

SCENA

ANUL III • august 2000 • pret 10500lei

nr. 8(28)

ANCHETĂ

**CUM SE FACE
ȘI CUM SE VEDE
UN FESTIVAL
DE TEATRU**

DIALOGURI CU MARCEL POPESCU ȘI MIRIAM RĂDUCANU



ARGONAUTII
(FESTIVALUL
INTERNATIONAL
DE TEATRU
SIBIU)

SUMAR

4 portret

Alexandru Dabija – Magdalena Boiangiu

5 editorial

Axul teatrului – Dumitru Solomon

6 dialog

Marcel Iureș: „Vă răspund cu o poveste” – Marinela Țepuș

8 praful de pe scândură

Marea păcăleală – Theodor-Cristian Popescu

9 ancheta

Cum se face și cum se vede un festival de teatru

17 impresii

Sistemul Thomas și reforma în teatru – Elisabeta Pop

18 cronică

Cerere în căsătorie de A. P. Cehov la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov – Alice Georgescu

Gaițele de Al. Kirițescu la Brașov (A.G.)

Venexiana la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu (A.G.)

Eșafodul de George Astaloș la Teatrul Dramatic din Galați (A.G.)

Pragul de Alexei Dudarev la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani (A.G.)

Opera pentru dictatori de Andonis Doriadis la Teatrul „Ovidiu” din Constanța (A.G.)

Numărătoarea inversă de Saviana Stănescu la Teatrul Inexistent și Teatrul Act – M. Hărăbtor

Burghezul gentilom după Molière cu trupa „Măștile” din Iași – M. Adina Avram

27 turnee

Lorenzaccio – Teatrul Maghiar din Timișoara

Măsura frumosului – M. Țepuș

28 opera

30 dans

Muzica de maidan și dansul – Vivian Săndulescu

Corpul, spațiul și imaginea (V.S.)

Dancing Queen (and King) (V.S.)

32 teleteatru

33 învățământul teatral

34 dialog

Convorbire, în mai multe etape, cu Miriam Răducanu – Julieta Țintea

38 ce se întâmplă în teatre?

Arad (M.H.), Focșani (M.Ț.), Bacău (M.Ț.)

41 aniversări

42 cartea de teatru

Liviu Ciulei – „Visul și deșteptarea noastră”

Vlad Mugar – Seducătorul peregrin –

Ludmila Patlanjoglu

Lucian Blaga – Intenții polemice – Doina Papp

45 scena amatorilor

46 teatru alternativ

Buzunarul din zid – M. Hărăbtor

Cum se fabrică șuruburile (M. H.)

47 civilizația imaginii

48 scena lumii

Scrisori din Sankt Petersburg – Al. Boureanu

Așa grăit-a Foreman – Adrian Mihalache

Două academii – Sara Stark

SCENA

editor șef: Dumitru Solomon

editor executiv: Alice Georgescu

editor coordonator: Magdalena Boiangiu

redactori: Miroșna Hărăbtor
Marinela Țepuș

asistent editor: Ioana Popescu

art director: Mihaela Mihail

fotografii: ProFoto

publicitate: Iulian Toma

distribuție: S.C. NDC SRL

Tel.: 223.21.00; 222.82.64

Fax: 223.21.01

tipar: Mediaprint

editată de: Editura Fundatiei Pro

director general: Dinu Săraru

adresa redacției:

Str. Luterană,
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 parțială sau totală
se face numai
cu acordul editorului.

ISSN 1454-0525



Serban Ionescu și Mircea Albulescu
în Frații de Sebastian Barry, Teatrul
Odeon (regia: Alexandru Dabija)



Imagini din Body Space and Image,
Centrul International de Artă
Contemporană



Un artist înțelept

În spectacolele care îi reușesc, Dabija este un interlocutor înțelept: a privit în abisurile suferinței și ale urâtului, și acum ne arată nouă că totul poate fi suportat și depășit, că forma ordonează, modelează și transformă elementele impure, că formula chimică a lumii nu se poate lipsi de teatru, fără riscul entropiei. În spectacolele care îi reușesc, Artistul este mai puternic decât teoreticianul, cititorul cultivat sau "managerul", deși experiențele persoanelor din "componentă" regizorului lasă urme în povestirea scenică. Fragmentele narațiunii liniare se armonizează într-o structură scenică în care magia imaginii se adresează memoriei colective și individuale, instalând starea de bine necesară percepției răului. Umbra Orfanului Zhao circulă și însuflețește povestirile din Saragosa – 66 de zile, ale Fraților irlandezi, obsesiile regizorului organizează un univers specific unde nu are prea multă importanță dacă spectacolul este reușit sau nu. Cele citate au fost foarte reușite. Viața nu este un triumf permanent și alături de Alexandru Dabija o receptăm prin vibrația interogațiilor succesive și ne bucurăm ori de câte ori talentul artistului ne arată că drumul care duce spre adevăr este frumos.

Magdalena Boiangiu



foto: Alexandru Dabija

e ditorial



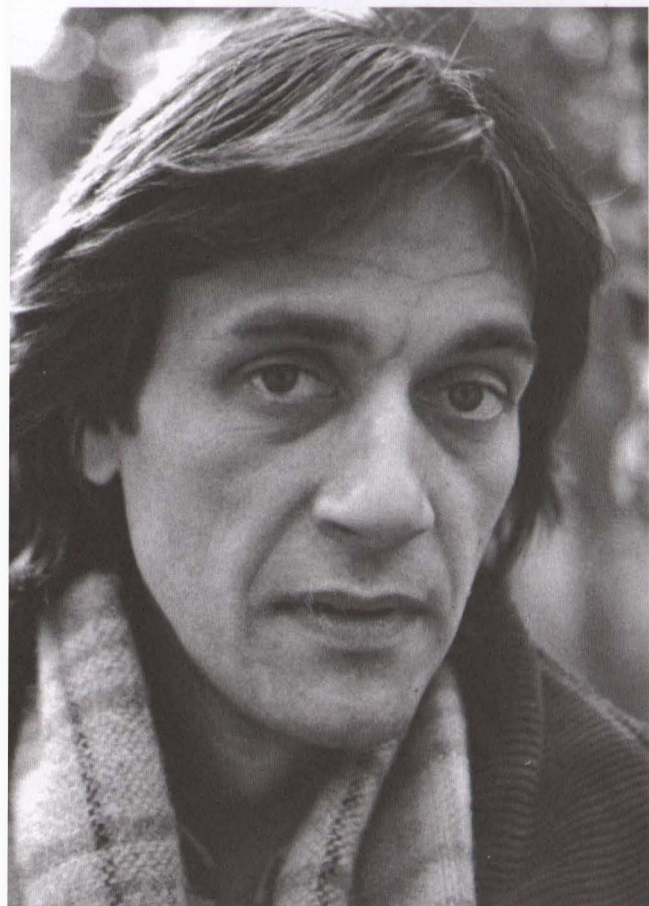
Axul teatrului

Departe de mine gândul mizerabil de a privi înapoi fără mânie, înlocuind - Doamne ferește! - mânia cu cine știe ce nostalgie stupidă și lașă. Prea adâncă a fost umilirea valorilor și cultul non-valorilor sub domniile succesive ale lui Leonte Răutu, Dumitru Popescu-Dumnezeu, Tamara Dobrin, Mihai Dulea, pentru a regreta sistemul instituit de partidul comunist în cultură. Scenele teatrelor erau, în bună măsură, ocupate de piese fără cap, coadă și trup, care îl glorificau pe omul nou, o abstracțiune biruitoare asupra obstacolelor și conspirațiilor puse la cale de o altă abstracțiune, denumită vechiul; iar regizorii - de voie, de nevoie - se străduiau să câștige o bucată de pâine încercând să dea oarecare concretețe celor două abstracțiuni. Din fericire, adevărate valori, deși umilite, au existat, și ele au salvat cultura de înghețul absolut pe care și-l doreau vechii dogmatici și pe care-l invocă azi, fără temei, noii fundamentalisti. Un lucru era însă evident: teatrele care au avut un ax - adică un regizor, implicit un program artistic, o linie estetică, o stare de efervescență creativă - , au supraviețuit și s-au impus. Perioadele de glorie ale Teatrului "Bulandra" sunt inseparabile de regizori ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie sau Valeriu Moisescu, după cum momentele de vârf ale Teatrului Național din București au fost legate de Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter, Al. Finți, Horea Popescu, ale Teatrului de Comedie - de Lucian Giurchescu sau David Esrig, ale Teatrului Național din Craiova - de Vlad Mugur, Mircea Cornișteanu, Silviu Purcărete, ale Teatrului Mic - de Crin Teodorescu, Radu Penciulescu, Ion Cojar, Silviu Purcărete și Cătălina Buzoianu. Alexandru Colpacci și, apoi, Victor Ioan Frunză și Alexandru Darie au dat sens și strălucire teatrului din Oradea, György Harag și Tompa Gábor - Teatrului Maghiar din Cluj, Vlad Mugur și, mai apoi, Mihai Măniuțiu și Victor Frunză - Teatrului Național din Cluj. Numele Teatrului Național din Timișoara se leagă de prezența lui Ioan Ieremia și a lui Ștefan Iordănescu, al Teatrului Național din Târgu-Mureș, de aceea a lui Harag, Tompa Miklós, Dan Alecsandrescu, Kincses Elemér, Dan Micu, al teatrului din Galați, de aceea a lui Moisescu, Nicolae Scarlat, Adrian Lupu, al teatrului din Ploiești - de prezența aceluiași Moisescu și a lui Emil Mandric, al Teatrului Giulești - de aceea a lui Horea Popescu, Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu, Alexa Visarion, Tudor Mărăscu, al Teatrului "Nottara" - de aceea a lui George Rafael și Dan Micu, al teatrului din Brașov - de aceea a lui Sică Alexandrescu, Eugen Mercus, Mircea Marin, al teatrului din Sibiu - de aceea a lui Mihai Dimiu și Iulian Vișa. Etc., etc. Axul teatrului a fost întotdeauna regizorul, chiar dacă acesta, nefiind "legat de glie", a migrat din oraș în oraș, lăsându-și, însă, amprenta indelebilă asupra "locului de muncă". Fenomenul nu este, însă, pur românesc. Numele lui Max Reinhardt e legat de Deutsches Theater, al lui Brecht - de Berliner Ensemble, al lui Strehler - de Piccolo Teatro, al lui Brook - de Royal Shakespeare Company, al lui Grotowski - de Teatrul Laborator, al lui Jean Vilar - de T.N.P. etc.

Azi, marea majoritate a teatrelor românești sunt fără ax, în ciuda faptului că avem o generație nouă și vajnică de regizori: Felix Alexa, Beatrice Bleont, Theodor-Cristian Popescu, Anca Bradu, Bocșárdi László, Barabas Olga, Vlad Massaci, Ada Lupu, Theodora Herghelegiu, Claudiu Goga, Alice Barb, Radu Afrim și alții. În multe dintre teatre se simte nevoia acută a unui centru creator, a unui ax.

Dumitru Solomon

„Vă răspund cu O poveste“



de altfel, o fac mai toți oamenii din România. Dar dacă se va putea obține un câștig, în următorii douăzeci și cinci - treizeci de ani, aceasta se va întâmpla numai când vom înțelege că e o eroare aceea de a ne ascunde, așteptând liniștiți o victorie. Victoriile trebuie să fie obținute pentru și împreună cu cineva, mai mult decât împotriva cuiva. Nu ne aflăm într-un război; în teatru nu există front; cel mult un front interior, care n-ar trebui să însemne altceva decât un laborator. N-ai cum să te înarmezi, n-ai cu ce, pentru că singurele noastre *unelte* sunt cuvintele, imaginile, simbolurile, dorințele, gândurile, iluziile. Cu ele putem exista doar slujind binele.

