s-a schimbat prea puțin și mai nimic. O fi intrat teatrul în Europa mai devreme decât alte instituții, dar a intrat tot în formele oarecum tradiționale, iar unele spectacole așa-zise noi n-au impresionat pe nici un selecționar de la, să spunem, Avignon sau Edinburgh. Dramaturgia? Am văzut piese străine contemporane (nemțești, englezești, americane, franțuzești, sârbești, cehești etc.) remarcabil de proaste, de plicticoase, jucate cu foarte multă râvnă și cu foarte puțin public pe unele scene „îndrăznețe” de la noi și concurând cu succes piese românești la fel de proaste și de plicticoase, așa că *avem dramaturgia pe care o montăm*. Criticii, români sau străini, sunt buni numai când ne laudă și răi sau „inexistenți” când nu ne laudă. Teatrul „nou” nu poate conta (aici, ca și aiurea) decât dacă este și *bun*. Iar publicul „nou” există nu numai dacă teatrul este și el „nou”, ci dacă - așa cum spuneam mai sus - este și bun. Să nu ne amăgim: Eschil, Shakespeare, Cehov, Caragiale sau Ciulei, Purcărete, Buzoianu, Tocilescu, Cornișteanu, Mănușiu, Hausvater sunt și vechi, și noi, și buni, iar publicul, vechi sau nou, umple sălile, în timp ce unele încropeli chinuite sunt, poate, noi, dar nu interesează pe nimeni, iar spectatorii nu ocupă nici măcar o nișă de pivniță... Înainte de a discuta despre vechi sau nou, tradițional sau alternativ, ar fi bine să avem, măcar în gând, criteriul - foarte vechi - al valorii.

Dumitru Solomon



# Est modus in rebus

## – Măsura lipsei de măsură –

Întrucât unii cititori sau respondenți ar putea obiecta, referitor la tema acestei anchete, printr-o ripostă foarte la îndemână, de felul „Arta (talentul, harul, geniul etc.) nu poate fi măsurat(ă)”, ne grăbim să precizăm că ne referim - firește - la ceea ce este măsurabil, având mereu în minte adagiul *Est modus in rebus* (Este o măsură în lucruri, cu alte cuvinte: Este o măsură în toate), care aparține nu altcuiva decât lui Horațiu, care a fost, orice s-ar spune, un poet, un artist. Dacă există o măsură în *toate*, există și în artă, implicit în teatru.

Redacția

### Răspund criticii la:

1. Ce înțelegeți prin măsură și lipsă de măsură în teatru? Exemple.
2. În artă, justa măsură este o dimensiune cuantificabilă?
3. Sunt creatorii români preocupați de păstrarea măsurii? Fac ei spectacole pentru public sau pentru bucuria personală?
4. Când vi se pare prea lung sau prea scurt un text dramatic? Dar un spectacol? Exemple.
5. Care este reacția dumneavoastră la lipsa de măsură a textului, spectacolului sau chiar a cronicii? Exemple.
6. Unii consideră excesul de vorbe sau de mișcare ca fiind o lipsă de măsură, alții, în schimb, îi găsesc justificări de ordin artistic. Ce părere aveți?
7. În ce compartiment al spectacolului socotiți că se depășește măsura cel mai adesea (text, regie, interpretare, scenografie, muzică, mișcare)? Exemple.
8. Ce credeți că duce la abaterea de la măsură?
9. Există repetări acceptabile și repetări inacceptabile?
10. Considerați că există un raport cauză-efect între lipsa de măsură și plictiseală sau insatisfacție? Exemple.
11. Încărcătura de semne, simboluri, citate și auto-citate are o limită perceptibilă? Ați putea s-o definiți?
12. Cunoașteți creatori români care au simțul măsurii?
13. Dacă socotim că fiecare creator (și fiecare spectacol) au propria lor măsură, ce-i putem pretinde criticului: să le accepte pe toate sau să aplice fiecăruia propria sa măsură?

### Ileana Berlogea

1. Măsură și lipsă de măsură în teatru! Două concepte în continuă mișcare și transformare. Există o măsură a lui Boileau, negată categoric și violent de romantici. Există o măsură a spectacolului realist, firesc răsturnată de avangardă, de petele de culoare aruncate cu pensula, pomenite de Marinetti, și de senzațiile, gesturile și sunetele ostentative predicate fanatic de Artaud.

Ce înțeleg eu prin măsură? Armonia și descoperirea tuturor semnelor – indiferent dacă sunt vizuale sau auditive, emoționale sau senzoriale – capabile să transmită ceva: ideea, mesajul, gândul ascuns al textului. Desăvârșit simț al măsurii descoperim în *Hamlet*, în regia lui Liviu Ciulei. Nici un cuvânt, ton sau gest inutil.

Cu simțul măsurii își realizează, de cele mai multe ori, și Victor Ioan Frunză spectacolele, chiar și atunci când inventivitatea (din punct de vedere scenografic sau regizoral) este dezlănțuită. Mă refer la *Don Juan* de Molière, pus în scenă la Galați, cu ani în urmă, cu Claudiu Stănescu în rolul titular și cu Mihai Mihail în Sganarelle. Același lucru îl pot afirma și despre *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, la secția maghiară a Naționalului din Târgu-Mureș, sau *Ghetou* de Joshua Sobol, la Naționalul bucureștean. Dar nu mai dau acest calificativ montării tragediei *Tamerlan cel mare* de Christopher Marlowe. Ideile piesei, eventuala ei actualitate au fost acoperite de decor și de o mișcare prea dinamică. Mă opresc aici pentru a nu da ca exemple spectacolele proaste; ele nici nu există.

2. În artă nimic nu este cuantificabil! Satisfacția de natură estetică, cea mai autentică, este subiectivă, depinde de gustul și mentalitatea epocii, de cultura și sensibilitatea spectatorului.

3. Ca pretutindeni. Se fac spectacole pentru public – mă refer din nou la cele bune –, dar, trebuie să recunoaștem, și încifrate, pentru creatori.



Spectacolele lui Vlad Mugur întru-nesc – după mine – ambele dimensiuni. De pildă, montările sale de la Craiova cu **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni și **Așa este (dacă vi se pare)** de Luigi Pirandello trec cu ușurință de la un mod la altul. Apoi, Alexandru Dabija. Nu voi uita niciodată **Burghezul gentilom** de Molière la Teatrul „Nottara” (1989), un clasic spectacol pentru public, în timp ce **Frații** de Sebastian Barry, la Odeon, e mai degrabă un spectacol „pentru sine”. Este prea agresiv, prea crud, prea aspru.

4. Un text dramatic mi se pare lung când nu este bine scris. La fel, și un spectacol, dacă e prost, și se pare lung. Atunci când este bun, nu simți trecerea timpului. 1794, în regia lui Alexandru Darie, este un spectacol lung, dar nu-ți dai seama de asta.

5. Eu mă consider un spectator bun. Când merg la teatru, îmi las la ușa ideile preconcepate și accept propunerea creatorilor. Dacă reprezentarea nu-mi spune nimic, mi se pare lungă, lungă..., dar nu plec din sală. La fel, și textul dramatic. Pe el, însă, pot să-l las deoparte. Până la urmă îl termin, dar numai când sunt odihnită și am răbdare.

6. Din nou suntem în fața unei probleme puse sub semnul relativității. Dacă limbajul ales de trupă și regizor este vizual și gestual, e firesc să existe un „exces”. Dacă este discursiv, având un text cu prea multe cuvinte, lipsa de măsură este a autorului. Dar nu excesul de cuvinte supără, ci lipsa de idei. Îmi aduc aminte de spectacolul lui Dragoș Galgoțiu cu **Teatrul-seminar** de Petre Țuțea. Cuvinte, cuvinte, dar și idei. Nu era simplu de urmărit – aș spune chiar că devenea obositor, extenuant la un moment dat –, dar era incitant dacă încercai să-i descifrezi sensurile. Și piesele shakespeariene au multe cuvinte, dar, de pildă, Peter Brook nu a tăiat nimic din **Regele Lear** sau **Visul unei nopți de vară**, ci a descoperit semnificative și imagini pentru toate momentele.

7. În toate este posibilă exagerarea. În **Tamerlan** (ca să mă întorc la primul exemplu), excesul a fost și în scenografie, și în textul insuficient susținut emoțional. Sunt de acord cu acompaniamentul muzical, dar nu pentru acoperirea absenței ideilor.

8. Lipsa de experiență, lipsa de gust, dorința regizorului sau a scenografului de a demonstra că au fantezie. Experiența și maturitatea au adus întotdeauna măsură. Excesul este determinat și de nevoia de umplere a scenei, de un spațiu prea mare. De pildă, Sala Mare de la Naționalul bucureștean l-a obligat adeseori pe Horea Popescu să pună accentul pe

elemente exterioare. S-a întâmplat acest lucru cu **Marea** de Edward Bond, o piesă aspră, densă, încărcată de spirit critic, devenită un spectacol de salon, cu o societate de doamne elegante și un decor impresionant.

9. Dacă repetarea înseamnă sublinierea unei idei, ea este acceptabilă; este neacceptabilă, în schimb, când trădează absența unor soluții noi.

10. Există. Și voi da ca exemplu ultimul spectacol regizat de Horațiu Mălăele, la Teatrul „Nottara”: **Cu capul de nicovală** de Miloš Nikolić, farsă de tip popular, rezolvată exact în această cheie, dar cu două exagerări. În primul rând, în textul carnavalesc, liber, fără perdea, repetarea unor cuvinte din „domeniul relațiilor sexuale” sau înjurăturile în exces au devenit obositoare. La fel, mișcările de păpușă automată i-au răpit lui Catrinel Dumitrescu, actriță plină de farmec, puterea de seducție.

11. Are o limită perceptibilă determinând senzația de plictiseală, chiar dacă nu-ți dai seama. Regizori cu pasiunea semnelor ce trebuie decodificate sunt mai ales Mihai Măniuțiu și Dragoș Galgoțiu. De multe ori, în special la cel dintâi, acestea sunt bine găsite: totuși, uneori obosesc. Dacă în **Richard al III-lea**, la Teatrul Odeon, ele au fost pline de sens, trezind în noi dorința reală de a le descifra, în alte spectacole – de exemplu, la Piatra Neamț, în **Nopțile călugăriței portugheze** – au fost prea multe și s-au repetat inutil.

12. O, da! În primul rând, marele și inegalabilul Liviu Ciulei, apoi Silviu Purcărete, dar nu numai ei.

13. Funcția criticului este complexă și dificilă. El trebuie să fie obiectiv. Nu poate însă realiza perfect această condiție, fiind și el om. Are această obligație, tocmai pentru că judecă o creație. El trebuie să-și formeze o cultură solidă, să-și educe gustul și să găsească cele mai bune criterii de analiză a unei opere de artă. În **Nu**, Eugen Ionescu demonstrează, vorbind despre **Maytrei** de Mircea Eliade, că aceeași carte poate fi socotită, cu argumente serioase, fie o capodoperă, fie, din contra, o prostie. Dar aici este vorba despre un pamflet și nu despre o judecată critică. Eu îi cer criticului să-l înțeleagă pe creator, dar, în egală măsură, să-i apere pe spectatori de lucruri proaste.

## Magdalena Boiangiu

1. Împărtășesc starea de inconfort care a generat caracterul concret al acestor întrebări: în ultimul timp, pentru spectatorul consecvent de teatru, stăruie impresia că, dacă actorii ar vorbi ceva mai încet, dacă



Măsură-etalon: **Nepotul lui Rameau** de Denis Diderot, în regia lui David Esrig („Bulandra”)

muzica nu ar fi atât de zgomotoasă, dacă regia ar face ceva prin care să clarifice agitația de pe scenă, dialogul cu scena – până la urmă, scopul ultim al spectacolului de teatru, fie el tradiționalist, fie el ultra-novator – s-ar putea încheia. Numim lipsă de măsură ceea ce lipsește sau ceea ce prisosește; pe cale de consecință, măsura ar fi ceea ce rămâne. Artiștii talentați, creatorii de capodopere, geniile au măsura lor, alta decât cea cu care ne-am obișnuit.

2. Nu.

3. Probabil că da. Bucuria personală ar trebui să depindă de starea de bucurie a publicului și nu de lipsa de măsură a aplauzelor în picioare.

4. La lectură, nici un text nu este prea lung. Ce raport se mai poate stabili între lungimea textului și durata spectacolului, dacă acum câțiva ani o reprezentație cu **Conu' Leonida** a durat aproape două ore?

5. Pufnesc pe nas. Exemple de reacții? Prin cronicile scrise, vorbite și bârfite.

6. Excesul, resimțit ca atare, nu poate avea nici o justificare artistică.

7. Măsura este depășită – după părerea mea – când compartimentele enumerate nu se armonizează. Exemplele cele mai expresive aparțin unor creatori foarte dăruți – regizorul Victor Ioan Frunză și scenografa Adriana Grand –, care au potențat prin talent ceea ce putea fi o „simplă” exagerare.

8. Nu știu.

9. Inacceptabilă mi se pare încer-



care de a impune ca noutate inovații atât de vechi încât au fost uitate.

10. Da.

11. Limita este subiectivă. Din momentul în care am înțeles sau m-a emoționat ceea ce se petrece pe scenă, din punctul meu de vedere s-a ajuns la limită. Dar în fotoliul, în scaunul, pe banca de alături s-ar putea să fie un spectator mai inteligent sau mai nesimțit decât mine.

12. Cum să nu? Toți creatorii importanți au simțul măsurii. Cine sunt creatorii importanți? Asta-i altă anchetă.

13. Ultima ipoteză ar fi cea corectă. Dar memoria spectacolelor trecute este uneori prea puternică și impune scheme și tipare, mai ales în ceea ce privește simțul măsurii. Măsura cu care operează criticul adult este compusă din ceea ce vine din trecut. Peste 20-30 de ani și cei (cele) care se închină la icoana lui Radu Afrim îi vor judeca pe tinerii de atunci cu amintirile din *Job* și *Infanta*.

## Dumitru Chirilă

1. Ce altceva aș putea înțelege decât o adecvare a mijloacelor de exprimare la materialul (piesa de teatru, în cazul nostru) ce trebuie gândit, prezentat în spectacol? Orice dezechilibru, hiatus, neconcordanță pot fi

taxate drept lipsă de măsură. Exemple? Cu duiumul, dar mă voi mulțumi să spun că sunt un mare admirator al lui Vlad Mugur tocmai pentru perfectul echilibru al spectacolelor sale, pentru justificarea oricărei opțiuni, pentru refuzul soluțiilor ce ar putea parazita spectacolul, chiar dacă par frumoase în sine. 2. În artă nimic nu e cuantificabil în sensul exact, științific al termenului. Iar restul e interpretare. Aceeași scenă dintr-o piesă poate să fie expedită într-un spectacol și poate căpăta mare pondere în altul, poate să placă unei anumite categorii de spectatori și poate fi refuzată de alții. 3. Firește că sunt. Cum toată lumea este de acord că lipsa de măsură e un păcat mare al creației, nu văd cum ar putea fi un creator indiferent sau nepreocupat de ea. Problema este dacă reușește, dacă prin măsură sau lipsă de măsură înțelege același lucru ca și spectatorul sau criticul. În ceea ce privește partea a doua a întrebării nu văd nici o contradicție între spectacolul pentru public și cel pentru plăcerea personală a creatorului. Normal e să fie și una, și alta, să se întâlnească.

4. Nicăieri relativitatea timpului nu e mai mare ca într-o sală de spectacol. Timpul fizic nu are nici o relevanță. Un spectacol poate dura multe ceasuri și să nu-i simți lungimea, altul poate dura unul singur și să ți se pară interminabil. Important e dacă te prinde sau nu, dacă se instituie comunicarea între tine și ceea ce vezi. Un regizor pe care, de vreo treizeci de ani, îl admir fără rezerve semnificative m-a decepționat recent cu un spectacol încărcat și confuz, din care cu greu s-ar putea reține ceva. E vorba de Alexa Visarion și de spectacolul său cu *Revoluția oarbă* de L.M. Arcade, la Timișoara.

5. Care să fie? Plictiseala, iritarea, sentimentul că n-am fost prea inspirat când mi-am ales meseria. Din cauza ei, a meseriei, nu-mi pot permite luxul de a ieși din sală. În cazul cronicii, e mai simplu – o parcurg din ce în ce mai repede până scap de corvoadă.

6. Dacă e vorba de exces, nu există nici o justificare.

7. Măsura poate fi depășită în text, în regie, în interpretare, în scenografie, în muzică, în mișcare, în mai multe dintre acestea sau în toate. De aceea am fost foarte aspru, în stagiunea trecută, cu un *Conu' Leonida față cu reacțiunea* în care o tânără regizoare l-a completat pe Caragiale cu citate din politicienii zilelor noastre sau alte adaosuri care au produs lipsă de

măsură unui text impecabil tocmai sub aspectul măsurii.

8. Poate, lipsa de talent sau de cultură, dar cel mai adesea teribilismul, dorința de a epata.

9. Da. Sunt cazuri când repetarea poate avea un efect stilistic, așa cum în altele poate deveni redundantă.

10. Vezi răspunsul la întrebarea nr. 4.

11. Limita o stabilește posibilitatea de comunicare între creație și spectator, de care am mai vorbit. Atâta vreme cât ea funcționează, încălcarea este acceptabilă.

12. Cunos! Cum să nu cunosc? Avem în țară creatori de mare valoare, or valoarea se exprimă și prin simțul măsurii. Vi-i puteți imagina pe Vlad Mugur, Liviu Ciulei, Valeriu Moisescu, Alexandru Darie, Cătălina Buzoianu și pe mulți alții fără acest simț? Sau pe marii actori?

13. Datoria criticului este aceea de a detecta tâlcurile operei analizate, de a-i stabili mijloacele, particularitățile și finalitatea și de a le trece, apoi, prin propria grilă. Dar, în orice împrejurare, criticul trebuie să rămână transparent, așa cum Titu Maiorescu ne învață că trebuie să fim.

## Irina Coroiu

1. În teatru – ca și în orice alt domeniu de creație –, noțiunile de „măsură” și respectiv „lipsă de măsură” sunt ambivalente. Fiindcă, e știut, în artă, atât regularitatea (adică *armonia*), cât și iregularitatea (adică *abateră*) pot constitui și calități, dar și (contra)argumente estetice. De aici, riscurile unei judecăți dogmatice.

2. Pentru a-i cuantifica artei ipotetice gradații ar fi necesară o instanță supremă, echivalentă Creatorului. Iar criticul – oricât de meritos – nu are dreptul să se erijeze într-o astfel de instanță. Criticul poate doar – eventual – să semnaleze ceea ce consideră că nu este conform cu viziunea propusă și să-și argumenteze afirmațiile.

3. Numai în clasicism se presupune că artiștii ar fi fost preocupați de respectarea canoanelor.

Nu văd vreo incompatibilitate între așa-zisa respectare sau nerespectare a măsurii și bucuria personală a realizării unui spectacol pentru public ori pentru gloria propriului palmares. Există, doar, atâtea meritorii succese de casă!

4. La lectură, un text poate să i se pară criticului lung și plictisitor, dar un regizor inspirat poate să croiască din materia supraabundentă o reprezentare cvasi-perfectă.



Măsura tinereții: *Don Juan* de Molière, în regia lui Victor Ioan Frunză (Galați)



La rampă, lipsa de sens poate da impresia de lungime plicticoasă. Teoretic, secretul „proporției divine” ar fi minima unitate între conținut și formă.

5. Lipsa de măsură – fie ea a textului, a spectacolului ori a cronicii – în principiu cere să i se răspundă cu aceeași monedă, adică prin opinii lipsite de... menajamente.

6. Excesul poate la fel de bine să fie sau să nu fie justificat în economia viziunii scenice, să fie sau să nu fie blamabil. Dacă, în viața de zi cu zi, excesul e amendabil, în artă lucrurile sunt infinit mai nuanțate.

7. Nu cred că vreunul dintre sectoare este mai vulnerabil la acest flagel, care-și merită prezenta anchetă. Anchetă care nu merită să fie întinată cu exemple concrete, căci s-ar păcătui tocmai printr-o... lipsă de măsură: expedierea, substituită analizei.

8. Abaterea de la măsură în materie de teatru cred că este la fel de complexă ca în orice altă sferă înglobând rațiuni și estetice – dorința de a fi perceput cât mai exact –, și psihologice – insuficientul autocontrol.

9. Sigur că există fenomene acceptabile și fenomene inacceptabile. Depinde la ce și la cine se face raportarea.

10. Pentru un spectator profesionist cum este criticul, plictisul nu provine decât din insatisfacție, din incapacitatea de a-și găsi sieși o motivație...

11. Definiția ideală ar fi *stilul* în virtutea căruia un creator își poate permite să se joace – fie chiar și în exces – cu semne, simboluri, citate și autocitate.

12. Un prea accentuat simț al măsurii e posibil să anuleze statutul de „creator” prin anihilarea stării de grație a creației. Așa că nu-mi doresc să cunosc prea multe persoane „cuminți”!

13. Depinde de idealul ce-l animă pe respectivul critic. Dacă-și dorește să se evidențieze pe sine, atunci, cu siguranță, va opera doar cu propriile-i „măsuri”. Dacă și-a propus să fie un respectuos și cât mai fidel intermediar între artist și public, atunci va încerca să descopere, de fiecare dată, nu iluzoriul număr de aur, ci ipoteticul *bob de aur*...

## Alice Georgescu

1. Prin măsură – în teatru, ca și în orice alt „spațiu” mai mult sau mai puțin artistic – înțeleg echilibrul și armonia întregului (aici, a spectacolului), decurgând din echilibrul și armonia fiecărei părți constitutive, precum și a relației în care sunt ele puse. Prin lipsă de măsură înțeleg,

Modus scenographicus (Aurel Vlad): **Timon din Atena** de W. Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuțiu (TN Craiova)



foto: Dorian Delureanu

firește, contrariul: dezechilibrul, dizarmonia. Mai departe, dacă ar fi să continui demonstrația folosind perechi de contrarii și având în vedere și rezultatul produsului artistic, aș spune că măsura e definibilă și ca *gust* („X are gust”), iar lipsa de măsură, ca *dezgust* (aparținând, însă, receptorului).

2. Nu, evident. Dacă ar fi cuantificabilă, ar putea fi... cuantificată, introdusă ca atare în memoria oricărui computer și pusă la fabricat ouă artistice pe bandă rulantă – ceea ce nu e de închipuit și, mai ales, de dorit. Dacă măsura ar fi reductibilă la o cifră exprimând cantitatea sau altă mărime fizică, lucrurile ar fi, probabil, mult mai simple, dar și mai previzibile, așadar plicticoase. Pe scurt, cred că fiecare spectacol are (când are) justa sa măsură. Ca să dau acum exemplele solicitate mai sus, aș cita două spectacole ale aceluiași (talentat) regizor, Alexandru Darie, făcute la același (bun) teatru, „Bulandra”: **Trei surori și 1794**; în primul mi s-a părut a vedea o măsură desăvârșită (a „scormonirii” textului, a întrebuirii actorilor, chiar și a solicitării psihice a auditoriului), pe când în al doilea mi s-a părut a constata, dimpotrivă, o încălcare a măsurii, măcar pe anumite porțiuni, cu efect însă, cum spuneam, asupra întregului. Ba am chiar un exemplu și mai frapant, de coexistență a măsurii și a lipsei de măsură în același spectacol: **O scrisoare pierdută** al lui Alexandru Tocilescu, la TNB, cu actele I și II, respectiv III și IV. Presupun că primii care deplâng imposibilitatea de a cuantifica măsura justă sunt regizorii înșiși...

3. La amândouă întrebările am același răspuns: unii – da, alții – ba.

4. Un text dramatic mi se pare prea lung (situație foarte frecventă) atunci când utilizează prea multe cuvinte ca să spună prea puține lucruri – cate-

goria I –, iar prea scurt (rareori), atunci când aș fi simțit nevoia ca unele dintre lucrurile spuse acolo să fie dezvoltate și nuanțate în plus – categoria a II-a. În cazul spectacolului, situația – în principiu, asemănătoare – se complică prin fenomenul numit „durată subiectivă”, când, de pildă, un spectacol scurt, dar prost, pare interminabil. Exemple (sau exemplare) dramaturgice din a doua categorie nu-mi vin în clipa asta în minte, așa că nu voi numi nici reprezentanți din cea dintâi (aici, recunosc, am o listă lungă cam cât textele respective). Exemple de spectacole – situația de bază: **Scenariul** de Martin Crimp la „Nottara” (pildă luată aproape la întâmplare din imensa categorie I), **Tartuffe** de Molière la teatrul din Brașov (categoria, mult mai restrânsă, II); exemple de spectacole – situația „durată subiectivă”: recentul **Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc** (profetic titlu!) de Fernando Arrabal la „Nottara” (din vasta categorie I), **Gaudeamus** al lui Lev Dodin (infima categorie II – când îți pare rău că s-a terminat).

5. Când am de-a face cu un text (literar sau critic) care îmi pare a depăși măsura (fie aceasta și numai măsura atenției mele), îl las deoparte și, când pot, evit să mai „abordez” alte texte ale aceluiași autor. La spectacolele din această familie, când situația e foarte gravă și căile de acces, lesne utilizabile, ies din sală; când sunt obligată să rămân locului (cazul obișnuit), contemplan pereții, tavanul, coafura vecinilor și, dacă actorii nu strigă prea tare, mă pierd în dulci visări adormitoare. Ce fel de exemple, dom’le?!

6. Păi, dacă e exces, cum să nu fie lipsă de măsură?! Ce zic „alții” e treaba lor.

7. Nu cred că se poate face un clasament, dar, cum autorul spectacolului e socotit, de toată lumea, regizorul,



orice lipsă de măsură lui îi este, finalmente, imputabilă. Chiar și cea a textului – că doar nu se sfiește nimeni să-l „amelioareze” chiar și pe Shakespeare... Exces de regie există, după părerea mea, în circa 85% dintre spectacolele care se joacă acum în România, din motivul arătat. Dar, ca să intru în detalii: **Eșafodul** de George Astalos, la Galați (exces de text), **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare la Cluj (excese scenografice în costume –

12. Da. Și, deși nu s-au cerut exemple, dau, pentru că ele merită să fie cunoscute și (da!) imitate: Vlad Mugur, Liviu Ciulei, Tompa Gábor, Bocsárdi László, Alexandru Dabija, Alexandru Darie, Cătălina Buzoianu, Alexandru Colpacci (înșiruirea nu implică ierarhizare decât până la un punct) – chiar dacă, uneori, s-au mai abătut și ei de la justa măsură.

13. Cred că trebuie să-i pretindem lucrul cel mai greu: să le împace.

## Mircea Ghițulescu

1. Măsură înseamnă limită, dar și reper: nu ne putem descurca în infinitul care ne înconjoară fără unități de măsură în spațiu, timp, masă și valoare. Metrul și minutul, gramul și banul sunt niște invenții care ne-au devenit atât de familiare încât ni se par la fel de concrete ca orice obiecte naturale. În acest sumar peisaj științific, arta a venit cu lipsa de măsură care lipsea. Măsura și lipsa ei sunt principii ale bunelor maniere, mai puțin ale artei. Putem pune măsură în imaginar? Sunt lipsite de măsură picturile lui Bosch, blocurile sonore din operele lui Wagner, jocul cu diavolii și moartea din **Dănilă Prepeleac** sau **Ivan Turbincă** sau limba din **Cântărețul cheală**? Poate că da, dar, în cazul acesta, lipsa de măsură se numește altfel. Este o lipsă de măsură pozitivă, înțelegă că „realism nemărginit”, acel „réalisme sans rivages” de care vorbea cândva teoreticianul marxist trecut acum la islamism Roger Garaudy. Astfel că, dintr-un spectacol, țin minte „secvențele de exces” cum spune George Banu. Dar nu exces de zgomot și furie, ci de intensitate. Pagini, situații, imagini aflate la limita exploziei, fără ca explozia să se producă în exterior. Explozie a ideilor, nu a volumelor. Există, desigur, un ideal clasic de frumusețe și armonie, dar și în acest caz lucrurile se complică pentru că, o știm, uritul poate fi frumos și anume atunci când e semnificativ. Dacă uritul rămâne doar urit, dispăre arta.

2. Artiștii români (ca și românii în general) nu diferă de alții. Nici românii, nici artiștii lor nu sunt un fel de Roberta cu trei nasuri dintr-o piesă a lui Ionescu. De aceea mi se pare inutilă toată această eseistică ideologică ce înflorește sub ochii noștri, încercând să determine noi coordonate stilistice ale românității, fie în pozitiv (asemenea lui Blaga), fie, cel mai adesea, în negativ (ca Cioran și post-cioranienii). Cred că în reprezentările negative ale românității este vorba

mai degrabă de nemulțumirea de sine a intelectualului român, pe care o trece pe seama comunității, decât de imagini obiective ale problemei. Revenind la întrebare, cred că lipsa de măsură a creatorilor de oriunde seamănă, paradoxal, cu o zgomoasă prudență. Impasul artei contemporane este că nu mai poate depăși măsura, deși se zbate să o facă. Tocmai această zbatere – mai ușor de observat în simfonismul modern și în artele plastice – caracterizează arta contemporană. De regulă, lipsa de măsură echivalează cu lipsa de semnificație. Să luăm seria de spectacole bucureștene cu homosexuali: nu numai că sunt excesiv tematizate (cum erau, pe vremuri, piesele sau filmele cu ilegaliști), dar sunt șubrede prin lipsa lor de semnificație sau, mai exact, prin semnificația lor minoritară, deci minoră. Singura lipsă de măsură care poate face rău artei este lipsa de idei, prostul gust și caracterul insular.

3. Orice artist exultă când îi iese o scenă, o pagină, o imagine și rareori se întâmplă ca jubilația creatorului să nu se transmită publicului.

4. Citești **Hamlet** și nu te mai sature, citești **Lumină de la Ulmi**, o piesă scurtă de Horia Lovinescu, și ți se pare nesfârșită. Vezi un spectacol lung de peste patru ore (să spunem, **Maestrul și Margareta** al Cătălinei Buzoianu) și nu simți nevoia să ieși la o țigară, după cum, vezi **Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc** de la „Nottara” și simți nevoia să fumezi din zece în zece minute.

5. Reacția este critică, dar, repet, depinde de înțelegi prin lipsa de măsură: fie că nu este un criteriu al artei, fie că este unul prea general, care le cuprinde pe toate celelalte. În ceea ce privește critica de teatru/cronica dramatică, singurul lucru care te poate deranja este inadecvarea. Scrii despre **Macbeth** și vorbești despre crypto-comunism, despre **Viforul** și te pierzi în comentarii despre naționalismul dramei istorice românești etc.

6. Teatrul contemporan este laconic și excesul de text dăunează spectacolului.

7. Regia este vinovată pentru toate.

8. Ori ignoranța, ori îndrăzneala. Când „lipsa de măsură” provine din ignoranță (vezi spectacolul cu **Trandafirii roșii** de Zaharia Bărsan de la „Bulandra”, unde tânărul regizor se află, cultural vorbind, în afara problemei), rezultatul este catastrofal. Când pornește din îndrăzneală cultivată, poate face minuni.

9. Da.

Un regizor al măsurii de aur: Vlad Mugur (Mincinosul de Goldoni, la Odeon)



Adriana Grand), **Julius Caesar** de Shakespeare la „Bulandra” (exces de muzică – Adrian Enescu –, deși, în sine, ireproșabilă), **Turandot** de Carlo Gozzi la „Bulandra” (exces de mișcare – Mălina Andrei). Excesele actoricești, la rândul lor existente în majoritatea spectacolelor, ar ocupa, de-ar fi să le înșir, tot spațiul anchetei, iar să-i numesc doar pe unii ar fi nedrept.

8. Lipsa de cultură (mai ales de lecturi solide), lipsa de profesionalism (derivată din studii incomplete, aproximative sau cu pedagogi îndoielnici), prostia pură; dar, mai ales, lipsa de talent și admirația oarbă pentru propria persoană.

9. Desigur. Repetările acceptabile sunt cele care au sens și nu depășesc... măsura (repetiția – nu cea zilnică, la teatru – este, după cum se știe, un procedeu stilistic perfect onorabil); inacceptabile sunt celelalte.

