

Farmecul

de-charismării

Sucesiunea cronicilor publicate în revistă nu prea permite urmărirea unor criterii axiologice explicite, respectarea riguroasă a unei scale a valorilor; poate de aceea revine obsesiv în discuțiile noastre preocuparea raportării la ceea ce este definitoriu pentru spectacolul contemporan. Pe de o parte, se recombina procedeele și mijloacele știute, cu mai multă sau mai puțină strălucire, pe de altă parte aventura spectacolului este luată pe cont propriu, provocatoare și în răspăr cu toate așteptările. Să aplicăm aceleași criterii operelor artiștilor maturi, care reconfirmă, și celor ale artiștilor tineri, care vor să se afirme? Sunt întrebări neliniștitoare pentru o breaslă acceptată doar când laudă – și numai de către cei lăudați.

– Festivalurile din mai-iunie (Piatra Neamț, Sfântu Gheorghe, Sibiu) s-au desfășurat sub lozincă lui "altfel" – teatrul tinerilor, teatrul alternativ – și, după un asemenea asalt însoțit de dezbateri teoretice, am putea să încercăm să înțelegem, la nivelul practicii, ce anume este *altfel*. Este teatrul propus de Theo Hergehelegiu sau Radu Afrim *altfel* decât cel făcut de Liviu Ciulei și Ion Cojar, de Cătălina Buzoiu și Mihai Măniuțiu?

– Nu vreau să propun nici un fel de ierarhie valorică, dar prima deosebire pare a funcționa la nivelul mesajului: generațiile mai vârstnice se raportau la lume, fie ea bună sau rea, mesajul lor nuanța relația artei cu lumea; tânără generație afirmă cu încăpățănare un singur lucru: lumea este neinteligibilă, deci nu se pretează la emiterea unui mesaj rațional; când e inteligibilă, e stupidă. Poate că au dreptate, și experiența istorică justifică acest tip de concluzie, dar e șocantă indiferența. Absența compasiunii induce plictiseala.

– Dorința de a epata vine din dorința de a ocupa un loc pe scenele principale ale țării.

– Exilarea emoției de pe scenă nu este tentantă doar pentru tineri. În acest sens, și Măniuțiu face *altfel* de teatru. Piesa, ideile ei, puterea ei de a influența, durerile și emoțiile sunt văzute de undeva de sus și de departe... cu superioară ironie. Am folosit într-o cronică termenul de

parodie și nu toată lumea l-a găsit adecvat. Era o cronică la spectacolul lui Vlad Massaci cu *Romanțioșii*. Piesa este o parodie a unui anume mod de a face teatru, iar regizorul a tratat parodic această parodie.

– Pe mine descrierea în termeni dramatici a unei lumi ininteligibile mă întristează. Așa am simțit la *Infanta Saviane* Stănescu, montată de Radu Afrim, și la *Domnul și doamna Oval* de Theo Hergehelegiu. Mie mi s-a transmis tristețea actorilor.

– Începând de la teatrul absurdului, dramaturgia modernă și postmodernă rupe legătura dintre cauză și efect, aceea care a asigurat eșafodajul dramaturgiei clasice. O anumită cauză nu mai produce în mod necesar un anumit efect, așteptat, dorit, temut de spectator...

– Și ți se pare rău?

– Mi se pare rău atâta timp cât nu există ceva la fel de puternic și logica înfruntării este înlocuită de tehnica asociativă, ceea ce asigură creatorului o mare libertate, dar riscă uneori să-l piardă pe drum pe spectator. Nu mai funcționează vraja. Vraja venea și din exprimarea surprinzătoare a acestei puternice legături.

– E *altfel* de vrajă. Vraja legăturilor surprinzătoare, misterioase... Este o reteatralizare a ofertei scenice. Dar și eu cred că nu trebuie neglijată proza vieții. Presiunea unui *altfel* de teatru se explică și prin nevoia de a atrage atenția, de a obține recunoașterea,

exprimată prin cooptare, prin prezența pe scenele "oficiale".

– Înainte, acest lucru se petrecea în mod firesc: repartizați într-un teatru, absolvenții de regie erau integrați, li se dădea să facă spectacole...

– Situația nu era chiar atât de idilică. Nu întotdeauna spectacolul „repartizat” corespundea dorințelor și posibilităților lor. În teatru, ca și în viață, de altfel, trebuie să te ferești de ceea ce ți se dă...

– Dar era altă situație când terminau doi-trei regizori și alta acum, când termină cincisprezece.

– Nu e important. Face parte din talentul tânărului regizor puterea de a-și impune un program.

– Dar înainte, după ce obținea o primă aprobare, avea la dispoziție toate mijloacele materiale. Acum, un tânăr regizor obține greu fondurile necesare unei montări.

– Radu Afrim a montat într-un Teatru Național. La fel și Dan Vasile – la Iași.

– Reteatralizarea s-a petrecut ca o reacție, într-un moment de dominație a teatrului naturalist. Acum la ce se reacționează?

– La unul din aceste festivaluri, criticul Lidija Zozoli din Croația spunea că există două feluri de teatru: cel concret și cel metaforic, abstract.

– Ea a precizat că prin teatrul abstract înțelege teatrul indirect...