În vremea din urmă, Teatrul Act a devenit un fel de adăpost pentru tinerii artiști, mai mult sau mai puțin satisfăcuți de angajamentele pe care le au într-o instituție bugetară. Nu, nu-i un adăpost. De când s-a întâmplat să lucrez cu domnul Ciulei, am început să fiu foarte atent la înțelesul cuvintelor. Ele au o energie, au un sens și cred că ar trebui să facem efortul - când ne adresăm cuiva sau când comunicăm ceva -, de a le da adevărata valoare. Să judecăm îndelung înainte de a vorbi. *Adăpost* înseamnă un fel de baricadă, pentru că e făcut să te apere de ceva, de cineva. Teatrul Act nu-i un *adăpost*, el va lua forma celor care trec și vor trece pe aici; care au și vor avea puterea să-l înalte ori să-l distrugă. Ei n-au fugit de undeva, pentru a se ascunde aici. Aș spune, mai degrabă, că acest loc reprezintă o deschidere, măcar că este doar un subsol. E un soi de ieșire către altceva, o *alternativă*. Însă discuția despre alternativă poate deveni fără margini. Pentru că alternativul există secundă de secundă și poate fi raportat la orice. Dar cum, pentru cât timp, care este suflul unui asemenea fenomen - se descoperă zi de zi, pas cu pas de către fiecare generație.

După ce criterii sunt selecționați tinerii artiști care lucrează aici? Eu, de pildă, nu am văzut, la Teatrul Act, în aceste stagii, nici un spectacol prost.

Mulțumesc foarte mult și mă bucur că îmi spuneți asta, dar trebuie să știți că

nu există nici o selecție impusă. E suficient să te respecți pe tine însuși ca artist și să crezi cu adevărat că nu ai timp de pierdut. Aici timpul nu înseamnă bani, înseamnă mai mult: *viață*. Replica nu îmi aparține, este a unui diplomat brazilian, care, într-o anume împrejurare, a spus: "În cultură, în artă, în spirit nu se poate aplica sintagma «Timpul înseamnă bani». În artă există o monedă mult mai puternică: «Timpul înseamnă viață». Cu tot ceea ce presupune acest lucru". Am dat acest citat pentru că seamănă mult cu ceea ce cred eu însumi. Una peste alta, faptul de a îndrăzni - să înveți, să-ți iei lumea în cap, să greșești, să pariezi pe o iluzie - devine aici lucrul cel mai important. Consecințele nu pot fi calculate acum, ci peste ani.

Cred că nu trebuie să treacă prea multă vreme, pentru că, iată, acest teatru s-a impus chiar din primul an prin prezența la diverse festivaluri, prin lansarea unor tineri regizori... Este motivul pentru care spun că acest teatru va lua forma și amploarea fenomenelor dinlăuntrul lui. Eu pot să-i pun uși din mahon, pot să-l împodobesc în fel și chip, să-l dotez cu o instalație sofisticată... N-ar fi nimic, cel mult un muzeu tehnic. Dar asta nu trebuie să se întâmple.

Cum reușește Teatrul Act să funcționeze în condițiile în care, se știe, tinerii artiști plătesc pentru o seară sume simbolice?

A putut exista prin generozitatea unui sponsor: Firma Ericsson. Am întâlnit o persoană minunată, directorul executiv al acestui colos european, care a consimțit - o împrejurare rară! - să ne ajute. Sperăm să facem față gestului său prin seriozitate, prin coerență. E o chestiune de onoare.

Ne putem totuși întreba cum de o vedetă care face rost de un sponsor atât de important nu folosește generozitatea acestuia în favoarea sa, ci în favoarea unor tineri aproape necunoscuți...

Și asta face parte din destinul meu.

Succesul nu v-a făcut să pierdeți contactul cu lumea reală, să vă închideți într-un turn de fildes?

Ce înseamnă să fii actor liber profesionist în România de azi?

În ceea ce mă privește, este ceva care s-a ivit întâmplător. Dar probabil că făcea parte din destinul meu. Nu e nimic patetic în ceea ce spun. Nu-i nici măcar ceva extraordinar. Probabil că trei sferturi dintre actorii occidentali și, în viitor, și dintre cei români vor fi obligați să aleagă această cale. Asta îți dă un fel de libertate, de a te livra pieții, cu toate riscurile de gioare.

Sunteți dezamăgit de întârzierea reformei sau credeți că, de fapt, fiecare este responsabil pentru propriu-i destin?

E foarte ușor să spui: "Sunt dezamăgit de Ministerul Culturii, sunt dezamăgit de guvern, sunt dezamăgit de comunitatea teatrală, sunt dezamăgit de lume..." Poate că așa și avea o cătine dreptul de a mărturisi asta, dar nu cred că ne mai putem permite să fim dezamăgiți. Ar fi o greșală, pe care,

Știți ce se întâmplă? Asta ține de dorința publicului de a mitiza, de a-și zămisli propriile legende. Gândiți-vă cum arăta, mai ieri, *portretul* unui poet. Trebuia să fie neapărat ofticos, să se drogheze (cel puțin cu absint), să umble prost îmbrăcat și nepieptănat... pentru că numai în felul acesta din el putea izbucni poezia pură. Se pierdea din vedere știința construcției unui vers, atât de exactă, aproape matematică. Artiștii români sunt împinși în legende sub o vădită influență din afară. Este destul de ciudat, pentru că modelele străine, după care suntem noi judecați, sunt create pe baza unui *star-system* care presupune munți de bani. Însă banul, în general, creează o ideologie care poate distruge. Românii se află la un soi de răspântie - au o educație și un antrenament marcate de frustrări, dar și de efortul de a-și găsi, în cultură mai ales, o formă specifică. De asta zâmbesc când văd împănări ale artiștilor - mai mari sau mai mici - ce par a-și aroga paternitatea absolută asupra unei idei, asupra unui concept. Nu suntem decât efectul unei evoluții. Sigur, există și foarte multe personalități autentice, de la care am învățat ce înseamnă modestia, ce înseamnă să plătești cu bucurie prețul de a te afla în serviciul unei culturi, ce înseamnă efortul de a rămâne viu în permanență, de a apăra o limbă (agresată din toate părțile), de a o promova cu prețul vieții tale. Cum să te ascunzi într-un turn de fildeș? Să încremenești? Teatrul nu-i ca mersul pe bicicletă, care nu se uită nicicând. Nu poți supraviețui ca artist *amintindu-ți* tot timpul sau luând-o mereu de la zero. Trebuie să crești, să evoluezi. Nu recitești un text pentru a avea aceleași stări ca și ieri.

Ceea ce spuneți mă poartă cu gândul la Hamlet. La cel de azi, construit de Liviu Ciulei, dar și la cel de ieri, realizat de Alexandru Tocilescu. Altă lectură, alt spectacol, iar dumneavoastră interpretând alt personaj. Ce ați simțit?
Altă realitate. Alt punct de vedere. Alt destin.

Ați sperat să jucați Hamlet în timp ce îl interpretați pe Horatio?
Nu puteam să sper a fi în locul lui Pino (Ion Caramitru - n.n.). N-aveam cum. Era o chestiune de morală. Credeam, însă, jucându-mi propriul rol, că sunt Hamlet. Am dorit să pot oferi publicului - din poziția lui Horatio - ceea ce acesta aștepta de la mine. Am interpretat acel personaj cu o mare plăcere, învățând enorm, e adevărat, despre Hamlet. Uneori e un privilegiu să poți sta în planul doi, pentru că ori-

zontul e mai bogat. E de-ajuns să trăiești o astfel de experiență cu bucurie și să crezi că e de-adevăratelea. Și lucrurile se limpezesc dintr-o dată. Începi să primești daruri. Din păcate - ba nu, din fericire! -, nu poți primi fără să fi dat mai întâi.

Ce înseamnă Hamlet pentru cariera dumneavoastră? Sfârșitul unei etape? Începutul alteia?

Nu știu, credeți-mă. A însemnat, înainte de toate, o tulburătoare întâlnire. Asta mai ales pentru destinul meu ca om. Jumătate de secol de cultură, jumătate de secol de spart baricade, de spart ziduri, jumătate de secol de morală, de măsură, de adevăr - toate acestea întrunate într-un singur om, care se numește Liviu Ciulei. E un privilegiu să te afli în preajma unui asemenea om, nu? Am învățat ce înseamnă continuitate. A fost o călătorie în timp.

Ați interpretat, în vremea din urmă, mai multe roluri de tirani (vreo două, chiar shakespeariene). Totuși, Hamlet înseamnă altceva, are alt destin. Cum ați renunțat la personajele anterioare pentru a deveni Hamlet?

Nu pot să-mi refuz o uimire, pe care o simt ori de câte ori am un dialog cu un jurnalist. Toți caută, cu obstinație, acea fărâmă de fantastic, de ireal, de "cum e posibil?". Mi-e foarte greu să vă spun "cum e posibil" aflându-mă înlăuntrul lucrurilor. Cum am trecut de la Richard al III-lea sau de la Caligula, la Hamlet? De fapt, cum am trecut de la un tip de nefericire la altul? Mă invitați, în fond, să intru într-un discurs propriu gândirii dumneavoastră, care sunteți în afară, eu existând înlăuntru. Vă gândiți, probabil, că eu, ca actor, aș putea face această gimnastică, ajungând la un soi de ubicuitate a spiritului, însă nu e deloc așa. Această fărâmă de fantastic care ne tot face cu ochiul nu există, există numai nevoia noastră

de iluzie. Fărămițăm totul numai pentru a avea noi privilegiul de a reconstrui, de a re-inventa. Face parte aceasta din Golgota fiecăruia. Numai că și muntele și crucea sunt reale. N-au nevoie să fie re-inventate.

Ați fost parte într-o echipă ce părea indestructibilă: Mihai Măniuțiu - Oana Pellea - Marcel Iureș. Totuși, v-ați desprins pentru un timp, pentru o clipă... Ce se va întâmpla de acum înainte? Vă veți întoarce?...

Presupuneți cumva că după întâlnirea cu Liviu Ciulei am rămas într-o închisoare de lux? Că am fost ridicat la o asemenea înălțime încât ar trebui "să mă cobor" la nivelul lui Măniuțiu sau al altora?

N-am spus asta.

Ați întrebat dacă mă voi întoarce.

Am încercat să vă întreb, într-un alt mod, despre proiecte și dacă acestea vor fi legate de vechii dumneavoastră parteneri.

Asta nu depinde de mine. Asta nu depinde nici măcar de noi în totalitate.

Tot nu m-ați înțeles pe deplin. Echipa dumneavoastră artistică părea atât de sudată...