10. Sper că se deduce acest lucru din cele spuse până aici. Să dau din nou exemple ar fi să depășesc și eu măsura.

11. Personal, aș numi această limită nu perceptibilă, ci acceptabilă. În acest sens, cred că ea se regăsește înăuntrul definiției măsurii.





O măsură controversată: 1794, în regia lui Alexandru Darie („Bulandra”)

10. Există un raport de la cauză la efect între lipsa de idei, prostul gust și inexpressivitate, pe de o parte, și starea de iritare pe care o poate induce un spectacol, o carte, film sau emisiune de televiziune.

11. Orice încărcătură de semne este suspectă: înseamnă că artistul nu are maturitatea sintezei, că nu a ajuns să-și explice sieși ceea ce încearcă să explice altora.

12. Desigur. Cei mediocri și cei care au scris și scriu la comandă.

13. Criticul are dreptul la măsura lui. Critica este și ea creație, chiar dacă de rang secund, și are o trăsătură comună cu creația: caracterul subiectiv. Trăiești lectura unei cărți sau experiența unui spectacol prin analogie subiectivă. Ești în mijlocul lumii care ți se arată cu experiența, cultura și sensibilitatea personală (atâta câtă este).

## Mirona Hărăbor

1. Măsură, în teatru ca și în viață, mai înseamnă și chibzuință. Altfel spus, capacitatea de a socoti, de a cântări, de a echilibra în mod înțelept o sumă de „ingrediente” pentru a potrivi „parfumul” pe care ți-l dorești. Dar autocontrolul nu este posibil decât dacă artistul își iubește opera mai mult decât pe sine. De aceea, așa spune că, într-un fel, lipsa de măsură și narcisismul sunt cam același lucru. Ce exemplu să dau? Prima oară când, experimentând pe pielea mea efectele ei pozitive, mi-am dat seama că măsura este esențială într-un spectacol de teatru a fost la **Nuntă însângărată** al lui Bocsárdi László.

2. Având în vedere că arta presupune întotdeauna un receptor, măsura „justei măsuri” a unui spectacol este reacția publicului.

3. Judecând după spectacolele de

teatru din România, există foarte puțini creatori de teatru care să fie preocupați de păstrarea măsurii. Marea majoritate pare a o disprețui, dând senzația că o consideră un criteriu steril, demodat. Atunci când nu au altă scuză pentru faptul că nu le reușește comunicarea, pretind că lucrează „pentru plăcerea lor”. În realitate, fac artă de dragul cusăturii, nu al pingelei, cum spunea Caragiale.

4. De obicei, raportez dimensiunea unui spectacol/text dramatic la capacitatea mea de a suporta să-i fiu spectator/cititor. Mai exact, îl „proclam” prea lung atunci când începe să nu-mi mai spună nimic. Limita superioară am atins-o (sper) la **Lorenzaccio**, regizat de Victor Ioan Frunză. Din păcate, nu am avut niciodată bucuria ca un spectacol să mi se pară prea scurt. Rareori, suficient de scurt. De cele mai multe ori, l-am găsit mai puțin scurt decât aș fi îndurat.

5. La spectacole, dacă nu pot să o iau la goană, mi se dezvoltă o reacție organică de apărare: îmi caut de

lucru. Gândurile îmi fug către ceva mai interesant, care să îmi țină atenția trează. În cazul unei piese sau al unei cronici, fie pur și simplu nu mai citesc, fie caut dezlegări ale nodurilor din papură. Am observat că din greșeli(le altora) învăț cel mai mult.

6. Interesul meu este cel mai bun metronom. Mă plictisesc ori de câte ori creatorii unui spectacol îmi repetă cu obstinție ceea ce deja mi-au spus. Asta pentru că mă consideră un spectator neputincios la minte. Nu țin seama că, de fapt, eu înțeleg imediat. Nu există justificări de ordin estetic pentru incapacitatea unui artist de a mă câștiga și de a mă păstra, ca receptor al lui.

7. Cel mai frecvent, măsura este depășită de către actori și regizori. Actorii care „plusează” sunt, în special, neprofesioniștii dornici să placă publicului. Dar o fac copilărește, atunci când regizorul nu mai este prezent pentru a supraveghea spectacolul. Cei pe care nu-i iert (vorba vine) pentru lipsa de măsură sunt regizorii, tocmai pentru că, din dorința de a-și demonstra cultura și talentul, îi „bagă degetele în ochi” spectatorului.

8. Excesul este ceea ce artistul nu se îndură să înlăture. Pe de o parte, iubește prea mult orice produce, pe de altă parte, nu are încredere că eu, spectatorul lui, am înțeles ceea ce mi-a mai spus o dată.

9. Singurele repetări acceptabile sunt cele care se justifică. Orice se naște din cele două motive enunțate la punctul de mai sus este balast.

10. Lipsa de măsură naște atât plictiseala, cât și insatisfacția.

11. Semnele, simbolurile, citatele și auto-citatele încetează să mai fie folosite din punct de vedere artistic în momentul în care nu mai comunică nimic.



O măsură a Cătălinei Buzoianu: Petru de Vlad Zografi („Bulandra”)

foto: Costin Nae



12. Vlad Mugur este, pentru mine, unul dintre acești creatori.

13. Și criticul are nevoie de chibzuință. Cântarul său ar trebui să ia în calcul atât „muzica” interioară a spec-

oricum sunt greu de fixat până și aceste limite ale publicului.

3. Majoritatea nu, unii poate că da, însă lucrurile ar trebui nuanțate. Poate fi denumit „creator” doar cel

mijloc sensibil diluată în teatrul românesc de azi) își imaginează că sunt, de fapt, creatori, uitând de public și raportându-se la „bucuria lor personală”, care devine astfel „tristețea noastră adâncă”.

4. Prea lung mi se pare un text care nu are nimic de spus, iar prea scurt, cel care nu există deloc, fiind înlocuit cu alte mijloace de comunicare, care, cel mai adesea, se dovedesc insuficiente. Cât despre spectacole, am văzut unele de peste patru ore, în timpul cărora minutele păreau că se comprimă (exemplu: 1794, în regia lui Alexandru Darie), dar și altele, de numai o oră, care păreau că nu se mai termină (exemplu: Black Milk, în regia lui Radu Afrim).

Sinceră să fiu, nu are rost să dau exemple, pentru că sunt prea puține din prima categorie și prea multe din cea de a doua.

5. Reacția la lipsa de măsură a „meseriașului” care se crede „creator” este, firesc, una de respingere, însă constat cu surprindere că limita suportabilității mele se dovedește destul de elastică încât să evit confruntările, mai mult sau mai puțin violente (de idei, desigur), la care, recunosc deschis, mă gândesc deseori. Iarăși ciudat este faptul că, oricât de lipsită de măsură – într-un fel sau altul – ar fi fost o încercare de spectacol, n-am citit despre aceasta decât cronici serioase, aplicate, cel mult ușor ironice. Oare n-ar fi necesară o abordare radical diferită?

6. Justificări de ordin artistic se pot găsi pentru orice, dacă împingem teoria până la absurd. Dorința unora dintre noi de a fi martorii unei experiențe marcante în materie de teatru



Măsură elină:  
Danaidele lui Silviu Purcărete (TN Craiova)

tacolului, cât și propriul sistem de referință.

## Cristina Modreanu

1-2. Pornind de la adevărul conținut în cea de-a doua întrebare, sunt tentată să spun că, nefiind *sub nici o formă* o dimensiune cuantificabilă, „justa măsură” în artă rămâne o noțiune cu care greu se poate opera. Tind să cred că raportarea continuă la „păstrarea măsurii”, care implică încadrarea într-un *sistem ordonat prin moderație, cumpătare, înfrânare*, ar

care imaginează o lume, un univers cu propriile-i reguli și caracteristici, o lume coerentă, inteligibilă (de acceptat sau nu) și pentru ceilalți, o lume prin exemplul căreia vrea să determine o schimbare în juru-i. Sigur că un creator face în primul rând spectacole pentru „bucuria sa personală”, dar magia constă în faptul că aceste spectacole îi bucură cu adevărat și pe ceilalți, schimbând ceva în ei. Mai există, bineînțeles, și „meseriașii” profesiei, care, fără a-și putea aroga denumirea de creatori, sunt cumva obligați să se gândească mai întâi la public, la ceea ce i-ar plăcea acestuia

## Adrian Mihalache

Într-o dispută din Parlamentul anilor '20, Nicolae Iorga s-a referit disprețuitor la studiile ingineresti ale lui I. I. C. Brătianu: „În definitiv, ce mă poate învăța pe mine un inginer?”, la care acesta din urmă i-a replicat demn: „Nimic altceva decât măsura, domnule profesor!”. Rezultă de aici că măsura ar fi un atribut al demersului tehnic, orientat spre acuratețe, nu spre strălucire, spre confort, nu spre expresivitate; ca urmare, ea ar fi un concept străin artei, respectiv teatrului. Acesta din urmă, mai ales, vizează exacerbarea conflictelor până la destin-

derea cathartică, de aceea preocuparea pentru măsură pare aici cel puțin deplasată. Măsura a fost valorizată pozitiv în teatru doar de două ori în cursul istoriei sale: în timpul clasicismului francez și în cel al dramei burgheze „bine făcute”. Or, ceea ce rămâne viu din teatrul acestor perioade este tocmai conflictul dintre energia explozivă a fondului și chinuitoarele restricții ale formei: Fedra sau Berenice devin mai emoționante prin faptul că sunt constrânse să-și clameze pasiunea și durerea în hexametri bine „măsurați”. Teatrului i s-ar potrivi injoncțiunea evanghelică „Fiți reci sau fierbinți, căci de veți fi doar căldicei, am să vă scuip din gura mea”.

putea face mai mult rău artistului decât o eventuală „pierdere a măsurii”, care – temporară fiind și slujind interesele spectacolului – poate deveni benefică. Nu vorbim, desigur, despre o înfruntare voită a limitelor suportabilității publicului sau de manifestări de ordin patologic. Dar

să vadă, la ce l-ar putea deranja etc. Legile comercialului, care afectează tot mai mult artele spectacolului, prevăd deja – în țările civilizate – o durată maximă a reprezentațiilor de care cei ce fac spectacole trebuie să țină cont. Mai grav e când unul dintre acești buni meseriași (categorie de

și face să confunde uneori excesul cu inovația.

7. Fiecare departament își are „cli-enții” săi. N-aș vrea să nedreptățesc pe cineva dând mai puține exemple decât există oferte.

8. Dorința de a ieși din comun, frica de mediocritate, disperarea chiar,



teribilismul sau, mai grav, imposibilitatea de a fixa anumite limite din cauze ce țin de patologic.

9. Acceptabile sunt cele intenționate în virtutea unui scop, a unei demonstrații coerente, iar inacceptabile, toate celelalte.

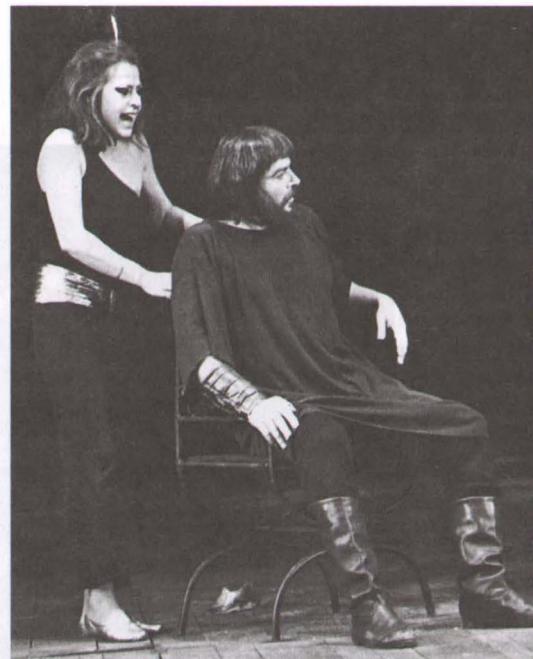
10. Da, însă un raport asemănător, având ca efect tot plictiseala, poate genera și „excesul de măsură”, ca să zic așa, mai exact, acel tip de montare care se menține cuminte în limitele „citirii” unui text clasic, de exemplu.

11. Când toate acestea sunt combinate, cu greu se mai poate vorbi de o limită.

12. Adevărații creatori se pot număra pe degete în mișcarea teatrală românească.

13. Cred că orice spectacol trebuie judecat din perspectiva a ceea ce și-a propus și în funcție de ceea ce a reușit să îndeplinească în cele din urmă. Un critic e obligat să le accepte pe toate, situându-se pe o poziție critică – sau nu – față de propunerea spectacolului și apreciind apoi în ce măsură spectacolul (și, implicit, creatorul lui) și-a atins sau nu scopurile. Sigur că pe tot parcursul acestei „acțiuni” are de luptat cu „propria măsură”, căreia putem să-i mai

Lipsa de măsură implică violentarea limitelor bunului-simț, dar și a componentelor mai sus menționate. Măsură înseamnă ca un spectacol să nu dureze mai mult decât poate fi interesant din punct de vedere artistic. Măsura presupune ca toți cei ce contribuie la înfăptuirea montării să-și cunoască exact ponderea în economia ei și să nu încerce să iasă în față cu prețul instaurării unor dizarmonii, ci să pună în practică arhicunoscuta învățătură potrivit căreia spectacolul teatral este rezultatul muncii de echipă. Se poate vorbi despre măsură doar atâta vreme cât spectatorul stă în sala de teatru pentru că ceea ce vede îi place și îl interesează și nu fiindcă așteaptă să înceteze ploaia care s-a pornit pe neașteptate și l-a găsit fără umbrelă. Măsură înseamnă că, indiferent de limba în care e jucat spectacolul, publicul înțelege aproape tot. Atunci montarea solicită benefic mintea receptorului, îl transformă în co-participant și nu îl face să se simtă agresat, disprețuit. Bunăoară, **Nuntă însângărată** de la Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe, prin felul în care a echilibrat raportul dintre teatru și dans, fără să se transforme



O altă măsură a tinereții: **Antoni și Cleopatra** de Shakespeare în regia lui Mihai Mănișu (TN Cluj)

cu timpul, o dată cu îmbogățirea experienței profesionale, cu maturizarea. Demn de menționat aici e cazul regizorului Theodor-Cristian Popescu, în ale cărui montări observ un tot mai accentuat interes pentru măsură. Mai cu seamă după ce a montat la Târgu-Mureș... **Măsură pentru măsură.** Cei mai mulți dintre tinerii regizori cad în păcatul nemăsurii și își transformă primele montări în compendii ale cunoștințelor dobândite în școală sau în rezumate ale celor „furate” de la regizorii consacrați. Nu am sesizat acest lucru în spectacolele lui Claudiu Goga (atâtea câte am văzut) sau în câteva dintre montările lui Vlad Massaci. În păcatul nemăsurii cad însă și creatori cu faimă recunoscută. De exemplu, cred că Alexandru Darie a lungit **1794** sau **Viforul** doar pentru plăcerea lui personală, în schimb și-a regăsit simțul măsurii și l-a făcut plăcere spectatorilor prin felul concis, însă bogat ideatic și imagistic, în care a proiectat **Iluzia comică**.

4. Când mă plictisește. Când încep să mă uit obsesiv la ceas și să mă întreb dacă mai prind tramvaiul să ajung acasă. Când, în loc să fiu la teatru, aș prefera să mă uit la televizor, fie și la „Marius Tucă Show” ș.a.m.d.

5. Amuzamentul trist, plictiseala, abandonul. La acesta din urmă pot face apel doar în cazul lecturii unui text a-dramatic ce se pretinde dramatic, sau al citirii unor cronici insipide. Fiind un om civilizat, nu părăsesc, orice ar fi, sala de spectacol. Un spectacol la care am rezistat eroic, dar pe care nu am să-l uit niciodată din pricina stupideniei lui a fost **Diavolii** de la Naționalul timișorean.

6. Nici un fel de exces nu are justificare. Cei care caută argumente pen-



Măsură shakespeareană: **Hamlet** în regia lui Liviu Ciulei („Bulandra”)

spunem și altfel: sentimentul că el ar fi știut mai bine cum trebuie făcut spectacolul pe care-l judecă.

## Mircea Morariu

1. Măsura presupune echilibru, înțelepciune, respect pentru conceptul însuși de spectacol, pentru armonia lui, pentru adecvata îngemănare a componentelor sale verbale și non-verbale. Pentru cei ce contribuie la înfăptuirea montării, dar și pentru spectatorii cărora li se adresează.

într-un spectacol de teatru-dans, este pentru mine un spectacol „cu măsură”. **Poveste de iarnă**, spectacol produs de Fundația Contemporania, în care textul shakespearean a fost eviscerat în mod nepermis și actorii au strigat cât pentru un cincinal de aici înainte, e reversul măsurii.

2. Cuantificabilă, dar cu instrumentele cu care se operează asupra produsului estetic și nicidecum în pagini de text, în minute de spectacol, în număr de metafore. Dar și aici intră în discuție măsura.

3. Unii da, alții nu. Simțul măsurii vine



Măsură mare: **Visul unei nopți de vară** de W. Shakespeare, în regia lui V. I. Frunză (TN Cluj)



tru a scuza ceea ce nu poate fi scuzat o fac pentru a fi interesanți, originali, pentru a părea „open minded”. Dar o fac pe riscul lor. Mă tem însă că astfel discreditează modul în care e perceput discursul critic de către creatorii de spectacole.

7. În toate, dar de la caz la caz. Însă, atâta vreme cât considerăm că regizorul e principalul responsabil pentru tot ce se întâmplă pe scenă, toate „nemăsurile” lui și ale colaboratorilor lui îi sunt imputabile. Trăim în epoca „regizorocrației”, a dictaturii directorilor de scenă. Dictaturile provoacă răzvrătiri. Am deci dreptul ca, în fața apăsării nemăsurii, să mă răzvrătesc împotriva regizorului, atunci când nu a știut să-i strunească pe cei aflați „sub bagheta” lui. Cel mai la îndemână exemplu îmi este **Visul unei nopți de vară** de la Teatrul Național din Cluj, în care lipsa de măsură a regizorului (Victor Ioan Frunză) și a scenografei (Adriana Grand) a dus montarea în zona grotescului.

8. Excesiva iubire de sine, absența autocontrolului, ignorarea programatică a părerii celor care, chiar cu o voce timidă, îl roagă pe creatorul sau criticul „dezlănțuit” să mai măsoare o dată. Măsura, ca și lipsa de măsură, este o chestiune ce se raportează la capitelele pregătire profesională, gust și caracter.

9. Da. Însă repetările sunt acceptabile numai până nu devin excesive. Și repetările presupun existența simțului măsurii.

10. Am răspuns, cred, deja, la această întrebare. Am dat și exemple, cu riscul de a-mi transforma unii prieteni în dușmani. Altele nu mai dau, căci... e o măsură în toate.

11. Neîndoios că da, însă mi se pare greu de definit. Supraîncărcarea îmi

provoacă nevroze, iar atunci numai la teoretizări nu îmi mai e gândul.

12. Da. Și, pentru că trăim în epoca adaptărilor și dramatizărilor, aș menționa-o în primul rând pe Cătălina Buzoianu. Altminteri, chiar și domnia sa mai greșește (vezi **Sonata fantomelor**).

13. Criticului i se cere ca, înainte de a scrie despre un anumit spectacol, să-l înțeleagă, operație ce presupune adesea eliberarea de propriile limite

autentic la care avem dreptul să ne așteptăm din partea lui Alexandru Tocilescu), am judecat nedrepte o serie de cronici sau pseudo-cronici scrise de cei ce nu sunt critici de teatru (Cristian Tudor Popescu, Dan C. Mihăilescu). Interesant, de un remarcabil simț al măsurii au dat dovadă criticii de teatru, precum Constantin Paraschivescu („Teatrul azi”) sau Alice Georgescu („Scena”).

## Constantin Paiu

1. Capacitatea creatorului (decisivă pentru accederea la valoare) de a păstra o stare de echilibru între vis și realitate, fapt care presupune luciditate, spirit de discernământ, cum-pătare – adică bun-simț artistic. Lipsa de măsură este reflectarea în oglindă a celor de mai sus, adică – așa cum le spunea Hamlet actorilor – îndepărtarea de scopul teatrului.

2. Da, cu precizarea, obligatorie, a unui adevăr: receptarea semnului artistic fiind o operațiune esențial subiectivă, instrumentarul utilizat în cuantificarea „măsurii” este sensibil diferit de la o persoană la alta.

3. Nu cred că sunt preocupați de chestiunea în discuție mai puțin decât creatorii de altă naționalitate



Absurdul bine măsurat: **Cântărețea cheală** de E. Ionescu, în regia lui Tompa Gábor (Teatrul Maghiar din Cluj)

metamorfозate în modele sau mă-suri procustiene. Dar, cu bun-simț, cu bun-gust și, mai ales, cu caracter, criticul va ști să aprecieze corect măsura oricărui spectacol. Mie nu îmi plac entuziaștii de profesie, care aplaudă frenetic și nemăsurat orice trăsnaie, dar nici cei care fluieră fără limite. Bunăoară, deși recunosc că **Scrisoarea pierdută** de la Naționalul bucureștean nu e tocmai o reușită (deceția provine din lipsa comicului

sau cetățenie. Cât privește partea a doua a întrebării, îmi îngădui s-o consider retorică.

4. Mi se par prea lungi și unul, și altul atunci când cei care le-au produs scapă de sub control măsura; când nu, mi se par înscrise în limitele normalității și le apreciez cu toată deferența.

5. Pentru text și cronică: lectura în diagonală sau chiar abandonarea ei, însoțită de o urare aplicată. Pentru



spectacol: o excursie a atenției către alte zări sau, când lucrurile sunt foarte grave, chiar o excursie a propriei persoane în afara sălii de spectacol.

6. Părerea mea este că excesul (de orice fel, deci și cel de vorbe sau de mișcare) se situează la antipodul măsurii.

7. De la caz la caz – în text, regie, interpretare, scenografie, muzică, mișcare...

8. O stare temporară de suferință a inteligenței artistice sau, atunci când se recidivează, diletantismul.

9. Repetări în „lipsa de măsură”? Dacă la așa ceva se referă întrebarea, răspunsul ni l-au dat, de mult, strămoșii noștri latini, dragii de ei: „Perseverare diabolicum”. Dacă întrebarea se referă la altceva, nu știu la ce se referă.

10. Pentru spectatorul avizat, fără îndoială.

11. Da, sub rezerva celor afirmate la punctul al doilea. Definirea acestei limite? Momentul în care te simți îndemnat să strigi: „Gata, bre!”.

12. Da.

13. Criticului, în general, i se poate pretinde să fie competent și onest în judecățile de valoare formulate. Asta înseamnă că nu-i putem refuza să aibă și el „propria lui măsură”, așa cum o au și creatorii de spectacol și, mai departe, așa cum o are spectacolul însuși.

## Doina Papp

1. Cea mai adecvată definiție a măsurii în artă o deține muzica. În lumea sunetelor se vorbește despre *durată* (marcată chiar cu semne speciale). Ea măsoară sau, în orice caz, influențează valoarea segmentului de compoziție ori a ansamblului ei. În teatru, termenul nu poate fi transferat automat și, îndeobște, durata se referă la lungimea orară a spectacolului. Există, însă, o durată interioară în limitele căreia se pot dezvolta o acțiune, un sentiment, un conflict și pe care o... percepe artistul autentic, cu un al șaselea simț. În rest, totul e discutabil. Regulile se deduc doar din experiența comună mai multor artiști care se reclamă de la același numitor (comun). Eventual! Exemple? Lev Dodin a realizat cu ani în urmă un spectacol de cinci ore după romanul *Frați și surori* de Feodor Abramov. Respirația, suflul spectacolului erau atât de bine dimensionate, încât regizorul își ținea spectatorul „în stare” pe tot parcursul reprezentației. Cu alte cuvinte, deși lung, spectacolul avea durată potrivită măsurii lui interioare.

2. În artă nimic nu e cuantificabil în sensul comun al termenului, mate-

matic, contabil. Decât, poate, numărul de spectatori sau costurile montării.

3. Orice creator, deci și cel român, e preocupat de performanțele lui. Asta înseamnă valoare și, implicit, măsură. Cine și cum le atinge e o chestiune strict subiectivă, care ține de talentul, experiența și șansa fiecăruia de a avea colaboratori care să simtă la unison. Măsura unică o deține îndeobște regizorul. Profesionalismul lui, dar și al colegilor de echipă, face

se petrece în limitele artisticului.

10. Am răspuns mai sus.

11. Dacă este încărcătură, înseamnă că trece de limită și devine superfluă, fără măsură. Există o limită, cea a bunului-simț, înainte de limita dedusă din regula estetică, ce nu-i permite unui pictor, de pildă, să combine culorile decât într-un anumit fel. 12. Fiecare artist are momentele lui de grație și nu poate fi genial în orice moment. Așa încât nu cred că se poate face o listă de creatori, ci de



Măsură aristocratică: *Burghezul gentilom* de Molière, în regia lui Alexandru Dabija („Nottara”)

foto: Cornel Lazăr

ca toți să vorbească, în cele din urmă, aceeași limbă, să țină, cu alte cuvinte, la armonizarea contribuțiilor în beneficiul spectacolului. Dacă se gândește la public? Orice creator, e de presupus, se gândește la public. Arta e o formă de comunicare, nu? Cu atât mai mult teatrul. E adevărat că mai sunt și unii care au porniri narcisiste, orgolii și pierd din vedere scopul demersului lor. Ar fi bine ca toți să se gândească, înainte de orice, pentru cine fac spectacolul și de ce. O motivație reală netezește drumul spre reușită și cei doi poli ai ecuației – spectacolul și spectatorul – se întâlnesc, vibrând, pe aceeași lungime de undă.

4. „Urăsc genul plicticos”, spunea nu știu cine... Și eu îl urăsc! Și cred că plictiseala vine din proasta apreciere a măsurii lucrurilor.

5. Cronicarul trebuie să-și educe răbdarea. Fiecare experiență, chiar și negativă, pune la încercare măsura interioară a fiecăruia. În ceea ce mă privește, pot spune că mi-am educat acest ceas interior astfel încât să intre în rezonanță cu ora fiecărui spectacol. Dereglările sunt excluse din discuție.

6–7. Asemenea chestiuni nu se pot discuta în general. Ar fi un exces de vorbe.

8. Lipsa de talent, de măiestrie profesională sau, cum am mai spus, orgoliul nemăsurat al unora, care vor să ne spună totul deodată.

9. Repetiția este o figură de stil când

spectacole ale unor creatori care s-au apropiat de proporția de aur, adică de perfecțiune, dacă vreți. Exemple: Tompa Gábor – *Cântăreața cheală*, Valeriu Moisescu – *Mizantropul*, Liviu Ciulei – *Visul unei nopți de vară*, Vlad Mugur – *Așa este (dacă vi se pare)*, Cătălina Buzoianu – *acel neuitat Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, ca să mă refer doar la... clasici.

13. Am spus ceva mai sus ceea ce cred despre măsura interioară a criticului și despre șansele lui de a se armoniza cu măsura interioară a creatorilor. Pentru asta e necesar un... exercițiu de cunoaștere care se dobândește în viața de spectator și de un cod comun raportat la limbajul teatral.

## Sebastian-Vlad Popa

1. Măsura teatrului e paradoxul. Iar paradoxul e măsura de-măsurată a lucrurilor. Altminteri, dacă teatrul ne oferă măsura comună a lucrurilor... și nu, dimpotrivă, aventura lucrurilor părăsindu-se pe ele însele, spectacolul identităților miraculoase, la ce bun?

2. În definitiv, *expresia* însăși se naște dintr-un exces. Întrebarea s-ar citi astfel: se poate măsura excesul? Vorbim, însă, despre măsura lucrurilor în teatru, sau despre măsura construcției teatrale, despre *time*? Măsura lucrurilor e dată de dimensiunea paradoxului în care s-au lăsat



prinse și tolerează o interpretare uneori fluctuantă a acestei dimensiuni, de la o subiectivitate la alta. În schimb, în ceea ce privește construcția timpului, măsura în artă pare a fi cuantificabilă. De această justete a măsurii se ocupă fenomenologia, iar teatrul e guvernat, asemeni tuturor artelor „în succesiune”, de o fenomenologie de tip muzical.

3. Creatorii excepționali trăiesc spec-

6. Depinde ce fel de „unii” sunt unii și ce fel de „alții” sunt alții, în funcție de spectacol și de creatorul spectacolului. În ceea ce mă privește, la unele spectacole fac parte dintre „unii”, la altele constat că mă găsesc printre „alții”.

7. Nu sunt în măsură să răspund.

8. Alcoolul, femeile, prostia, înțelepciunea și geniul, după caz.

9. Da.

10. Nu. Lipsa de măsură trezește. Spectatorul talentat nu se plictisește. În cel mai rău caz, se enervează. Iar dacă spectatorul talentat se-ntâmplă să se plictisească, înseamnă că e dedat la viciu. Recunosc că și eu gust uneori voluptatea plictisului.

11. Încercătura de semne are o limită – a inteligibilității, și încă o limită – a percepției. Semnele percepute dar ininteligibile pot fi, și ele, foarte fecunde. Limita aceasta – perceptibilă – aș putea-o numi a ambiguităților fecunde. Cât despre ambiguitățile nefecunde... nici nu intră în discuție. Însă eu știu că dumneavoastră mă întrebați altceva: e bine să supraîncarci spectacolul cu semne, „citate și auto-citate”? Cât se poate suporta așa ceva? Ca și în cazul altor câteva întrebări de mai sus, premisa problemei e complet falsă. Vă întreb la rândul meu: se poate abuza într-o pictură de culoarea galben? Și cât se poate suporta așa ceva? Există o limită de la care nu se mai suportă culoarea galben? Sigur că există: limita urîteniei. Dar ea nu este urîtenia culorii galben, ci a formelor pe care galbenul le îmbracă. Când spunei: „limită perceptibilă”, vreți, de fapt, să spunei limită suportabilă. Dacă are „încercătura de semne...” o limită

Dau două exemple: Dimitrie Cantemir și Silviu Purcărete.

13. Dar criticul nu e un creator? Dacă e creator, atunci aplică fiecărui spectacol măsura propriei subiectivități. El *con-semnează* spectacolul. Dacă e doar „cronicar”, atunci trăiește iluzia că respectă „cu obiectivitate” măsurile spectacolului pe care-l... consemnează.

## Carmen Stanciu

1. Indiferent de domeniu, prin măsură înțeleg un model, un etalon; iar prin lipsa de măsură, un exces cu consecințe negative. Exemple? Marii creatori (primul caz) și vina tragică (al doilea caz).

2. Nu. Cine poate spune care este justa măsură? Și, oricum, dacă toți ar/am ține cont de ea, cum am mai evolua, cum am merge înainte?

3. Sper că fiecare artist este preocupat de depășirea „măsurilor”, a modelului/modelelor la care se raportează. Și, așa cum noi toți suntem convinși că nu putem cădea în „păcatul” lipsei de măsură, de ce ar face creatorii, fie ei și români, excepție? Ei fac spectacole pentru bucuria personală și pentru bucuria publicului. Când lucrurile *sunt* bine măsurate și bucuria e generală, se cheamă oare că au găsit justa măsură? Când lucrurile *nu sunt* bine măsurate și se bucură doar unul dintre cei doi „parteneri”, putem vorbi oare de lipsă de măsură?

4. Când lucrurile nu sunt bine... măsurate și spectacolul e nereușit – ceea ce nu înseamnă neapărat că e lipsit de măsură. Atunci lucrurile nu se „leagă”, deși, aparent, proporțiile nu deranjează. Exemple: *Hamlet* de William Shakespeare la Teatrul „Bulandra”, regia: Liviu Ciulei și *Timon din Atena* de William Shakespeare la Teatrul Național din Craiova, regia: Mihai Măniuțiu.

5. Cum pentru primele două cazuri mi-am spus deja părerea, nu-mi mai rămâne de completat decât că reacția mea în fața unei cronici *nedrepte* (adică lipsite de măsură, într-un sens sau celălalt) este un sentiment acut de jenă. Care mă împiedică să dau exemple.

6. O întrebare-capcană? *Excesul* este, prin definiție, o abatere de la măsură. Ce altceva ar mai fi de spus? Sau de justificat?