– Care i se părea mai stimabil decât cel concret...

– ...adică al "feliilor de viață".

– Da.

– Așa cum ar fi *Dragoste în hala de pește*...

– Da.

– Să nu uităm că Lidija a nimerit, din întâmplare, la două festivaluri de "teatru abstract"*

– Ea îl prefera pe ăsta, pentru că are o mai mare deschidere, o mai mare bogăție de sensuri... te lasă pe tine să cauți, în timp ce acela concret îți dă totul mură-n gură...

– Crezi că acest fel de teatru corespunde și unei anume sensibilități a publicului, sau se face doar pentru critică?

– Da, pentru un public mai puțin cultivat, educat pe MTV.

* La Piatra Neamț și Sibiu.

- Spectatorii în vârstă nu prea mai vin la teatru, din diverse motive.

- Vin bătrânii și tinerii. Lipsesc adulții, implicați în tot soiul de activități lucrative...

- Cred că, vorbind despre public, continuăm să cultivăm o iluzie. Eu nu pot să-mi explic de ce un public care acum zece ani nu putea trăi fără teatru care înțelegea și aprecia valoarea, a devenit, brusc, opac. Trebuie să acceptăm varianta mai puțin măgulitoare și să admitem că sălile (puține) ale teatrelor bucureștene erau pline pentru că oamenii nu aveau unde se duce.

- În perioada comunistă. Înainte exista un public realmente amator de teatru, dacă el venea să-i vadă și să-i compare pe cei trei interpreți ai lui Hamlet.

- Exista un teatru comercial și un teatru elită. Cred că ar trebui să ne întoarcem, într-o primă fază, la aceste obiective și să se renunțe la spectacolele de stadion. Ar fi preferabil ca oamenii de teatru să se adreseze celui public care cunoaște limba lor. Nu să caute căi de comunicare dincolo de limbaj.

- Teatrul de stadion se face acum în spații mici...

- Și sălile noi de teatru sunt prea mari pentru genul de comunicare căutat de artiștii de azi. Și cred că problemele ridicate de spațiul de joc introduc mult mai multe diferențieri decât inutila discuție despre instituții. Teatrul Act oferă un spațiu care impune alt tip de comunicare decât cel, foarte asemănător, de la Teatrul Foarte Mic.

- Poate, dar am văzut **Cum se face...** la Sfântu Gheorghe, în alt spațiu decât cel pentru care fusese conceput inițial, și funcționa la fel de bine.

- La Piatra Neamț a fost foarte prost.

- A fost o formulă hibridă, s-a jucat cu spectatorii și pe scenă, și în sală...

- Probabil că marele avantaj al teatrului alternativ este că poate fi prezentat în tot felul de locuri și poate fi plimbat prin toate festivalurile.

- Este un avantaj? Credeți că spectacolul este gândit în funcție de spațiu, sau este plasat acolo unde e loc?

- Regizorii foarte talentați de la Sfântu Gheorghe și-au conceput spectacolele - **Don Juan și Bine-ai venit, boare!** - pentru un public situat în sală. Pe urmă au modificat structura spectacolului, s-au pus scaune pe scenă, modificare - se pare - motivată de un turneu în Ungaria și pentru că scena "se umple" mai ușor decât sala. Dacă 100-150 de persoane stau pe scenă, se dă senzația de maximă aglomerație; într-o sală cu 4-500 de locuri,

apare sentimentul că sala este goală. Spun toate acestea pentru ca să admitem, măcar între noi, că nu întotdeauna conceptul estetic determină forma spectacolului.

- Când spectacolul e bun, lucrurile se leagă. În **Portret de criminal**, făcut de Claudiu Goga la Brașov, apropierea de spectator este importantă. La fel și în **An die Musik** de la TES.

- Eu n-aș da atâta importanță spațiului de joc. Mi se pare că regizorii tineri se deosebesc de cei dinaintea lor pentru că dau o altă importanță actorului: "re-charismarea actorului". Se vede cum lucrează Theo Herghelegiu cu interpretii.

- Este, poate, o reacție la acele spectacole în care tropăiala sau evoluția caligrafică a ansamblului ascund individualitățile. Nu pot să-mi aduc

aminte deloc cine a jucat în spectacolul **Lazaret**. Sau în altele.

- La un moment dat, regia n-a mai lucrat cu actorul, s-a ocupat de dans, gimnastică, coruri.

- Stilul Purcărete a creat nu doar emulație, ci și imitatori și epigoni.

- Și Purcărete revine acum la actori. **Orestia** nu mai este ca **Danaidele**.

- Prin urmare, spectacolul contemporan evoluează și el contradictoriu. Poate că tinerii sunt mai adaptabili și de aceea la ei se vede mai bine tendința.

- Mai aduc în discuție un factor străin de estetică. Uneori, momentul afirmării unui grup de regizori coincide cu afirmarea unei generații de actori și nimeni nu este atât de inconștient încât să de-charismeze actori cu personalitate.

- Când nu se "de-charismează" ei înșiși. Și, atunci, se supără pe critică...



Romanțioșii de Edmond Rostand la Piatra Neamț - cât de parodie?

foto: Cornel Miftode