Vedeți, iar nu suntem atenți la formulări... Pentru că în artă nu poți fi sudat de cineva. Poți aparține unor concepte asemănătoare, acelorași lumi de sensuri, acelorași lumi de culori... A fi sudat de cineva presupune o fixare. Or, în ceea ce ne privește pe noi, nu poate fi vorba de o fixare, ci de o evoluție. E ca urcușul pe munte: ajungi pe un vârf, care pare a fi maximul competenței tale, dar, privind în jur, îți dai seama că el poate deveni un nou început. De pe un vârf se văd cu claritate altele. Urcușul poate fi comun. Atât. Ideea de cuplu artistic ține de sens, nu de "cătuș". *Contractul* este al unei generații, dar s-a bazat pe valoare, nu

Cu Valeria Seciu în Hamlet,
Teatrul „Bulandra” (regia: Liviu Ciulei)



pe o fidelitate născută din frustrări, din fixații, din gelozii bolnave.

Nu vă contrazic, dar un drum parcurs mereu împreună poate da sentimentul de saturație...

E o simbioză, de fapt, care aparține unei generații, unui anumit tip de gândire. Ne avem unii pe ceilalți. E un noroc imens, un beneficiu să ai contact cu regizori de calibrul lui Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Ducu Darie. Să respirăm împreună. E o energie pe care tu o dăruiești, pentru ca, la rândul ei, să-ți fie dăruită.

Experiența acumulată alături de Mihai Măniuțiu v-a fost de folos pentru a-l zămisli pe Hamlet?

Tot ceea ce am învățat și am realizat împreună mi-a fost de folos. De altfel, relația noastră atât de lungă și atât de densă mă face să mă minunez de norocul de a o fi avut.

Ce se va întâmpla în continuare cu Teatrul Act?

Mă voi despărți foarte curând de el. Consecința efortului meu trebuie să însemne o creștere, nu să inhibe.

Dar a părăsi un loc tocmai când el a dat semne că există în conștiința publicului...

N-am spus că-l părăsesc. Am spus că voi lua distanță, că ne despărțim. Nu pot exista în consecința unui fapt. Dacă dumneavoastră ați dăruit acest reportofon unui domn, i-ați da tot timpul telefon pentru a-l întreba dacă nu are cumva nevoie de o casetă sau de o piesă pentru reparații? Cred că nu. Nu-i atrageți tot timpul atenția: "Domnule, aveți grijă că v-am făcut un cadou. Să nu-l spargeți, să nu-l pierdeți. E al meu". Păi nu mai este al dumneavoastră; e al celui alt, de vreme ce l-ați dăruit.

Dar este cel care primește darul pregătit să-l îngrijească și să-l ducă mai departe?

Cred că pot să vă răspund cu o poveste. Imaginați-vă că trece o căruță cu niște oameni însetați în ea. Eu am făcut căruța. Le dau însetaților și un burdof cu apă. Nu mai sunt ale mele nici apa, nici căruța. Eu pot să-i însoțesc și să am o singură grijă: ca apa să fie rece. Să le facă celor din căruță plăcere când o beau. Dar nu mai am

nici o treabă cu direcția, cu frăiele cailor. Dacă mi-e sete și n-am altă posibilitate, voi cere și eu o cană cu apă. Atâta tot. Dacă aș continua să țin frăiele cailor, să conduc căruța, să repartizez fiecare loc din ea, să drămuiesc apa... simt că m-aș putea transforma curând într-un soi de locomotivă, frumos vopsită, care pufăie tot timpul încercând să le facă pe toate. Pot să vă mai spun că dacă sentimentul de a dăruit este real, el va deveni un fel de pomenire. Știu asta de la bunica: în clipa când ai dăruit unui om un covrig, un cui, o cană cu apă, și o faci din toată inima, cel care primește nu poate să nu țină cont de asta.

Dar dacă celălalt nu e pregătit să primească?

Orice om e pregătit să primească.

Și cum îi atrageți atenția?

Strigându-i în suflet. Bunicul meu avea o vorbă: "Dacă poți să faci binele, fă-l! Pune-l în batistă și aruncă-l în apă. Sau așază-l la o margine de drum... Și nu mai întoarce capul!". Avea dreptate.

Marinela Țepuș

Sps praful de pe scândură

Marea păcăleală

Partea întâi:
Nostalgii și sisteme de valori

Dl. Gingulescu, actor român, despre perioada de început a Secției române a Teatrului Național din Târgu-Mureș: "... pe vremea aceea eram plimbați prin toate comunele și satele județului, tocmai ca să se știe că la Târgu-Mureș s-a înființat teatru în limba română. De multe ori se nășteau situații ridicole și improprii. Primul spectacol, care era unul destul de pretențios din punct de vedere tehnic, l-am jucat în mai toate sătucurile, pe niște scene pe care nu încăpeam toți o dată, și strigam unii la alții: «Hai, măi, ieși, ieși că am replică, să intru și eu». Spectatorii nu prea înțelegeau nimic: era cu «remember», cu jocuri de lumini care, îți dai seama, în condițiile de acolo nu se puteau realiza. Îmi aduc aminte și acum, era frumos: în

față stăteau babele, bunicile cu nepoții în brațe, ceva neveste, iar bărbații veneau întotdeauna după ce începea spectacolul. Se uitau vreo zece minute, așa, nu înțelegeau nimic, săracii, nu era vina lor, pe urmă încălecau frumos băncile, scoteau cărțile din buzunar și dădeau drumul la un filcău, în liniște, nu ne deranjau. Când se termina spectacolul aplauda toată lumea, după aceea mergeam să mâncăm o slănină, ceapă, brânză, caș și o țiucă bună. Cam asta era. A fost bine, chiar foarte mult timp a fost bine. Aveam succes. Poate părea paradoxal, dar duc dorul acelor vremuri". D-na Modola, critic de teatru român, despre Gala Teatrelor Naționale, Cluj-Napoca, decembrie 1998: "Atelier artistic și creator la care Clujul cheamă în inima Transilvaniei toate

provinciile teatrale ale țării la o impresionantă paradă de forțe, Gala Teatrelor Naționale sperăm să fie o înaltă școală pentru tinerii studenți în artele spectacolului și tinerii actori și o sărbătoare teatrală majoră, pentru spectatorii de toate vârstele. Ea devine o școală a Teatrului, un curs intensiv urmărit cu emoție și o efervescență sărbătorească, pe care publicul universitar și cel școlar activ și fără somn o animă cu entuziasm mereu proaspăt, ziua și noaptea, neîncetat, 24 de ore din 24".

Dl. Balczerowicz, politician polonez, despre țara noastră, azi: "România se va integra foarte greu în Europa, căci vine cu un bagaj imens de nostalgii și cu un sistem de valori răsturnat".

Theodor-Cristian Popescu

Cum se face și cum se vede un festival de teatru

O tragere de concluzii

A fi *festival-goer* (adică „plimbăreț” pe la festivalurile de teatru) este ca și cum ai fi degustător, iar munca de organizator seamănă cu sarcina unui bucătar-șef. Nu știu la ce peisaj se uită directorul din fotoliul său. Din unghiul invitatului se văd însă nu doar „bucatele”, ci și cât de mult și cum s-a depus efort pentru ele: structura, acuratețea și transparența strategiei, inventivitatea și profesionalismul managerului, calitățile lui de șef și cele de amfitrion (vezi ospitalitatea recunoscută a lui Emil Boroghină, directorul T. N. Craiova și al Festivalului „Shakespeare”), tonul care face muzica etc. Pe de o parte, condiția invitatului la festivalurile de teatru este una *voyeur*-istă: e mai plăcut, mai plin de surprize și mai... comod (uneori chiar și mai penibil) să fii musafir decât gazdă. Pe de altă parte, a observa înseamnă a te obiectiva: e nevoie, din nefericire, de un singur fir de păr în ciorbă ca să afli cât de bine s-a legat la cap stăpânul casei.

Ancheta noastră s-a născut din pura curiozitate a unor hoinari pe la festivalurile de teatru de a descoperi cât de lung este drumul „de la mână până la gură”, adică de la cum sunt concepute la cum sunt percepute astfel de manifestări. Cât de fondate sunt bucuriile și indignările „plimbărețului” și cât de tolerabile sunt limitele organiza-

torice. De aceea, am solicitat păreri de directori de festivaluri (dintre cele mai cunoscute și mai pline de interes), alături de cele ale unora dintre invitații lor din rândul presei. Ambele categorii de „anchetați” ne-au confirmat că atunci când există nereguli, vina pentru ele aparține aceleiași stări șubrede a sănătății teatrului românesc, care decurge (și) din felurile boli ale economiei. Nu ajung (atunci când există) ideile, ambițiile, și nici curajul haiducesc al organizatorilor. În mare parte din cazuri, „profilul” (a se înțelege: adecvarea la temă) al unui festival este influențat tot de sărăcia ofertei teatrale, care e o consecință a sărăciei generale. Așa se întâmplă că se adună, sub o singură umbrelă, producții ce nu intră întotdeauna în regulament. Astfel, în situația în care o atare „manifestare” are toate scuzele pentru neîmpliniri și compromisuri, s-a născut formula „Bine că s-a ținut”. Nu e cumva un alt fel de a spune „Boală lungă, moarte sigură”? Sau, poate, e o formă de rezistență? La urma urmei, cui folosește un festival de teatru? După cum rezultă din majoritatea răspunsurilor, în orice caz, publicului.

M.H.

P.S. Ancheta va continua și în numărul următor.

1. Dacă este un festival preluat de dumneavoastră, ce tradiție continuă sau ce ați dori să schimbați și de ce? Dacă este inventat, ce vreți să spuneți cu el?
2. După ce criterii sunt selectate spectacolele și de către cine? De ce ați ales această formă de selecție?
3. Vi se pare normal ca același spectacol să fie prezent în mai multe festivaluri?
4. De ce credeți că e mai bine să fie competitiv/necompetitiv?
5. Care este publicul-țintă și în ce măsură credeți că festivalul dumneavoastră îi stimulează interesul?
6. Care sunt sursele de finanțare?

„FĂCĂTORI”

Corneliu-Dan Borgia,
director, și

Victor Scoradeț,
director artistic al
Festivalului de Teatru,
Piatra Neamț

1. Înfiițat în 1992, ca urmaș al unui fost festival național, și transformat, tot atunci, în festival internațional, el a fost preluat de actuala echipă în 1995.

Principala problemă pe care am încercat să o rezolvăm din 1995

încoace a fost definirea unei identități *precise* într-un peisaj festivalier intern foarte aglomerat și destul de inform. În stabilirea acestei identități, un criteriu esențial l-a constituit tradiția foarte specială a scenei nemțene, o tradiție a inventivității și căutării, a riscului estetic și nonconformismului, așadar, a unei atitudini foarte moderne, foarte productive în orice instituție care dorește sincer să producă un teatru viu, un teatru al zilelor noastre, pentru spectatorii din zilele noastre.

Cealaltă coordonată definitorie a pornit de la necesitatea reală a unui dialog efectiv, sistematic între culturi. Ea s-a materializat în secțiunea *Focus*, o secțiune unică în contextul festivalier european și care își propune să prezinte, la fiecare ediție, un anumit spațiu teatral – atât prin spectacole din acel spațiu, cât și, mai cu seamă, prin producții din alte spații culturale, cu piese, teme, motive specifice spațiului focalizat. De exemplu, la ediția cu focus românesc au putut fi văzute spectacole din Ungaria sau Japonia cu piese românești, în încercarea de a surprinde dialogul dintre cultura focalizată și cea maghiară, respectiv japoneză.