7. Regie. Exemple: *Zoon erotikon* – un spectacol de Mihai Măniuțiu și *Bluescape* – un spectacol de Radu Afrim.

8. Lipsa de măsură.



O măsură clasică: Iluzia comică de P. Corneille, în regia lui Alexandru Darie (Comedie)

tacolul pentru bucuria personală. Ceilalți, destui dintre ei, „se pun în slujba publicului”. Însă publicul nu e *un dat*. El e, la rândul-i, o *creație*, rezultanta paradoxală a exigenței și egoismului creatorului de spectacol. Când publicul nu e *opera* acestui egoism și se constituie în virtutea chemării de a afla ceva ce știe deja, nu capătă nici o consistență. Truisme.

4. În nici un caz atunci când „justetea” fenomenologică e bruscată în mod deliberat și inteligent. Astfel încât nici scurtimea, nici lungimea nu indică defecțiuni sau performanțe ale discursului artistic. Sunt lungimi splen-

Măsură internațională: Andrei Șerban – *Cine are nevoie de teatru?* de T. Wertenbaker (TNB)



dide și scurtimi tulburătoare în veci. Tocmai aceste exagerațiuni exemplare dau măsura operei de artă, precum o poate da conformismul geometric cel mai riguros.

5. Mi se bate ochiul stâng. Alteori mă năpădește o bucurie sălbatică.

suportabilă? Da, are: a frumuseții și a emoției. Dar asta nu înseamnă că „încercătura de semne”, de „citate și auto-citate” nu e virtual nelimitată.

12. Cunosoc maeștri ai măsurii și mai ales ai de-măsurii, pentru care, nu-î așa?, simțul măsurii e nemăsurat.



9. Dacă prin „repetare” se înțelege „dreptul” creatorului de spectacol (fie el regizor, coregraf, scenograf sau interpret) de a avea un stil („drept” recunoscut în pictură, literatură etc.), da. Și îmi vin în minte spectacolele realizate în ultimii zece ani de Silviu Purcărete.

10. Logic.

11. Ansamblul de semne, simboluri, citate și auto-citate des întâlnite la un creator le definesc prin „stil” sau „amprentă personală”. Atunci când le percepem ca pe o „încărcătură” putem însă conchide că s-a depășit limi-

ta. Aș putea defini situația din urmă drept *pierdere a măsurii*.

12. Cunosce creatorii români care au simțul măsurii, dar nu întotdeauna acesta se reflectă și în creațiile lor. Și viceversa. Deși de această dată nu au fost solicitate, simt nevoia să dau câteva exemple: **Piticul din grădina de vară și Orestia**, regia: Silviu Purcărete; **Maestrul și Margareta și Fuga**, regia: Cătălina Buzoianu; **Visul unei nopți de vară**, regia: Liviu Ciulei; **Romulus cel Mare**, regia: Sanda Manu; **Saragosa – 66 de zile**, regia: Alexandru Dabija; **Adunarea păsărilor și Sânzi-**

**ana și Pepelea**, regia: Cristian Pepino; **...au pus cătușe florilor...**, regia: Alexander Hausvater; **Dama cu came-  
lii**, regia: Răzvan Mazilu; **Richard al III-  
lea**, regia: Mihai Măniuțiu; **Victor sau  
copiii la putere**, regia: Gelu Colceag;  
1794, regia: Alexandru Darie; **Jocul  
de-a măcelul**, regia: Beatrice Bleont;  
**Cine are nevoie de teatru?**, regia:  
Andrei Șerban.

13. *Da și iar da*. Cu alte cuvinte, *est  
modus in rebus...*

Anchetă realizată de  
Alina Mang și Marinela Țepuș

**Spun puncte de vedere** de vedere

# Măsură pentru (ne)măsură

**N**u-mi dau seama dacă ancheta despre măsură, inițiată de revista „Scena”, va fi pornit dintr-o exasperare a unei critici cum-pănite, confruntată cu o explozie de stridențe și de neisprăveli, sau e numai un oportun capriciu al unor redactori în căutare de – cuvânt la modă – provocări. Oricum, nu-i de mirare să ne preocupe asemenea teme într-o societate precum a noastră, cu echilibrele hăite și împot-molită sub semnul anomiei. Aproape că nu-i zi (era să zic de la Dumnezeu) în care să nu te izbești de fel de fel de drăcovenii. Te poți aștepta ca din atâta zgihuială și tămbălău ceva-ceva să năpădească și în spațiul scenic. Că doar nu numai omul, ci și teatrul stă sub vremi.

Nici vorbă, fieștece montare își re-clamă propria ei măsură, în pofida oricărei țepăn canon. Cutare piesă cere agitație colorată și năzdrăvan giumbușluc. Sau șturm de ritmuri. Sau glacială rigoare. Se poate în-tâmpla și să pierzi (să desfizi...) măsură, sub imperiul unei dumnezeiești (sau demonice) inspirațiuni. Dar atunci ți se pretinde un amă-nunt, acolo: talent. Geniul e neca-nonic. Dacă e!...

Dacă nu, riscul nu-i departe. Ne dăm de-a dura în micul infern format din tropăieli, fugăreli, țipete, trăsneli și alte alea – ieftinătăți și aiureli care, cu sau fără „ingredientul” vulgarității (la mare căutare în mahalaua mare), nu înseamnă o înnoire de limbaj, ci țin de un sport din soiul celor care fac mult zgomot pentru (mai) nimic și vânare de vânt. Noutatea nu-i neapă-rat gestantă a valorii. Și apoi, s-au mai

văzută și pruncuți dintr-ăștia, post-moderniști, săracii, născuți morți.

Că nu e sănătos ca lucrurile să rămă-nă înțepenite în proiectul îndătinat, se foarte înțelege. Suntem heracliti-eni, ce naiba! vorba e: când cazul se ivește, cum le desțepenim? Forțând „convențiile” cu orice preț? Pariind, avangardiști până în unghiile gata să zgârie, numai și numai pe experi-ment? Dar oare experimentul, exhi-bat în public, n-o fi o indecență? Sau, când ți se bagă în ochi mai știu eu ce ipsașiune, vreo scâlâmbăială care face tumbse spre nicăieri, „conserva-torismul” nostru nu-i agresat de o impostură? Să caute băieții, dacă au imboldul. Dar să iasă în lume, în lumea bună, atunci când vor fi găsiți! Altminteri, ei cad sub incidența bănuiei că (unii, mă rog) nu sunt în stare să facă teatru performant și umblă cu șoalda unor subterfugii și cacealmiste ostentațiuni. Poate că unii componenți ai „nonconformis-tei” echipe de comando nici nu prea știu ce vor. De ce să le suport eu exer-cițiile vane de (simili)inventivitate, când, gândind în termeni de „alter-nativă”, nu simt chemarea să asist la moșirea chinuită a unor șeptilici? Las altora, muncii de puseuri maso-chiste, disconfortul de a se vâri prin pivnițe, prin hangare sau în vreo cuș-că, unde să se trezească, feri Doame-ne, cu o pungă de plastic trasă peste ochi, să se lase improșcați cu vopsea și cu alte antiburghize materii, să fie insultați, ciupiți, îmbrânțiți. Ca o cu-riozitate, treacă-meargă! Dar să nu mi se impună, teroristic, atari excen-tricități drept singura cale. Să fiu, deci, scutit, de agresivități exclu-

siviste, mergând de la infatuarea ca și adolescentină și sofisticăria puțoistă până la istericaua intoleranței.

Să fie și altfel, rezon! Dar să fie *numai altfel*, las rătăcirea asta duduicilor zăl-tate, prompte în a-și da poalele altfel-ității peste cap, și junilor teribiliși, elitiști și futuriști, ațâțați de dezmațul formelor cu indoielnic fond. În straș-nica lor, de neîmblânzit, iactanță, mi-litanții radicali ai „reformei” nu pre-getă să arunce la coș cam tot ce ține de trecutul de până adineaori. Re-voluția continuă... În jeturi acide sau cu violență necontrolată, cu prelungi strămbături din nas ori cu sictir mitocănesc, adepții „alternativei”, un pic agramăți (dac-ar deschide un dicționar ar vedea ce-i aia!), pariază, nu rareori, pe chestii care le satisfac gustul deviat, apetitul pentru extra-vagantă: disonanța, bizareria, bizar-omia. Te simți și stânjenit, sub cău-tătura lor încruntată și plină de ifos, să spui că nu te tentează exhibițio-nismul și că aștepti de la un spectacol (și de la o piesă de teatru) să-ți trans-mită un fior de emoție, să aibă coe-rență, să aibă stil. Farmec, de ce nu? Și încă: story, personaje, atmosferă. E măsurariul meu, poate „nostalgic”, dar ce să fac? El poartă pecetea firii mele și a unei experiențe de viață și de lectură. Și n-am deloc de gând să-l lepăd doar fiindcă rebeliști arțăgoși se dau de ceasul... „alterna-tivei” ca să-și instituie dictatura. Dincolo de manifeste și de mode, între entertainment și abisalitate, semele harului mă încântă. Restul... e zarvă și opinteală în deșert.

Florin Faifer



Alexandru Tocilescu :

# „Am un ce adolescentin“

A trecut ceva timp de la momentul de febră pe care l-a provocat, atât pentru public, cât și pentru critică, premiera cu *O scrisoare pierdută*. Ecourile s-au mai estompat și se pot trage, nu neapărat concluzii...

Nu, în rândul publicului nu s-a estompat nimic de vreme ce și acum se epuizează biletele în următoarele două ore din momentul punerii lor în vânzare. Publicul vine să vadă spec-

tacolul acesta fără să considere că momentul de incandescență a fost depășit. Dimpotrivă, din punct de vedere actoricesc spectacolul a crescut și probabil va continua să mai crească. Încă destulă vreme, se pare. Așa că publicul, cu cât vine acum, adică ceva mai târziu, cu atât poate să găsească niște momente de interpretare superioare celor de la premieră, când trupa era poate puțin

intimidată sau prea emoționată. Iar critica a recepționat spectacolul foarte slab din punct de vedere al *demersului critic*. Asta este părerea mea. Indiferent dacă a fost favorabilă sau defavorabilă, critica s-a mărginit, în cele mai multe cazuri, la un comentariu anost și la o descriere plată a ceea ce se întâmplă în reprezentație, nedorind sau neputând să pătrundă până în esența sa, indiferent, repet, dacă aceasta le era sau nu pe plac.

Cred că ați reușit să dezmoști lumea teatrului românesc - și nu e puțin lucru! -, mă refer la spectatorii specializați. Pe de altă parte, publicul certifică faptul că, într-adevăr, era nevoie de acest spectacol. În zece reprezentații, piesa a fost văzută de peste 12 000 de persoane. Or, acesta este un lucru care vorbește de la sine despre receptarea spectacolului. De aici încolo nu mă mai interesează ce părere au unii și alții. Atâta timp cât nu există locuri la fiecare dintre reprezentații, cât oamenii se înghesuie la ușă, cât sute de studenți așteaptă să intre pe gratis în sală, nu cred că mai are importanță ce se spune, se comentează sau se bârfește în legătură cu spectacolul.

Nu bârfa e importantă, deși e savurată! Mă interesează ce părere aveți despre faptul că prin acest spectacol ați bulversat cumva lumea teatrului. Aș vrea să-mi spuneți acum, după ce lucrurile s-au așezat în matca lor și se văd limpede, înainte de premieră, în timpul lucrului ați avut emoții în legătură cu receptarea spectacolului?

Nu pot să spun că am avut emoții. Am fost aproape sigur că el va fi greșit interpretat. De-asta, pot să vă spun cu certitudine, știam în timp ce repetam că anumite lucruri vor fi rău comentate. Întâmplarea și timpul petrecut aici fac să cunosc foarte bine felul și stilul în care critica receptează acest gen de spectacole.

foto: Florin Bidan





De altfel, întotdeauna am avut mica plăcere să stânesc dezacorduri față de ceea ce fac. Dacă m-aș cantona într-un teatru liniștit și într-un gen de spectacole care să nu ridice probleme, m-aș simți disperat. Într-o oarecare măsură, perioada de cenzură și de atacuri violente asupra spectacolelor care îndrăzneau să spună altceva decât era stabilit în mod oficial ca admisibil m-a obișnuit să fac lucruri care trebuie, chiar e necesar, să agite spiritele. Altfel, viața ar fi plictisitoare. N-am crezut, și sper că nici de acum înainte n-am s-o fac, în spectacole care să-i liniștească și să-i mulțumească pe cei care le comentează.

**Cum ați ajuns la o astfel de „lectură”, la modul acesta de a-l interpreta pe Caragiale?**

Uitându-mă în jur! Atâta vreme cât în presă, la televiziune, la radio nu există zi în care să nu apară - într-un articol, într-un interviu, într-un comentariu - citate din această piesă, replici ale personajelor, care au început deja să intre în limbajul cotidian re-caragializat, atâta vreme cât textul acestei piese funcționează ca model permanent pentru comentariile la viața noastră politică, nici nu știu și nici nu văd cum aș fi putut să-l citesc altfel. Când timp el face parte din viața de zi cu zi, n-am făcut altceva decât să încerc să aduc viața noastră cotidiană în acest spectacol. Nu mi se pare că este o îndrăzneală teoretică, să-i spunem așa. Mi se pare că am făcut ceea ce era normal, ceea ce trebuia să fac și ceea ce, probabil, orice alt regizor, dacă s-ar fi apucat să facă această piesă în acest moment, ar fi simțit nevoia și dorința... Poate că n-ar fi avut îndrăzneala s-o ducă până la capăt, dar nevoia și dorința de a-l aduce pe Caragiale în zilele noastre, fără comentarii, lăsându-l să vorbească așa cum a vorbit întotdeauna, astea cred că le simte oricine.

**Vreți să spuneți că momentele de suprarealism din spectacol se regăsesc și în viața de fiecare zi, aparțin realității românești actuale?**

Da! Eu așa percep realitatea! Ochii mei așa văd. Realitatea, sub toate aspectele ei, mi se pare că are atâtea ramificații suprealiste încât, într-un fel, suprealismul face parte din percepția mea asupra cotidianului.

**Și a lui Caragiale, în contextul în care el însuși nota despre sine: „Simț enorm și văz monstruos”?** Bineînțeles. Nu era decât un fel de a defini suprealismul *avant la lettre*. La urma urmelor, această exprimare a lui poate să fie un motto pentru orice expoziție Dali.

**Eugen Ionescu l-a citit foarte atent pe Caragiale și, se pare, l-a folosit ca sursă în teatrul său...**

Sigur. Dar acum vorbeam de un suprealist deja instituționalizat, nu?! Aceste vorbe pot fi, revin, motto pentru o expoziție Dali și, cred, nimeni nu le-ar considera ca fiind nelalocul lor.

**Cu toate acestea, Caragiale nu depășește cadrul românesc, nu a putut fi asimilat valorilor dramaturgiei universale...**

S-a încercat și nu s-a reușit? Știu că s-a jucat la Tokyo cândva, știu că s-a jucat în Iugoslavia. Am văzut *Năpasta* jucată de greci, într-un spectacol nesemnificativ însă, ca să nu spun prost de-a dreptul. Personal, n-am avut ocazia să văd vreuna dintre „Comediile domnului Caragiale”, ca să-l citez pe Titu Maiorescu, montată de străini.

Eu cred că s-ar reuși, numai că pentru asta ar fi nevoie de puțin efort. Oamenii din restul lumii nu sunt obligați să citească literatură română. Nu se învață la ei la școală. Nu se publică în revistele literare. Străinii află despre cultura românească atunci când aceasta se duce către ei. Așa cum foarte puțini dintre noi cunoaștem muzica pakistaneză, care este senzațională - vorbesc pe știutele, nu pe presupusele -, la fel de bine există pakistanezi care nu cunosc teatrul românesc, există malgași care nu cunosc pictura românească, sunt tibetani care nu au auzit de coregrafia românească... Cultura națională trebuie să meargă în întâmpinarea celorlalte culturi. Surprile trebuie să meargă unele spre altele. Atâta vreme cât de la noi numai reprezentanții culturii merg în străinătate, iar cultura stă acasă, nu avem de ce să protestăm.

**Totuși, spectacolele românești de teatru circulă, și-au câștigat un loc și o recunoaștere în afară, pe când textul românesc de teatru, dramaturgia autohtonă n-a avut rezonanță dincolo de graniță.**

În turnee bine organizate, atunci când s-au prezentat piese românești, ele au avut succesul pe care l-au meritat. Toate lucrurile au exact valoarea pe care o merită. Nici mai mult, nici mai puțin. O piesă bună, indiferent dacă este de Caragiale sau de D.R. Popescu, poate să aibă succes în orice turneu în străinătate atâta timp cât devine suportul unui spectacol bun. Nu văd de ce piesa *Troienele* e mai „valabilă” decât *O batistă în Dunăre*. Să știți că lumea, în general, nu cunoaște subiectele pieselor pe care le vede, indiferent dacă ele sunt de teatru antic, romantic, clasic și așa



Scenă din *Scrisoarea pierdută* (TNB), cu George Ivașcu și Ion Lucian

mai departe. Sunt câteva capodopere, binecunoscute în toată lumea civilizată sau vestică, să-i spunem, pentru că lumea e mare, dar piesele de teatru obișnuite, care crează tezaurul cultural al unui popor, nu sunt cunoscute decât în țara lor de baștină.

**Există Shakespeare, Molière, Cehov, care au devenit un bun cultural comun!**

Da, dar, credeți-mă, publicul grec nu cunoaște în mod necesar subiectul *Bolnavului inchipuit*. Pentru mine este aproape o axiomă: orice piesă poate fi suportul unui spectacol bun. Un spectacol bun, e foarte adevărat, poate lansa un text, poate face interesant un text, revenind la discuție, mai ales când ajunge pe alte meleaguri. Pentru asta, cultura trebuie propagată!

**Poate că vorbim la modul ideal, dar dacă s-ar concretiza vreodată: în ce țări ați vrea să duceți în turneu spectacolul *O scrisoare pierdută* de la Teatrul Național din București?** Vorbind pragmatic, spectacolul este aproape de nedeplasat pentru că sunt folosite structurile specifice sălii mari de la Teatrul Național. Dar mi-ar plăcea, de pildă, să văd reacția unui



public asiatic sau african, unde problemele reprezentate în spectacol se întâlnesc extrem de des și cu extrem de mare acuitate. Mi-ar plăcea enorm să văd reacția unui asemenea public la piesa noastră europeană.

### **În Europa, America de Nord, credeți că ar interesa mai puțin?**

Nu știu dacă mai puțin. Cred că problematica e valabilă pretutindeni. Piesa se termină, doar, cu replica: „Curat constituțional! Muzical!” Oriunde domnește un regim constituțional, asemenea probleme apar și sunt la ordinea zilei de câteva ori pe an. Cel puțin. Problemele politice - și problemele politiciii - sunt asemănătoare peste tot unde nu este o dictatură de fier, să zicem.

### **Care ar fi următorul spectacol la care vă gândiți?**

Mă gândesc cu drag să fac **Henric al IV-lea**, ambele părți, și dacă mă țin balamalele aș face și **Henric al V-lea**, ca să pot să istorisesc această întreagă poveste a Prințului Henric devenit rege. Nu pentru că ar avea consonanțe de un anume fel cu problemele noastre contemporane, ci pentru că ele ar putea să se constituie într-un fel de spectacol exemplar în sensul „Povestirilor exemplare” ale lui Unamuno. Aici am putea avea niște modele. Modele umane și mo-

dele spirituale de care cred că în acest moment oamenii și țara noastră au mare nevoie. E necesar să li se arate și partea albă a lucrurilor, nu numai cea neagră. Modelul uman valabil, nu numai modelul uman blamabil.

### **Să înțeleg că ar fi o altă etapă, nu neapărat o nouă etapă...**

Da, poate pentru că într-un fel îmi ajunge cât am criticat, mi-ajunge cât m-am opus. În acest moment simt nevoia să și afirm ceva, nu numai să neg.

### **Credeți că are legătură cu vârsta?**

Nu, nici o legătură. Am trecut prin aceste perioade de mai multe ori. De fapt, cred că știți, comedia satirică a fost specialitatea mea. În același timp, mi-a făcut mare plăcere să mă apropiu de piese care aduceau în discuție puritatea, sentimentele nobile. Nu fug de asemenea texte dramatice. În acest fragment al operei lui Shakespeare, în **Henric al IV-lea**, există de toate. Apare și binele, apare și răul, există însă o poftă de viață și un mod vertical de a-ți duce existența, de care, cred eu, e nevoie. E foarte adevărat că niciodată nu m-am gândit să fac spectacole care să nu se raporteze la societate. Nu cred în existența autarhică a regizorului, în spectacolele puse pentru plăcerea lui

și atâta tot. Cred, și afirm asta foarte conștient, că e necesar ca noi, prin ceea ce facem, să ne înscriem în societate și să răspundem într-un anume fel la întrebările pe care și le pune și ni le pune aceasta.

**Ca observator din afară, dar cu dorința de a înțelege cât mai profund structura creatorului de teatru - regizor (magician, un altfel de demiurg, călăuză în întuneric ori cum i se mai zice), cred că un director de scenă este cel mai sensibil spectator al lumii. De aici, el transferă în teatru această sensibilitate, această percepție aparte, prin opțiunea pentru un text sau altul, pentru o anume modalitate de teatru.**

E foarte adevărat că nu mă lasă rece nimic din ceea ce se întâmplă. Și caut, într-un fel. Chiar dacă am o vârstă, există un anume ce adolescentin în mine, care mă face să caut modele, să continuu să alerg după idealuri, să nu cred că știu tot, că am învățat tot și că de aici încolo trebuie să-mi expun opinia mea doctă și profesorală asupra lucrurilor, nemaiținând cont de ceea ce se întâmplă în jurul meu. Sunt lucruri mereu noi. În fiecare zi există ceva care mă impresionează, care mă marchează și pe care repede și imediat aș dori să-l exprim.

**Simona Hodoș**

**Sf** flash

## **Fișă de evaluare**

**S**pre a fi cât mai apreciat și pentru a i se asigura prelungirea contractului de muncă, în cele mai multe teatre din România unui secretar literar i se recomandă: 1. să nu facă nici un fel de propuneri pentru configurarea repertoriului, fiindcă oricum nu ține nimeni seama de ele; 2. să accepte cu entuziasm ca în repertoriu să figureze doar piese vechi, cunoscute, jucate mai peste tot (ineditul dăunează grav sănătății și digestiei directorului); 3. să ia cunoștință de structura repertoriului doar atunci când trebuie să meargă la tipografie spre a comanda afișul ce invită publicul să contracteze abonamente; 4. să nu observe că între ofertă (repertoriu) și structura publicului e o ruptură dramatică; 5. să aștepte eventualele modificări ale repertoriului, o dată cu pompierul, de la avizierul instituției; 6. tot de la avizier să ia cunoștință de componența distribuției; 7. să nu citească nici o piesă nouă, iar dacă a comis cumva o asemenea greșală, să o ascundă pre-

cum o boală rușinoasă; 8. să nu fi fost inițial critic de teatru, iar dacă totuși a fost, să uite tot ceea ce a făcut înainte și să nu formuleze nici o observație la vizionări (în cazul în care secretara instituției a făcut greșala de a-l convoca la acestea); 9. să nu remarce că în oraș nu s-au lipit afișe ori nu s-au pus în vânzare caietele-program (jucatul „în ilegalitate” ține de specificul instituției, iar acesta nu trebuie alterat); 10. să conceapă caiete-program cât mai sumare și inexpresive, dar pe care să fie înscris cu litere de-o șchioapă numele directorului; 11. să-l felicite pe acesta după fiecare premieră pentru felul cum a jucat, pentru felul magistral în care conduce teatrul și, mai cu seamă, cu ocazia zilei de naștere. Respectând riguros prevederile de mai sus, secretarul literar își asigură salariul maxim din grilă și își pregătește o viitoare promovare.

**Mircea Morariu**



# În căutarea dramaturgiei românești

**F**estivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara și-a reluat șirul edițiilor (a fost acum a IX-a), după o disfuncție organizatorico-financiară care a dus la suspendarea ediției de anul trecut. Noul director al teatrului timișorean, omul de cultură Cornel Ungureanu, și mai vechea împătimită a acestei manifestări artistice, Mariana Voicu, secretar literar al Teatrului Național și director al festivalului, sunt cei care au avut curajul să-și asume riscul resuscitării, în condiții la fel de grele, a acestei necesare și impresionante treceri în revistă a literaturii dramatice românești. Pentru că „Timișoara trebuie să continue, prin Teatrul Național, o tradiție de stimulării, relansării, repunerii în drepturi a dramaturgiei românești” (Cornel Ungureanu) și pentru că a fost probat „curajul celor ce nu ostenesc a izvedi argumente sensibile, ferme, eclatante, disperate, pentru ca un festival precum cel al Dramaturgiei Românești (...) să poată fi păstrat în zestrea culturală a orașului” (Mariana Voicu), întâmplarea artistică de la Timișoara s-a constituit într-un eveniment în care și-au dat întâlnire elevația culturală și angajamentul civic.

Un asemenea festival poate fi aboradat din diferite unghiuri, dar ne vom mărgini, în cele ce urmează, să-l discutăm din cel definitoriu: prezența dramaturgiei românești. Paradoxal, spectacolele cel mai bine primite au fost cele construite nu pe texte dramatice propriu-zise, ci pe adaptări, pe scenarii extrase din cărți de poezie, ba chiar și mai mult: spectacolul care a deschis festivalul – **Costumele...!** lui Dan Puric de la Teatrul „Nottara” –, cu mare și îndreptățit succes la publicul timișorean, este, după cum bine se știe, un spectacol care se dispensează de cuvânt. Poate fi atunci vorba de *dramaturgie* în înțelesul real și învederat al termenului? **Memo**, spectacol al Teatrului Național din Cluj, în care Mona Chirilă a asamblat texte semnificative ale avangardei românești (Urmuz, Tristan Tzara, Eugen Ionescu), **Proscrisa**, adaptare scenică de Vasile

Nedelcu a unor versuri ale Saviane Stănescu, sau **Levantul**, somptuoasă înscenare a poemului lui Mircea Cărtărescu, purtând marca de fabricație a Cătălinei Buzoianu, repun pe tapet aceeași întrebare: este oare recitalul poetic (oricâtă încărcătură dramatică reușesc să-i confere realizatorii săi) dramaturgie propriu-zisă? Dacă adăugăm că un alt spectacol, cel cu **Mediterana** (Teatrul „Maria Filotti” din Brăila), este tot o dramatizare, de data asta de extracție epică, realizată tot de Cătălina Buzoianu, după scrieri ale lui Panait Istrati, vom ajunge la concluzia firească potrivit căreia piesa de teatru a fost în minoritate printre spectacolele festivalului. Ea a fost reprezentată prin **Nașterea** de Constantin Voiculescu (Teatrul Național din Craiova), **Domnișoara Nastasia** de G. M. Zamfirescu (Teatrul Odeon), **Pluta Meduzei** de Marin Sorescu (Teatrul German de Stat din Timișoara) și **Revoluția oarbă** de Leonid M. Arcade (Teatrul Național din Timișoara). Raportul poate că s-ar schimba dacă am pune la socoteală și cele două spectacole-lectură oferite de teatrul-gazdă, cu piese ale unor autori locali – **Napoleon**, **Femeia și Soldatul** de Aurel Gh. Ardeleanu și **Kepler** de Anavi Adam – sau chiar lansarea unui volum de dramaturgie al altui timișorean, Ion Jurca Rovina. Colocviile care au însoțit festivalul (dintre care unul purta genericul „Destinul dramaturgiei românești prezentă pe scenă, în volum și în ser-tar”) au insistat asupra subiectului, revelând și relevând existența unei dramaturgii, inclusiv de ultimă oră, destul de bogată și în nici un caz lipsită de valoare. Au fost citate nume ca Vlad Zografi, Radu Macrinici, Ștefan Caraman, Ștefan Zicher, Saviana Stănescu (dramaturgul, nu doar poeta), unele rar prezente pe afișe, altele deloc, fără a fi omiși nici dramaturgii din „vechea gardă” – D. R. Popescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Tudor Popescu, Marin Sorescu și destui alții a căror operă este departe de a fi epuizată scenic. Paradoxal, regizorii preferă propriile

Levantul după Mircea Cărtărescu, în regia Cătălinei Buzoianu (Theatrum Mundi)

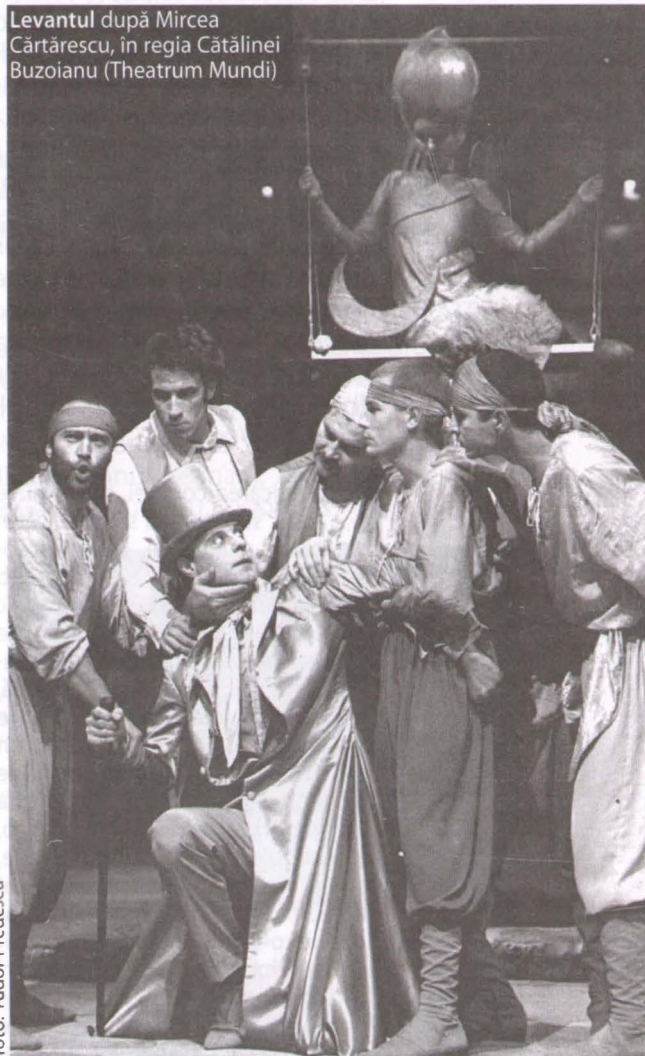


foto: Tudor Predescu

adaptări sau scenarii poetice literaturii dramatice propriu-zise, ceea ce s-a simțit și pe afișul festivalului timișorean. Selecția începută de regretatul Victor Parhon și continuată de oamenii Teatrului Național din Timișoara s-a confruntat cu o realitate, a funcționat după principiul cererii și ofertei. Nu ne rămâne decât să sperăm că teatrele vor reveni la sentimente mai bune față de dramaturgia originală și că însăși existența unui Festival al Dramaturgiei Românești va funcționa ca un ferment în acest sens.

Dumitru Chirilă



# Arta contrapunctului

CARNAVALUL BÂRFELOR, versiune scenică de Vlad Mugur după piesa Bârfele femeilor de Carlo Goldoni. Traducerea: Rodica Locusteanu ● TEATRUL NAȚIONAL din CRAIOVA ● Data reprezentației: 14 octombrie 2000 ● Regia: Vlad Mugur ● Scenografia: Ilona Jaro-Varga Muzica: Iosif Herțea ● Coregrafia: Florin Fieroiu ● Distribuția: Adrian Andone (Pantalone), Valentin Mihali (Patron Toni), Luiza Cocora (Checchina), Sorin Robert Leoveanu (Beppo), Romanița Ionescu (Beatrice), Camelia Maxim (Eleonora), Valer Dellakeza (Lelio), Ilie Gheorghe (Sgualda), Iulia Lazăr (Cate), Mirela Cioabă (Anzoletta), Vasile Cosma/Theodor Marinescu (Salamina), Nicolae Poghirc (Toffolo, Musa), Angel Rababoc (Arlecchino), Tudorel Petrescu (Moccolo); în alte roluri: Ramona Păsărică, Petronela Zurba, Ramona Drăgulescu, Adela Minae, Raluca Păun, Mihaela Guran, Lucian Albanezu, Mihai Arsene, Sorin Ionescu, Florin Mateescu, Laurențiu Stratan.

