

tu, spectator, crezi că te afli în fața unui spectacol bazat pe textul unui dramaturg iremediabil îndrăgostit de Cameristele lui Genet. Numai că nu trece mult timp și registrul se schimbă; astfel, ți-e dat să recepționezi un segment de reprezentare care tratează despre diferențele dintre săraci și bogați, despre actorii fără slujbă etc. Nițeluș mai încolo afli că totuși ceea ce-i face egali pe săraci și bogați e "o partidă bună de sex". Mai departe, un personaj feminin ce dădea semne că ar fi bolnav apare înveșmântat în mireasă (trebuie să ai un coeficient sporit de inteligență pentru a înțelege că respectiva a trecut în lumea de dincolo și că au intrat în joc simbolurile). Apoi totul se termină, fără ca spectacolul să aibă însă un final adevărat. E drept, toate ace-

tea se regăsesc în text, dar acolo ele se succedă logic, nu apar pe nepusă masă. Dar spectacolul mai oferă și alte "performanțe". Deși e jucat cu publicul pe scenă (asta însemnând că spectatorul se află foarte aproape de interpreți), din pricina dicțiunii deficitare spusele unora sunt de neînțeles. Actori, altminteri, buni – precum Livia Ungureanu, Ștefan Mareș sau Ioan Ardelean – sunt puși în situații deloc de invidiat. Pentru agrementare, spectacolului i se adaugă un dans total neartistic. În plus, e "performanța" inserării unor acțiuni extra-text cărora numai dacă ești inventiv în exces poți să le stabilești rostul ori să le decodezi sensul. Producția are și un scenograf (Cristian Gătina), dar decorul e atât de pauper și de oarecare încât putea

fi lesne "creat" și de către un mașinist cu niscaiva experiență. Ș.a.m.d.

Concluzii și învățăminte. Și totuși...

Spectacolul sătmărean conduce la concluzia că schimbarea de gen ori de regn literar e la fel de periculoasă și de supusă unor consecințe neprevăzute ca și, să zicem, o operație de schimbare de sex. În sfârșit, la teatru nu e întotdeauna valabilă zicala "Ce se taie nu se fluieră". Sunt gata să pariez că, dacă s-ar fi tăiat mai puțin din text și s-ar fi arătat mai multă generozitate față de integritatea acestuia, aplauzele spectatorilor ar fi fost mai puțin de circumstanță.

Mircea Morariu

Din nou altfel

BARDO BLUES. OMUL CÂT MOARE ÎNVAȚĂ de Liviu Uleia ● **TEATRUL TINERETULUI din PIATRA NEAMȚ** ● Data reprezentației: 22 mai 2000 ● Regia: Theodora Herghelegiu ● Scenografia: Florin Botea ● Ilustrația muzicală: Viorel Florean ● Mișcarea scenică: Ioana Popovici ● Distribuția: Dan Grigoraș (Z Killer), Daniel Beșleagă (X Killer), Bogdan Talașman (Y Victimă), Victor Giurescu (R Regizor de teatru), Constantin Lupescu (A1 Tânăr actor), Paul Chirilă (A2 Tânăr actor), Olimpia Mălai (Dragă), Gabriela Crișu (Tu), Clara Flores (Ea).

Simt nevoia să mărturisesc din capul locului: cred în vocația pentru teatru a Theodorei Herghelegiu. Cel mai mult îi admir îndrăzneala: de câte ori nu te aștepți, cotește într-o direcție nouă, pe care nu a mai încercat-o înainte. Nu vrea să surprindă de dragul de a-ți da palpații, ci din curiozitatea aventurii. Curajul cu care se încapățânează să nu se fixeze, încă, în rețete și într-o manieră de lucru recognoscibilă face parte din stilul ei.

Montarea după textul poetului Liviu Uleia este un exemplu care confirmă această regulă. Piesa aparține unui autor tânăr, despre care nu s-a mai auzit până acum, și este scrisă mai...

altfel: pe trei coloane, sunt expuse trei acțiuni dramatice simultane, având ca subiect viața și moartea, un fel de a fi sau a nu fi, cu toate "sângerările" pe care le implică o atare dilemă. Pornind de la natura scriiturii (în paranteză fie spus, textul e destul de nedramatic și nu prea are crescendo), Theodora Herghelegiu compune tot un spectacol mai... altfel. Dar și, în opinia mea, mai... riscant. Scena este împărțită în trei spații alăturate, despărțite unul de altul prin câte un zid. În fiecare încăpere, de la dreapta la stânga, evoluează câte trei personaje: două fete îi fac viața imposibilă unei a treia, la care se află în vizită; un regizor de teatru

(deși clișeele de mișcare și atitudine sunt luate în special din filmul american) chinuie doi actori, fără fiorul din **Reconstituirea** lui Pintilie, ca să ajungă la adevărul unei partide de bătaie; doi "killeri" se străduiesc în toate chipurile, și nu reușesc nici până la sfârșit, să omoare o biată victimă. Viețile care se desfășoară în același timp în fața noastră au un numitor comun: ne torturăm, invariabil, unii pe alții; atunci, cu ce e mai bună viața decât moartea?