2. Selecția este operată de către directorul artistic, în consens cu directorul festivalului, criteriile fiind aceleași cu cele ce definesc identitatea festivalului și care au fost schițate la primul punct: originalitate, inventivitate, sfidarea convențiilor, curajul căutării. Lor li se adaugă, pentru secțiunea *Focus*, cele legate de spațiul teatral ales pentru fiecare ediție în parte. Această formă de selecție face posibilă asumarea clară a unui sistem de valori și de criterii în con-

formitate cu identitatea festivalului.

3. Firește. Căci principalul beneficiar al unui festival este publicul din orașul ce organizează festivalul, așadar contribuabilii din ai căror bani se face festivalul și care trebuie să aibă, astfel, posibilitatea de a vedea spectacolele cele mai importante pe care acel festival și le poate permite. Iar numărul producțiilor importante nefiind foarte mare, cel puțin pe plan intern, este inevitabil și normal ca acestea să fie invitate la festivaluri diferite, fiecare festival având, evident, publicul său.

Cât despre criticii care ar avea ocazia să fie invitați la toate festivalurile de la noi, prezența unor spectacole pe care le-au mai văzut are două avantaje posibile: în cazul în care spectacolul respectiv le-a prilejuit o emoție intensă, au șansa de a o re trăi; în caz contrar, au două ore libere, situație relaxantă atunci când festivalul are un program foarte plin! Și dacă locul cu pricina se mai distinge și prin obiective turistice sau culturale importante, nu vedem nici un motiv de indispoziție...

4. Caracterul competitiv obligă. Căci premiul acordat de un festival (sau premiile, cel mult două, căci un număr mai mare de premii creează confuzie și diluează!) are șanse să se impună într-un context teatral internațional numai direct proporțional cu forța, cu nivelul valoric al festivalului însuși. Altminteri, așa-zisa competiție nu oferă decât prilejul unor satisfacții mărunte, precum materializarea unor mici orgolii locale, mulțumirea unui număr cât mai mare de participanți minori etc. Prin urmare, pare de dorit ca un festival cu posibilități reduse să se abțină de

la acordarea unor premii oricum lipsite de semnificație.

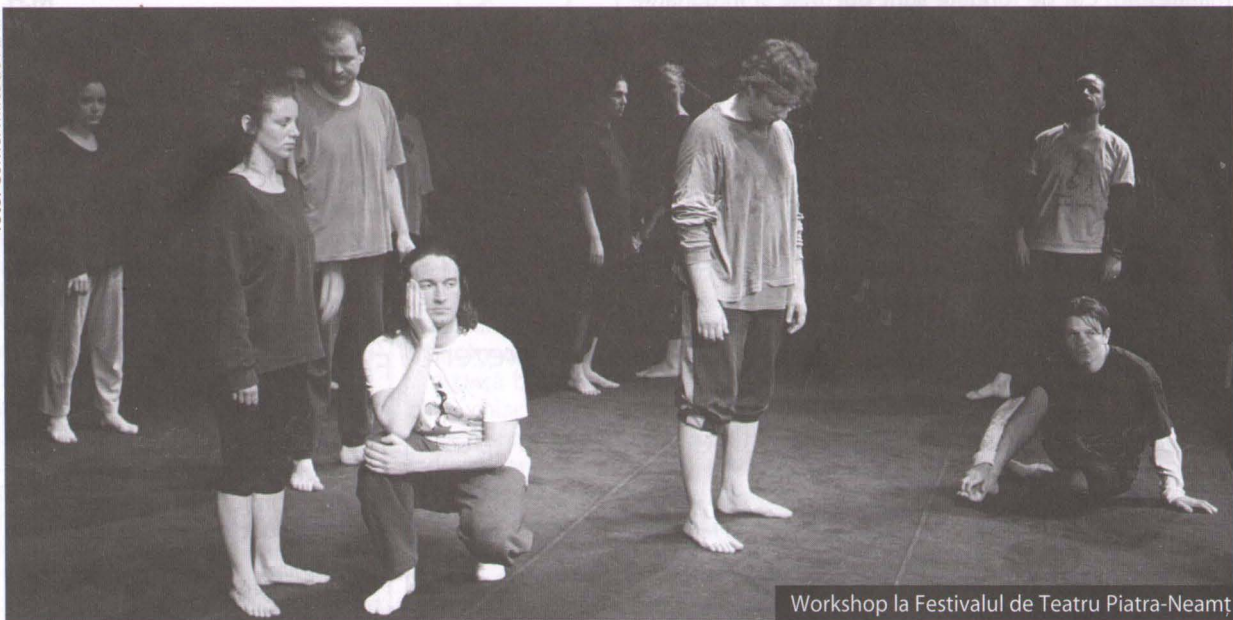
5. Pe de o parte, publicul obișnuit al Teatrului Tineretului, așadar un public pretențios și competent; pe de altă parte, spectatorii „de festival”, așadar oamenii atrași de evenimentul cultural internațional și pe care eventuala reușită a festivalului îi poate transforma în spectatori constanți ai teatrului nostru.

Cât despre interes, credem că acesta crește de la an la an, judecând după curba ascendentă a audienței, în ciuda curbei descendente a nivelului de trai, care impune o drămuire cât mai riguroasă a veniturilor.

6. Consiliul Județean Neamț, Ministerul Culturii, Departamentul pentru Relații cu Românii de peste Hotare, Consiliul Local Piatra Neamț, UNITER, RIFIL s.a. Săvinești (sponsor principal).

Mircea Cornișteanu,
director al Festivalului
de Dramaturgie
Contemporană, Brașov

1. Este preluat de către mine. Am fost invitat acum patru ani să fiu directorul festivalului (după care am devenit și directorul Teatrului "Sică Alexandrescu"). În această calitate, i-am schimbat denumirea din Festivalul de Teatru Contemporan (o sintagmă care mi se părea prea cuprinzătoare, permițând includerea oricăror titluri de piese) în Festivalul de Dramaturgie Contemporană, mai restrictiv și mai aproape de intenția organizatorilor, aceea de a încuraja și de a pune în valoare creația dramatică a ultimelor decenii, prin



Workshop la Festivalul de Teatru Piatra-Neamț

spectacole de calitate. În 1998 și 1999 nu am putut organiza festivalul din cauză că nu am obținut fondurile necesare, dar în acest an avem promisiuni ferme, așa că în luna decembrie sperăm că va avea loc cea de-a XIV-a ediție.

2. Am hotărât ca selecționerul să fiu eu, pentru ca întreaga răspundere, în cazul unui eșec, sau laudele, pentru o posibilă reușită, să fie ale mele. Întâlnim suficiente cazuri în care reproșurile se adresează nu se știe cui sau, de-a valma, organizatorilor, selecționarilor, situației generale a teatrului românesc, încât am hotărât ca toate oalele să se spargă numai în capul meu, atât în calitate de selecționar, cât și în cea de director al festivalului. Criteriile de selecție sunt, evident, subiective; invit spectacole pe care le consider valoroase și care să se încadreze în tematica festivalului. Într-un cuvânt, invit ceea ce îmi place mie.

3. Cred că da, doar pentru că un spectacol foarte bun e normal să fie văzut în cât mai multe locuri.

4. Cred că e mai bine să fie competitiv. Pentru că aceasta stimulează creația. Cu riscul de a exista și decizii incorecte. De altfel, în toate competițiile există și asemenea posibilități.

5. Publicul-țintă îl reprezintă toți spectatorii brașoveni, care, de obicei, dau năvală la spectacolele festivalului.

6. Cred că cele obișnuite. Consiliul Local Brașov, veniturile proprii și eventualii sponsori.

Alice Georgescu, director al Festivalului Național de Teatru

1. E greu de spus ce tradiție continuă Festivalul Național de Teatru; singura mea temere e să nu o continue pe cea a Festivalului Național "Cântarea României", cu care, oricum, are în comun prima parte a denumirii... De ce este greu de identificat o tradiție? Pentru că, de la prima sa ediție, festivalul s-a schimbat în fiecare an, în funcție de ideile organizatorilor, ale selecționarilor, ale colaboratorilor și ale altor "oameni de bine", care, la început, au fost în fiecare an alții. Nici măcar directoratul de trei ani (un prim pas spre normalitate) al Cristinei Dumitrescu - care, de altfel, a trebuit să lupte împotriva a felurite obstacole precum birocrăția, impostura, incorectitudinea, reaua voință ș.a.m.d. - nu a izbutit să dea "manifestări" un contur limpede. În ceea ce mă privește, anul trecut am preluat festivalul "din mers", în urma incredibilei dispariții a Cristinei; anul acesta am fost contactată de conducerea Ministerului Culturii (principalul or-



Mircea Andreescu și Dan Săndulescu în Tărâmul celălalt de Dušan Kovačević, Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov (regia: Horea Popescu)

ganizator) abia la mijlocul lunii mai, adică nepermis de târziu. În aceste condiții, chiar să vreau, nu știu dacă aș mai putea schimba ceva. Și de vrut, aș vrea. În primul rând: acest festival *trebuie* să devină o instituție! Câtă vreme el nu va fi așa ceva, directorul va rămâne un soi de marionetă care, în loc să conducă efectiv, trebuie să se roage de (și, când îl lasă nervii, să se mai și rățoiască la) persoane pe care nu el le-a adus în echipă, pe care nu poate să le tragă la răspundere dacă greșesc și nici să le plătească mai bine dacă merită acest lucru. Nu mai spun că nu poate avea nici un fel de control asupra fondurilor și a felului în care sunt cheltuite ele. Aș mai schimba, apoi, denumirea festivalului, fiindcă pe cea actuală o socotesc pompoasă și, totodată, neclară. Nu aș reveni însă nici la vechiul "I.L. Caragiale", în ciuda simpatiei totale pe care i-o port "onorabilului", pentru că mi se pare o idee romantis-desuetă și inadecvată obiectului: gândiți-vă cum ar suna Festivalul Național "Branislav Nușici" la Belgrad sau Festivalul Național "Madách Imre" la Budapesta! Nu v-ar sugera că acel festival se ocupă exclusiv de creația autorului respectiv? (Ca să nu mai zic de un festival "Molière" în Franța, sau unul "Shakespeare" în Anglia, sau unul "Gogol" în Rusia.) I-aș zice, poate, prin analogie cu omologul parizian, Festivalul de Toamnă sau i-aș căuta un nume care să cuprindă o referire la orașul București (deși nu e deloc ușor să compui denumiri decente pornind de la numele frumoasei noastre capitale...). În fine, aș încerca să-i delimitez niște secțiuni (nu în chip foarte rigid, totuși), dintre care unele - Companii independente, spre exemplu - ar fi dotate cu un premiu al cărui prestigiu să-i dea laureatului

posibilitatea, să zicem, de a-și atrage mai ușor sponsori, contracte etc. Și ar mai fi destule de schimbat...

2. Spectacolele sunt selectate de către mine, pe criteriul - firește! - gustului meu în materie de teatru; știu că ar suna mult mai bine să răspund "pe criteriul valorii", dar tare aș vrea să-mi spună cineva ce înseamnă exact acest lucru în materie de spectacole. Evident, încerc să aleg reprezentații care să placă și unui număr cât mai mare de oameni, dar, dacă acest lucru nu se întâmplă... îmi asum riscul. Nu eu am născocit această modalitate de selecție, dar am acceptat-o ca pe una posibilă, chiar dacă destul de obositoare pentru mine.

3. În cazul Festivalului Național, este mai mult decât normal, este aproape obligatoriu.

4. Cred că acest festival, nefiind tematic (precum, de exemplu, Festivalul de Teatru Scurt ori Festivalul de comedie), trebuie să rămână festival, și nu să devină concurs. Cu toate acestea, admit - și chiar sugerez - existența unor secțiuni dotate cu premii (vezi răspunsul de la punctul 1).