La ridicarea cortinei, scena ni se arată, sub lumina scăzută, vătuită ce o învăluie, pustie; scândura a dispărut aproape cu totul sub nenumăratele sticle goale de plastic care par stărvurile a bizare animale venite să moară pe un țărm neospitalier. Impresia ține doar o clipă, fiindcă, în clipa următoare, micile cadavre străvezii prind, deodată, viață: un freamăt neștiut, surd pornește să le străbată, ele se mișcă, se adună grămadă ori se risipesc care încotro, se rostogolesc, se învățesc, fășăie, zornăie – zornăitul fals cristalin al materialului ce imită materia – straniu, inexplicabil, nelinıştitor... Misterul se limpezește brusc – și încordarea se dizolvă într-un hohot de râs securizant – o dată cu ivirea, în cele patru colțuri ale scenei, a câte unei siluete feminine înarmate cu un soi de lopată primitivă pentru îndepărtat zăpada; siluetele cresc, se precizează: sunt niște „femei din popor” – sau, mai degrabă, un fel de chivuțe; măturătoare de canale (venețiene), li s-ar putea spune – care se vor așeza apoi să meștească la vâul miresei Checchina, căci nunta acesteia cu Beppo se apropie. Momentul de început al spectacolului este (folosesc cuvântul fără nici o ezitare) magistral; găsești în el nu doar un rezumat metaforic al temei textului – bârfeala, zvonul ca flagel atoaieștinător, într-un ecou, parcă, la „Aria calomniei” din Bărbierul rossinian –, ci și ilustrarea unei veri-

tabile poetici teatrale, în care contrapunctul e deopotrivă metodă de lucru și figură de stil. Vlad Mugur a vorbit adesea despre plăcerea (și știința) de a descoperi grăuntele tragic din comedie; acestui contrapunct el i-l adaugă acum (dar a mai făcut-o, de pildă, în Așa este..., tot în deschiderea spectacolului) pe acela, încă mai subtil ca efect, dintre prezența umană vie, intrinsecă teatrului, și prezența misterios însuflețită a obiectelor care devin, astfel, purtătoare de teatralitate așa-zicând palpabilă. Ca să nu mai spun de surpriza pe care o provoacă regizorul, o surpriză în același timp estetică și pur senzorială, în stare să satisfacă pretențiile cele mai rafinate și gustul cel

mai plebeu de spectacol. Neîndoielnic, Vlad Mugur are teatrul în sânge și în vârful degetelor.

Comedia Bârfele femeilor (datând din 1751) nu se numără printre piesele goldoniene celebre, poate și pentru că nu conține partituri de prim-plan, în care vreun *capocomico* să se fi putut desfășura suveran. Este un text „coral”, precum, spre exemplu, Piațeta sau Gâlcelele din Chioggia, unde personaj principal e comunitatea – la rigoare, orașul, Veneția însăși, cu viața ei clocotitoare de pasiuni și intrigă ascunsă îndărătul măștilor înghețat-zămbitoare și al zidurilor ce veghează mut apele verzui ale lagunei. Încă un contrast, așadar, ce-i priește din plin regizorului. El animă acest peisaj, geografic și uman, revelându-i autoritar atât hazul cât și cruzimea, atât sprinteneala aparentă cât și morbiditatea secretă și carnivoră. Pe scenă (decorată sobru de Ilona Jaro-Varga, care acordă întâietate expresivă măștilor de felurite dimensiuni și înfățișări) se perindă tablouri de grup unde personajele țeș și destramă succesiv plasa invizibilă a clevetelilor ce-i va prinde pe tinerii – dar nu prea inocenții – îndrăgostiți, rătăciți printre tați falși ori adevărați, doamne perverse din lumea bună și modeste cusătorese mai otrăvitoare decât cucuta, „nași” interesați de nurii finelor și aiuritoare apariții galante din cortegiul comediei dell'arte.





Aceste tablouri sunt când bogat comice, când mai terne, când matematic ritmate, când mai „lăsate în scări”. Dincolo de imperfecțiunile de amănunt se ghicește însă desenul ferm al mizanscenei, care – așa cum au dovedit-o montările românești de până acum ale lui Vlad Mugur – nu va întârzia să prevaleze, ridicând spectacolul la nivelul faptului de artă desăvârșit.

Va contribui la aceasta, cu certitudine, „rodarea” interpreților, printre care se găsesc și trei abia-absolvenți ale Academiei de Teatru și Film din București: Luiza Cocora (Chechchina),

înezestrată în mod egal – și egal de generos – pentru dramă și comedie, Iulia Lazăr, predispusă la roluri de subretă (comică), și Romanița Ionescu, o siluetă elegantă, atrăgătoare. Ele au fost bine „tolerate” de corpul de elită al scenei craiovene: Ilie Gheorghe, într-un travesti pe cât de neașteptat pe atât de scriitor construit, Valentin Mihali, „dotat” de regizor cu o rostire foarte hazoasă, care-i cere însă actorului considerabile eforturi, Mirela Cioabă, aproape de nerecunoscut (în sensul bun al cuvântului!) într-un rol de cată absolută drapată în umilință liliacă, Valer

Dellakeza, Angel Rababoc, Vasile Cosma, Adrian Andone... Alături de ei, mai proaspeții componenți ai trupei – Sorin Robert Leoveanu (anunțând și disponibilități comice, după dificilul examen „dramatic” din *Așa este...*) și Nicolae Poghiric –, precum și invitata bucureșteană Camelia Maxim (ispititoare și perfidă ca o autentică *venexiana*) au alcătuit, cum își dorește mereu Vlad Mugur, o echipă. O echipă care, ca și „naționala” de fotbal, abia urmează să arate ce poate.

Alice Georgescu

# Iarba verde de acasă

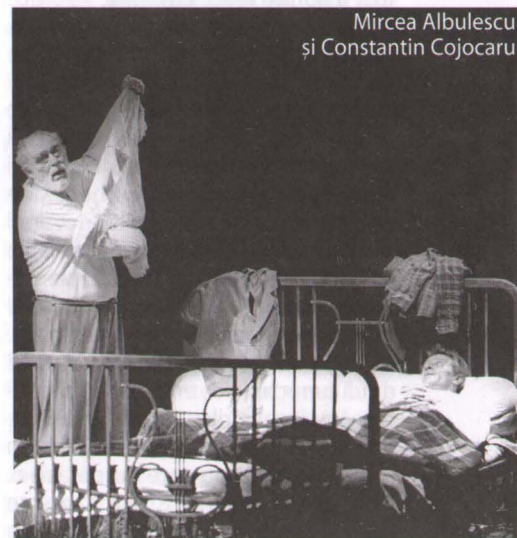
**A**lexandru Dabija ține să reia aidoma concepția regizorală a unui spectacol, schimbând doar actorii. *Frații de Sebastian Barry*, realizat mai demult la Brașov, a fost reluat la Teatrul Odeon, așa cum *Orfanul Zhao* a fost transplatat de la Piatra Neamț la „Nottara”. Impresia este, chiar pentru cei care n-au văzut varianta anterioară, de ne-organicitate. Actorii par a fi chemați să îmbrace niște haine croite după alte măsuri decât ale lor înșile. Așa cum un profesor nu-l poate înlocui pe altul la o prelegere, chiar dacă predă aceeași materie, fără să altereze concepția de ansamblu asupra cursului, tot așa schimbarea actorilor impune modificări la nivelul abordării regizorale. Dacă aceasta din urmă rămâne rigidă, rezultatul seamănă cu o structură mecanică suprapusă viului. Din fericire, totuși, efectul nu este, în ciuda avertismentului lui Bergson, de natură comică. Așa cum este, spectacolul păstrează mult din fiorul poetic real al piesei, are momente de elegantă încordare și o caligrafie scenică îngrijită.

Piesa, cu acțiune minimă, aduce în scenă doi frați, unul dintre ei handicapat, care îmbătrânesc împreună, izolându-se de lume. Tema, sau supratema, cum ar fi spus D. I. Suchianu, este procesul de regresie, care nu trebuie confundat cu unul de degradare. Eroii se retrag întâi din social în psihologic, apoi din psihologic în fiziologic, lăsându-ne să bănuim etapa finală a dizolvării în biologic. Este părăsită în primul rând comunitatea locală (reprezentată prin grupul jucătorilor de cărți) pentru lumea fantasmelor și pulsiunilor primare. Acestea sunt, la rândul lor, abandonate, în favoarea fiziologiei elementare a funcțiunilor orga-

**FRAȚII de Sebastian Barry.** Traducerea: Carmen Croitoru ● **SMART și TEATRUL ODEON** ● Data reprezentației: 7 octombrie 2000 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar ● Coregrafia: Răzvan Mazilu ● Distribuția: Mircea Albulescu (Josey), Constantin Cojocar (Mick), Șerban Ionescu (Tatăl), Rodica Mandache (Mama), Dorina Lazăr (Doamna Molloy), Irina Mazanitis (Doamna Swift), Gelu Nițu (Domnul Reagan), Elvira Deatcu (Fata) ● Dansează: Răzvan Mazilu, Sidonia Ganea, Dumitru Bogomaz.

nice, situate dincoace de gândire, chiar dacă încă în simțire. Iarba care năpădește scena sugerează absorbția în naturalul inert, regresia absolută în biologic. Slabe încercări de revenire antientropică se năruie rând pe rând. Dansurile din fundal, ca și tangoul spectaculos al lui Răzvan Mazilu, aduc, în letargia informului, ordinea stilistică în chip de propunere de neurtat.

Spectacolul are unele momente de autentică poezie și altele de încordare dramatică remarcabilă. Scena convivală a jucătorilor de cărți are o savoare cehoviană. Contrastele între informal și stilizat structurează bine spectacolul, iar finalul cade cu o măsurată bruschețe. Din păcate, nu există o reală comunicare între actori, fiecare părând a fi preocupat doar cum să se așeze mai bine în găoacea proprie. Grija lui Dabija este eleganța mecanică, nu participarea organică, de aceea actorii par a fi în recital, nu în dialog. Se pare că Mircea Albulescu a ajuns la stadiul de perfecțiune în care nu mai poate avea partener. Șansa lui actuală, ca a oricărui actor de asemenea calibru – Marlene Dietrich, Vittorio Gassman sau Edwige Fenech – este *one-man-show*-ul. Fiind absorbit în el însuși, nu-l bagă prea mult în seamă pe Constantin Cojocar (fratele „normal”), care se descurcă și el cum poate mai bine. Dorina Lazăr domină scena cu autoritate, Gelu Nițu și Irina Mazanitis



Mircea Albulescu  
și Constantin Cojocar

secondând-o cu aplomb. Șerban Ionescu are o apariție pregnantă în tatăl celor doi frați, dar Rodica Mandache adoptă nuanțe stridente și inadecvat-felliniene în rolul mamei. Răzvan Mazilu concepe o coregrafie elaborată, pe care el însuși o interpretează superb; din păcate, prestația sa nu se leagă de restul spectacolului. Stăm în sala plină de amintiri a Majesticului, ne reevocăm cu nostalgie spectacolul Teatrului Național cu *Oameni și șoareci*, dar ne dăm seama că nu ne putem întoarce acolo.

Adrian Mihalache



# Țara din raniță

TRILOGIE BELGRĂDEANĂ de Biljana Srblijanović. Traducerea: Ioana Flora  
 ● TEATRUL „BULANDRA”, COMPANIA TEATRALĂ 777, TEATRUL „NOTTARA”  
 ● Data reprezentăției: 20 octombrie 2000 ● Regia: Theodor-Cristian Popescu  
 ● Scenografia: Viaceslav Vutcariov ● Muzica: Ada Milea ● În distribuție: Cornel Mihai Brănescu, Dragoș Bucur, Ioana Dominique de Hillerin, Bogdan Dumitrache, Ioana Flora, Isabela Neamțu, Vlad Oancea, Damian Victor Oancea, Andreas Petrescu, Rădița Cristina Roșu ● La violoncel: Radu Georgescu.

**B**ucureștiul a trăit intens emoțional și acut conflictual bombardamentele NATO din Iugoslavia. Dramaturgia de la fața locului este neașteptat de rațională, disperarea e ca un bloc de gheață adus într-un laborator aseptice, de unde au fost izgonite toate patimile.

Așa cum spune cântecul Adei Milea, cu care începe spectacolul, personajele și-au pus țara în raniță și au pornit să caute o graniță unde viața să fie posibilă. Primul episod se petrece la Praga: ca în *Emigranții* lui Mrožek, cei doi bărbați (frați), doi „oameni simpli”, duc o existență mizeră, devorați de dorul de casă, de patria care i-a trădat. Și patria îi trădează pe oameni, nu numai oamenii – patria. Al doilea episod se petrece în Australia: ca în *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* două perechi (aici, emigranți) își consumă neîmplinirile și fantezmele erotice cu gândul la ceea ce au lăsat în urmă, la patria pe care au părăsit-o. Sau care i-a gonit? Așa cum se cuvine, al treilea episod se petrece la Hollywood: doi foști artiști belgrădeni se mulțumesc cu fărâmiturile de la masa băștinașilor. Ca în atâtea filme și piese, Patria vine peste ei, sub înfățișarea unui croat născut în Texas, convins că sârbii trebuie uciși. Ceea ce și face. Cercul se închide: nimeni nu a plecat de nicăieri. *Trilogia belgrădeană* răsfirea imaginea derutei individuale pe toate meridianele: în țară, în spațiul tuturor nostalgiilor, al regretelor și speranțelor, a rămas Anna, care e bine, care e rău, care e, așa cum spun buletinele de știri, prinsă între două focuri, cu o viață rătăcită prin ranițele altora. Spiritul piesei rezonază ideal în

muzica spectacolului, în dulceața vocii omeneste, acompaniată trist de armoniile scrâșnite ale violoncelului. Scenografia sugerează deplasarea acțiunii, din camerele exilului, în exilul izgonirii din paradis, contribuind decisiv la limpezimea trimiterilor din spectacol. Theodor-Cristian Popescu coagulează în jurul ideilor sale o echipă tânără, care realizează o performanță ce ar trebui să țină de nor-

biografie. Se poate spune că Dragoș Bucur, Vlad Oancea și Cornel Brănescu degajă într-o mai mare măsură decât ceilalți interpreți energia contaminantă a acestui spectacol, dar tot atât de bine s-ar putea ca diferențierea să fie nedreaptă. Nu toți ne contaminăm la fel și în același timp. Dar n-ar fi drept să nu se consemneze și reacția de dezgust absolut, înregistrată la unii spectatori, în seara premierei. Momentul adevărului din cel de-al doilea episod este alcătuit dintr-un dialog în care denumirile părților intime ale corpului omenesc sunt rostite așa cum sunt scrise pe pereții closetelor din gări, acțiunile în care acestea se antrenează sunt, de asemenea, numite în termenii cei mai frusti. Pentru cei care mai cred în destinul înalt al scenei, în virtuțile ei normative și educative în materie de expresie verbală, ceea ce se întâmplă, nu numai în acest spectacol, este inadmisibil. Li se poate răspunde că arta înobilează orice material verbal, că obscenității crimelor de război îi corespunde obscenitatea vocabularului. Tot așa cum se poate răspunde că legitimarea prin prezența pe scenă a vocabularului obscen elimină orice pojghiță de civilizație, deschizând drumul spre crimele de război... La care s-ar putea răspunde...

Ioana Flora și Andreas Petrescu

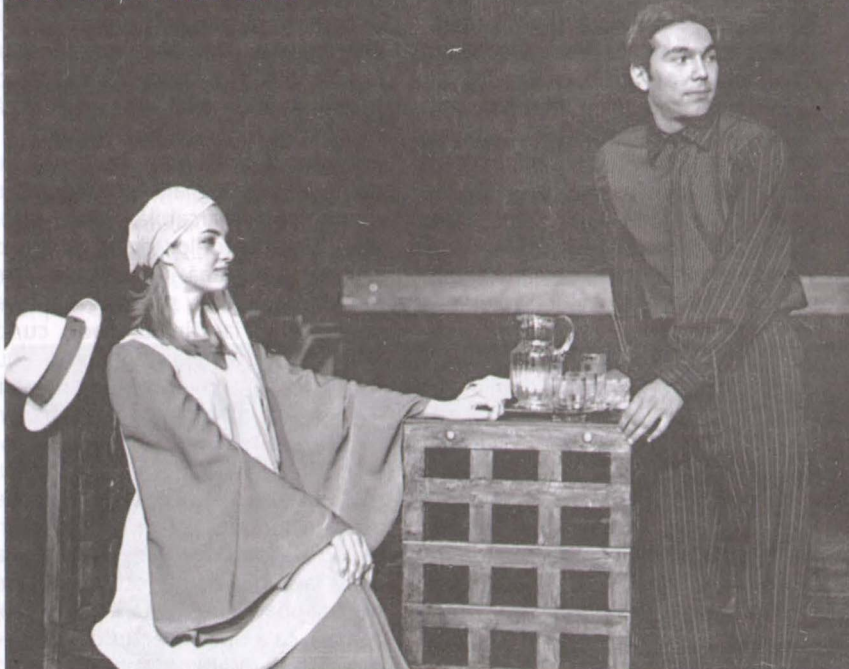


foto: Dan Bobe

malitate: acțiunea evoluează din tensiunea realizată de dialoguri, din dinamica relațiilor dintre personaje, din concentrare și ritm, din articularea expresivă a identificării cu o anume stare, mai degrabă decât cu o

Discuția depășește cadrul unei cronici la un spectacol care, fie că place, fie că nu, nu lasă pe nimeni indiferent. Ceea ce și-au dorit și realizatorii.

**Magdalena Boiangiu**



# O cheie potrivită

Orice, spiritul ludic domină reprezenta-

te, ignoranță, nelămuriri

**SOȚUL PĂCĂLIT** de Molière. Versiunea scenică: Mircea Cornișteanu ● **TEATRUL „NOTTARA”** ● Data reprezentației: 6 octombrie 2000 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Scenografia: Ștefania Cenean ● Muzica: Dorina Crișan-Rusu ● Versurile cântecelor: Romulus Vulpescu ● Mișcarea scenică: Felicia Dalu ● Distribuția: Ion Haiduc (George Dandin), Cerasela Iosifescu (Angelica), Ștefan Radof (Domnul de Sottenville), Camelia Zorlescu (Doamna de Sottenville), George Alexandru/Rareș Stoica (Clitandre), Crenguța Hariton/Irina Cornișteanu (Claudina), Sorin Cocîș (Lubin), Alexandru Drăgoi (Colin).

foto: „Nottara”

**G**eorge Dandin ou Le Mari confondu (George Dandin sau Soțul păcălit – într-o traducere despre care programul spectacolului de la „Nottara” omite să spună cui aparține) este una dintre acele piese molieresti care trec pe neobservate granița dintre comedie și dramă – la fel sunt **Mizantropul** sau **Dom Juan** –, venind, grație acestei „impurități”, foarte aproape de sensibilitatea modernă. Lucrul se întâmplă, poate, și pentru că aici autorul pare să-și fi dezvăluit – alegoric, desigur, dar nu mai puțin transparent – o parte (dureroasă) din propria biografie. Acea faimoasă replică laitmotiv („*Tu ai vrut-o, George Dandin!*” - „*C'est toi qui l'a voulu, George Dandin!*”) sună tulburător de autentic, exprimând mai puțin o intenție stilistică și mai mult o sincer îndurerată exclamație de căință a dramaturgului care, asemenea eroului său, se lăsase „păcălit” de o soție mult mai tânără și foarte ușuratică. Îmi amintesc de un spectacol franțuzesc văzut cândva, demult, la televizor, în care piesa își pierdea chiar orice fel de însușire comică, pentru a căpăta o amărăciune și o duritate de dramă strindbergiană; regizor era, dacă nu mă înșală memoria, Roger Planchon, iar montarea, am aflat mai târziu, era celebră.

Mircea Cornișteanu evită să meargă atât de departe în spectacolul său,

cantonându-l însă în zona cu fluide și seducătoare contururi a „comediei” de tip cehovian. Contrar așteptărilor (instalate în conștiința publicului mai mult sau mai puțin „avizat” de majoritatea montărilor lui Cornișteanu), la această reprezentație nu se prea râde – nu în hohote, oricum –, ci se zâbește, când cu veselie, când cu puțină tristețe; și, uneori, se mai și oftează. În ceea ce mă privește, cred că tocmai aceasta era cheia potrivită pentru desfacerea mecanismului „ideologic” al piesei, care ni se arată, astfel, în lumina cea mai avantajoasă. Avantajoasă inclusiv pentru participării amuzamentului necondiționat (majoritari, ni s-a spus adesea, într-o sală aflată în plin bulevard), ei putând să se zguduie în scaune nu numai la trecerea metroului prin stația Piața Romană, ci și – de astă dată, din pricina râsului – la (de pildă) scena capcanei nocturne pe care George Dandin i-o întinde consoartei infidele și în care, firește, el însuși va cădea. Directorul de scenă a colaborat foarte bine cu ceilalți artiști, fapt ce se simte în chip fericit în spectacol. Scenografia Ștefaniei Cenean, frumoasă și perfect funcțională, îngăduie mișcarea nestingherită a interpreților, iar muzica Dorinei Crișan-Rusu și coregrafia Feliciei Dalu completează concepția regizorală, rotunjind-o; dacă s-ar putea înțelege și cuvintele pe care le cântă, în scurte

interludii, actorii... Altminteri, aceștia oferă momente de real deliciu. Este vorba aici, mai întâi, despre Ștefan Radof și Camelia Zorlescu (nobilul cuplu de socri ai lui Dandin), care dau un savuros portret dublu al prostiei cu pretenții; este vorba apoi despre Irina Cornișteanu (încă studentă), a cărei prospețime și dezinvoltură în joc ne promit o viitoare actriță comică de forță. Fără reproș, în roluri mici, s-au arătat Sorin Cocîș și Rareș Stoica. Sarcini mai dificile au avut de îndeplinit protagoniștii. Ion Haiduc, în rolul (oricum am lua-o) titular, evoluează cu măsură și autoritate, înfrângându-și temperamentul și necedând tentației manierismelor, în favoarea substanței și a unui bine găsit ton de autoironie amară. Cerasela Iosifescu, actriță de aplomb comic recunoscut, a părut, în reprezentația văzută de mine, marcată de o anumită indispoziție vocală, care i-a afectat mai ales notele acute; treptat, s-a „încălzit” însă, atingând, mai ales în pomenita secvență a pânelor nocturne, o formă interpretativă optimă.

În final, un amănunt foarte drag inimii mele, nu atât de cronicar, cât de spectator cu prezență obligatorie, indiferent de chef: n-am mai văzut cam de mulțor în București o comedie – mai mult sau mai puțin veselă – lipsită de trivialități și mitocănii, ca aceasta. *Pourvu que ça dure!*, ar fi spus Molière; adică: numai de i-ar ține!

Alice Georgescu



# Eréndira din basmele noastre

FANTASTICA ȘI TRISTA POVESTE A CANDIDEI ERÉNDIRA ȘI A NESĂBUITEI SALE BUNICI, dramatizare de Ion Sapdaru după nuvela omonimă a lui Gabriel García Márquez. Traducerea: Dărie Novăceanu • TEATRUL DE STAT din ORADEA  
 • Data reprezentației: 28 septembrie 2000 • Regia și coloana sonoră: Ion Sapdaru  
 • Scenografia: Vioara Bara • Coregrafia: Victoria Bucun • Distribuția: Mariana Vasile (Bunica), Angela Tanko (Eréndira), Petre Panait (Rafaelo, Prezentatorul de bălci), Șerban Borda (Ulise); în alte roluri: Ion Abrudan, Tiberiu Covaci, Ion Măine, Dorin Presecan, Sebastian Lupu, Andrian Locovei, Igor Lungu, Romeo Romitan, George Voinescu, Ion Ruscuț, Mona Erhan, Simona Nica, Mariana Presecan, Ileana Iurciuc, Mircea Cosma, Tiberiu Covaci jr., Marcel Popa ș.a.



Mariana Vasile și Angela Tanko

**P**uține dintre literaturile lumii fac un obstacol din specificul național, la trecerea lor în alte spații decât cele de origine. Gabriel García Márquez este autorul unei splendide embleme a continentului latino-american și șocul produs de literatura lui s-a întemeiat tocmai pe acest „specific local”. Între timp *fabulosul* a devenit o noțiune tot mai invidiată și adoptată chiar în vocabularul curent, unde a ajuns să desemneze... valoarea. De aici, și pericolul ideii că acest autor extraordinar vorbește „pe limba noastră”, că acel *fabulos* e, de ce nu?, înrudit cu basmele de pe continentul nostru. Pe calea asimilării forțate autorul nu poate fi, însă, decât trădat. Poate fi,

în schimb, înțeles pe calea iubirii necondiționate în fața căreia mlaștina numită Macondo începe să cânte, iar monștrii din adâncurile ei ancestrale încep să semene cu zânele. Pe asemenea drum a pornit-o Ion Sapdaru adaptând pentru scenă *Fantastica și trista poveste a candidiei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici*, cunoscuta povestire a laureatului Nobel din 1982 pentru *Un veac de singurătate*. Basmul lui Márquez nu respectă regula maniheistă clasică. În deșertul prin care se scriu istorii precum cea a Eréndirei îngerii pot deveni ușor demoni, iar bunicile seamănă cu vrăjitoarele. Artist sensibil, Ion Sapdaru ne conduce pe aceste nisipuri mișcătoare

cu mijloacele spectaculosului, privind prin lentila caleidoscopică a unui miraculos aparat.

Tehnic vorbind, operațiunile pe care le-a efectuat au fost cele obligatorii. A cântărit cu înțelepciune distribuția accentelor, privind-o pe inocenta făptură și faptele rușinoase la care e supusă în așa fel încât transpunerea scenică evită vulgaritatea, investind, ca și cartea, actul vânzării trupului cu un sublim sens al sacrificiului și al iubirii regăsite. Mai presus de toate, a exploatat scenic dimensiunea poetică a hiperbolei, ezitând în fața soluțiilor grotestice și a monstruoșităților în sine. În general, a aplicat o măsură justă raportului dintre episoadele relatate și acelea înfățișate, așa încât povestea să păstreze legătura cu realitatea, să nu devină neverosimilă (un incredibil absolut e repede respins de cititor sau privitor). A rezultat un spectacol captivant, de o teatralitate vie, al cărui halou irizează în zonele realismului magic, specific operei de referință. Chiar de la început, din podul scenei coboară, într-un cuibar multicolor, povestitorul. Invocat inițial de lumea satului, într-un tablou vibrant în care întregul ansamblu se prezintă publicului (coregrafia: Victoria Bucun), el pune în mișcare, asemeni unui iluzionist, dispozitivul spectacolului, dând foc căsuței de hârtie a bunicii, pretextul supliciiu Eréndirei. Va mai interveni pe parcurs ori de câte ori întâmplările imaginate de autor depășesc posibilitatea reprezentării lor, ca un personaj nevăzut, trăgând amuzat de firele destinului. Actorul Petre Panait contribuie la impunerea personajului. Talentata scenografă Vioara Bara, „pe mână” căreia spectacolul tentează *fabulosul*, creează o ambianță barocă, bogată în forme și culori, dinamică. Bunica poartă brocarturi grele și o perucă blondă încălțită, cu decor de păsări împăiate. Nu cântă la pian, ca în original, are un jilt cu amorași aurii. Patul cu baldachin în care călătorește Eréndira e ca o scenă de bălci. O întreagă butaforie de efect decorativ e expres presărată în scenă. Toată această lume a obiectelor-fetis



vine din spațiile sud-americane solare, dar și dintr-o imagistică deja consacrată a carnavalului, a circului, pe care Márquez însuși o invocă într-o scenă de iarmaroc cu felurite „atracții” specifice. Spiritul ludic domină reprezentarea, creând, prin contrast, momente de real dramatism. Sunt și tablouri în care regizorul se distanțează de ingenuitatea acestui spirit, autoparodiindu-se, precum atunci când îi aduce pe îndrăgostiți în fața unui decor pictat. Ulisse cel cast (Șerban Borda), îndrăgostit de Eréndira, presară confetti pe creștetul iubitei, într-o scenă care persiflează evident un clișeu. Alteori regizorul schimbă cu tâlc funcția obiectelor, dând, de pildă, struțului fermecat sens de relicvă, într-o imagine multiplicată în trena

roșie ca de sânge a unei uriașe eșarfe. Blestemul care o înlănțuie pe nepoată de nesăbuita ei bunică făcând-o să se supună destinului s-ar putea traduce printr-un joc perfid. Cele două actrițe ignoră însă ciudățenia acestei iubiri și se comportă natural, în conformitate nu cu imaginea fantastică, ci cu aceea reală a personajelor. Angela Tanko (Eréndira) e blondă ca o Cossăneană; are ceva exotic, de sălbăticiune, fapt speculat de regizor pentru a da personajului stranietate. Mariana Vasile are o mască de clovn care îi joacă însă feste, lipsind personajul de fior malefic. De aceea, nici scena otrăvirii nu este foarte reușită, actrița pedalând mai mult pe ridicolul personajului decât pe primejdia pe care el o reprezintă.

Izbânzi individuale nu sunt prea multe în spectacolul orădean, pe care regizorul l-a conceput, de altfel, mizând evident pe ansamblu. l-au reușit, în acest sens, adevărate performanțe dinamice și coregrafice, ca în tabloul soldaților care-și dispută întâietatea la patul Eréndirei, în execuția tinerilor Sebastian Lupu, Romeo Romitan, Andrian Locovei, Igor Lungu, sau cel al călugărilor misionari, interpretat de aceeași, ori în scena prostituatelor rivale, la care își dau concursul Mona Erhan, Simona Nica, Mariana Presecan și un numeros corp-ansamblu. Apariții „de culoare” realizează, de altfel, aproape toți actorii din distribuție.

Doina Papp

# Mai mor și actorii câteodată

**C**onsiderat de regizor actual prin trimerile sale la „demența societății de consum”, textul a fost pus în scenă de Cristian Ioan, pentru prima dată, dar nu în această formă, cu 13 ani în urmă, la Teatrul de Nord din Satu Mare. Acum, el a comprimat trei piese (nouă acte) într-una singură, păstrând cadrul scenografic și turnanta, gândite de regretatul Dan Jitianu. Noutatea spectacolului în raport cu lectura inițială a „vilegiaturii” ni se înfățișează nu numai la nivelul semnifican-

JOCURI DE-A VACANȚA (TRILOGIA VILEGIATURII), după Carlo Goldoni

● TEATRUL „AL. DAVILA” din PITEȘTI ● Data reprezentației: 13 octombrie 2000

● Adaptarea, regia și ilustrația muzicală: Cristian Ioan ● Decorul: Dan Jitianu

● Costumele: Miriam Mihail ● Distribuția: Petre Dumitrescu (Filippo), Mirela Popescu (Giacinta), Petrișor Stan (Leonardo), Cornelia Niculescu (Vittoria), Adrian Damian (Ferdinando), Paul Sprîncenatu (Guglielmo), Dumitru Drăgan (Fulgenzio), Emilian Cortea (Paolo), Cristina Caragea (Brigida), Ileana Zărnescu (Sabina), Doina Stan (Costanza), Luminița Borta (Rosina), Dan Ivăneșei (Tognino), Dem Niculescu (Bernardino), Lia Deaconu (Statuia), Adriana Drăgulescu (Amor).

tului, prin cele trei „capitole” distincte ale peripețiilor eroilor goldonieni, ci și, mai ales, la cel al semnificațiilor, unde virtuțile farsei, comicul de situații și de limbaj, țesătura intrigilor amoroase, strategia alianțelor și a trădărilor își află o neașteptată complementaritate în unele referiri – delicate sau patetice – la condiția artistului și la ingratitudinea cu care sunt răsplătite eforturile și sacrificiile sale. Aceste componente subtextuale capătă o emoționantă consistență în finalul spectacolului, când întregul demers al comediei pare confiscat de un anticlimax tragic, în care moartea lui Leonardo este vegheată neputincios de membrii breslei sale. Căci actorii, ieșiți din pielea personajelor, devin abia acum conștienți că viața poate fi și mai crudă, mai surprinzătoare, mai cinică decât ceea ce se vede pe scenă. Conceput, astfel, în strânsă legătură

cu marile dileme ale teatrului nostru actual și cu tragica dispariție a unora dintre cei mai devotați și mai prestigioși dintre slujitorii săi, spectacolul accentuează ambiguitatea tonalităților și a construcției cromatice, conferind textului goldonian șansa unei percepții moderne, mai apropiată de așteptările spectatorului contemporan. Și ritmul, în general alert, bine servit de ilustrația muzicală, și succesiunea, adeseori „cinematografică”, a peripețiilor, cu accente burlești în gesturi și atitudini, ori cu note de pitoresc în costumație, machiaj sau peruci, dau seamă despre vioiciunea montării, explicând totodată și succesul ei la public. Faptul este cu atât mai îmbucurător cu cât, în acest spectacol al deschiderii de stagii, aportul unora dintre interpreți cu îndelungată și apreciată activitate, precum Ileana Zărnescu, Dem Niculescu sau Petre Dumitrescu, își află o



Petrișor Stan și Cornelia Niculescu



replică nu numai energetică, dar și convingătoare din partea colegilor mai tineri: Adrian Damian, Luminița Borta, Mirela Popescu, Lia Deaconu, Cornelia Niculescu și alții.