Povara răspunderii pe care și-o asumă Theodora Herghelegiu se datorează, în primul rând, comitenței planurilor. Unde stă riscul? În priceperea și forța pe care regizoarea se presupune că trebuie să le aibă pentru a controla trei fraie; pe fiecare în parte și pe toate la un loc. De a face ca toate trei "celulele" să fie în mod egal captivante, chiar dacă farmecul construcției acesteia e ca fiecare spectator să-și aleagă ce-i place din fiecare "fagure" (dintre cele trei cămăruțe pe care le-am avut în fața ochilor, cel mai adesea am privit la prima din dreapta, ceea ce înseamnă că acțiunile au avut, pentru mine, o mai mare forță de convingere). De a le interrelaționa (esențial



foto: Cornel Miftode

amănunt, căci, altfel, la ce bună simultaneitatea?). De a le pregăti să-și transmită reciproc vibrațiile. Așadar, trei spectacole, nu unul singur. Un fel de jonglerie.

Din păcate pentru economia producției, Theodora Herghelegiu nu are suficientă experiență ca să ducă la bun sfârșit o atât de dificilă sarcină. Nu știe încă să prezinte, să croiască fără cusur acest mod neobișnuit de a face teatru. Pentru că nu se ajunge la legătura dorită (bănuiesc) și la interdependența între planuri, neajunsul major al spectacolului stă în ritmul monoton al acțiunii. E drept, *bardo* înseamnă reluarea nesfârșită, până la exasperare, a aceleiași teme. Totuși, după prima jumătate de oră, cu toate că se petrec multe acțiuni mici (nu și

decisive) și migălos realizate, am avut senzația că montarea nu mai are ce să-mi spună. Combinația, pe scenă, a unor ritmuri diferite ca intensitate trebuie să fie un lucru destul de greu de pus în practică, judecând după cât de rar este întâlnit în teatru. Asta îi lipsește cel mai mult producției de la Piatra Neamț: știința alternării tempo-urilor. Interpreții se luptă sânguincios, potrivit cu talentul pe care îl posedă, cu ce li s-a dat în grijă, însă par copleșiți de mecanism. Ce mi-a plăcut la *Bardo Blues*: cele trei planuri paralele sunt încadrate într-o ramă aparte. Într-un întuneric aproape perfect, de sală de cinema, spectacolul începe cu un film: pe un ecran ce acoperă toată scena, se derulează *cast-ul*; actorii sunt intro-

duși cu nume de împrumut, un fel de porecle inventate pornind de la cunoscute staruri ale marelui ecran. Pe aceeași linie este și finalul reprezentației (apropo, momentul "face toți banii"): ecranul de pânză cade din nou pe scenă. Din "întâmplare", unul dintre personaje nu dispăre, o dată cu restul, în spatele ecranului. Rămâne de cealaltă parte a lui, nas în nas cu publicul: între hăul negru, cu ochii mulți ai spectatorilor, și perdeaua pe care scrie, în engleză, "sfârșit". Degeaba bate cu pumnii în zidul care i s-a închis în față. Ficțiunea nu-l mai primește. Dar nici realitatea. Este uitat în afara ambelor, într-un soi de *no man's land*. Nici în moarte, nici în viață.

M. H.

~~Se se în țară în țară?~~
Se se în țară în țară?

Cafeaua de la Ploiești băută la București

Într-un spațiu sustras influențelor înconjurătoare – larva suspect colorată a străzii Lipscani și sălile Consignației care mai mult ascunde decât arată obiectele-amintiri ale unor vieți dispărute – s-a găsit loc pentru o sală unde să se joace teatru. L-a mobilat Teatrul "Toma Caragiu" din Ploiești, instituție din provincie cu un raport special și specific față de publicul din București.

Proximitatea de capitală a favorizat prezența unor vedete, de unui colectiv de interpreți și a unor colaborări regi-

zonale care l-au situat în curentul principal al evoluției artei spectacolului. De la Valeriu Moiescu și Aureliu Manea, în trecut, până la Alexander Hausvater, în prezent, spectacolele de la Ploiești au fost evenimente ale stagiunii bucureștene și naționale, fără însă a izbuti să coaguleze viața intelectuală a orașului de pe firmă. Nimeni nu poate să le aibă pe toate deodată. Spectacolele importante de la Ploiești se făceau cu gândul la criticii din capitală, iar publicul cultivat din oraș compara performanțele

locale cu cele de la Național sau "Bulandra" și nu cu cele de la Brașov sau Pitești. „Mersul trenurilor” a fost un element important în programarea spectacolelor, iar direcția teatrului a fost obligată de împrejurări să dea dovadă de multă flexibilitate pentru a-și realiza obiectivele. Poate astfel se explică de ce teatrul din Ploiești se înscrie mai armonios decât alte instituții similare în peisajul fluid al reformei neîncepute. Directorul, Lucian Sabados, are darul persuasiunii și o deschidere intelectuală