5. Publicul-țintă ar fi, în variantă ideală, întreaga populație a Bucureștiului - sau măcar acea parte din ea care mai merge, din când în când, la teatru; nu țin să am ca spectatori la festivalul "meu" doar tineri sau doar bătrâni, doar muncitori sau doar intelectuali. Îi am în vedere, însă, și pe criticii de teatru - din toată țara, nu numai din București - care joacă un rol esențial în "popularizarea" festivalului și a spectacolelor participante.

6. Ministerul Culturii și (mai modest) UNITER. Când festivalul va deveni o instituție, el va putea, desigur, să atragă și subvenții din alte surse (sponsori, organizații non-guvernamentale românești și chiar europene etc.). Personal, continui să sper.

Radu Macrinici, director al Festivalului Internațional de Teatru „Atelier”, Sfântu Gheorghe

1. Festivalul Internațional de Teatru „Atelier” de la Sfântu Gheorghe a urmărit încă de la prima sa ediție (1992) să creeze un cadru instituționalizat pentru afirmarea formelor noi de expresie teatrală, să provoace apariția acestor forme inovatoare și în teatrele de repertoriu, să stimuleze spiritul de avangardă aflat în hibernare în ultimele decenii și să reînnoade, astfel, o tradiție pe care teatrul românesc a abandonat-o, silit de contextul politic nefavorabil până în 1990, să creeze o rampă de lansare pentru tinerii artiști interesați de experiențele novatoare, să ofere companiilor particulare posibilitatea de a-și prezenta producțiile axate în principal pe înnoirea limbajului teatral, pe căutarea unor spații neconvenționale de reprezentare a textelor dramatice și nu numai. Ca să rezum, *am dorit să dau Cenușăresei șansa de a încerca pantoful Prințului.*

Aceste scopuri au fost atinse de-a lungul celor opt ediții doar atunci când montările selectate au servit programul teoretic al festivalului. Din păcate, nu întotdeauna grila de acasă s-a potrivit cu cea din târ-

gul de producții propuse de teatre. 2. Teatru-dans, teatru instrumental, teatru de gest, teatru poetic, meta-teatru, teatru în spații neconvenționale etc. Acestea sunt formele de expresie teatrală pe care mi le-am dorit prezente încă de la început în festival, iar selecția pe care o fac în calitate de inițiator și director al „Atelier”-ului a urmărit cu obstinație prezența acestora într-o proporție cât mai mare, la fiecare ediție. Aproximativ 80%, tematica și scopul festivalului sunt acoperite la fiecare ediție. Dacă oferta internă ar fi mai bogată și dacă aş avea bani să invit mai multe spectacole din afara țării, cred că procentul s-ar apropia de sută la sută.

3. Festivalul „Atelier” e recunoscut ca fiind unul dintre puținele festivaluri din țară care prezintă publicului și criticii de specialitate noutăți, premiere absolute, spectacole mai puțin cunoscute sau create special pentru acest festival. Dacă se mai întâmplă ca un spectacol care a circulat și pe la alte festivaluri să ajungă și la Sfântu Gheorghe, cu-atât mai bine teatrului românesc și lui cu-atât mai bine.

4. Prima ediție a Festivalului „Atelier” nu a fost una cu premii. După părerea mea, asemenea gen de festival-laborator trebuia să rămână „curat” din acest punct de vedere. Am ajuns la un compromis, pentru că teatrele participante își doreau foarte mult

competiția: acum există premii, dar cuantumul lor este extrem de mic, aproape simbolic.

5. Intenția mea a fost să atrag la acest festival publicul tânăr (român și maghiar) din Sfântu Gheorghe. După opt ediții, cred că am reușit chiar mai mult. Deși e vorba despre un festival de teatru neconvențional din toate punctele de vedere, nimeni nu mi s-a plâns încă de migrene, grețuri, vărsături sau de tulburări de comportament. Pentru cei care iubesc teatrul alternativ, acest festival este o sursă de inepuizabile satisfacții spirituale. Pentru ceilalți, bănuiesc că e un coșmar. Cum nu sunt gestionarul viselor urite din teatrul românesc, prefer să-i invit în primul rând pe cei din prima categorie. Nu vreau să stric somnul nimănui. Asta nu înseamnă, desigur, că anumiți neinvitați aparțin celei de-a doua categorii. Pur și simplu, n-a fost să fie încă.

6. În primul rând, Ministerul Culturii. Apoi Primăria municipiului Sfântu Gheorghe și câțiva sponsori generoși.

Festivalul „Atelier” are, însă, multe lipsuri. În primul rând, nu e susținut corespunzător de autoritățile locale. E unul din puținele puncte în care maghiarii și românii au ajuns la un consens, răspunzând prin indiferență la apelurile noastre. Un alt handicap este că festivalul e patronat de un teatru sărac (în accepția românească

Marin Moraru, Marcel Iureș și Gheorghe Dinică în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, SMART și Teatrul Odeon (regia: Mihai Măniuțiu)



și nu poloneză a termenului), incapabil să-l susțină logistic așa cum ar merita.

Restul de lipsuri îmi aparțin: ca om de teatru, ca și cetățean al Republicii România, ca om pur și simplu.

Interviu cu
Nicolae Scarlat,
fost director al
Festivalului de Teatru,
Piatra Neamț,
fost director executiv
al Festivalului Național
de Teatru

La ora aceasta nu pot vorbi despre Festivalul Național de Teatru decât la timpul trecut, pentru că - pe filiera birocratică: Ministerul Culturii, Primăria municipiului București (prin Direcția Cultură și Culte) - am primit câteva rânduri grațioase din partea domnului Vladimir Popescu-Deveselu, directorul Direcției Instituțiilor de Spectacol, prin intermediul cărora am fost anunțat că, începând cu acest an, festivalul va fi organizat de către Ministerul Culturii și UNITER. Încă de anul trecut, UNITER-ul a avut o tentativă de a prelua partea logistică, dar s-a opus primăria, mai ales că există, în cadrul ei, o structură a cărei menire este chiar logistica. Au mai existat frecșuri, nu vreau să intru în detalii. Oricum, anul trecut ne-am trezit în situația de a organiza festivalul în trei săptămâni. Motivul principal pentru această întârziere nepermisă a fost faptul că ministerul nu avea bani. Sigur că această grabă nebună a dus la unele derogări de la regulament...

Într-un asemenea context, ați mai fi acceptat să colaborați la organizarea următoarelor ediții?

Da. Ne-am și pregătit în acest sens, dar ne-am trezit scoși din cursă. Mi se pare cel puțin bizar, pentru că acest festival a fost de la început organizat de către Ministerul Culturii, Primăria Capitalei și UNITER.

Festivalul Național a fost, la început, competitiv. Mai de curând, însă, s-a renunțat la premii...

Da, și nu știu exact cum e mai bine. Sunt partizani și pentru o formulă, și pentru cealaltă. De altfel, simpla nominalizare a unui spectacol pentru a fi prezent într-un festival de asemenea anvergură reprezintă un fel de premiu. În general, premiile apar acolo unde, în spatele lor, se află o adevărată industrie, și mă gândesc la Premiile Oscar, la Festi-

valul de la Cannes. Acolo, jocul de interese este mult mai mare.

Pe de altă parte, în România ultimilor ani, selecția, la mai toate festivalurile, nu doar la cel Național, este făcută de către un singur om...
Este firesc...

Da, dar totul stă sub semnul subiectivității unui singur om... Dacă festivalul ar fi competitiv, s-ar da posibilitatea unor ierarhizări.

Niciodată nu poți mulțumi pe toată lumea. E adevărat că înainte de 1989 existența premiilor era de înțeles, de vreme ce mai toți artiștii lucrau pentru glorie. Acum se lucrează mai mult pentru bani. Sigur, e discutabil dacă e bine sau rău.

Care este publicul-țintă al unui festival de anvergură celui Național?

De regulă, un festival național interesează mai ales specialiștii. Dar ideal ar fi ca el să intereseze mai ales publicul larg. În cele trei ediții de care ne-am ocupat, am încercat să oferim un număr cât mai mare de reprezentări pentru fiecare spectacol din provincie. Fiindcă, fără discuție, există un public bucureștean dornic de a percepe întregul fenomen teatral al țării. Din păcate, festivalul nu poate acoperi această cerință. Știm ce bătlie a fost pentru bilete, cum știm ce bătlie s-a dat și pentru invitații. Pe de altă parte, una este ca spectacolul să se joace la Sala Mare a T.N.B. și alta, la Teatrul Mic. Nu mai vorbesc de producțiile de studio. Prin urmare, dacă deocamdată publicul-țintă al Festivalului Național îl constituie specialiștii, ideea ar fi ca, măcar în anii care vin, publicul-țintă să devină cel al iubitorilor de teatru. Însă asta ar trebui să fie valabil pentru toate festivalurile, pentru că vreau să vă spun că și atunci când mă ocupam de organizarea celui de la Piatra Neamț lucrurile erau similare.

Referindu-ne la festivalul de la Piatra Neamț, despre care tocmai ați pomenit, știu că acolo ați reinnodat o tradiție. De ce ați socotit că existența lui e necesară și după 1989?

Pentru că, înainte de 1989, teatrul nemțean ajunsese să fie un privilegiat. Se aduna acolo "crema" fiecărei promoții. Nu era greu să faci teatru de calitate în asemenea condiții. După 1990 trupa se destrămase. (Numai Andrei Șerban

își completase colectivul la T.N.B. cu jumătate din actorii nemțeni!) Întrebarea care s-a pus în asemenea condiții era: "Și acum, ce facem?" Reluarea festivalului devenea vitală, atât pentru teatru, cât și pentru oraș. Am diversificat genurile, am încercat să-l facem internațional... Se pare că n-a fost rea inițiativa noastră, de vreme ce continuă să aibă loc și astăzi. Continuă să fie interesant. Continuă să fie un eveniment important.

Care erau criteriile de selecție?

Pentru că existau puțini bani, selecția nu putea fi făcută ca la marile festivaluri ale lumii. Nu ne puteam permite să colindăm lumea pentru a descoperi spectacole interesante, nu ne puteam permite să invităm colective numeroase. Făceam, însă, ca trupele invitate să nu joace doar la Piatra Neamț, ci și în alte orașe importante ale țării. Revenind la selecție, vă imaginați că nu ne puteam baza decât pe videocasete, pe informații culese de la specialiștii care mai apucau să plece prin țară.

Ați avut și surpriza de a aduce spectacole slabe?

Din păcate, este inevitabil. Mai ales în asemenea condiții. Referindu-mă acum la Festivalul Național, aș vrea să mai adaug că unul dintre obiectivele sale ar fi trebuit să fie aducerea unor cronicari străini, a unor directori de burse sau de festivaluri. Nu se putea întâmpla asta din cauza întârzierii nepermise a fondurilor pentru organizarea manifestării. Un festival serios are nevoie măcar de nouă luni de pregătire, nu se poate face în câteva săptămâni. Gândiți-vă, suntem la sfârșit de iulie, probabil că selecția spectacolelor este în mare parte făcută de către doamna Alice Georgescu, dar sunt sigur că nimeni nu are încă certitudinea că festivalul va putea avea loc și la ce dată.

Aveți regrete că v-ați desprins de aceste festivaluri?