Din păcate, pe fundalul unor inconsecvențe stilistice și al puternicei dorințe de afirmare (cu orice preț?) a

unor interpreți, spectacolul suferă ici și colo în ceea ce privește cursivitatea și adevărul emoțional; unele poante se repetă sau pică „în podea”, fără șansa de a trece rampa, iar înversunarea unor dialoguri se transformă în țipete neinteligibile (păcat ce pare să înflorească astăzi cu nejustificată hăr-

nicie pe scenele noastre). Dincolo de aceste scăderi, premiera, onorată și de prezența entuziasată a consulului general al Italiei la București, dr. Lucio Demichele, anunță o stagiune ambițioasă la Teatrul „Al. Davila”.

Ion Parhon

# Joc cu sumă zero

**SCHIMB URGENT... TREI SURORI** de Nagle Jackson ● **TEATRUL „TOMA CARAGIU”** din PLOIEȘTI ● Data reprezentației: 9 octombrie 2000 ● Traducerea, adaptarea, regia și comentariul muzical: Petre Bokor ● Scenografia: Maria Miu ● Distribuția: Ana Bart/Nadiana Sălăgean (Nina), Raluca Zamfirescu (Maria Stepanovna), Carmen Ciorcilă (Lena), Nicolae Urs (Serghei Stepanovici), Marian Despina (Timofei), Ilie Gălea (Nikolai), Lucia Ștefănescu (Ludmila Nevcenka), Roxana Ivanciu (Anna), Mihai Coadă (Boris), Dragoș Cămpăan/Nicolae Nastasia (Sașa).

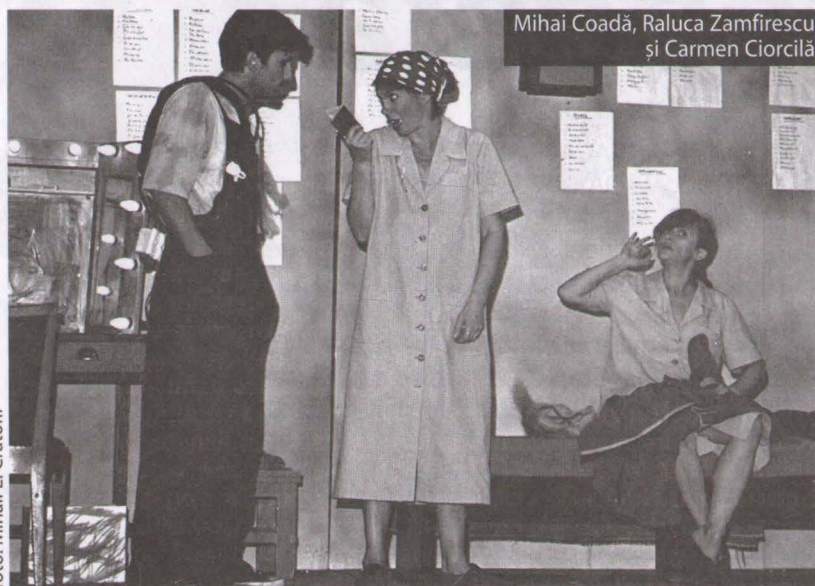


foto: Mihail E. Cratofil

**P**rintr-o coincidență, așa cum viața organizează uneori de dragul teatrului, dansatorul de renume mondial Vladimir Vasiliev a fost destituit din funcția de director al Teatrului Mare din Moscova („Bolșoi”) exact a doua zi după ce văzusem la Ploiești premiera unei piese scrise de un autor american despre ecurile căderii comunismului în structura artistică și umană a unui colectiv artistic din Sankt-Petersburg. În viață, în locul lui Vasiliev a fost numit un dirijor de renume mondial și un manager însărcinat să pună ordine în bugetul teatrului. În piesă, e la fel. Fragila pânză de păianjen a relațiilor dintre oamenii mici care spun cuvinte mari (ei străduindu-se mereu să fie la

înălțimea cuvintelor) este sfâșiată de cioburile istoriei, e murdărită de mărul adus și lăsat în urmă de fluxul schimbărilor.

Pentru stagiunea 1991–1992, în imagină teatrului din piesă se repetă **Trei surori**. La Kremlin „se repetă” scena complotului. În cabine, oamenii află cât de scump este plătită împlinirea oricărei speranțe, fie că este rolul mult visat dintr-o piesă, fie că e libertatea pentru popor. Dramaturgul împletește cu îndemănare și cu inteligență firele acțiunii: oamenii se dezvăluie, se ascund, mint și se mărturisesc. Textul și subtextul din piesa lui Cehov fixează reperele în funcție de care toate personajele evoluează și se definesc, voluntar sau

involuntar. Acțiunea e dinamică, în final toată lumea e altfel decât la început, dar, din păcate, deși unii știu să-și valorifice șansele, iar alții, inevitabil, pierd, nimeni nu e mai bun. E un joc cu sumă zero și cu final deschis: „Dacă am ști, dacă am ști...”. Așa cum face de câte ori colaborează cu un teatru românesc, regizorul Petre Bokor are și o propunere de repertoriu interesantă: el a tradus și a adaptat o piesă vie și decentă ca literatură, despre ceea ce există și ne frământă, despre ceva la care merită să ne gândim împreună, public, artiști și, de ce nu?, cronicari. Ca și regizorul din piesă, Bokor îi înțelege pe toți, nu e doar delicat, ci și subtil, limbajul lui teatral, lipsit de ostentația inovației, dar și de praful tradiției, este expresiv. Dar, ca și regizorul din piesă, nu are curajul unor modificări dureroase, al unor refuzuri decise. Fluiditatea narațiunii scenice este neplăcut întreruptă de dese schimbări de decor, muzica (excelentă) încântă, dar intervine o relaxare care – paradoxal – obosește: la fiecare câteva minute e necesar un nou efort de concentrare. Mai grav este ceea ce se petrece în final: conform „indicațiilor” noului manager, din trei surori au rămas două, evoluând într-o comedie muzicală. Pe scenă năvălește baletul „Majestic” al Teatrului de Revistă din localitate și se consumă multe minute într-un dans ce se vrea de performanță și nu e, ce se vrea rusesc și nu e: critica prostului-gust devine, prin exces de durată și răvnă, triumful lui.

Echipa actoricească este solidară cu regizorul, se joacă legat, cu respect pentru nuanțe și cu grijă pentru ceea ce are de spus și de făcut partenerul. Lucia Ștefănescu mi s-a părut a fi izbutit cel mai bine să arate cum ifosele vedetei maschează drama defazării, eșecul talentului – real – în noile condiții. Înlăturarea nedreptății nu aduce automat dreptatea. Utopia



comunistă a frânt nu doar destinul celor care i s-au opus sau n-au acceptat-o, ci și pe al celor care i s-au adaptat. Nicolae Urs este convingător până aproape de final; supunerea sa în fața noilor reguli este lipsită însă de dramatismul opțiunii. Ilie Gâlea ar trebui să fie elementul dinamic al piesei; nu este, deși nu i se poate

reproșa ceva anume, ci un fel de lipsă a curajului în asamblarea bucașilor din care se compune rolul. Raluca Zamfirescu și Carmen Ciorcilă interpretează cu devotament partiturile care întregesc evoluția întregului. Incertă, Ana Bart.

Dincolo de împliniri sau neîmpliniri, spectacolul teatrului din Ploiești are

ceva tulburător: zgomotul și tropăiturile dansului final parazitează nu numai piesa lui Cehov, ci și piesa despre piesa lui Cehov. De la scriitorul rus la dramaturgul american și la artiștii români, același murmur: „Dacă am ști, dacă am ști...”

Magdalena Boiangiu

# Tandem

VECINA DE ALĂTURI de Pierre Chesnot ● TEATRUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE” din BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 23 septembrie 2000 ● Regia și versiunea scenică: Victor Moldovan ● Decorul: Ștefania Cenean ● Costumele: Ioana Cantuniari ● Distribuția: Adela Mărculescu (Sophie), Damian Crășmaru (Bertrand).

Înainte de moda tandemurilor politice președinte-premier, cupluri de actori – tovarăși de muncă și, uneori, de viață – au decis să se producă sistematic împreună, spre mai marea glorie a teatrului și a lor personală. De regulă, asemenea demersuri izbutesc cel mai bine în cazul unor comedii casnice, fără ambiții deosebite, care combină amuzamentul cu tandrețea și vivacitatea cu tristețea. Tocmai acestea sunt însușirile piesei *Vecina de alături* de Pierre Chesnot, jucată la Teatrul Național din București de Adela Mărculescu și Damian Crășmaru. Nu i-a fost greu regizorului să-i armonizeze pe cei doi actori, care apucaseră să se rodeze bine împreună, în chip și fel. Mai recent, publicul i-a aplaudat în *Dragă mincinosule* de Jerome Kilty, după corespondența lui G.B. Shaw cu Stella Campbell, piesă foarte iubită la noi.

Piesa de față povestește încă o dată cum doi însingurați, întâmplător vecini de bloc, ajung să-și pună împreună apartamentele și existențele. Inițiativa aparține, ca și în viață, femeii, în general mai puțin dispusă să se resemneze la singurătate, mai ales că nu are, precum bărbatul, un hobby: în speță, împărierea de păsări. Neîncrederea este repede depășită, gafele sunt trecute cu vederea, umorul alungă stânjeneala; în ultimă instanță, comedia salvează omenia. Viața reîncepe la cincizeci de ani și este consacrată cu entuziasm creației: probabil ca rezultat al tratamentului fertilizator, cei doi vor avea trei gemeni.

Regizorul, el însuși actor, știe că, în asemenea cazuri, succesul este al interpreților sau nu este deloc. Victor Moldovan practică o dialectică subtilă a disciplinei și libertății. El controlează riguros, probabil cu ceasul în mână, ritmul și tempo-ul, dar este în același timp flexibil, îngăduind margini de manevră, inițiative de detaliu, abateri de tip *rubato*. Adela Mărculescu este seducătoare ca întotdeauna, dar mai echilibrată ca oricând. Amplitudinea vocii, dinamica trupului, intensitatea emoției sunt păstrate în interiorul unui interval rezonabil și confortabil. Jocul ei dă



Adela Mărculescu și Damian Crășmaru

fior poetic replicilor banale, ecou probabil al recitalurilor de poezie susținute cu o feroare de neuitat. Damian Crășmaru, actor de tip romantic, făcut din lumini și umbre, surprinde prin accentele comice de foarte bun gust, care dau unui rol în fond banal complexitate și savoare. Amândoi actorii respectă indicația *moderato cantabile*, perfect adecvată unor asemenea piese ușoare, dar

riscând să banalizeze un text mai complex. La reușită contribuie în mare măsură costumele extravagante și inspirate ale Ioanei Cantuniari care, cel puțin la reprezentația la care am asistat, a polarizat aproape toată atenția asistenței prin înfățișarea ei spectaculoasă de Nadine ajunsă la vârsta înțelepciunii.

Adrian Mihalache



# Acord armonios

SCRISOARE DE DRAGOSTE CA UN SUPLICIU CHINEZESC de Fernando Arrabal.  
Traducerea: Romulus Vulpescu ● TEATRUL „NOTTARA” ● Data reprezentației:  
12 octombrie 2000 ● Regia: Radu Dinulescu ● Scenografia: Sanda Mitache  
● Muzica: Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu, Alexandru Nucă (chitară)  
● Mișcarea scenică: Florin Fieroiu ● Distribuția: Victoria Cociaș (Mama), Bogdan  
Dumitrache (Fiul), Emilia Dobrin (Ghicitoarea).

**F**ernando Arrabal este, desigur, un „nume” în teatrul european modern. Problema cu „nu-

mele” este că, oprindu-se în fața lui, mulți dintre noi nu se mai întreabă ce acoperă el, în general sau după momentul inițial al unei opere autentice, dar încheiate. Cu atât mai puțin pare a cutreiera spiritele această întrebare în cazul unui „conformist al anticonformismului”, cum se caracterizează autorul hispano-francez, uitând – ori nepăsându-i, are tot dreptul – că anticonformismul conformist poate fi la fel de plictisitor și de steril ca și contrariul sau contrariile sale, oricare ar fi acestea. Dar poate că nici măcar nu e vina lui. Omul a scris – nu e prea clar ce anume: o piesă ori un șir de scrisori? (savantul program al spectacolului nu explică deloc chestiunea, socotind-o, probabil, de minoră însemnătate) –, a publicat, și-a alinat cât de cât obsesiile și frustrările (faptul că tatăl său a dispărut în timpul Războiului Civil din Spania,

probabil ca urmare a unui denunț din partea mamei autorului, e un incident real din biografia lui Arrabal) prin expunerea lor în ochii tuturor... Nu înseamnă că era cineva obligat să și pună în scenă scrierea (scrierile) în cauză. Sau, totuși?... Oricum, Radu Dinulescu, regizor având la activ un număr de spectacole deloc rele atât înainte de 1989 (*Leonce și Lena* la Baia Mare, de exemplu), cât și după această dată și după revenirea dintr-o lungă ședere în străinătate (*Candid*, după Voltaire, la Arad – iar un exemplu), nu a ales cea mai înțeleaptă metodă de a-și face intrarea artistică în capitală. Și dacă măcar i-ar fi pus pe actori să stea frumos pe scaune și să citească, pur și simplu, textul, care nu e cătuși de puțin dramatic, nici scenic, nici teatral... și nici simpatic! Cu ei jucând, însă – și joacă, nu glumă, cu gesturi mari, cu tremolo-uri în glas, cu ochi roșogoliți etc. (face o fericită excepție Emilia Dobrin) –, întâmplarea devine perfect insuportabilă, iar ora petrecută în sala Studio de la „Nottara”, fioros interminabilă. Nu mai pot adăuga decât – și jur că vorbesc cu perdeă, ca să nu rușinez pe oarecine – că rareori am întâlnit un mai armonios acord între ceea ce promite titlul de pe afiș și ceea ce oferă spectacolul de pe scenă.

Alice Georgescu

Victoria Cociaș  
și Bogdan Dumitrache

foto: „Nottara”

# Un spectacol vesel

UITE TATA... NU E TATA! de Arnold și Bach. Traducerea și adaptarea: Emanuel Mihail ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data reprezentației: 12 octombrie 2000  
● Regia: Ion Lucian ● Scenografia: Mirela Trăistaru ● Ilustrația muzicală: Mihai Bisericanu ● Distribuția: Cornel Vulpe (Klinke), Eugenia Balaure (Emma), Cristina Dogaru (Paula), Boris Petroff/Candid Stoica (Burwig), Geni Brenda (Wally), Nicolae Călugărița (Wimmer), Mihai Ciucă (Gherlach), Dan Tufaru/Candid Stoica (Tiedmayer), George Robu (Meisel), Luana Stoica (Mathilde), Mihai Bisericanu (Heinrich), Bianca Dumitru (Marie).

**V**eselia vine din eventualitatea vinovăției împărtășite. Cu cât copilul nelegitim are mai mulți tați, fiecare dintre ei se simte mai puțin responsabil, dar și secretul e tot mai greu de ascuns. Mecanismul e simplu: o fată vorbește la telefon cu iubitul și-i spune că nu vrea să fie auzită de mama ei. Din spate, apare mama. Publicul râde.

Apoi, un personaj este luat drept altul: publicul râde. De acum înainte trebuie menținut ritmul surprizelor, echilibrul dintre ceea ce spectatorul așteaptă și inventivitatea autorilor sau a regiei. Ceea ce, în mare, spectacolul izbutește: Cornel Vulpe cheltuiește aceeași cantitate de energie și în exprimarea vicleniei, și în etalarea credulității, alimentând dinamica

întâmplărilor. Dan Tufaru, în altă cheie stilistică, desenează ramolismul șugubăț al personajului; Mihai Bisericanu izolează acrobatic momentele lirice, pentru a elibera fluxul comic; Boris Petroff își scoate eroul din linia secundă pentru a-l impune în dansul comic al protagoniștilor; Nicolae Călugărița împrăștie un zâmbet tâmp peste agitația personajului. Și cam aici se termină ceea ce se poate spune bun despre distribuție. S-ar mai putea spune lucruri rele despre decoruri și costume, toate urâte. Dar nici ele nu izbutesc să oprească „propensiunea evazionistă” spre buna-dispoziție degajată de spectacol.

Magdalena Boiangiu



# Vin' la Milcov cu grăbire!

**A**utorul piesei **Dicționarul de nume** și-a ales un pseudonim anglo-saxon din rațiuni mai mult polemice decât comerciale. Ca român dezinhbat, mereu persecutat și inevitabil marginalizat, el preferă atitudinea de frondă a actriței Whoopy Goldberg romantismului cromolitografic al „lupului de mare” Nicolae Ionescu-Johnson. Umore acid și nemilos al celei dintâi îi vine evident mai bine decât duișia auto-compătimitoare a celui de-al doilea. Autorul pare să aparțină de lumea teatrului, în care se simte la largul lui, chiar dacă-i percepe acut mizeriile și servituile. Piesa este un comentariu vioi, inteligent și amar la paradoxul actorului, mereu reformulat de la Diderot încoace. Doi actori tineri – unul consacrat, dar frământat de îndoieli, celălalt, debutant – locuiesc împreună și încearcă să se ajute reciproc în dificilul demers de a pune în acord idealul cu actualul, sufletul cu trupul, viața cu arta. Ei vor să stoarcă toate picăturile din fructul succesului, dar sunt gata oricând să se debaraseze de coaja lui, înainte ca ea să devină stânjenitoare. Se știe, nu izbândește în artă cine nu cunoaște gustul succesului, dar nici nu ajunge pe culmi acela care nu știe să treacă dincolo de el, o dată ce l-a obținut. Nevroza care-i macină pe cei doi actori provine însă nu atât din dezgustul față de compromisurile inerente meseriei, cât din conflictul major dintre trăire și reprezentare, soldat cu evadarea violentă în neființă a celui mai încercat dintre ei. Textul este inteligent și perceptiv, pe alocuri chiar scilpitor, dar nu este structurat într-o construcție dramatică elaborată. Încordarea mentală alternează cu relaxarea sexuală, lumea afacerilor se arată la fel de improprie pentru artă ca și lumea plăcerilor. În ansamblu situația dramatică pulsează, dar nu evoluează.

Cătălin Naum și-a folosit toată priceperea pentru a-i da piesei tensiune și a reușit să-i adauge suspans. Din păcate, a orchestrat minuțios toate cele trei-patru finaluri, care arată că autorul, la fel ca Beethoven în „Eroica”, nu se

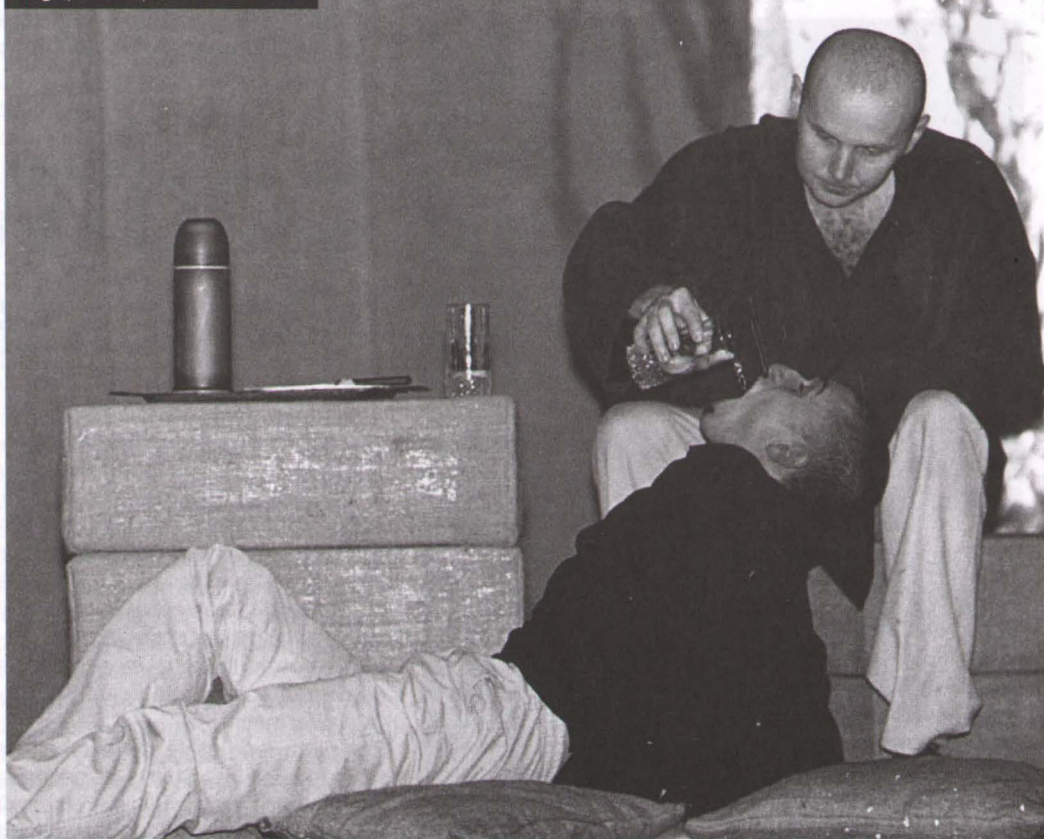
**DICȚIONARUL DE NUME** de Andrew Marysmudh ● **TEATRUL MUNICIPAL** din FOCȘANI ● Data reprezentației: 12 octombrie 2000 ● Regia și scenografia: Cătălin Naum ● În distribuție: Alexandru Jitea, Dragoș Bucur, Paula Grosu, Sorin Francu, Aura Carabă, Olimpia Săpunaru.

îndură să termine cu una-cu două. Vorbind de muzică, pare bizar că niște actori londonezi ai zilelor noastre se distrează cu prietenele lor pe ritmuri de *french-can-can*.

Acestea fiind zise, nu se poate decât lăuda finețea și atenția cu care regizorul – notoriu descoperitor de talente și formator de personalități – îi conduce pe actori pe o traiectorie stilistică trasată cu siguranță, fără să le limiteze

energie, știind să-și păstreze mereu temperamentul sub control și voioșia în echilibru. Sorin Francu compune un rol succulent din câteva ticuri verbale bine alese. Interpretele – deși personajele feminine sunt mai palide – îi secondează bine și dau culoare și diversitate unui spectacol, altfel, cam liniar. Este de apreciat curajul de a juca un autor necunoscut, care mizează mai mult pe idei și nuanțe decât pe șocuri

Dragoș Bucur și Alexandru Jitea



însă libertatea invenției. Alexandru Jitea își confirmă reputația de actor inteligent și reflexiv, punând totuși exagerată reținere în jocul său. Dragoș Bucur este viu și proaspăt, plin de

senzoriale și vorbe groase. Fie și numai pentru asta, merită mers la Milcov cu grăbire.

**Adrian Mihalache**



# Planuri de trecut, prezent și viitor

**T**oamna înseamnă pentru televiziuni o nouă grilă de programe, prezentată, de la an la an, din ce în ce mai îmbietor, mai zâmbitor și mai cuceritor. În cazul canalului România 1 noua înfățișare a coincis cu începutul stagiunii la Teatrul Național de Televiziune: pe 21 septembrie a putut fi văzut episodul-pilot din primul teleplay polițist autohton: **Poveste imorală** (regia: Constantin Dicu, după romanul omonim de Rodica Ojog-Brașoveanu, pe scenarii autoarei). Printre cei peste 80 de actori din distribuție telespectatorii pot avea bucuria să îi vadă pe Mircea Albulescu, Virgil Andriescu, Lamia Beligan, Florina Cercel, George Ivașcu, Draga Olteanu-Matei, Rodica Popescu-Bitănescu, Irina Petrescu, Gheorghe Visu, Camelia Zorlescu și pe Codruț Bălașa

(prezentat de regizor la conferința de presă drept „un copil incomod de deștept”), observați, suspectați, cercetați de „ofițerii criminaliști” Mihai Constantin și Cristian Iacob.

Realizat după toate regulile genului, cu urmăririi, bătaii, suspans, serialul constituie o premieră în producția națională de televiziune. Deocamdată, are doar zece episoade, putând fi însă prelungit cu până la cincizeci dacă va beneficia chiar de la început de cote ridicate de audiență.

Redacția de teatru – care produce pentru cele trei canale ale TVR (România 1, TVR 2 și TVR Internațional) – are încă multe surprize pentru stagiunea 2000–2001: se preconizează continuarea serialului **Căsătorie imposibilă** și a deja mult-apreciatei „Cabine de montaj”. Se anunță și

realizarea unui teleplay bazat pe dramatizarea romanului **La Medeleni** de Ionel Teodoreanu, precum și a unor seriale după scrieri de I.D. Sârbu, Iosif Naghiu, Cornel Udrea. Pe lângă producția proprie, redacția își propune să urmărească îndeaproape stagiunea teatrală din întreaga țară. Va difuza, de asemenea, un ciclu de documentare (**Hamlet la sfârșit de mileniu**, Festivalul Internațional – Sibiu 2000, Festivalul Dramaturgiei Românești – Timișoara 2000, Festivalul Național de Teatru), precum și înregistrarea unor spectacole preluate de la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu (**Idiotul și Argonauții**), Teatrul „Bulandra” (**Hamlet**) și Teatrul Național (**Azilul de noapte**) din capitală, Teatrul Național din Craiova etc.

Daria Dimiu

## Roberta **Contra** Poveste imorală

Mihai Constantin  
în Poveste imorală



**N**imeni nu neagă mutațiile produse în spectacolul de teatru o dată cu apariția artei a 7-a și, apoi, a televiziunii. „Decupaj în cadru” ori „secvențialitate” există astăzi și în anumite montări scenice, așa cum teatralitatea poate fi adoptată și de cinema, nu doar în ecranizări. Genurile continuă totuși să-și păstreze convențiile care le conferă specificitate și farmec.

Pledoaria repetată a criticului (și de teatru, și de film!) pentru respectarea specificității genurilor devine însă ridicolă când nu este luată în seamă în nici un fel, nimeni nefiind interesat de specularea formidabilelor aturi ale televiziunii: în cazul teatrului – „atmosfera” și prim-planul, eclerajul și încadratura etc.; în cazul filmului – aceeași concentrare pe elementul

uman, folosirea inteligentă a ieșirii în *plein air* etc.

Nu este prima oară când producțiile Teatrului Național de Televiziune de la România 1 aspiră la condiția de producție cinematografică, de parcă acest statut ar implica de la sine și calitate. După un cert succes, semnalat ca atare – serialul **Căsătorie imposibilă** –, se abandonează definitiv matricea tradițională a teatralității și se optează pentru... serialitate cu orice preț, mizându-se pe *gustul* inculcat de telenovelele de import, care, într-adevăr, era timpul să fie contracarate într-un fel. Cum dramaturgii n-au răspuns – deocamdată – la provocarea lansată de Teatrul Național de Televiziune, care i-a invitat să scrie scenarii pentru/de seriale teatrale, iată că o reputată autoare



de romane polițiste s-a încumetat la un *maraton de toamnă*, propunând **Poveste imorală**. Carențele țin – fatalitate! – de profesionalismul șchiop fiindcă, totuși, filmul are reguli care i-au asigurat succesul. Câștigul evident este aducerea pe micul ecran a unei distribuții valoroase: Draga Olteanu-Matei, Rodica Popescu-Bitănescu, Lămia Beligan, Florina Cercel, Irina Petrescu, Camelia Zorlescu, Carmen Stimeriu, Lia Bugnar, însoțite de Virgil Andriescu, Mircea Albulescu, Gheorghe Visu, Costel Constantin, George Ivașcu, Alexandru Bindea, Claudiu Istodor etc. Vedete sunt

Mihai Constantin și Cristian Iacob – un reușit tandem de polițiști non-conformiști, dotați în primul rând cu un haz teribil.

Cel puțin amuzantă poate fi situația creată în luna octombrie, când, după o destul de lungă tăcere, Studioul de Film TVR lansează cu pompă **Roberta** – serial polițist conceput special pentru televiziune de către Felix Anton Rizea. Regia este semnată de o speranță a cinematografului românesc în criză – Vali Hotea –, care însă nu pare a se fi acomodat pe de-a-ntregul cu marile exigențe ale micului ecran: ritmul alert al derulării

intrigii, calitatea imaginii etc. Cuplul de protagoniști Ilinca Goia – Șerban Ionescu, ziarista și operatorul TV, pare o reeditare reverențioasă a cuplului Gina Patrichi – Mircea Daneș dintr-un film de referință: **Proba de microfon**.

Venind în trena **Poveștii imorale**, care are avantajul unei chei comice, episodul-pilot al **Robertei** n-a depășit deocamdată cota banalității, reiterând uzate teme „comune”: prostituția, corupția. Dar „competiția” abia s-a declanșat...

Irina Coroiu

edans

# Pinocchio, prietenul Coppelliei

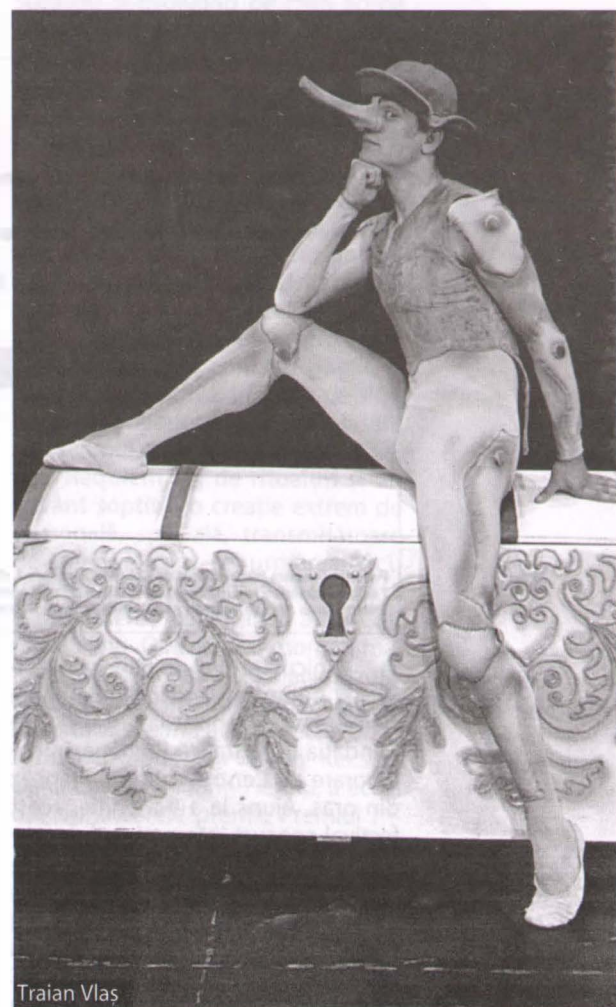
**E**l lucru știut că spectatorii oricărui gen artistic trebuie „crescuți”. E ceea ce-și propun și baletele pentru copii, care, de cele mai multe ori, transpun în limbaj coregrafic povești binecunoscute din cărți și, mai recent, din filme de animație. **Cenușăreasa**, **Motanul încălțat**, **Spărgătorul de nuci**, **Crăiasa Zăpezii** sunt câteva titluri din repertoriul Teatrului de Balet „Oleg Danovski” din Constanța, al căror farmec nu a fost știrbit de inevitabila referire la varianta Disney.