De la Piatra Neamț am plecat exact în momentul în care am simțit că lucrurile merg tot mai greu, mai ales în privința teatrului. Urmau alegerile, care aduceau după ele schimbări importante. Așa că, părăsind de bunăvoie atât teatrul cât și festivalul, nu văd de ce aș avea regrete. Cel mult, mă nedumerește faptul că nu m-a mai chemat nimeni de atunci niciodată la acel festival. Altfel, ce regrete să am? Voi deveni un fericit spectator al Festivalului Național. Atâta tot. Îmi pare rău că nu am regrete. Nu-mi plac.

1. Considerați că scopul și tematica festivalurilor românești actuale sunt acoperite întotdeauna de realitate (prin spectacolele prezente)?
2. Credeți că e mai bine ca un festival să fie competitiv sau necompetitiv?
3. Vi se pare normal ca un spectacol să fie prezent în mai multe festivaluri?
4. Aveți probleme în legătură cu păstrarea obiectivității în scris, în cazul în care, invitat fiind la un festival, vă bucurați, pe lângă înlesnirile materiale, și de prietenia gazdelor? Cum procedați?
5. Cum ar putea fi îmbunătățite festivalurile la care ați asistat?

Scenă din **Iluzia comică** de Pierre Corneille, Teatrul de Comedie (regia: Alexandru Darie)



„VĂZĂTORI”

Florica Ichim

1. Nu întotdeauna, dar în cele mai multe dintre cazuri.
2. Competitiv.
3. Bineînțeles. Dacă spectacolul este bun, de ce nu s-ar bucura de el publicul din mai multe localități?
4. Fiind căsătorită cu un actor, având prieteni apropiați între interpreți, regizori, scenografi, dramaturgi, problema obiectivității am rezolvat-o definitiv și neclintit de la începuturile profesiei. Cu orice risc.
5. Fiecare dintre festivaluri a avut hibeile lui. Pentru ca să răspund

corect, ar fi necesară o analiză atentă și o tratare nuanțată, ceea ce nu este cazul aici. În plus, în stagiunea ce a trecut nu am participat la îndeajuns de multe festivaluri ca să pot face comparații și delimitări, iar de dat cu părerea, în general, nu obișnuiesc.

Doru Mareș

1. Dacă festivalul teatral românesc de după 1990 este un substitut fericit al turneului teatral, atunci pariul său este integral acoperit, indiferent de valoarea spectacolelor prezentate. Dacă, însă, festivalul are un pariu bine determinat prin regulament, atunci scopul său e de multe ori ratat, dacă nu disimulat în spatele unei

ambiguități bune ca pavază pentru organizatori. Din punctul de vedere al publicului, personalitatea festivalului, decurgând din regulament, devine interesantă pe măsura maturizării evenimentului. Pentru geografia României teatrale, relevante sunt doar festivalurile cu personalitate distinctă și bine acoperită axiologic, cum sunt cele de la Piatra Neamț, Sfântu Gheorghe sau Gala Târnăului Actor, mutată acum la Mangalia. E trist că, deocamdată, etalonul festivalier negativ rămâne Festivalul Național de Teatru din București, fost „I.L. Caragiale”, tocmai prin lipsa personalității și a perspectivei.

2. Starea de normalitate este festivalul necompetitiv. Pe de altă parte, oricât ai participa afectiv la un meci de fotbal amical, el comportă o doză de plictis, în comparație cu meciurile din diferitele cupe. Încărcarea emoțională impusă de o competiție rămâne nu doar un factor de piață, dar și de concentrare sporită a actanților. Și, apoi, un pic de „scandal” nu strică. Indiferent de opțiunile unui juriu, acestea garantează un set de discuții în continuarea unui festival, care (pozitive ori negative), nu fac decât să îi prelungească respirația dincolo de căderea ultimei cortine.

3. Da, în măsura în care se potrivește cu pariul festivalului. Da, oricum, până la urmă: contează publicurile locale, nu-i așa? E drept, de ce să le obligi, uneori, din meschine rațiuni de culise, să înghită tot felul de ratări?... Asta e altă problemă.

4. Cu asta, nu. Cu ce urmează scrisului, da. De ce nu or fi înțelegând unii că prietenește e să îi spui celui cu care te vezi că are pantalonii descheiați, nu să îl lași să își fluture prohabul liber, pe bulevard?...

5. Aveți destul spațiu când formulați o asemenea întrebare? Mini-index: calitatea spectacolelor, adecvarea juriilor la cerințele regulamentelor, nuclee specializate de relații cu publicul/presa, calitatea serviciilor plătite/oferte, știința construcției de imagine (de obicei, nu există nici măcar un fotograf de nunți, ce să mai vorbim de informații detaliate despre fiecare trupă), ingeniozitatea relațiilor cu sursele generatoare de fonduri, știința de a fi gazdă (în antichitate exista un sfânt cult al ospetiei!), participarea trupelor-gazdă (individualizat) la întregul numit festival, abilitatea funcțională de a formula invitații ș.a.m.d. Nu puteți organiza un colocviu pe această temă cu directorii de festivaluri și oamenii de teatru interesați?

1. Realitatea spectacologică a festivalurilor teatrale de la noi concordă de foarte puține ori integral cu tematica declarată de organizatori (fapt suplinit, uneori, de secțiunea teoretică: desigur, acolo unde ea există). Lucru de înțeles dacă ne gândim că oferta de spectacol a scăzut drastic, calitativ și numeric, în ultimele două stagii. De altfel – pe lângă marile greutăți financiare –, acesta este și motivul pentru care câteva festivaluri au dispărut sau și-au modificat pe parcurs structura. Cât despre scopurile festivalurilor, acestea nu sunt întotdeauna foarte clar precizate (cu câteva excepții, dintre care aș aminti, pentru că îl cunosc mai bine decât pe altele, Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț, ale cărui criterii de jurizare au, în deschiderea listei, „curajul de asumare a riscului estetic”).

2. Sunt avantaje și dezavantaje și într-un caz, și în altul. Cred, totuși, că, ținând cont și de natura festivalurilor (n-or să se acorde premii la Festivalul Național de Teatru, de exemplu, a cărui selecție e menită să fie, prin ea însăși, o garanție a valorii), cele competitive sunt mai dinamice, mai tensionate – suspansul are și el farmecul lui, nu-i așa? – și îi motivează pe participanți, răsplătind în mod explicit eforturile lor.

3. Da, un spectacol trebuie să fie liber să participe la toate festivalurile la care este invitat. Ce nu mi se pare normal este ca invitațiile respective să fie făcute pe alte criterii decât valoarea spectacolului și adevărea lui la tematica festivalului.

4. Într-o lume normală, invitații unui festival nu s-ar afla niciodată în postura umiltoare de a datora gazdelor cheltuielile legate de prezența lor

acolo. Cum noi nu trăim într-o lume tocmai normală, am învățat, și unii și alții, gazde și invitați, să ne adaptăm: organizatorii festivalurilor știu că, dacă vor o asistență numeroasă, o mediatizare și o evaluare a manifestării, trebuie să asigure prezența presei și a criticilor, iar cei din urmă știu că invitația înseamnă că prezența lor e dorită, fără ca asta să implice vreo altă servitudine decât reflectarea în scris a celor văzute. Cât despre prieteni, mă încapățânez să cred că singura atitudine corectă față de ei este sinceritatea, chiar dacă asta înseamnă, în cazuri extreme, să-i pierzi.

6. Multe ar fi căile prin care s-ar putea ameliora și forma, și fondul festivalurilor de teatru de la noi. În mod normal, ar trebui să existe oameni plătiți ca să dea astfel de sfaturi. Cred, totuși, că o condiție *sine qua non* pentru îmbunătățirea acestora ar fi cunoașterea din timp a cuantumului bugetar de care dispune teatrul organizator, în vederea bunei estimări a tuturor datelor proiectului. Ceea ce se întâmplă foarte rar, dacă nu chiar deloc, în mișcarea teatrală românească. De unde, schimbări de ultimă oră, anulări de spectacole, improvizatii și jonglerii organizatorice demne de o cauză mai bună. Din păcate, ne aflăm încă în faza în care se pune problema existenței festivalurilor de teatru. Va mai dura până când acestea își vor fixa fiecare o personalitate proprie.

Ion Parhon

1. Realitatea românească este de nedescris și de neacoperit. La fel și în cazul festivalurilor teatrale, când, uneori, așa-zisa tematică devine o simplă etichetă, ignorată de către organizatori și participanți, dar

"benefică" discuțiilor, adeseori interminabile pe această temă.

2. Festivalurile sunt, oricum, competitive, căci ispita comparației este profund omenească și greu de înălțurat. Numai că, prin natura sa, arta se opune cuantificărilor brutale și ierarhizărilor păgubitoare prin exces de subiectivism, prin facilitate și infidelitate. Totodată, în casa Thaliei, dezbinată de o dihonie de la care nici critica nu face excepție, concursurile cu premii nu fac decât să întrețină buruiana scandalului și a suspiciunii. Pe de altă parte, însă, premiile au rolul lor, stimulat, și pot aduce câte o mică bucurie în casa celor merituosi, chiar dacă, în chip paradoxal, valoarea lor bănească tinde să devină umiltoare pentru protagoniști și pentru artă în general. Nu văd de ce s-ar generaliza o metodologie sau alta. La festivalurile de la Arad, Craiova, Sibiu nu se acordă premii. La cele de la Piatra Neamț sau Oradea se acordă. La Festivalul Național de Teatru au loc discuții cu privire la acest aspect. Ține și asta de o varietate, nu-i așa?

3. Nu e normal, mai ales atunci când criteriile de selecție sunt oculte. În cazul unor spectacole foarte bune, anormalitatea pălește, însă, în fața bucuriei publicului de a fi la curent cu vârfurile unei stagiuni.

4. La Bistrița și la Sfântu Gheorghe nu am fost invitat (și) în calitate de... "prieteni al casei", dar faptul nu m-a împiedicat să apreciez sârgul organizatoric al gazdelor. La Craiova, de pildă, gazdele manifestă același... coeficient de prietenie pentru toți invitații. Prietenia mea veche cu Emil Boroghina, bizuită mai întâi de toate pe respect profesional, nu m-a împiedicat să observ faptul că ultima ediție a Festivalului Internațional "Shakespeare" a fost mai săracă



Scenă din Nuntă însângărată după F. Garcia Lorca, Ansamblul de dansuri „Háromszéc” din Sfântu Gheorghe (regia: Bocșárdi Laszlo)

decât celelalte. Cosmetizarea judecăților de valoare în numele prieteniei este păgubitoare atât pentru judecăți, cât și pentru prietenie.

5. Mai întâi, în cazul tuturor festivalurilor, printr-o selecție mult mai exigentă. Apoi, prin decalarea unor date de desfășurare a manifestărilor, cu efect direct în ceea ce privește participarea colectivelor artistice și o mai bună mediatizare a fiecărui festival. Renunțarea la unele festivaluri care nu au un profil bine conturat, nu au criterii, nu au audiență, nu au bani, dar dispun de orgolii și pretenții nesuținute în plan intelectual și organizatoric. Renunțarea sau reducerea numărului de premii, acolo unde, ca pe vremuri la Festivalul Filmului de la Moscova, numărul premiilor tinde să-l întrecă pe cel al participanților. Atragerea în *staff*-ul organizatoric a unor oameni de cultură autentici, care să se implice în tot ceea ce are legătură cu ținuta manifestării. Preluarea celor mai valoroase spectacole din festivaluri de către televiziune, astfel încât ele să poată intra în conștiința unui public cât mai larg, sporind și în acest fel prestigiul instituțional al acestor festivaluri, puterea lor de penetrație, aportul la viața culturală a țării.

Victor Parhon

1. Nu.
2. De la caz la caz. Dacă e un festival național, e bine să fie competitiv. Dacă e un festival de gen, poate fi, de asemenea, competitiv. Nu este obligatoriu să fie competitiv dacă tematica festivalului are în vedere dramaturgia românească și pe cea

străină, clasică sau contemporană. În orice caz, nu în acordarea sau neacordarea premiilor stă o discuție serioasă despre festivaluri. Dacă există bani, e bine ca ei să fie acordați, într-o lume și așa mult prea săracă și cu bucurii mult prea puține.

3. De ce nu? Dacă criteriile de selecție îi legitimează participarea, poate fi prezent și la cinci festivaluri într-un an. Și nu credeți că e preferabil să fie prezent la cinci festivaluri, decât să nu fie la nici unul?

4. Cine gândește că lipsa obiectivității unui critic începe de la acceptarea unei cafele, e mai bine să scrie despre altceva.

5. E mult de spus. Nu numai printr-o selecție mai riguroasă, ci și printr-o programare mai realistă. Și de aceea s-ar lega existența fondurilor din timp, pentru că nu te poți întinde decât atât cât îți e plapuma. Dacă tu contezi pe, să zicem, ditamai cerga și te trezești, finalmente, cu o păturică de copil?! Dezordinea generală care există încă în domeniul festivalurilor noastre teatrale nu face decât să o reflecte pe cea din economie și nu cred că va fi rezolvată decât o dată cu constituirea unor conturi speciale pentru festivaluri, în care banii să fie virați din timp.

Ludmila Patlanjoglu

1. Nu.
2. Competitiv.
3. Da. Când sunt spectacole bune și răspund scopului și tematicii festivalului la care sunt invitate.
4. "Înlesnirile materiale" și "prietenia gazdelor" nu mi afectează "obiectivitatea în scris". Însă când s-a întâmplat

să fiu agresată *post festum* (fiind vorba de festival), am reacționat cu duritate.

5. Să țină seama de observațiile criticilor atât organizatorii, cât și finanțatorii. Atunci când scopul și tematica unui festival nu sunt acoperite de realitate, organizatorii să fie schimbate, iar fondurile să fie redirijate.

Dumitru Solomon

1. Considerați că scopul și tematica... acoperă...?

Păi, să considerăm împreună: când în țarcul "teatrului scurt" intră spectacole de o oră și jumătate, cam tot atât cât durează spectacolele "normale", adică așa-zisul (sau nezisul) "teatru lung", când la "Atelier" pătrunde *Job* de la Târgu-Mureș, care e un spectacol așezat, riguros, geometric, ba ia chiar și două premii (am fost în juriu, dar n-am avut încotro: deși nu de "atelier", spectacolul e bun!), când la un festival cu specific declarat "neprofesionist" se prezintă o trupă (nu rea, dar) profesionistă, venită, hăt, de la Tiraspol, când la "Teatru-Imagine" se înfățișau alcătuirii care erau fie numai teatru fără imagine, fie numai imagine fără teatru, când la Festivalul de la Sibiu intitulat "Alternative" e invitat și *Hamlet* al lui Liviu Ciulei, care numai "alternativ" nu se poate numi (noroc că montarea nu era gata și n-a mai venit, căci, altfel, s-ar fi convenit schimbarea titlaturii festivalului...) etc., poate fi vorba de acoperire? Și, totuși, mă întreb, o acoperire totală nu înseamnă lipsă de aer, sufocare, precum o pernă apăsată pe gura bietului festival?

2. Mai bine competitiv sau ne...? Mai bine e cum l-au conceput creatorii lui.

3. Vi se pare normal...? Nu mi se pare normal (de la normă, pe care o stabilesc cei care fac festivalul), dar mi se pare natural (în natura lucrurilor și a... slăbiciunilor omenești).

4. Aveți probleme...? N-am nici un fel de probleme, întrucât am renunțat de mult la voluptatea exercițiului critic, care comportă toate riscurile cu puțință. Ceea ce nu înseamnă că acum am mai mulți prieteni...

5. Cum ar putea fi îmbunătățite...? Numai îmbunătățind valoarea (repertoriului, organizării, serviciilor, relației cu invitații, simpatiei generale...)

Anchetă realizată de
**Mirona Hărăbor și
Marinela Tepeș**



Scenă din *Dragostea în hala de pește* de I. Horowitz, T.N.B. (regia: Ion Cojar)

Sistemul Thomas și reforma în teatru

Nu cred să fi auzit încă toată lumea de Sistemul Thomas. Serviciul care îl aplică s-a instalat pentru prima dată în România, la Oradea, pe o stradă vecină cu a mea.

Sistemul Thomas cuprinde o sumă de metode și procedee menite a analiza comportamentul viitorului angajat și a-i evalua exact capacitățile ce l-ar face apt să ocupe un post într-o instituție. Profilul comportamental al viitorului angajat este determinat de raportul dintre factorii "dominare, influențare, stabilitate, conformare". El va fi nuanțat, formulele conținând nici mai mult nici mai puțin decât 96 de adjective (calificative). Angajatorul are posibilitatea să aleagă, dintre presupușii candidați, pe cei care-i convin. Reiese că un ins poate fi maleabil sau încăpățânat, leneș sau harnic, laș sau curajos, optimist sau pesimist, fermecător sau închis în el, volubil sau taciturn ș.a.m.d. În doar 15 minute, candidatul află dacă se potrivește cu postul, iar șeful, dacă a găsit ce-i trebuie.

Să ne imaginăm, o clipă, cam în ce fel ar putea porni, în sfârșit, reforma în teatru. În afară de pensionarea "bătrânilor" și de reangajarea lor pe salarii mititele (așa-zisele colaborări), care dau impresia că astfel sunt ajutați să nu moară de foame cu niște pensii rușinoase, în teatre nu se întâmplă NIMIC. Nimeni încurajator. Și nu e normal să-i auzi și pe actori că "era mai bine înainte". Pentru că NU ERA. Dar nici nu mi se pare normal să promiți o reformă, o schimbare în bine a vieții artistice, iar timpul să treacă și să nu se schimbe nimic. Nu cer artiștii, săracii, nici salarii mai mari, (imaginați-vă, totuși, cum poate trăi un tânăr actor cu 700 000 de lei pe lună) nu cer nici mazilirea guvernului și dizolvarea parlamentului, ei cer doar schimbarea condiției lor artistice. Și-au pus speranțe mari în schimbare, au crezut că se va găndi și la ei cineva, la nevoile lor profesionale, la posibilitatea de a crea liber, susținuți material de... indiferent de cine...

Un "Sistem" ca acela de mai sus ar face, poate, lumină în schemele de serviciu ale multor teatre, unde, de-a lungul timpului, s-au aciuat tot felul de rude, și prieteni, și fini, și cuscri ce n-au nici o legătură cu postul pe care stau.

S-ar putea face curățenie fără ca direcțiunile să aibă remușcări că lasă "pe drumuri" pe unul și pe altul. Sistemul, obiectiv, cerne și cerne, păstrându-i doar pe cei de care are nevoie instituția. La sectoarele auxi-

dar nervos și că, pozând în mare vedetă, uită să-și mai salute colegii, că unul face pe liderul și organizează mereu greve și microrevoluții, că nu-i place nici un director, toți fiind, după părerea lui niște tâmpiți?... Că unul strălucește în roluri episodice, dar îi fug ochii după toate femeile?... Că unul ia mereu bani cu împrumut și uită să-i mai dea înapoi, că altul are fantezie excesivă și mereu colaborează cu autorul, că unul e prea



Scenă din *Jurnalul unui nebun* de N. V. Gogol, Teatrul de Stat Oradea (regia: Anca Bradu)

liare ar fi destul de ușor. Grila ar decide rapid dacă magazinerul are aptitudini sau nu, dacă coafeza e potrivită și nu le trage pe actrițe de păr, dacă regizorul tehnic știe ce are de făcut și e respectuos cu actorii, dacă contabilul știe să socotească, dar și dacă e milos cu artiștii, dacă organizatorul aduce public cu drag și interes de teatru, dacă sufleurul nu e bâlbâit și chiulangiu etc. Dar cu privire la actori, oare ce-ar spune fișele tehnice – științifice – ale Sistemului Thomas? Ar consemna oare ele că actorul X este extraordinar, dar bea cam des și e și scandalagiu, că actrița Y e gata oricând să se ia la trântă cu orice regină din marele repertoriu, dar e o bărfitoare și o zgârcită?... Că actorul cutare, bun odată, nu mai are ținere de minte și e înspăimântat că-și va pierde memoria de tot? Că altul e serios pe scenă,

glumeț, iar altuia îi tot ninge și plouă?... Năravuri și defecte ome-nești, la urma urmei. Și ce dacă fișa aceea va spune despre un tip că e bun, tolerant și vesel, asta înseamnă că este și bun actor? Sau poate vom ajunge să citim în vreun anunț al vre-unui director de trupă particulară: "Caut, în vederea angajării, actor între 20 și 30 de ani, frumos, maleabil, deloc ranchiunos, nepretențios, plin de fantezie (dar numai pe scenă)!" Despre talent, fără de care profesia aceasta ar muri, nu se suflă o vorbă. Poate pentru că nu s-a născut încă nici aparatul, nici fișa-test care să confirme emoția pe care este capabil actorul, cu toate păcatele lui lumești și ome-nești, s-o trezească în spectator, atunci când rostește o replică simplă precum: "A fi sau a nu fi, aceasta-i întrebarea"...

Elisabeta Pop

În program: comedia

Se vorbește astăzi la noi, tot mai des, pe ton nostalgic sau iritat, despre *programul directorial* – mai precis, despre absența lui și despre marile și micile necazuri ce decurg de aici. Probabil că acestei noțiuni i se dă însă un înțeles foarte înalt, de vreme ce, s-ar părea, nici unul dintre directorii în funcțiune ori proaspăt destituiți nu s-a arătat vrednic de a i se recunoaște vreun merit în domeniu. În ceea ce mă privește, am știut de mult de existența unui asemenea program și am putut vedea și cum se înfăptuiește el, în cel puțin un caz: acela al

Teatrului "Sică Alexandrescu" din Brașov și al directorului său, Mircea Cornișteanu. Cel din urmă a anunțat, încă din primele zile ale "instalării", că are în vedere un repertoriu axat preponderent pe comedie – și și-a pus gândul în practică. Între timp, intențiile directorului au cunoscut unele modificări – dictate de gusturile publicului, dar și de preferințele regizorilor-colaboratori –, însă comedia a rămas o constantă a afișului teatral brașovean. O atestă și ultimele două premiere ale stagiunii.

Comedia pură

CERERE ÎN CĂSĂTORIE de A. P. Cehov. Traducerea: M. Sorbul și A. Steinberg • **TEATRUL "SICĂ ALEXANDRESCU"** din BRAȘOV • Data reprezentației: 12 iunie 2000 • Regia: Claudiu Goga • Scenografia: V. Penișoară Stegaru • Distribuția: Bianca Zurovski-Anghelina (Natalia Stepanovna), Dan Cogălniceanu (Ivan Vasilevici Lomov), Dan Săndulescu (Stepan Stepanovici).