Anul acesta, la inspirată inițiativă a impresarului care organizează tradiționalul turneu de toamnă al companiei în câteva țări din vestul Europei, a venit rândul lui **Pinocchio**, după Carlo Collodi. Libretul, semnat de Ana-Maria Munteanu, decupează povestea în două acte și mai multe tablouri, într-un mod eficient și nu lipsit de fantezie, reușind să nu omită episoade importante, dar dezvoltând sau adăugând unele, inexistente în original. Actul I devine astfel mai alert, iar momentele poetice, de meditație se regroupează în partea a doua.

Coloana sonoră, curățată într-un studiu performant de către Remus Munteanu, cuprinde lucrări de Bjelinski și Oulf pentru secvențele narrative, Chopin și Berlioz pentru cele în care accentul este preponderent coregrafic.

Fără să se amestece în „facerea pașilor”, regizorul Dominic Dembinski – un vechi iubitor al dansului – a contribuit sensibil la coerența spectacolului, echilibrând ponderea episoadelor, trasând jocurile de lumini și umbre, găsind rezolvări scenice inedite și degajând, în ultimă instanță, baletul de o cantitate excesivă de pantomimă.

Scenografa Eugenia Tărășescu-Jianu, secondată de Ana-Maria Ioneci, folosește câteva elemente de decor multifuncționale (cu aspect modest) și costume sugestive, de caracterizare tipologică, completate cu detalii de recuzită, în care desenul și culoarea suplinesc uneori bogăția materialului. Eroul premierei a fost, fără doar și poate, Călin Hanțiu. Vechi prim-solist al companiei, reconvertit de ceva vreme la creație, Călin Hanțiu se află totuși la prima producție a unui balet integral. Călin Hanțiu aduce cu **Pinocchio** un spectacol cuceritor, fără scăderi, plin de umor și poezie. Iar stilul pe care-l practică, un neo-clasic adaptat narațiunilor coregrafice, îi este atât de familiar încât creația devine o prelungire firească a carierei sale de interpret. De la maestrul Danovski a învățat cum să obțină maximum de efect vizual cu minimum de desfășurare de virtuozitate, cum să umple scena cu un ansamblu numeros, perfect lizibil în mișcare, cum să iasă din poveste atunci



Traian Vlas



când nu-l mai încapă sau cum să încheie *con tutti* într-un crescendo muzical și dinamic.

Deși urmează rețeta baletelor romantice, din care nu lipsesc inserturile de dans pur, ca pretext pentru tablouri picturale de ansamblu sau evoluții solistice, aportul său este mai degrabă unul de exprimare coregrafică propriu-zisă, caracterizat prin inventivitate combinatorie, în special în registrul săriturilor mari, al turațiilor și al „prizelor”. *Dansul meduzelor*, dar mai ales *Pas de six* (cuplurile de căluți de mare – Felicia Șerbănescu și Costel Georgescu –, pisici de mare – Aliss și Cristian Tarcea – și pești exotici –

Monica și Horațiu Cherecheș), ambele pe muzică de Chopin, sunt de un lirism și o plasticitate infinită, adevărate numere de recital, valabile oricând, chiar și desprinse din context. Dansatorii se copilăresc cu plăcere, luându-și rolurile în serios. În prima distribuție, Traian Vlaș este un Pinocchio cu articulații mobile ca de marionetă, hazos, atent la detaliul coregrafic și la relația cu partenerii. Marian Horhotă (Geppetto) se simte la largul lui, tot mai specializat în *emploi*-ul de bătrânel simpatic, Costel Georgescu (Grillo) sare ca un greiere (la propriu), Jenna Johnson (Zâna) pare coborâtă din cărțile cu poze ale copilăriei, iar

Delia Hanțiu (Vulpea), Gelu Râpă (Motanul), Daniel Precup (Rechinul, Mangiafuoco) și Francisc Strnad (Cherhanul) alcătuiesc o întreagă galerie de personaje pitorești.

Ansamblurile de fete (Dinții rechinului, Meduzele), băieții (Măgărușii) sau poporul poveștilor completează simplu și eficient filele unei moralități mereu noi, mereu actuale.

Spectacol de turneu, spectacol de repertoriu, succes asigurat la copii și părinți, partituri coregrafice memorabile – ce omagiu mai bun s-ar fi putut aduce memoriei maestrului?...

Vivia Săndulescu

# Încercări, bizarerii, revelații

– Eurodans, Iași, 2000 –



Unicul festival de dans contemporan care are loc în România este organizat la Iași de către Fundația Coregrafică Română, în colaborare cu Centrul Cultural Francez din oraș. Ajuns la a 9-a ediție, acest festival-concurs internațional de creație coregrafică prezintă cele mai interesante producții originale aparținând coregrafilor consacrați, dar și debutanților, fie ei români sau străini. Din 1992, când a fost inițiat acest ambițios proiect, sub conducerea

criticului de balet Dan Brezuleanu, specialiștii și publicul au putut vedea soliști ca Răzvan Mazilu, Florin Fieroiu, Mihai Mihalcea, ori companii prestigioase, precum Contemp și Orion Balet din București sau Preljocaj și Contre Jour din Franța. Începând de anul trecut, o dată cu dispariția întemeietorului acestui festival, manifestarea e continuată de Nina Brezuleanu (directoarea festivalului), ajutată de Cristina Iliescu (de la Centrul Cultural Francez).

Programul a cuprins anul acesta unsprezece creații semnate de coregrafi din șase țări (România, Franța, Elveția, Danemarca, Marea Britanie, Bulgaria). Gigi Căciuleanu, Pascale Houbin, Jean-Marc Heim, Maia Milkova, Marie Rotie, Cosmin Manolescu, Mateia Stănculescu, Eduard Gabia, Silvia Mihai – iată câteva dintre numele prezente în festival, desfășurat între 12 și 16 octombrie la Teatrul „Luceafărul” din Iași.

Festivalul a debutat cu o bizară producție de teatru-dans, de nivel școlăresc, datorată unor absolvenți ai Academiei de Arte ieșene. *Hors concours*, Gabriel Pintilei și Lorena Ciubotaru au prezentat *Cajahcocekesaria*, experiment coregrafic abordând o temă gravă (condiția artistului), dar prin modalități scenice ilustrative, enunțative. După această neinspirată deschidere, o veritabilă surpriză a oferit recitalul unei coregrafe franceze. La 46 de ani, cu o vastă experiență (extra)artistică (a urmat stagii profesionale în multe spații culturale, a călătorit mult, a studiat yoga, medicina ayurvedică, limbaul semnelor, a creat spectacole pe diverse scene prestigioase), Pascale Houbin se află în deplinătatea maturității creatoare. Intitulat, simplu, *Récital*, spectacolul său, produs de Centrul Cultural



„André Malraux” din Vendoeuvre, a fost un superb poem dansant explorând limbajul surdomuților. Această inedită incursiune în limbajul gestual a fost redată într-o manieră implozivă, de mare concentrare și interiorizare. Aproape nemișcată, Pascale Houbin a compus tulburătoare tablouri vizuale, „țesând” cu mîgală fine arabescuri, într-un magistral joc al mâinilor: o adevărată dantelărie coregrafică. Având ca fundal sonor cântece de Edith Piaf, Gilbert Bécaud, Léo Ferré, Juliette Gréco, ea a practicat un dans intimist, al iubirii și delicatetei, al armoniei și melancoliei, al romantismului și seninătății existenței umane.

După un asemenea eseu-poem, **Quartetul** Lorettei Enache, piesă înscrisă în concurs, a pălit substanțial, lăsând impresia unei eboșe coregrafice simplistice, cu elemente *déjà vus*. În schimb, coregrafa Mateia Stănculescu a prezentat un sugestiv exercițiu despre plonjarea ființei umane într-o stare de incertitudine. În piesa intitulată **Către nicăieri**, ea a umplut spațiul și timpul așteptării cu semnificațiile ritualice ale gesturilor de zi cu zi, văzute însă parodic; fundalul sonor era alcătuit din pasaje de emisiuni radiofonice („Cotele apelor Dunării”, radiojurnalul sau emisiuni folclorice). Tot pe o viziune ironic-parodică s-a clădit și *one-man-show-ul* elvețianului Jean-Marc Heim, artist cu o experiență remarcabilă (a studiat dansul cu Maurice Béjart, Trisha Brown, John Neumeier ș.a., a evoluat pe mari scene ale lumii). Sub titlul **Un homme vide** au fost reunite șapte solo-uri diferite, create de tot atâtea coregrafi, așa încât e lesne de sesizat eclecticismul acestui spectacol, structura lui de *puzzle*. Fiecare secvență a avut alt ritm și altă semnificație, alăturarea lor sub mantaua vidului, a vacuității fiind destul de discutabilă. Au existat și momente de dans clasic (parodiate), și teatru de umbre, și „numere” abstract moderniste, toate încercând să sugereze dorința omului de a-și afla identitatea și a se întâlni cu ceilalți. Cele șapte părți au constituit tot atâtea etape inițiatice ale unei călătorii deopotrivă interioare și spre lume – parcurs interpretat cu maxime rigoare de Jean-Marc Heim. Alte două piese înscrise în concurs au reținut atenția prin claritatea demersului coregrafic. **Cinci minute din viața mea** de Eduard Gabia are deja un palmares interesant, fiind prezentat la festivaluri de gen de la Viena și Leipzig, precum și în cadrul manifestării „IndepenDance”. E o parabolă dansantă a părăsirii culcușului matern, a spațiului familiar, a ieșirii în lume și a revenirii la mamă, în același cadru securizat. Și... acum? de Silvia



Requiem de Gigi Căciuleanu la Teatrul de Balet „Oleg Danovski” din Constanța

Mihai s-a dovedit o transpunere dansantă a aceluiași traseu existențial dintre naștere și moarte, a drumului parcurs (fie cu trenul, fie pe jos sau prin aer) în căutarea identității. Trio-ul alcătuit din coregraful însuși, alături de colegile ei Andreea Duță și Elena Zamfirescu, a avut o evoluție bine armonizată într-un spectacol riguros, dens, clar articulat.

Mai puțin expresivă a fost creația danezului Jens Bjerregaard de la compania Dance Ensemble Urban Elfes. Fără fundal sonor, axată pe limbajul corporal pur și pe relațiile între dansatori, piesa intitulată **Silent Tales** a fost o incursiune în universul tăcut al dansului, un experiment formal monoton, destul de străin publicului larg.

Am asistat, urmărind piesa **A little love saga** de Maia Mihailova Milkova din Bulgaria, la un balet coregrafic în care El și Ea se întâlnesc cu eurile lor profunde și cu proiecțiile imaginare ale ființelor lor. Multiipostaziați, prin evoluția interpretativă a mai multor dansatori, cei doi transpun scenic dorințe ascunse sau gesturi obișnuite, într-un spectacol suav, discret, agreabil. La antipodul acestei viziuni senine, **Human zoo** a exaltat latura animalică, instinctivă, irațională, abisală din om. Produs de Fundația Proiect DCM, în colaborare cu Arcub și British Council, spectacolul e realizat de doi coregrafi interpreți din România și Marea Britanie – Cosmin Manolescu și Marie Gabrielle Rotie. Decupat în două părți, **Human zoo** e un *performance* îmbinând teatrul-dans cu cel gestual, într-un cadru scenografic realizat electronic, spectaculos, de mare efect vizual. În prima parte, am asistat la un parcurs al trezirii bărbatului din stadiul animalic, de nevertebrat humanoid, pentru ca, ființă rațională, acesta să se comporte brutal, să se masturbeze, să aibă coșmaruri și preocupări violente. războinice. În partea a doua, e

rândul femeii să devină agresivă, furioasă, bătuită de obsesii și fantasme sexuale. Mai mult experimental, spectacolul e rotund, foarte bine structurat, atât în interpretare cât și la nivelul imaginii scenice.

Închiderea EuroDans-ului a revenit Teatrului de Balet „Oleg Danovski” din Constanța, cu un tulburător **Requiem** de Verdi, creat de Gigi Căciuleanu. Personalitate complexă a coregrafiei mondiale, promotor al avangardei în dansul contemporan, studiind și evoluând pe mari scene ale lumii, întemeindu-și în Franța propriile companii în cadrul cărora colaborează cu mari nume din domeniu – de la Pina Bausch la Maia Plisețkaia –, Gigi Căciuleanu a produs o mini-revoluție estetică pe scena constănțeană, mai ales la nivelul stilului de dans al trupei, interpreții umplând spațiul scenic printr-un limbaj corporal novator. Muzica „monumentală” a lui Giuseppe Verdi, a devenit suport pentru un teatru coregrafic abstract și concret, poetic și filosofic deopotrivă, încărcat de simboluri și metafore plastice plasate sub semnul coerenței și unității stilistice. **Requiem. 24 de ritualuri și un cuvânt șoptit** e o creație extrem de personală, specială, transmițătoare de energii, care se urmărește cu suflul la gură, într-atât de incitantă e propunerea coregrafică a lui Gigi Căciuleanu. Obișnuit cu montări mai mult clasice, dacă nu chiar muzeistice, publicul ieșean a avut un șoc cultural vizionând acest spectacol. Juriul, compus din Erwin Kecsek, Dana Coșeru și Florin Fieroiu, a acordat următoarele premii: Premiul I – Silvia Mihai pentru creația **Și... acum?**; Premiul II – Mateia Stănculescu pentru creația **Către nicăieri**; Premiul III – Eduard Gabia pentru **Cinci minute din viața mea**.

Mioara Adina Avram



# Un foc sacru numit Agnes Baltsa

**E** posibil ca, totuși, astă primăvară, celebra mezzosoprană să nu-și fi onorat promisiunea de a cânta la București din motive într-adevăr independente de voința sa, dar, dacă este adevărat că a făcut-o



Agnes Baltsa

dintr-un simplu capriciu (așa cum cu amărăciune presupuneam atunci, în urma informațiilor culese din presa internațională cu privire la caracterul dificil al artistei), acum și-a spălat cu vârf și îndesat păcatele. Numai pentru faptul că atunci ar fi cântat alături de reputatul tenor Luís Lima (care, la cererea ei, trecuse Oceanul și se afla deja la București, după ce îi fusese partener – în același spectacol cu *Carmen* de Bizet, regizat de Marina Emandi-Tiron – și în lungul turneu întreprins prin Japonia, în vara anului trecut, de către Opera Națională Română). Acum a trebuit să se mulțumească însă cu replica lui Mario Malagnini – artist cu voce frumoasă și puternică, interpretând cu precizie și muzicalitate, având pe deasupra și o înfățișare rară la un tenor (statură înaltă, siluetă încă suplă, chip cu trăsături plăcute), dar lipsit cu desăvârșire de flacăra trăirii emoționale. Or, supremul atu al mezzosopramei Agnes Baltsa chiar acesta

este: un foc sacru de o intensitate extraordinară.

Agnes Baltsa n-a fost niciodată frumoasă, iar acum nici tânără nu mai e, și cu toate acestea ea este cum nu se poate mai seducătoare în rolul Carmencitei. Aici, totul – de la rochie, coafură și machiaj, până la mișcare, atitudine și privire – este o lecție de spectacol *teatral* în cel mai deplin înțeles al cuvântului, iar forța interioară cu care interpreta proiectează deopotrivă către partenerii de scenă și către public pasiunea eroinei sale este copleșitoare. Subjugați, spectatorii uită după primele clipe că vocea cântăreței (foarte penetrantă, dar deloc senzuală, ușor aspră din cauza unui timbru prea deschis, aflat în dezacord cu registrul grav în care evoluează) este total nepotrivită cu partitura; triumful artistei este cu atât mai mare cu cât el se petrece într-un *contre emploi* vădit și, mai mult încă, în condițiile unei imense solicitări scenice (cântând în cele mai dificile poziții și mișcări: culcată sau ghemuită, mergând sau fugind, dansând sau sărind, adeseori cu spatele către sală, așa cum o cer situațiile dramatice și relațiile sale cu celelalte personaje). Cu o inteligență și un instinct artistic infailibile, Agnes Baltsa creează o țigancă de o autenticitate frustă, deloc vulgară, care dansează de-adevăratelea și este animată de pasiuni devastatoare – dintre care aceea pentru libertate și adevăr îi apare abia astfel spectatorului drept *hybris* în această tragedie doar aparent sentimentală. Dincolo de cerințele libretului și ale partiturii, artista caută expresii proprii, de mare rafinament și de tulburător efect: în „Seguidilla”, *rubato*-uri neobișnuite conferă sensuri noi frazelor muzicale; în „Cântecul gitan”, castanietele sunt înlocuite cu două farfurioare (gest justificat de ambiguitatea textului, unde se vorbește despre „ces petits morceaux de faïence” – chiar dacă tot cu referire la respectivul instrument muzical, ce poate fi confecționat și din ceramică). Uimitoare este mai cu seamă influența

pe care focul sacru ce o animă pe Agnes Baltsa o are asupra partenerilor săi: de la faptul că, imitând-o, Mihaela Stanciu (Frasquita) și Dorina Cheșei (Mercedes) se încumetă (probabil pentru prima dată în viața lor!) să apară și ele desculțe pe scenă, la firescul pe care îl dobândește cvintetul din actul II (în montarea inițială, penibil de static și schematic), unde celor trei li se alătură Florin Diaconescu (Dancanaro) și Nicoale Andreescu (Remendado), la gestația pe care și-o asumă lordache Basalic (Escamillo), Liliana Dumitrache (Micaëla), Vincențiu Țăranu (Morales) sau Pompei Hărășteanu (Zuniga) și la emulația pe care o trezește în rândurile corului pregătit de Stelian Olariu și chiar ale orchestrei strunite de către însuși directorul Operei, dirijorul Răsvan Cernat; în fine, la „contaminarea” lui Mario Malagnini până-ntr-atâta încât în două rânduri acesta participă cu reală forță de convingere la un joc de o violență nemaîntâlnită pe scena bucureșteană... Altminteri, deși nu cântă chiar tot timpul ca românii noștri (adică, invariabil, cu fața la public și ochii țintă la dirijor!), stăpânirea partiturii și volumul glasului permitându-i în principiu orice libertate de mișcare, tenorul italian păcătuiește prin unele impardonabile neglijențe scenice, generate de lipsa de implicare afectivă, clipă de clipă, în acțiunea operei. Astfel, al său Don José (oricum, lipsit de cea mai vagă ținută militară sau demnitate virilă: cu umerii căzuți, cu capul plecat, cu o mimică suferindă, cerșind parcă tot timpul mila) asistă la încăierarea dintre lucrătorele fabricii de țigări cu o indiferență care ar fi trebuit să-i tragă oricum pedepșirea cu carcera, înainte să se facă vinovat de evadarea Carmencitei; de altfel, și la atacul contrabandiștilor, ce înlesnește fuga eroinei, reacția sa – dar și a superiorului său – este la fel de absurdă: în timp ce soldații sunt aproape omorâți în bătaie, Zuniga se ocupă de... trimiterea lui Don José la închisoare, iar apoi pleacă agale în



urma lui, lăsându-și subalternii să scape cum or putea!

Sigur, accidente (de tipul: Don José pierde ca un prost floarea fermecată pe care i-a dăruit-o Carmen, iar Zuniga o calcă în picioare) i se pot întâmpla oricui și oricând, dar ele sunt infinit mai puțin jenante decât ineptiile de care regia acestui spectacol încă n-a scăpat cu totul. Ce folos că i-au fost extirpate „tumorile” maligne ale multiplelor Morți care, inițial, își făceau de lucru prin scenă pe tot parcursul reprezentației, dacă, în vreme ce corul cântă „La cloche a sonné” și în decor chiar există vizibil clopotul în cauză, din culise răsună o înconfundabilă... sonerie electrică, Micaela îi aduce și îi dă lui Don José un coș cu merinde, pentru ca apoi, ieșind din scenă, să i-l ia înapoi; ca niște „sisifi” ridicoli, contrabandiștii cară fără rost, unii în sus și alții în jos,

sacii cu marfă, oprindu-se însă atunci când trebuie să cânte – evident, țepeni și cu fața la public – celebrul lor cor; ca să se lupte cu Don José, Escamillo își scoate pelerina (dând la iveală un caraghios frac cărămiziu), dar când pleacă uită să și-o ia cu el, astfel încât altcineva trebuie să i-o ducă în culise; în fine, spectacolul se sfârșește și acum cu replica lui Don José „Vous pouvez m'arrêter” adresată tot... spectatorilor, căci în scenă nu se află nimeni altcineva care ar putea să-l aresteze!

Sunt, toate acestea, mărunțișuri care probabil că scapă majorității privitorilor (și cu siguranță n-au fost sesizate de către japonezii ce au aplaudat cu entuziasm spectacolul în vara anului trecut), dar care – o dată semnalate de către criticii de specialitate – ar fi trebuit remediate de îndată, nu perpetuate până astăzi și mai departe...

Cu oribilele costume ale montării va trebui să ne resemnăm însă pentru totdeauna, doar eventuala prezență a vreunei invitate în rolul titular îngăduindu-ne să ne mai clătim ochii – așa cum au făcut-o acum rochiile lui Agnes Baltsa, modele de simplitate, fantezie și bun-gust.

Și totuși, deschiderea noii sale stagiuni cu această reprezentație (cu adevărat!) extraordinară ridică Opera bucureșteană aproape de nivelul maxim la care se situa acum patru decenii; să sperăm doar că ea va izbuti, dacă nu să se și mențină permanent acolo (ceea ce nu prea e posibil, în jalnica noastră interminabilă tranziție), cel puțin să mai atingă din când în când această ștachetă valorică, spre bucuria spectatorilor săi statornici...

Luminița Vartolomei

sturnee

# Noul Nô

**Y**ukio Mishima a rescris trei piese din repertoriul tradițional al teatrului Nô, iar trupa japoneză „du Sygne” le-a montat și le-a dus în turneu prin Europa, cea dintâi oprire fiind la București. Nu este prima dată când ne vizitează acest teatru de autentic profesionalism, care-l numără în *staff*-ul său și pe Ion Caramitru, în calitate de consilier. Nerăbdătorii și întârzierii care n-au dorit sau n-au apucat să citească foaia-program a spectacolului n-ar fi avut cum să-i înțeleagă subtilitatea, chiar dacă ar fi fost buni cunoscători ai limbii japoneze. Programul pune pe două coloane rezumatele pieselor originale, respectiv ale adaptărilor moderne, permițând astfel să se descifreze sensul demersului teatral. Mishima introduce în trama originală poetică și rafinată ceea ce modernitatea a inventat, iar contemporaneitatea a uitat: lovitură de teatru. În *Yuya*, versiunea originală, un bogătaș estetic îi interzice amantei sale să-și viziteze mama bolnavă, deoarece dorește ca ea să-l însoțească la tot felul de evenimente munden-artistice și să trăiască împreună o gamă largă de emoții sofisticate. Conflictul între atitudinea sentimentală și cea estetică în fața vieții

este redimensionat de Mishima prin introducerea elementului etic: mama bolnavă este doar un alibi pentru o întâlnire amoroasă interzisă. În a doua piesă, o persoană sedusă și abandonată păstrează ca pe un fetiș evantaiul primit în unica noapte de dragoste. Seducătorul revine plin de bune intenții, dar femeia, care-și pierduse între timp mințile, devenise de nerecunoscut altfel decât ascunsă după evantai. Mishima recurge la scena tare a unei confruntări directe, în care femeia, aparent intactă, nu vrea să recunoască în noul-venit pe „adevăratul” amant și-l respinge în numele fidelității. Cele două piese sunt interpretate conștiincios, fără ostentație, nici strălucire. Regia introduce minime intervenții acustice și un decor în care niște jaluzele ingenios luminate reprezintă elementul cel mai expresiv.

A treia piesă are parte de o înscenare mai elaborată, care o face să se poată dispensa, aproape, de baza ei literară. Mishima se rezumă să aducă în ambientul modern o poveste tradițională despre atracția fatală care îl leagă, dincolo de limitele umanului, pe erou de un spirit malefic feminin. În timp ce partenera din viața reală a bărbatului suferă pe un

pat de spital în urma influențelor demonice, ceilalți doi dezvoltă, verbal și gestual, o dureroasă, complicată și fascinantă legătură. Ei construiesc cu gesturi hieratice un păienjenis din panglici elastice, care ajunge să învăluie aproape întreg spațiul de joc. Aspectul este de câmp intens cu linii de forță de altă natură decât electromagnetică. Sunete stranii se inserează între replici, potențează atitudinile și intensifică tensiunile. Triumful bărbat-amantă-soție este transfigurat într-o relație peste fire între uman și suprauman. Creșterea treptată a încredării și relaxarea bruscă din final, ca ruptură iremediabilă, sunt excelente realizate prin mijloace audiovizuale minimale, dar perfect adecvate.

Cele trei piese sunt prezentate sub titlul *Femeile lui Mishima*, prin care se încearcă probabil o *captatio benevolentiae* a feminismului, din ce în ce mai influent azi. Interesul lor stă însă în regândirea raporturilor dintre poezie și dramaturgie: contemplarea poetică specifică Nô-ului are nevoie de influxul dramatic al noului pentru a prinde viață din nou.

Adrian Mihalache



# Inteligența artificială

**L**a înființarea sa, Academia primea în grijă limba țării. Vaugelas, unul dintre primii academicieni, spunea că este interzis oricui, chiar și regelui, să inventeze cuvinte noi. Cu toate acestea, cuvinte au continuat să fie inventate, chiar de către simpli cetățeni, iar unele dintre ele au prins, s-au răspândit și i-au făcut faimă pe făuritorii lor, chiar în absența altor merite. Astfel, Karel Čapek, scriitor mai curând de raftul al doilea, își datorează notorietatea cuvântului „robot”, lansat în piesa *R.U.R. (Roboții Universalii Rossum)* din 1921. Știința și tehnologia aveau să atașeze, în anii '50, un referențial concret acestui cuvânt bine găsit, iar mai târziu conceptul s-a desprins de antropomorfism, păstrând însă cuvântul și conferindu-i chiar autoritate academică prin înființarea disciplinei numite „Robotică”. Este interesant de considerat retrospectiv acuratețea predicțiilor lui Čapek. În viziunea lui, roboții aveau să preia toate sarcinile manuale neplăcute, lăsându-le oamenilor deliciile demersurilor creatoare și exercițiile capricioase ale fanteziei. Mașinăriile respective sunt înzestrate cu programe având capacitatea de auto-învățare, astfel că inteligența lor artificială se dezvoltă prin practica productivă,

până la nivelul la care se produce emergența conștiinței de sine. Cum de la conștiința de sine la conștiința de clasă nu e decât un pas, roboții nu ezită să-l facă. Ei încheagă o ideologie revoluționară rudimentară și trec la fapte, luând locul foștilor stăpâni și eliminând ne folositoarea rasă umană. Autorul lasă o rază de speranță: roboții ajung să trăiască și o viață sentimentală, nu numai una intelectuală, descoperă dragostea, contactul corporal, într-un cuvânt, se umanizează.

Contrar anticipărilor lui Čapek, s-a dovedit mai ușor să se construiască un sistem artificial care să câștige partide de șah și să descopere teoreme matematice, decât unul care să facă mâncare și să țină curat în casă. Primele și cele mai spectaculoase aplicații ale inteligenței artificiale au fost în domeniul muncii intelectuale, nu al celei manual-casnice. Roboții de azi execută foarte bine operații repetitive, ca asamblarea de automobile, sau sarcini complexe, dar precis definite, ca alunizarea. În schimb, ei se dovedesc extrem de stângaci în îndeplinirea acelor misiuni care necesită un ansamblu difuz de cunoștințe generale. De aceea, este probabil ca dobândirea conștiinței de sine, sperată cu înfiorare de ciberneticieni, să

nu fie însoțită de mânia proletară. În fond, roboții conștienți se vor regăsi alături de privilegiați, împărțând preocupările lor elevate, departe de nefericiții constrânși la servitute de chiar mințile lor prea rudimentare.

Daniel Pursey regizează spectacolul studenților de la Oxford (O.U.D.S. – Pursey/Munthe Productions), adoptând perspectiva contemporanilor piesei și ai autorului, nu pe cea a publicului de azi. O intervenție minimă în text, mai ales în partea finală, care descrie fenomenul de umanizare a roboților, ar fi împropățat mult piesa, sugerând fuziunea actuală dintre om și tehnologie ca ciborg, entitate mai evoluată și mai sofisticată decât robotul. Mizanscena este didactică până la fastidios. Expozițiunea lungă dublează explicațiile unui personaj care-l dăscălește pe altul în prim-plan, cu o acțiune mimată în fundal. Actorii-studenți au disciplină și profesionalismul caracteristice școlii britanice de teatru, dar nu se ridică deasupra unei corectitudini onorabile. Textul se aude însă clar, accentul Oxford reconfortează, așa că publicul moțâie împăcat cu sine, văzându-și confirmată competența în înțelegerea limbii engleze.

A. M.

## Sfârșind în disperare

**L**a spectacolul cu *Furtuna* lui Shakespeare, jucat de trupa britanică *fringe* AandBC, publicul se află pe scena mare a Naționalului bucureștean, așezat pe niște butoiașe printre care mișună actorii, mai izbindu-l pe câte unul, mai zgândărindu-l pe altul. Publicul este chiar insula lui Prospero, cu copacii, stâncile și gropile ei. Cea mai importantă inovație regizorală a lui Gregory Thompson este de a face din Ariel un personaj colectiv, astfel încât naufragiații sunt ușor de derutat, fiind interpelați din cele mai diferite puncte ale

scenei de către actorii tupilați printre spectatori. Această opțiune este responsabilă și de efectele sonore stereofonice, care potențează splendida partitură vocală *a cappella* semnată de Amy Finegan, care joacă și rolul căpitanului de corabie. Dintre toate însușirile magice ale insulei lui Prospero, cel mai bine este realizată reverberația sonorilor străni, plutirea muzicii în aer. Plasarea publicului în centrul efectelor audiovizuale amintește și faptul că insula din poveste poate fi considerată ca un ambient virtual, simulat cu magia multime-

diei. Diferența dintre audiovizual și multimedia este însă importantă: ea constă în dimensiunea interactivă a celei din urmă. Ca urmare, a miza pe multimedial, cum au făcut englezii, presupune a da o soluție problemei interactivității.

Teatrul a tot încercat să dea soluții acestei probleme în ultimii 2 500 de ani. În cazul de față, ni s-a propus adresarea directă, interpelarea individuală a spectatorului. Prospero – David Fielder privește o spectatoare în ochi și-i vorbește ca și cum ea ar fi Miranda. Din păcate, spectatoarea îl receptează pe David Fielder, nu pe Prospero. Situația a fost îngreunată și de faptul că audiența era, ca la mai toate premierele și turneele mai acătării, formată din *tout Bucarest*, persoane mondene care se cunosc între ele și se bucură mereu să se regăsească. Rezultatul a fost că interacțiunea s-a produs între cunoștii care se căutau din ochi și-și făceau semne de complicitate, nu între



spectatori și actori. O altă formă de interactivitate încercată de englezi a fost atingerea unor persoane din public, împrumutul unui obiect de îmbrăcăminte, mângâierea unei cheii ș.a.m.d. Publicul s-a simțit astfel, frustrat, fiind tratat întâi ca decor, apoi ca recuzită, deloc ca partener. În locul lui Gregory Thompson, aș fi distribuit prin sală replici dactilografiate, stimulând, prin pauze bine controlate, intervenția verbală a posivilor anglofoni.

Spectacolul a fost dificil pentru actori, ei fiind nu numai obligați să se strecoare printre spectatori, dar și să-și spună replicile din mers, ceea ce a redus drastic inteligibilitatea textului. Rex Doyle și Elliot Levey au fost plini de vervă verbală și corporală în cuplul comic Trinculo-Stephano. David Fielder ne-a contrazis obișnuințele: în locul magicianului superior, al filosofului detașat, am văzut un om

frământat, nesigur, dornic să scape cât mai repede de pe insulă, mai mult Robinson Crusoe decât Prospero. A dilatat mult finalul, insistând asupra replicilor angoasate de după renunțarea la magie, în care mărturisește că fiecare al treilea gând al său este mormântul și că nu poate sfârși decât la fel ca toată lumea, adică în disperare (*My ending is despair*). Realizatorii nu și-au propus să susțină o anumită teză, să inoveze sau să experimenteze. Ei au dorit pur și simplu să prezinte concepția lor dramatică despre Furtuna lui Shakespeare. Premisa demersului lor este că nimeni nu-și posedă propria minte ca pe o proprietate privată; doar trăirea împreună a gândurilor poate să atingă pragul energetic critic la care se aprinde scânteia adevărului artistic.

A. M.

Furtuna de Shakespeare (AandBC Company)



foto: Silviu Covaci

**Sc**ee se întâmplă în teatre?

# Toamnă orădeană

Oricât de banal, acest titlu, care reproduce numele unei sărbători culturale pe plan local, și-a aflat acoperirea și în realitatea teatrală. O deschidere de stagione pusă sub un generic ce angajează municipalitatea mai mult decât protocolar este o idee cât se poate de adecvată. Pentru că sus-numita manifestare, animată de omul de cultură și, mai nou, de afaceri, din localitate (l-am numit pe dramaturgul și publicistul Mircea Bradu) a fost un bun prilej de a evoca, de pe scena Teatrului de Stat din Oradea, tradițiile în materie ale locului. Cu atât mai mult cu cât, la vremea centenarului, s-a hotărât ca impozantul edificiu să-și recapete poziția centrală în viața spirituală a orașului. Fac, pentru aceasta, eforturi considerabile conducerea teatrului, directorul Petre Panait și Ion Abrudan, adjunctul său, trupa, întărită cu forțe tinere, și „sfatul criticilor”, care-i numără pe câțiva dintre cunoscuții breslei: Dumitru Chirilă, Mircea Morariu, Elisabeta Pop.

Și francezii îl redescoperă pe Sartre, mi s-a explicat atunci când, sceptică față de audiența actuală a pieselor



Cu ușile închise de J.-P. Sartre  
(regia: Alina Hiristea)

sale teziste, i-am reproșat tinerei regizoare Alina Hiristea reîntoarcerea la idolul tineretului furios din mai '68. Spectacolul realizat de ea cu piesa într-un act *Cu ușile închise*, la Sala Studio, în traducere și adaptare proprie, își motivează existența pe afiș nu doar prin testul profesional pe care-l presupune un text dificil, abstract, ci și prin intenția de a se reveni asupra

filozofiei existențiale din piesele lui Sartre. La atâția ani de la momentul unei polemici antologice, soluția „împăciunitorului” Sartre (el l-a înlocuit pe *sau* cu *și* în relația ființă-neant) își pierde interesul, esențială rămânând tema ei, eternă ca și noțiunile în dezbateră. Așa se pare că a gândit și tânăra regizoare când a ales piesa lui Sartre pentru un spectacol care mi-



# Scenariu ce se întâmplă în teatre?

zează mai degrabă pe încheștarea personajelor decât pe latura abisală a conflictului. Cu toate acestea, metafora decorului, conceput cu fină intuiție și adecvare a soluției plastice de Vioara Bara, propune o altă cheie de lectură. Un hău negru în care sunt aruncate personajele vrea să fie proiecția infernală a tensiunilor lăuntrice, iar albul costumelor, o speranță de purificare. În această ambianță, momentele de introspecție, rezervate pe rând celor trei, devin recitaluri grotești. Nimic nu are scuză și justificare – pare a spune spectacolul, folosind izolarea în spotul luminos nu doar ca pe o convenție, ci și ca pe un adevărat teritoriu, *one man's land* care ridiculizează pornirile egocentrice. Cu mici diferențe temperamentale, prestația actorilor e cam în aceeași notă: Mariana Presecan (Estelle) colorează dramatismul cu fiorituri mondene și șarm personal, Mariana Neagu devine treptat roaba accentelor domestice din trecutul lui Ines, iar Doru Fârte îl caută pe Garcin

**Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia** de Matei Vișniec a pierdut, în competiție cu aceea timișoreană, la un festival zonal, orădenii se încăpățânează să țină pe afiș un spectacol care nu prea mai adună public, cu toată valoarea lui poetică emoționantă. Petru Vutcărau, ca regizor, aceeași Vioara Bara, ca scenograf, dar mai ales Elvira Platon-Rîmbu în Dorra (remarcabilă, forța dramatică a actriței) și Mariana Presecan în Kate (joc studiat, bine echilibrat) păstrează montarea în datele ei inițiale. Simplitatea mizanscenei, firescul interpretării, tensiunea tragică pe care povestea o conține și o transmite sunt încă vii, cu toate că timpul a mai uzat ceva din forța subiectului. Pentru că actriței Elvira Platon i se pregătește o grea încercare – în *Medeea* – ne permitem să-i sugerăm un control mai atent al temperamentului, al ținutei și glasului. Trupa maghiară "Szigligeti" a teatrului din Oradea joacă și la acest înce-

sumă devastatoare pasiune dintre May și Eddie – o iubire interzisă de vocea sângelui, ca în tragediile antice – regizorul și scenografa (Florina Bellinda Birea) au plasat montarea pe scenă, unde stau laolaltă actorii și publicul. Aici este așezat și balansoarul bătrânului – trecutul vinovat – de unde fantoma lui reîncarnată îi urmărește pe eroi. Temă veche a teatrului american contemporan, criza cuplului rutinat, uzat în conveniențe și amenințat din interior, revine în forță pe mâna unui foarte bun autor de teatru. La prima vedere, regizorul nu are prea multe de făcut, dar are enorm de "spus" prin intermediul actorilor. În mod surprinzător, Dézsi Szilárd s-a descurcat excelent în fața experimentaților interpreți care, printr-un joc expresionist susținut, ating pragul periculos al confundării cu personajul. Psihanalitic vorbind, e tot ce-i mai lipsea acestei piese pentru a ne captiva definitiv. Electrizanta Fábíán Enikő (May) e totuși mai presus de iubirea instinc-



în efigia patetică a luptătorului din rezistență, la care face aluzie autorul. Nici unuia nu-i „iese” partea metafizică a rolului și spectacolul cade astfel în banal, cu toată grija regizoarei pentru rigoare formală și simbolism (nici pietroaiele și nici urnele din recuzită nu au acces la tema „subțire” a piesei). Necăjiți că varianta lor cu piesa

put de stagione cu respectabil succes piesa *Nebun din dragoste* (Fool for love) de Sam Shepard, în traducerea lui Göncz Árpád, ajunsă la a 19-a reprezentație. Regia spectacolului a fost încredințată tânărului Dézsi Szilárd, care-și susține astfel examenul de absolvire la Facultatea de Teatru din Budapesta. Pentru a sugera spațiul de constrângere în care se con-

tuală a lui Eddie (Medgyesfalvy Sándor) și conduce partida în favoarea eliminării complexului feminin. Profesionist confirmat, tânărul regizor poate să-și continue proiectele la teatrul din Oradea; dintre acestea, cel mai interesant ni s-a părut a fi Baal de Bertolt Brecht.

Doina Papp



# Cele bune, cele rele

**A**m toată admirația pentru felul în care Teatrul „Vasilache” și oficialitățile botoșănene au izbutit să ajungă la această ediție, a VII-a, trecând peste vicisitudinile financiare care stau în calea oricărui festival.

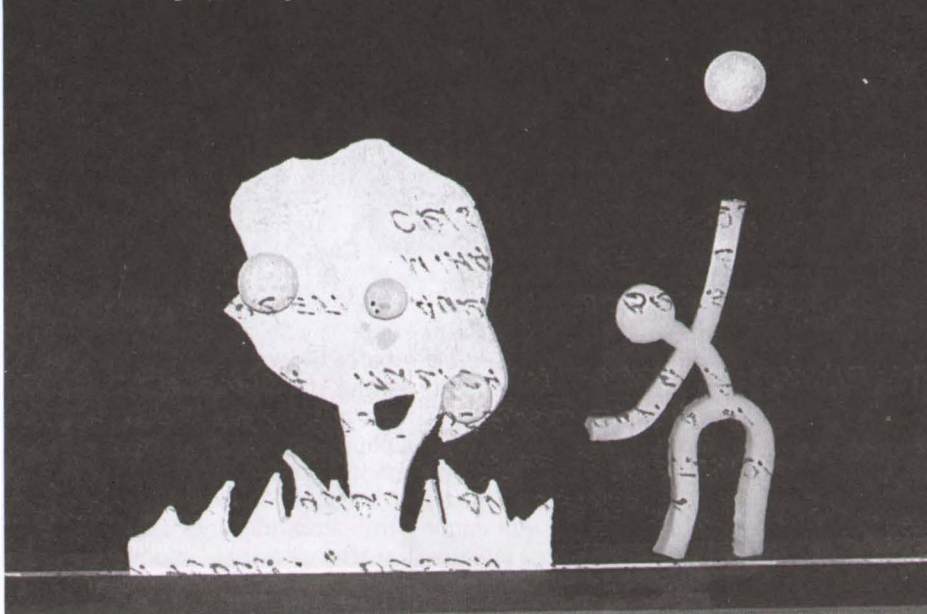
Păcat doar că, în acest an, spre deosebire de cei precedenți, numărul trupelor străine a fost foarte modest. Oricum, cei prezenți au avut de învățat și bune, și rele. Încep cu cele rele. Sunt creatori, în câteva teatre, care nu pun accentul pe interpretare și mănuiere, creionând doar spectacole de minimă rezistență. Sunt împotriva unui astfel de procedeu, mai ales când artiștii în cauză sunt talentați. Alții nu au învățat încă să mănuiască păpușile, dar încearcă, prin dăruire, să suplinească asemenea carențe. Este demnă de apreciat pasiunea lor pentru acest gen de teatru, și sperăm că, în timp, vor învăța ceea ce au de făcut și vor ghici farmecul și posibilitățile de expresie ale păpușilor.

Un exemplu de permanent profesionalism au fost artiștii teatrului-gazdă, care, la fiecare apariție, acasă sau în cadrul altor festivaluri, se impun ca buni interpreți, mănuiitori cu har și spirit.

Astfel, cu un spectacol în afara concursului, *Asmodée sau Diavolul șchiop*, ne-au încântat prin ideile pline de haz.

În final, tot Teatrul „Vasilache”, cu

Desen animat (regia și scenografia: Valentin Dobrescu)



spectacolul *Desen animat*, scenariul: Mihaela Petroniu și Aurica Dobrescu, de altfel și interprete, alături de Cristinel Onofrei, în regia, scenografia și ilustrația muzicală ale lui Valentin Dobrescu, a primit marele premiu al Galei.

Interesante au fost și reprezentațiile oferite de păpușarii de la Chișinău cu *Aventurile unui cățeluș* (Malia Ostopenko obținând premiul II); Teatrul unui singur actor de la Kiev, respectiv Volodomir Zavalnyuk, a câștigat premiul I. Valeriu Josan, cu recitalul

*Sufletul*, realizat cu sprijinul Teatrului „Licurici”, a primit premiul „Take Dobrescu”.

În încheierea Galei a fost prezentat spectacolul *Festivalul de jazz*, în regia cunoscutului om de teatru Marius Rogojinski, producție ce nu putea intra în discuția juriului, depășind numărul de interpreți acceptați prin regulament în concurs. La o viitoare ediție le urâm succes, dar cu mai puțini actori!

Brândușa Silvestru

Chișinău

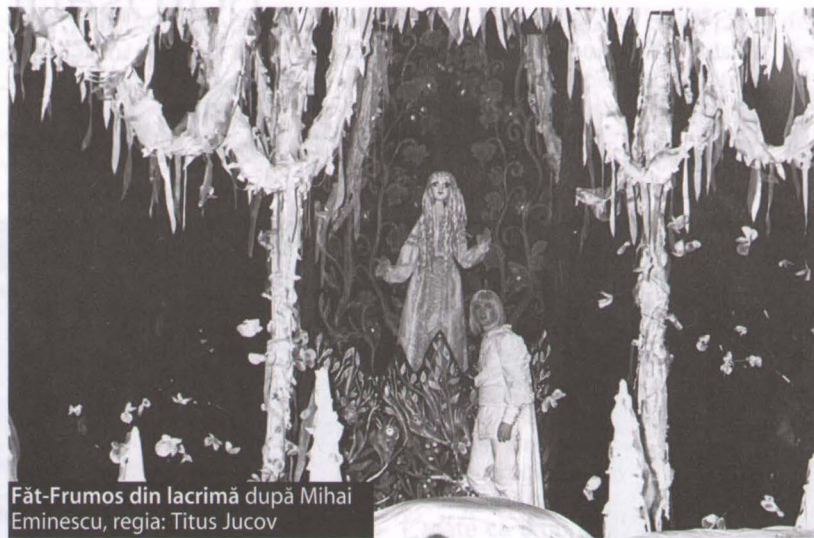
# Actor contra păpușă

**I**ubitori ai teatrului de păpuși, ai personajelor de poveste, precum și artiști mănuiitori s-au întâlnit în luna octombrie la Chișinău, la Gala Internațională a Teatrelor de Păpuși „Licurici '55”. Alături de reprezentațiile scenei-gazdă și ale altor teatre de profil din Republica Moldova, au

fost prezente spectacole de păpuși și marionete ale unor trupe din Letonia, Germania, Ucraina, Rusia, Turcia și România, toate, colaboratoare ale Teatrului „Licurici”. În programul festivalului nu a existat o idee anume care să justifice selecția, iar spectacolele nu au fost alese pentru a ilus-

tra mijloacele și procedeele specifice, tradiționale de construcție și mănuiere a păpușii (cu o excepție: *Karagöz – Kukla Gösterileri* de la Karagöz Puppet Theater – Ankara, Turcia), sau tendințele actuale, novatoare ale artei păpușărești. Fără a-și propune o tematică anume, Gala a





Făt-Frumos din lacrimă după Mihai Eminescu, regia: Titus Jucov

ridicat totuși o întrebare: mai este spectacol de teatru de păpuși acela în care actorul este utilizat în detrimentul suveranității păpușii?

Este adevărat că diversitatea procedurilor folosite la nivelul mânuirii (sfori, tijă, păpușă-planșetă, pe mână) și chiar combinarea lor într-un singur spectacol, fără a se rupe însă unitatea de stil (Făt-Frumos din Lacrimă, Teatrul Republican de Păpuși „Licurici”, Chișinău) a demonstrat – prin acu-

ratețea și stilizarea mișcării – preocuparea de a dezvolta tehnicile acestei arte. Cu toate acestea, însă, prezența tot mai directă a actorului pe scena păpușii rupe treptat magia relației dintre spectator și păpușă-personaj, înlocuind-o cu aceea, existentă deja în teatrul dramatic, dintre spectator și actor-personaj. E momentul în care păpușa încetează să mai guverneze, ajungând doar participantă, alături de actor, la procesul creării unui spec-

tacol, cel mai adesea viu, ușor, plin de culoare și amuzament. Prezențele de acest gen au fost numeroase în cadrul Galei, astfel că a predominat sentimentul participării la acel tip de spectacol în care păpușa devine mai mult pretext (Povești trăsnite pe scări sucite – Teatrul pentru Copii „Arlechino”, Brașov; Prin poveste rostogol, Ascultă clopoțelul din inima mea – Teatrul Republican de Păpuși „Licurici”, Chișinău...).

Pe de altă parte, Teatrul „Ogniv” din Moscova, prin Cățelul lunii, amintește de capacitatea celor mici de a înțelege problemele majore ale existenței, atunci când în poveste se regăsesc personajele îndrăgite ale copilăriei, dar și de puterea de sugestie a păpușii în tratarea scenică a acestor probleme, fără a fi necesar și aportul omului-actor.

Incluzând spectacole diverse din punctul de vedere al abordării estetice a artei păpușărești, Gala Internațională „Licurici '55” se dovedește a fi un eveniment necesar peisajului artistic actual, mai ales că îi păstrează teatrului de păpuși o poartă deschisă către noi tendințe.

Alina Mang

## **S scena amatorilor**

# Supraviețuitorii

„U mflat cu pompa”, mai demult, până la dimensiuni pe cât de false, pe atât de stresante, teatrul neprofesionist a căzut acum într-o nejustificată dizgrație, devenind de multe ori ținta unor atacuri ironice sau violente din partea acelor care nu cunosc nici fenomenul autohton, nici faptul că pe alte meleaguri există trupe de acest fel, deja bine cotate, festivaluri de prestigiu și chiar o Asociație Internațională a Teatrului de Amatori. De altfel, dezinteresul senioral în fața nucleelor care au reușit să evite în trecut compromisurile de ordin ideologic se resimte și în faptul că multe asemenea trupe au sucombat în anii falnicei noastre tranziții, afilierea la acea Asociație Internațională a „încremenit în proiect”, iar dintre confruntările devenite tradiționale, astăzi nu mai supraviețuiește decât

Festivalul internațional de teatru de la Lugoj, ajuns acum la cea de-a V-a ediție. Această longevitate se explică nu numai prin tradiție ori prin ambianța primitoare și entuziastă, ci și printr-o veche și indiscutabilă vocație pentru teatru a intelectualilor. Ea a făcut ca primul spectacol în limba română să aibă loc în oraș încă în 1841, iar din acest deceniu ansamblul lugojean să devină teatru municipal (neprofesionist) cu stagii permanente.

Trebuie spus, de asemenea, că supraviețuirea, iar acum succesul acestei manifestări sunt aproape inseparabil legate de numele profesorului Nicolae Blidaru, directorul Casei de Cultură din localitate și, în același timp, directorul festivalului. La actuala ediție s-au aliniat la start unsprezece trupe – din Grecia, Iugoslavia, Ungaria și România –, cele

patru zile de concurs prilejuind, dincolo de spectacolele urmărite adeseori de săli pline, o întâlnire între artiști și critici din juriu, pe tema integrării teatrului nostru neprofesionist în circuitul manifestărilor europene de gen. A fost, de asemenea, lansat volumul Cântecul frânt al ciocârliei de Tiberiu St. Ciorogariu, fost actor în trupa lugojeană, stabilit acum în S.U.A. Faptul că teatrul neprofesionist poate oferi surprize notabile în ceea ce privește emoția estetică, talentul actorilor și ingenuitatea interpretării a ieșit pregnant în evidență, fie în spectacole ca Mena-jeria de sticlă (regia: Ion Ardeal Ieremia), prezentat de Teatrul municipal din Lugoj (Marele premiu), Se caută un mincinos de Dimitris Psathas, în interpretarea Teatrului „Apollo” al municipalității din Assos-Lecheon Perigiali Corinthias – Grecia, Iosif și frații de Soltenszky Tibor, prezentat de Ateneul Cultural „Kava” din Budapesta, sau Caii la fereastră de Matei Vișniec, adus pe scenă de Societatea cultural-artistică „Luceafărul” din Virșet – Iugoslavia



(formații laureate ale festivalului), fie în performanțele individuale ale unor actori ca Tudor Trăilă, în rolul Jim din *Menajeria de sticlă*, și Elbert Lilla, excelenta protagonistă a spectacolului de teatru gestual *Aritme*, oferit de trupa Artkontakt din Szekszerd (distingși amândoi cu câte un premiu de interpretare), fie în evoluția ca regizor, interpret și manager a profesorului Constantin Ștefănescu de la Teatrul Tinemar al Cercului Militar din Mangalia, autorul spectacolului *Mâna destinului*, după *Doi pe o bancă* de Aleksandr Ghelman. Fără să trăiască satisfacția de a urca pe podium, artiștilor de la Teatrul municipal din Caracal (cu montarea *În căutarea sensului pierdut* de Ion Băieșu), Teatrul „Ion Luca” din Vatra Dornei (cu *Mătrăguna* de Niccolò Machiavelli), Cercul Militar din Medgidia (cu *Fata cinstită* de Carlo Goldoni) sau Teatrul studentesc „Ludic” din Iași (Conu’ Leonida față cu reacțiunea) le revine meritul de a fi cucerit nu o dată aplauzele publicului și de a ne fi reamintit că se află și ei printre brioși supraviețuitori ai teatrului neprofesionist.

Ion Parhon



Se caută un mincinos de Dimitris Psathas

si impresii

# Tineretea Naționalului ieșean

Înțelegând necesitatea diversității proiectelor teatrale pe care le realizează, atât pentru spectatorii care îi trec pragul, cât și pentru menținerea „în formă” a trupei, Teatrul Național din Iași încurajează din plin montarea unor spectacole special gândite pentru spațiul Sălii Studio pe care o deține, spațiu amenajat și el în ideea că istorica sală italiană nu mai poate împăca astăzi toate gusturile publicului și oamenilor de teatru. Ușa Sălii Studio a Naționalului ieșean este astfel larg deschisă tuturor regizorilor și actorilor (foarte tineri, tineri ori mai puțin tineri), chiar studenților, în măsura în care proiectele pe care le prezintă aceștia sunt realiste, „stau în picioare”. Nu știu câți tineri au venit cu propuneri, câți au ratat ocazia, câți au fost respinși, cât de greu le este sau cum își „rotunjesc” salariile. Cert este însă că rezultatele se văd. Aerul proaspăt se simte. Cei

care joacă, mai ajutați, mai lăsați să-și găsească singuri sponsori, au făcut progrese foarte mari. Succesul lor demonstrează – pentru a câta oară? – ce important este să joci imediat după încheierea studiilor, să joci aproape orice, numai să joci. Este foarte adevărat și faptul că, la Iași, există actori alături de care nu poți să stai fără să nu înveți câte ceva. Se numără printre ei Sergiu Tudose, Petru Ciubotaru, Mihaela Arsenescu-Werner. Revenind la tânăra generație, mi se pare important de semnalat „cazul” actorilor Roxana Păun Trifan și Nicolae Ionescu. I-am văzut pentru prima oară anul trecut în *Sub zodia lui Sisif* după Eschil și Euripide, spectacol ce le scotea în evidență numai defectele, când, de fapt, ar fi trebuit să-i pună în valoare, fiind ultimul spectacol din viața lor de studenți. S-au prezentat neglijent, mi-au lăsat o impresie proastă. I-am revăzut în

1999 la Gala Tânărului Actor de la Costinești. Au concurat la secțiunea grup cu Ursul de A. P. Cehov. Nu au fost premiați, dar prestația lor a fost onorabilă. Din stagiunea 1999–2000, joacă pe scena Naționalului ieșean. Au avut norocul să fie distribuiți destul de mult: în *Fata fără zestre* de A. N. Ostrovski, *Ultima dragoste a lui Don Juan* de Tudor Popescu (ambele, în regia lui Nikolov Perveli Vili), în *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, în regia lui Alexander Hausvater. Se prezintă din ce în ce mai bine. S-au integrat și, în mod normal, în ceea ce-i privește, n-ar trebui să mai vedem sau să auzim lucruri proaste. Șansa lor s-a chemat Sala Studio a Teatrului Național din Iași: spectacole fără desfășurări impresionante de forțe, fără fonduri de milioane...

Irina Ionescu



# „Domnul Vlad Mugur mi-a spus...”

Pe Sorin Leoveanu (care, mai nou, și-a schimbat numele de scenă în Sorin Robert Leoveanu), recent absolvent de Actorie la Târgu-Mureș, l-am văzut pentru prima oară jucând în rolul Domnul Ponza din **Așa este (dacă vi se pare)**, regizat de Vlad Mugur, la Teatrul Național din Craiova. Încă de pe atunci m-a frapat maturitatea lui artistică. Totuși, ideea unui dialog cu Leoveanu mi-a venit abia mai târziu. În urma unui turneu la București al Teatrului Național din Târgu-Mureș, am fost spectator, cu oarecare întârziere după premiera oficială, al producției **Eu când vreau să fluier, fluier**, montată de Theodor-Cristian Popescu. Îmi ieșise total din minte că Sorin Leoveanu (așa l-am apucat, așa îi spun, deocamdată) joacă în spectacolul cu pricina. Mi-a plăcut personajul său, neștiind că el, interpretul de la Târgu-Mureș, este, nici mai mult, nici mai puțin decât... (tot) el, interpretul craiovean. Când am aflat, mi s-a părut incredibil: nu îl recunoscusem, deși aveam de-a face cu aceeași persoană; iar cauza nu era machiajul. În cele două roluri, actorul era diferit. Mi-am dat seama că, de fapt, „accidentul” înseamnă, pentru actor, un compliment. Dar și un motiv destul de solid ca să-l transform pe Sorin în interlocutor.

## Ai mai făcut vreo facultate înainte de Actorie?

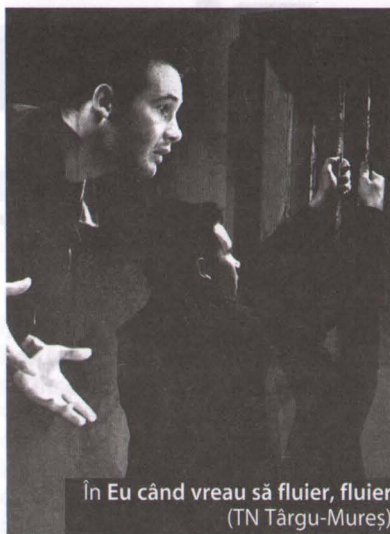
Nu. Am terminat liceul, am mai stat un an, după care m-am pregătit și am intrat la Academie, la Târgu-Mureș. Mi-a fost frică să dau în altă parte. Mi-am zis: „Măcar să văd cum e, să-mi fac o idee”. Am intrat la clasa lui Cornel Popescu, de la care am învățat foarte multe.

## Și, dacă a fost o admitere „de încercare”, nu ai mai „încercat” la București?

Am avut o tentativă la sfârșitul anului I, dar am renunțat. Sincer să fiu, m-am gândit că nu e *fair* față de colegii mei.

## Cum adică?

Inițial am intrat zece oameni, cinci băieți și cinci fete, și, după un semestru, s-a transferat un coleg. Nu a fost prea plăcut: e ca și când se rupe ceva, cu atât mai mult când te afli la început. Eram toți o mână de oameni, fiecare cu visurile lui, dornic să învețe, să „crească” într-o anumită direcție. Atunci când pornești la drum e greu să tot schimbi locul. Cel puțin pe mine asta m-a determinat să nu plec: am dorit să ajungem o echipă, un tot. Am și fost, de altfel, o clasă foarte unită. Nu am avut răutăți majore.



În **Eu când vreau să fluier, fluier** (TN Târgu-Mureș)

## De ce este importantă legătura care se creează în aceeași clasă între niște studenți la Actorie?

O echipă îți dă sentimentul că nu ești singur pe scenă și în viață. Aproape toți locuim în același cămin, stăteam zi de zi împreună, șapte-opt luni pe an. S-a creat un fel de aură. E ca și când tu te-ai împiedicat, iar eu, din spatele tău, m-aș grăbi să te opresc de la cădere. Ca la armată, când întâlnești oameni pe care nu i-ai cunoscut niciodată: și plângi pe umărul celui lalt că nu-ți place armata,

iar el îți mărturisește același lucru. Vorbim, ne povestim, se creează o relație care e mai mult decât faptul că intrăm pe scenă împreună și spunem niște replici.

## În ce chip te ajută experiența personală în meseria ta?

Crizele, suferințele, necazurile și decepțiile tale, ca individ, există indiferent de ce ți se întâmplă profesional. Totuși, cred că e bine să le ai, pentru că ele contribuie mult la construirea personajelor. Sunt necesare și rateurile: a doua oară nu mai fierbi ciiorba atât de mult. Lovitura sub centură e un pas înainte. După mine, ce se întâmplă acolo, pe scenă, e, în primul rând, emoție pură. E suferința ta, ca om, căci lucrezi mereu cu suflul și cu mintea ta. Am și eu momente când nu mai înțeleg de ce și pentru cine îmi fac meseria, cu ce îl ajută ea pe spectator sau pe partenerul meu. Dar sunt convins că, în primul rând, fac teatru pentru mine.

## Ce vrei să spui?

Când am o repetiție reușită, mă curăț, într-un fel. Nu e nimic paranormal în asta. Mă impac cu propria mea persoană. E un soi de împlinire sufletească: ai realizat un lucru care e important și îți face bine. După ce, pe scenă, ai început să plângi și te dor venele și mușchii de încordare, când te duci acasă ești „floricică”, nu mai ai absolut nimic. E ca un soi de purificare. Nu știu dacă ești liniștit pentru că ți-a ieșit bine și ți-ai dat seama că poți să duci până la capăt ceva. E mai curând emoția aceea pură despre care vorbeam mai devreme, munca îngrozitoare, nopțile pierdute frumos. Niciodată nu-ți pare rău că nu ai dormit decât o oră și că ești obosit a doua zi. Faptul că ești în priză e suficient. De aceea, neajunsurile mă ajută. La fel și bucuriile. Atunci ești autentic și „căptușit” pe dinăuntru.

## Spuneai că te întrebi la ce le folosește celor din jur ce faci tu.

Spectatorul poate să fie sau nu de acord cu ce se întâmplă pe scenă, să



accepte sau nu energia care vine către el și să transmită înapoi alta. Dar dacă omul acela simte ceva, eu sunt fericit.

### Și tu știi când el simte?

Da. Fizic, la aplauze. Altfel, în timpul spectacolului, îl „aud” cum ascultă. Se naște senzația că nu ești singur și că, dacă ceea ce faci nu este acceptat, este măcar înțeles. Te lovește un flux de energie care te învăluie și nu-ți mai dă drumul decât după spectacol. De exemplu, pentru mine, la *Omorul în catedrală* a fost așa, într-o seară. După reprezentația aceea nu am mai vorbit două ore.

### Se întâmplă și ca spectatorul să nu te asculte?

Bineînțeles. Poate să își deschidă o sticlă cu Fanta, să-i sune telefonul etc. Dar ar trebui ca tu, actor, să-l determini de la început să fie atent. Depinde cât de concentrat ești și cât de mult crezi în ceea ce faci. Eu, dacă simt că sunt „prost”, intru în panică. Atunci încerc să mă concentrez și să-mi depășesc frica. Dacă joc spunându-mi doar „Hai să mai bifăm încă o sală”, nu e corect nici față de visurile și credința mea, nici față de scenă. Teatrul, dacă i-ai întors spatele, nu te iartă. Te simte: îți cade o ștangă în cap, se întâmplă ceva. E acolo ceva sfânt.

### Să schimbăm puțin direcția discuției. Ai lucrat cu doi regizori foarte diferiți și ca vârstă, și ca stil: în ordine cronologică, Theodor-Cristian Po-

### escu și Vlad Mugur. Există deosebiri în ceea ce ți s-a cerut ție, ca actor, să faci?

Cred în absolut tot ce lucrez, indiferent de regizor. La Târgu-Mureș, eu și colegii mei de clasă ne doream foarte mult să lucrăm cu Theodor-Cristian Popescu. E un regizor cu care se colaborează foarte bine. Spectacolul *Eu când vreau să fluier*, fluier l-am făcut în trei săptămâni. Ziua repetam, noaptea mai învățam o pagină, o jucam a doua zi. Și tot așa. Fiind o montare cu și despre tineri, ne-am aruncat cu capul înainte, am crezut orbește și a ieșit ex-tra-or-di-nar.

### Și cu Vlad Mugur?

A fost o întoarcere cu 180 de grade. Este un regizor dumnezeiesc. Orice vârstă ai avea, te aduce de la zero, indiferent ce joci. Cu atât mai mult dacă ești un actor matur și ca vârstă biologică, și ca experiență profesională. Vlad Mugur a lucrat *cu mine* – nu eu am lucrat *cu el* – exemplar. Niciodată nu mi-a zis: „E prost” sau „Nu face așa”.

### Adică uneori chiar era prost ce făceai?

Bineînțeles. Când îmi aduc aminte cum mă prezentam la primele repetiții de mișcare și cum am crescut până la „generale”, mă îngrozesc și mă întreb de ce m-a suportat. A lucrat cu mine la nuanță: ce vrea să spună monologul respectiv, ce să se înțeleagă din el și ce nu, ce trebuie să lași suspendat, care-i tonul, care-i expresia

feței, care-s gesturile, cum să îți pumnii etc. Cu toată lumea a lucrat așa, nu numai cu mine. Rezultatul a fost total diferit față de ceea ce făcusem înainte: un diamant brut, șlefuit în luni de zile, milimetru cu milimetru; o muncă de ceasornicar. Îmi aduc aminte că, la lectura la masă, am avut o întâlnire separată cu domnul Mugur și i-am spus: „Vreau să vă întreb cine e personajul meu, de unde vine, ce și de ce intenționează să facă, ce vrea să spună cu replica *Bună seara* când afară e zi etc.” Într-o jumătate de oră l-am întrebat cât pentru cinci ore. Eram ca o sugativă, vroiam să aflu tot și nu mă dădeam în lături de la nimic. Nu mă temeam să greșesc. La sfârșit mi-a zis: „Dacă ne întrebăm amândoi și încercăm să găsim răspunsuri la tot ce mi-ai spus dumneata, riscăm două lucruri: ori iese un spectacol prost, ori, dacă iese bine, nu mai e Pirandello”. Atât mi-a explicat despre rol.

### Ce anume îți dădea siguranță?

Tot: cum lucra, cum vorbea, cum venea pe scenă să ne arate. E un actor desăvârșit, în absolut toate rolurile. Venea din sală, tot drumul până la scenă, urca și zicea: „Dragă, aici trebuie să spui asta așa” sau „De acolo, te duci acolo”. Nu am întrebat niciodată de ce. Abia după ce puneam în practică îmi dădeam seama că era singura variantă și că alta mai bună nu există.

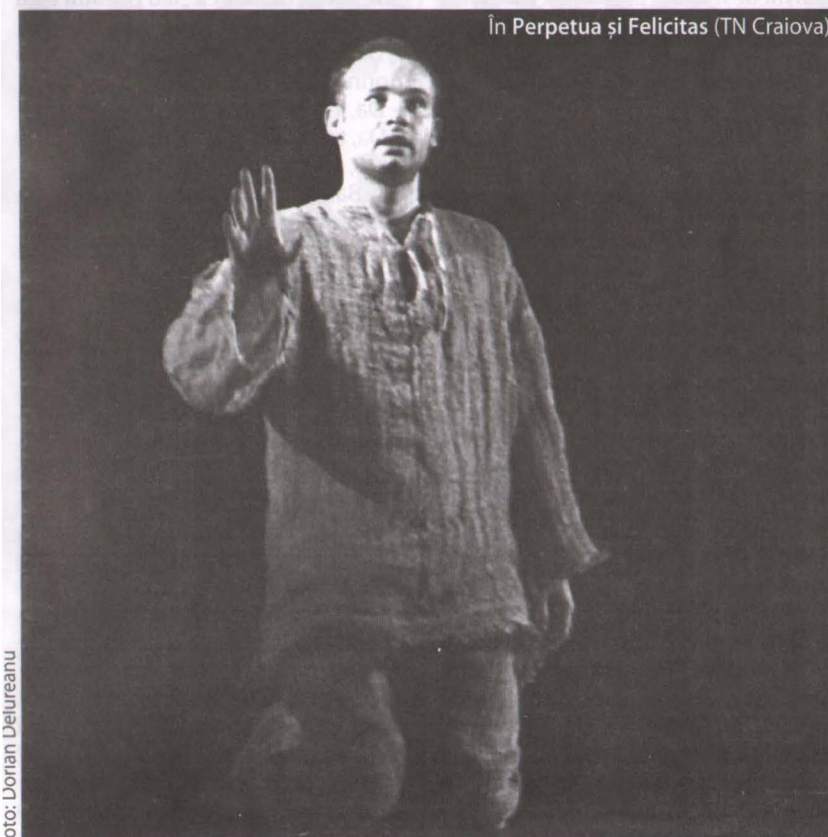
### Dar cum de nu te simțai un instrument?

După părerea mea, ce realizează Vlad Mugur în spectacole e operă de artă. Face teatru în primul rând pentru actori. Ei sunt cei mai importanți, datorită lor există textul, decorul, lumina. Deci nu te poți considera decât umil și vrednic de învățătură. E adevărat că, la început, eram des-cumpănit. Intrasem în priză: vroiam să-i arăt, să vadă că nu-i înșel speranțele, că nu sunt prost și că merit să lucrez cu el. Apoi mi-am dat seama că nu trebuie să-mi fac griji: lângă un actor sau un regizor mare, indiferent cât de prost ești, nu se va vedea. În cel mai rău caz, te ajută el să pari bun.

### Îți pare bine că ești actor? Ce te îndeamnă să continui?

Sentimentul, până la un punct absurdă, că nu pot altceva. Nu pentru că aș ști să fiu actor. De fapt, tot caut, încerc. Nici nu-mi dau seama cum e mai bine și cum e mai rău. Mi-e limpede doar că trebuie să pun minte și suflet, atât cât am, și să adaug cărămidă peste cărămidă. Uneori, construcția se dărâmă, dar o iau din nou de la capăt. Asta îmi doresc. Acolo îmi e sufletul.

Mirona Hărăbör



În *Perpetua și Felicitas* (TN Craiova)



# Trăim printre oameni

– Știi ce-aș vrea eu să vă întreb?  
– Ce mai vrei tu să întrebi?  
– Cum arată prietenii dintre criticii teatrali și artiști? Observ că oamenii despre care scrii bine o dată sau de două ori încep să aibă încredere în tine, îți dau importanță și par să te considere cel mai bun sfătuitor al lor. Mă întreb dacă e bine așa sau ar fi de preferat o poziție retrasă, detașată. Pe de altă parte, mă întreb dacă o să mă bucur de aceleași aprecieri și când o să emit rezerve cu privire la unul sau altul. Ar trebui ca eu să am curajul să le formulez, iar ei să aibă decența să le asculte.  
– Dacă le spui direct – acceptă, în scris e mai greu.  
– Depinde. Și în dialogul direct unii nu acceptă să-i atingi nici cu o floare, iar alții te privesc cu condescendență chiar când îi lauzi.  
– Problema e și în noi. Când cunoști un artist, când l-ai văzut în multe spectacole, pornești cu o prejudecată pozitivă, îl judeci altfel decât pe unul pe care nu l-ai văzut niciodată.  
– Tocmai. Dar prietenii în teatru îi le faci și pe criteriul afinităților de ordin profesional. Sunt oameni pe care i-am întâlnit la vârsta la care eu mă formam, am învățat foarte mult de la ei, nu numai despre teatru, ci și despre viață, știu că unii nu sunt geniali, dar nu pot să privesc ceea ce fac ei acum cu totală obiectivitate. Subiectivitatea mea e legată de talentul lor care există și dincolo de aprecierile mele, dar și de calitățile lor de oameni, de prieteni. Cred în ei, mă bucur când le iese bine ceva, mă întristez când greșesc. Să fie un păcat chiar atât de mare? Eu m-am hotărât ca, în ceea ce-i privește, să nu scriu despre ei decât când sunt mulțumită, dar să le spun direct, serios, fără menajamente, când rezultatul e sub așteptări.  
– Cronica nu se scrie pentru sau numai pentru prieteni sau dușmani. Mai este și publicul, care va înregistra un bilanț falsificat. Despre unii scrii doar când stabilesc recorduri, iar altora le pui diagnosticul după antrenament.

– Adevărații prieteni ai criticului nu sunt artiștii și ar trebui să ne obișnuim cu ideea. Ceea ce nu exclude relațiile cordiale și nu înseamnă că trebuie renunțat la delicatețe în cronici... A exprima o opinie tranșantă nu înseamnă a fi mitocan. Când afirmi că un spectacol a fost așa și nu altfel nu înseamnă că spui că artistul nu are ce căuta pe scenă.  
– Da, dar mă întreb totuși mereu dacă un anumit spectacol îmi place pentru că e bun, sau pentru că e făcut de niște oameni pe care îi prețuiesc, cu care am discutat și mi-au povestit cum o să fie...  
– E ușor când ai norocul să fii prieten cu oameni talentați. Un om talentat știe și singur dacă și când a greșit. Chiar dacă în prima clipă nu admite nici o obiecție, după un timp îți face un semn prin care îți dă – măcar parțial – dreptate.  
– Nu doar prietenia parazitează diagnosticul; mai e și prestigiul. Nu-ți vine să scrii negru pe alb că un mare actor a jucat prost sau că a fost cabotin, că un important regizor a ratat dialogul cu sala.  
– De obicei, criticul își ia precauții spunând întâi ce mare e cutare...  
– Nu e vorba atât de o seară proastă sau de un eșec întâmplător... Uneori îți se pare că un regizor important și talentat a ajuns într-o fundătură și fiecare spectacol nou îl apropie de asfixie... Poate criticul greșeste, poate are dreptate, dar asumarea publică a unei asemenea poziții nu e agreată nici măcar de confrății critici.  
– Există și situații speciale. Aș da un exemplu – poate n-ar trebui consemnat –, pe cel al lui Dan Micu. S-a îmbolnăvit, apoi, când a revenit în teatru, a făcut niște spectacole... știm cu toții...  
– Zi care spectacole!  
– O noapte furtunoasă, a doua variantă, Năluca, Tehnica raiului. Pe de o parte, pe toți ne-a bucurat revenirea lui în teatru. Pe de altă parte, spectacolele erau proaste. Ce ar fi fost preferabil, să se scrie pe un ton încurajator, cu îngăduință, sau „de-adevăratelea”, adică aspru? El a so-

cotit acele cronici o expresie a cinismului și pe cronicari i-a considerat niște fiare. Se simțea năpăstuit, ofensat... Apoi a murit și multă vreme m-am întrebat cum ar fi fost corect să se procedeze în acest caz.  
– La Noaptea furtunoasă eu nu am fost deosebit de amabilă. Poate pentru că n-am știut că situația lui e atât de gravă...  
– Nimeni nu a știut.  
– La Tehnica raiului știam cum stă treaba și, recunosc, am devenit mai conciliantă. Am spus ce credeam, în sensul că nu e genial...  
– Ai spus vreodată despre cineva că este genial?  
– Nu.  
– E un calificativ care se acordă, totuși.  
– Și chiar destul de ușor.  
– Nu, ca să revenim, am zis ce credeam pe un ton blând – mi s-a reproșat chiar excesul de blândețe –, dar m-am gândit că „iau păcatul ăsta asupra mea”.  
– Deci subiectivitatea clipei modifică dorința de a fi obiectiv.  
– Da. Trăim între oameni.  
– Da, trăim între oameni. Și, în același timp, trăim în Balcani, între oamenii din Balcani. Și în Occident li se cere criticilor să fie omenoși?  
– Fără îndoială. Și acolo aura personalității impune tonul cronicii. Greu o să găsești pe cineva care să scrie că Ariane Mnouchkine a dat-o în bară, deși i se mai întâmplă...  
– Sau să găsești unul mic și rău care să declare cu cinism cât de prost este teatrul francez în totalitatea lui.  
– Mai funcționează și criteriul financiar, al cui e ziarul și altele, lucruri obișnuite în melodramele din viața teatrului. Noi privim cu superioritate, deocamdată, asemenea intruziuni ale banilor în artă, dar ne vor ajunge din urmă. Legenda criticului care vine la teatru în caleașcă, apoi se duce acasă, scrie și trimite în aceeași seară cronica printr-un curier, e din cărți, nu din viață.  
– La una dintre mesele noastre rotunde, Sergiu Anghel spunea că „trasul de șireturi” cu critica nu e un



lucru sănătos. El credea că normale sunt relațiile civilizate – ne mai întâlnim, mai vorbim –, dar nu mult mai mult de atât.

– Și unde-i limita, între *mai* și *nu mai mult*?

– Nu-i nici o regulă. Valentin Silvestru era în relații informale cu creatorii... stătea la taclale cu ei, mergea la repetiții, comenta și în particular, nu doar în scris, dar pe pagina tipărită spunea tot ceea ce avea de spus.

– Cred că, într-un anume fel, îi și pregătea pentru cronică pe care urma să o scrie. Eu am asistat la o astfel de întâlnire, când Dan Micu l-a invitat la o repetiție a *Noptii furtunoase*. La sfârșit, ne-am adunat în biroul directorului și criticul a spus cu franchețe tot ce credea rău despre spectacol. Poate își imagina că ar mai putea fi schimbat ceva.

– Nu cred că poate fi invocat precedentul Valentin Silvestru. Era în mod egal prieten și ne-prieten cu toată lumea. Noi vorbeam despre cazurile speciale în care „unii” sunt prieteni cu alți „unii”, iar ceilalți le sunt indiferenți sau ne-prieteni...

– Nu poți fi nici prieten, nici ne-prieten cu oameni pe care nu-i cunoști, care lucrează în localități pe care nici nu știu unde să le caut pe hartă. Problema nu este a prieteniei, ci a cunoașterii și a unor relații care se nasc, întemeiate pe această cunoaștere, pe respect și pe ce mai vreți dumneavoastră. Nimic mai mult.

– Problema nu e a prieteniei, ci a autorității. Și autoritatea derivă din puterea argumentelor.

– Dacă e să ne referim la Silvestru, el a fost injurat de tot atâția câți l-au respectat.

– Îl injurau, dar nu-i contestau autoritatea. Personal, nu-l evoc cu excesivă simpatie, dar simt absența acestui tip de autoritate. Până și cei care-l contestau au rămas fără obiectul muncii.

– Făcea parte dintr-o epocă anterioară, irepetabilă.

– Revin la felul cum am pus eu problema: e vorba despre generația mea. Oamenii cu care am crescut, cu care evoluez împreună. Unii sunt în teatre mai puțin privilegiate, nu sunt în atenția criticii, fie că abia s-au înființat (Focșani, Slatina), fie că sunt

prea departe de București. Eu am lucrat într-un asemenea teatru și vreau să le fiu de folos oamenilor de acolo.

– Asta se cheamă protecție socială.

– Și de ce nu?

– Pentru că se instăpânește un climat de critică „militantă”. Unii critici îi susțin pe cei necăjiți. Alții se strâng în jurul unor artiști importanți, sau părelnic importanți, sau de-a dreptul neimportanți, dar palavragii, și se lansează puzderie de produse „geniale” și „spectacole-eveniment”. Dacă există o opinie divergentă, urmează mari supărări, iar „fetele în negru”, cum le spun eu (există și băieți în negru), încep să se plângă pe toate drumurile de lipsa de profesionalism a criticii de teatru și a cronicarilor.

– Mie mi-e greu, acasă la mine, să adaug la analiză cuvântul geniu. În cor, responsabilitatea se diminuează.

*Corul redacției intonează numele tuturor creatorilor în viață, declarându-i genii. Asistența de la „Ziarul Financiar”, „PRO TV Magazin”, „Acasă” și „Câinele meu” e siderată.*

**SS** scena lumii

Olanda

# O situație specială în Europa

**Sunteți mulțumit de felul în care a decurs actuala ediție?**

Pot spune că este o ediție foarte bună. Jumătate din producții au venit din Flandra și jumătate din Olanda, ceea ce este foarte bine. E o ofertă bogată atât în piese clasice, cât și în texte moderne și este pentru prima dată când au existat mai multe producții ale teatrelor mari decât ale micilor companii. Direcțiile mișcării noastre teatrale actuale sunt date de aceste teatre mari.

**Reușește festivalul să „sintetizeze” întregul peisaj teatral?**

Scopul este de a arăta cele mai interesante creații ale anului din punct de vedere scenic, nu pe cele care au obținut mai mult succes sau

Seminarul Tinerilor Critici, organizat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, a avut loc în această toamnă la Amsterdam, în cadrul tradiționalului Theater Festival – întâlnire a trupelor de limbă flamandă și olandeză – aflat acum, în anul 2000, la cea de-a 14-a ediție. Ca participant, la recomandarea Secției române a A.I.C.T., am avut fericita ocazie de a întâlni creatori extrem de diferiți și de a cunoaște ceva din teatrul acestor țărâmurii. Pentru a afla mai multe despre trecutul și prezentul scenei olandeze și al manifestării pomenite, l-am provocat pe Arthur Sonnen, directorul festivalului, intelectual de rasă și manager cultural autentic, la o scurtă discuție pe aceste teme. Între două convorbiri telefonice și cu puțin timp înainte de începerea unei reprezentații la care, ca de obicei, a fost gazdă primitoare, a acceptat.



pe cele bazate pe texte incitante. Cred că opțiunea celor nouă membri ai juriului, care au discutat mult până ce au ales unsprezece din circa șase sute de spectacole în limba olandeză, a fost cea mai justă. Este foarte greu de spus dacă a fost o stagiune împlinită; poți avea un an nereușit, cu câteva sute de spectacole slabe și numai câteva excepționale. Ceea ce prezintă festivalul nu poate fi nicio-dată imaginea întregii stagiuni. Suntem fericiți că am avut, din atâtea spectacole, unsprezece care să merite să participe.

#### Care este impactul asupra publicului?

Publicul de teatru nu este foarte numeros în Olanda. Mult mai mulți oameni merg la concerte sau la balet.

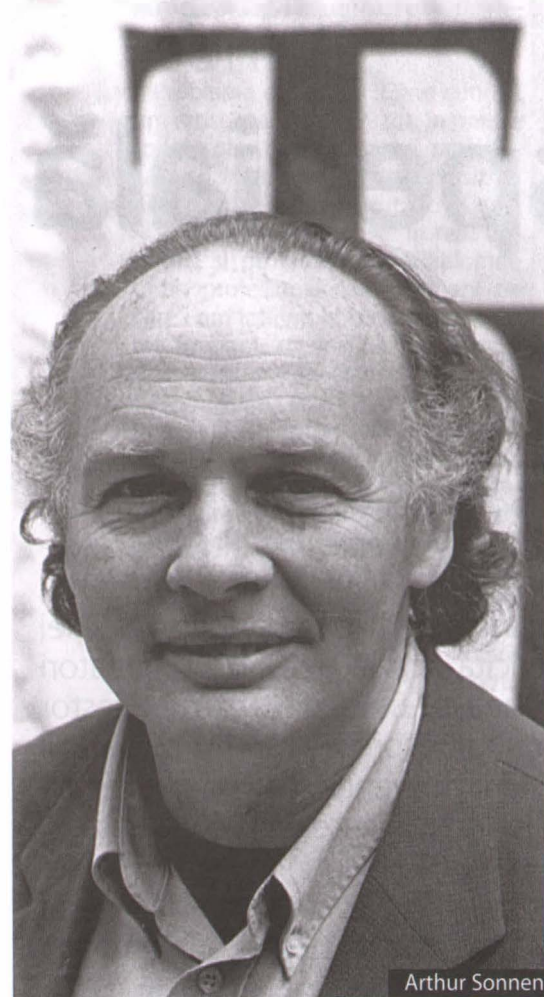
#### Considerați asta o problemă?

Nu chiar. Numai că, în pofida dorinței de a vedea spectacole, publicul se epuizează foarte repede. Dar aceasta este și un prilej pentru îmbogățirea permanentă a ofertei teatrale, care creează astfel și mentalitatea de

Scenă din *India Song* de Marguerite Duras (Het Zuidelijk Toneel)



foto: Chris Van der Burgh



Arthur Sonnen

receptor. Pe de altă parte, subvențiile sunt totuși condiționate de prezența oamenilor în săli. Există însă întotdeauna o cale de a-i convinge pe cei care coordonează fondurile.

Teatrul nostru are o situație specială în Europa, neputând fi comparat cu cel francez, german sau britanic. În primul rând, este bazat mai mult pe mișcare, pe pantomimă decât pe text. În ultimii 20 de ani s-a încercat permanent atragerea marilor scriitori spre dramaturgie. Acum spectacolele noastre sunt invitate mult mai des decât înainte la mari festivaluri din străinătate. Am obținut chiar un premiu european, pentru „Noi realități teatrale”... A fost o recunoaștere a evoluției frumoase pe care teatrul a avut-o în Olanda. Iar după 14 ani de existență a acestui festival, datorită și jurnaliștilor și criticilor care vin la fiecare ediție și scriu despre el,

teatrul nostru a ajuns să fie cunoscut la Londra, Edinburgh, Berlin, München...

#### Care este raportul dintre regizor și actor în teatrul din țara dumneavoastră?

Actorul, la noi, este considerat un artist autonom și nu un instrument al autorului sau al regizorului. Fără el, Shakespeare ar rămâne într-o carte, într-o bibliotecă. Cred că în țara noastră actorul are un statut privilegiat în raport cu alte țări, unde este folosit de regizor și devine „sclav” al dramaturgilor. Nu pot spune dacă este bine sau dimpotrivă. Deși poate părea ciudat, viziunea noastră este un nou mod de a concepe și de a face teatru. Una dintre explicații stă în faptul că, până în 1970, teatrul nostru copia ceea ce se întâmpla la Paris și Londra. Dacă putea prelua ceea ce era de



succes și, mai ales, rentabil în altă parte, nu resimțea nevoia să inventeze ceva nou. Este o percepție a lucrurilor care a făcut ca pictura noastră să fie atât de celebră: a devenit așa pentru că se poate vinde, și nu în primul rând pentru că este artă înaltă. Toți cei pictați de Rembrandt au plătit pentru a fi redați pe cât de frumos au dorit. Nu ne-am schimbat prea mult de atunci...

Revenind, trebuie să vă spun că, până în 1970, numai 2% dintre piesele jucate erau scrise de autori olandezi. După aceea, s-a inventat un nou teatru, cu o dramaturgie proprie. Au apărut grupuri independente, cele mai importante producții fiind

bazate pe improvizație, pe texte proprii. Dramaturgii – care nu erau jucați – au devenit regizori ai propriilor piese, pentru că numai astfel puteau ajunge pe scenă. Până în 1985 a fost o perioadă de haos, de derută, în care sălile erau mai mult goale. Apoi au apărut școlile importante și de atunci este un progres firesc, constant. Avem un festival pentru dramaturgia contemporană, cu spectacole-lectură ale noilor texte. Mai mult decât atât, în fiecare duminică după-amiaza, un nou text este citit în fața publicului de către actori ai diferitelor companii. Este un program susținut de guvern, deși el se adresează unui public restrâns.

**De ce anume credeți că este nevoie pentru a reuși într-un proiect cum e festivalul pe care îl conduceți?**

E nevoie în primul rând să fii suficient de nebun ca să începi să-l organizezi. Apoi, e nevoie de sprijinul statului și al orașului, care să investească, să înțeleagă cât de important este pentru o țară să aibă un teatru de valoare. Primii trei ani ai festivalului au fost foarte grei și aproape că ne-au dus la faliment. Abia după aceea au apărut subvențiile... Apoi e nevoie să-l impui în conștiința iubitorilor de teatru, așa încât să devină o necesitate culturală. Și e nevoie de timp și de răbdare...

Octavian Saiu

Slovacia

# Ce învață tinerii critici

**D**in inițiativa AICT, marile festivaluri teatrale din lume găzduiesc seminarii pentru tinerii critici de teatru. La ele pot participa oameni de meserie sau studenți, până în 35 de ani, de pe toate meridianele. Și în România a avut loc un asemenea seminar, în urmă cu câțiva ani, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru Târnăveni Profesioniști de la Sibiu. Întrunirea din acest an, la

împânzită toată localitatea). Festivalul-umbrelă, Divadelna Nitra, a ajuns la cea de-a noua ediție.

Ian Herbert, responsabil, din partea AICT, cu stagiile de formare a tinerilor critici, a spus la prima întrevedere: „Scopul întâlnirii noastre este acela de a ne găsi propria valoare și a o descoperi pe a celorlalți. După mine, critica de teatru nu se poate preda. Dar se poate învăța”.

Întâlnirile fiecărei dimineți s-au concentrat asupra spectacolelor din seara precedentă. Discuțiile se purtau în engleză; dialogul liber într-o limbă străină prezintă avantajul de a-ți permite să te verifici și să cauți cu cea mai mare exigență cuvântul ce exprimă adevărul.

Primul spectacol prezentat în festival a fost *Macbett* de Eugen Ionescu (regia: Sebastian Horvat, Teatrul din Maribor, Slovenia). Jan Kott vorbea despre un „Mare Mecanism” existent în piesa lui Shakespeare; după cum se știe, Ionescu a coborât desfășurarea acțiunii exclusiv în sfera umanului. Orice idee de destin e distrusă. Eventual, fiecare om este destinul celuilalt. Oricât de dornic ar fi cineva să meargă liber de orice idei preconcepute la un spectacol, să-l vezi pe regizor creând împotriva textului ales de el însuși... nedumerește (pe puțin!). În cazul de față, secvența ghilotinei sugerează ideea contrară – existența destinului sau, în orice caz, a unei oarecare ordini supraomenești. Deși *Macbett* este o piesă ionescu-

ciană atipică, s-ar fi simțit totuși nevoia de ceva... absurd! Or, absurdul e prezent doar prin conturul scaunelor din scena finală, care însă duc cu gândul mai degrabă la cubism. Nici alte „semne” nu trimit la absurd, ci la postmodernism ori la nevoia de lărgire a spațiului scenic. Foarte bun a fost cadrilul, ca dans la care participă vii și morți; aici s-ar fi simțit însă nevoia unui plus de teroare.

*Aria Spinta* este un spectacol de teatru-dans (sau, mai bine zis, de dans-teatru) susținut de Compania multinațională Déjà Donné Productions (fondată în 1996 de italianul Simone Sandroni și slovacă Lenka Flory). Cinci tineri dansează până ce totul se distruge în jurul lor și ai impresia că, dacă nu s-ar fi oprit, și ei s-ar fi distrus reciproc. O excelentă îmbinare între dans și cuvânt, sub semnul umorului: Simone Sandroni (coregraful) vinde publicului limonadă, tricouri, sandvișuri, împarte programe de sală..., cu evidente trimiteri la secvențe din pelicule cunoscute (cheta cu tichia cu zurgălăi amintește de *Avarul* cu Louis de Funès). Energia este atât de bine drămuțată/canalizată, încât, la un moment dat, ai impresia că exclusiv ea a făcut să cadă totul: cortine, ștângi, reflectoare... Interesant la această reprezentație este că fiecare a primit/perceput altceva; colegii din Iran, de pildă, au văzut în *Aria Spinta* un poem de Omar Khayam, care spune că, atunci când cortinele cad, totul devine vizibil.



Visul unei nopți de vară de Shakespeare (regia: Oskaras Koršunovas)

care am participat împreună cu o colegă, s-a desfășurat în Slovacia, la Nitra. Nitra este un orașel la poalele Munților Tatra (cu al căror nume e



**Maryša** (regia: Vladimir Moravek, Republica Cehă) este o tragedie clasică de structură barocă, scrisă la începutul veacului al XIX-lea și jucată în vechiul dialect din Moravia. A fost spectacolul cu cel mai numeros și mai tânăr public, pentru că subiectul le era cunoscut tuturor și pentru că în Slovacia actuală mulți regretă vechea Cehoslovacie. După subiect (o fată este măritată de familie, împotriva voinței ei, în timp ce iubitul e în cătănie, cu un vădov bogat; ea își omoară soțul la revenirea iubitului), pare naturalistă *avant la lettre*. Regizorul e la a treia punere în scenă a piesei; noutatea acestei montări constă în faptul că a folosit texte recent descoperite prin arhive, anterioare variantei cunoscute. Decorul se vrea pictură naivă, dar este de un kitsch (postmodernismul, de!) agresiv, iar unele elemente de pe scenă nu se justifică. De reținut, însă, rolul corului – format din săteni cântând vechi cântece populare cehești –, de comentator al celor petrecute. În scena deznodământului, când eroina, Maryša, e măritată, intervenția corului este contrapunctică, contrabalansând drama personajului prin instaurarea atmosferei de bălci. Deoarece nici chiar colegul nostru ceh nu cunoștea acest text folosit acum, în discuții a răsunat cu destulă timiditate întrebarea: de ce își ucide Maryša soțul – din panică, din dorința de eliberare, în chip de sacrificiu?... La fel, mica schimbare din final

(otrava pusă în supă, nu în cafea) va fi reprezentat oare varianta inițială dorită de autori (frații Alois și Vilém Mrštík), o contribuție umoristică a regizorului sau simpla lui dorință de a „păcăli” publicul?

**Visul unei nopți de vară** de William Shakespeare (regia: Oskaras Koršunovas, Vilnius, Lituania) a minunat prin disponibilitățile vădite de actori, fiind socotit, de majoritatea participanților, cel mai bun spectacol din festival. Întregul decor constă în tot atâtea planșete de lemn (de lățimi egale, dar înălțimi diferite) câți actori, planșete care sunt și instrument de joc, și parteneri, și culise, determinând o mulțime de noi spații de joc, de situații și poziții executate cu precizie de ceasornic. Reflectoarele schimbă rapid fața anostă a bucăților de lemn, scaldând scena (în funcție de spațiul în care Shakespeare a plasat acțiunea) în lumina feerică a pădurii magice, în cea strălucitoare a Curții, în cea înfricoșătoare a rățării etc. O montare în care precizia milimetrică și geometria perfectă nu umbresc cu nimic inventivitatea și umorul.

În **Pescărușul** de A.P. Cehov (regia: Svetozăr Sprušansky, Teatrul „Andrej Bagar” din Nitra), tânărul regizor a ales să mute accentul pe „piesa din piesă” a lui Treplev, socotind că întregul text cehovian vorbește despre actori care joacă actoria. Din păcate, a îndesat prea multe într-un perimetru prea strâmt și într-un mod prea static, drept care majoritatea ideilor

și-au pierdut strălucirea. Diferitele scene se petrec pe malul lacului (cum Cehov a scris), pe terenul de tenis al Arkadinei (actriță mediocră, în luptă acerbă cu anii), în perdelele magaziei, într-o baie igrasioasă... Înșasi piesa lui Treplev, foarte teatral lucrată, nu convinge că ar fi leitmotivul spectacolului: actorii nu au putut imita faptul că... imită. Inclusiv intervențiile în text (chiar dacă prin adăugarea altor fragmente cehoviene – replicile Irinei din **Trei surori**: „Trebuie să trăim!”, pasaje din **Livada de vișini**) nu au fost prea inspirate, ele diminuând sensul strict al acestei piese.

La „cursuri” am vorbit despre cum ar trebui să facem critică și, întrucât am constatat că fiecare avea dreptate în felul său (s-a spus că fizionomia cronicii depinde de personalitatea fiecăruia, de tipul publicației pentru care scrie, de frecvența apariției acesteia, de nevoia cronicarului de a-și sedimenta impresiile), am conchis că o rețetă strictă nu există. Însă întrebarea care a revenit la tot pasul (și peste care un seminar de critici începători ar fi trebuit, poate, să nu treacă atât de lesne!) a fost: „Ce are voie un regizor să facă și până unde îi este permis să meargă?” Este însă adevărat că era greu de presupus ca niște începători să găsească răspuns unei chestiuni atât de aprig și de îndelung dezbătute...

Daria Dimiu

## talon de abonament

pentru România

3 luni ■ 30 000 lei

6 luni ■ 60 000 lei

pentru Europa

3 luni ■ 20 USD

6 luni ■ 39 USD

12 luni ■ 70 USD

pentru America

3 luni ■ 20 USD

6 luni ■ 39 USD

12 luni ■ 68 USD

începând cu luna

Am plătit prin mandat postal numărul

în contul nr. 0124378914 deschis la banca ING BARINGS pentru SC NDC SRL București, Oficiul Poștal nr. 33 C.P. 130

Talonul de abonament împreună cu dovada plății vor fi trimise pe adresa: Scena, C.P. 1-831, 70700 București, Oficiul Poștal 1, str. Matei Millo 10-12

### ATENȚIE!

Plata abonamentului se face până la data de 20 a lunii, acesta fiind onorat în luna imediat următoare. Pentru informații suplimentare contactați-ne la tel: (01) 223 21 00 sau 223 21 01

Nume

Prenume

Sex

Vârsta

Ocupația

Adresa

Localitate

Județ

Cod Poștal

Telefon

Data

Semnătura



GEORGE  
ALEXANDRU ÎN  
SOȚUL  
PĂCĂLIT  
DE MOLIÈRE  
LA „NOTTARA”  
(REGIA:  
MIRCEA  
CORNIȘTEANU)