Comedia nu este un gen prea popular printre tinerii regizori, chiar dacă în multe dintre spectacolele lor, inclusiv în cele "grave", există numeroase momente la care "te râzi". Nu am folosit întam-

plător această formulare argotică; ea rimează mai bine cu "băscălia" care, am impresia, se bucură, în schimb, de nedezmintită prețuire atât în rândul creatorilor, cât și în rândul spectatorilor de vârstă mai fragedă. Influența televiziunii și a tipului de divertisment favorizat de ea este clar vizibilă aici. De aceea, apariția unui regizor dotat pentru comedia pură (nu neapărat și simplă), pentru comedia *teatrală* este, cred eu, o întâmplare fericită.

O astfel de întâmplare fericită a însemnat și debutul în meserie al lui Claudiu Goga – să nu uităm, cu un Caragiale: **Conu' Leonida...** De atunci, regizorul a "atacat" și alte genuri și registre dramatice, revenind însă acum la dragostea dintâi cu piesa într-un act **Cerere în căsătorie**. De obicei, această minusculă capodoperă cehoviană se joacă în spectacole-coupé (cu **Ursul**, cel mai adesea), fiind socotită prea scurtă pentru a acoperi așteptările unui spectator normal de la un spectacol normal (cu durată în jur de o oră, adică). Goga a renunțat însă la această tradiție, înrămând textul propriu-zis într-o bogată și, nu rareori, minuțios elaborată lucrătură regizoral-actoricească, de un comic când suculent, când subtil și de o adâncime psihologică notabilă. Practic, în spațiul micii săli Studio de la Brașov, unde scenograful Viorel Penișoară Stegaru a făcut să încapă, prin miracol parcă, până și o trăsură cu coș (e drept, fără cai!), nu se petrece altceva decât povestea cu năbădăi a celor doi îndrăgostiți, atât

Bianca Zurovski și Dan Cogălniceanu în *Cerere în căsătorie* de A. P. Cehov (regia: Claudiu Goga)



de timizi încât ajung, în loc să-și mărturisească amorul, să se certe la cuțite. Portretele eroilor se alcătuiesc însă din zeci de nuanțe, gesturi, priviri, zbateri de pleoapă, care oferă în sine un spectacol extrem de delectabil. (Când nu e prea lung, cum se mai întâmplă pe alocuri). În acest scop, regizorul a colaborat strâns cu cei trei actori, ducându-l pe fiecare cât mai aproape de performanță. Astfel încât, dacă despre Bianca Zurovski știam că are har comic și sensibilitate (probate, acum, din nou,

cu brio), dacă despre Dan Săndulescu (tatăl junei apelpisite, în piesă) știam că e un actor temeinic, pe care l-am redescoperit aici capabil de flexibilitate și (jucată) dezinvoltură, despre Dan Cogălniceanu am aflat, cu plăcută surprindere, că poate construi în detaliu un personaj (nevricosul pretendent) și că îl poate înzestra cu viață și adevăr.

Regizorului am să-i fac un singur reproș serios (dar acesta chiar e serios, pentru că ține de *tehnica* meseriei, pe care e presupus a o

stăpâni deja): se referă la neglijența desăvârșită în care are loc schimbarea de decor, cu doi oameni de scenă "în civil" intrând nitam-nisam pe lumină scăzută și aranjând cu minimum de îndemănare recuzita necesară, mai scăpând pe jos câte un obiect, mai sfātuindu-se *sotto voce* unde să-l pună pe altul. Convenția se destramă brutal, fără a fi înlocuită cu altă ofertă artistică. Este, poate, un nod în papură, dar de ce să existe noduri acolo unde nimeni n-ar avea de ce să le caute?

Comedia agresivă

Mircea Cornișteanu face parte, la rândul său, dintre rarii regizori sortiți, ai zice, comediei de însuși temperamentul lor jovial, mucalit și "hazliu" (deși, dacă e să numărăm "steagurile", în afară de montările Caragiale, marile sale succese au fost cele cu texte amărui, un pic melancolice și discret poetice, precum *Acești ingeri triști* de D.R. Popescu sau *Unchiul Vanea* de Cehov). Bun cunoscător al trupei brașovene, cu care a colaborat încă înainte de a ajunge să o păstorească în chip de director, el a întocmit acum, pentru faimoasele *Gaițe* ale lui Al. Kirițescu, o distribuție conținând câteva elemente-surpriză. Surpriza ce s-a transformat uneori în risc.

Astfel, gaița-șefă, Aneta Duduleanu, i-a revenit Paulei Ionescu, actriță matură dar arătând mult mai tânără decât vârsta din acte, în plus frumoasă și "sexy"; deși are, temperamental, datele rolului și deși nu i se pot găsi erori în evoluție, interpreta nu te face, totuși, să o *crezi*: pare că poartă un deghizament din care te aștepti să iasă oricând. Apoi, Wanda Serafim, în persoana Marei Nicolescu, este prea puțin femeie fatală (în ciuda "toaletelor" ce-i dezgolesc actriței picioarele, spre satisfacția publicului masculin), având mai degrabă aerul unei puștoaice cam zburdalnice, deghizată (și ea!) în hainele mamei. În Margareta Aldea (rol oricum ingrat), Bianca Zurovski izbutește, în ciuda unei constituții fizice care o contrazice, să dea impresia morbidității, dar e o morbiditate ținând parcă mai mult de carențe în educație decât de psihicul tulburat al eroinei. În Mircea Aldea (celălalt rol de pericol maxim), Andrei Ralea este,

GAÎTELE de Alexandru Kirițescu ● **TEATRUL "SICĂ ALEXANDRESCU"** din BRAȘOV ● Data reprezentației: 13 iunie 2000 ● Regia și ilustrația muzicală: **Mircea Cornișteanu** ● Decorul: **V. Penișoară Stegaru** ● Costumele: **Ștefania Cenean** ● Distribuția: **Paula Ionescu** (Aneta Duduleanu), **Virginia Itta Marcu** (Zoia), **Constanța Comănoiu** (Lena), **Bianca Zurovski-Anghelina** (Margareta Aldea), **Mara Nicolescu** (Wanda Serafim), **Andrei Ralea** (Mircea Aldea), **Ioan Georgescu** (Ianache Duduleanu), **Radu Negoescu** (Georges Duduleanu), **Carmen Moruz** (Colette), **Viorica Geantă Chelbea** (Fräulein), **Iulia Popescu** (Zamfira).

din păcate, ca și inexistent, până în momentul pasagerii enervări a eroului, când capătă un pic de consistență. Aceeași senzație o dă Carmen Moruz (Colette), cu toată agitația "fizică" pe care o produce. Tandemul fraților Duduleanu, bine compus pe principiul contrastului, e susținut de Ioan Georgescu (exact în intonații și gestică) și Radu Negoescu (excesiv). Relief interpretativ capătă, interesant, rolurile feminine secundare: Zoia Virginiei Itta Marcu, peltică, durdulie și "voluptuoasă" (cum zice Caragiale), Lena Constanței Comănoiu, uscată și funestă precum un corb costumat în gaiță, Fräulein, interpretată de Viorica Geantă Chelbea cu amuzante ifose și tăfne, și Zamfira Iuliei Popescu, pată "de culoare" cu efect ilariant sigur.

Montarea are o anume indecizie stilistică și la nivel vizual-conotativ. Decorul lui Viorel Penișoară Stegaru încearcă să concretizeze metafora din titlul piesei prin stropirea pieselor

de mobilier (perfect realiste, altminteri) cu pete albicioase vrând să reprezinte deșeurile păsărilor negre agățate la podul scenei (și pe care nu le observi de la început), dar părând mai degrabă urme neșterse de var, imagine care derutează, mai ales în raport cu costumele (și ele, perfect realiste) foarte cochete, concepute de Ștefania Cenean.

Ceea ce izbutește însă din plin montarea (mai alertă în partea a doua, când scenele de grup sunt "orchestrate" cu reală virtuozitate) este să pună impecabil în valoare textul, care ți se înfățișează, neașteptat, ca o piesă cu adâncimi până acum neexplorate. Ceva din eternul (și, indiscutabil, fascinantul) spirit național a fost fixat de Kirițescu în vorbăria delirant-agresivă a "gaițelor" și este revelat, cu ascuțime, de Cornișteanu. Nu-i chiar o ispravă de fiecare zi.

Alice Georgescu

Probleme de antrenament



VENEXIANA (VENEȚIANCA), text de un autor italian anonim din Renaștere • **TEATRUL "RADU STANCA"** din **SIBIU** • Data reprezentației: **6 iulie 2000** • Regia, scenografia, ilustrația muzicală: **Mc. Ranin** • Distribuția: **Rodica Mărgărit** (Angela), **Geraldina Basarab** (Nena), **Diana Văcaru** (Valeria), **Gabriela Neagu** (Oria), **Mihai Giurițan** (Iulio), **Ovidiu Moț** (Bernardo) și **Dana Maria Lăzărescu** (Columbina), **Viorel Rață** (Arlechino).

Scriam, nu demult, despre reîntoarcerea la Sibiu a regizorului (încă tânăr) Mihai Constantin Ranin, care semnează acum Mc. Ranin. Și semnalăm (în legătură cu spectacolul *Avatarii faraonului Tlă*) acele calități pe care i le remarcasem încă de la primele sale montări, în anii '80: simț teatral, talent plastic, cultură muzicală. Un alt spectacol semnat de el, realizat pe la începutul stagiunii 1999–2000, dar pe care îndeplinirea a făcut să-l văd abia la încheierea sezonului, mi-a reconfirmat impresiile pozitive, adăugându-le încă una: regizorul

vădește abilitate în îndrumarea actorilor. Problema este că această îndrumare nu poate suplini carențele de "dotare" sau (cum mi s-a părut a se prezenta lucrurile în vreo două cazuri) de antrenament profesional. E drept, reprezentația în chestiune s-a desfășurat în condiții oarecum excepționale, de "vizionare" (cu un foarte mic număr de spectatori, adică), ceea ce – e lucru știut – nu stimulează performanța actricească. Dar cum, chiar în aceste condiții, am putut admira aplombul comic, grația și pofta de joc ale Rodicăi Mărgărit, conturul precis dat personajului de

Ovidiu Moț (care ar trebui însă să-și controleze mai atent vocea) și compoziția "curată" a Dianei Văcaru într-un *contre-emploi* (comedia fiind un gen care nu i se prea potrivește acestei actrițe cu disponibilități dramatice marcate), se cheamă că, dacă mai era ceva de văzut, aș fi văzut...

În rest, ca și până acum, îi sugerez regizorului – artist, după cum se poate constata și în acest spectacol, complet – să nu încerce a-și asuma și sarcini dramaturgice. Aici, fragmentele de *commedia dell'arte* adăugate de el (logic, altminteri, pentru că textul *Venexiane*i, asemănător ca subiect și atmosferă celui al *Mătrăgunei* lui Machiavelli, datează din aceeași vreme) nu fac corp comun cu piesa, cu stilul ei cult și complică deloc necesar acțiunea. Oricum, însă, teatrul sibian, unde Mc. Ranin este proaspăt (re)angajat, a făcut, în persoana polyvalentului director de scenă, o bună achiziție.

A. G.

Trufandale din livezile altora

Ambiția "premierei pe țară", ca să nu mai vorbim de aceea a "premierei absolute" – transformată glorios, câteodată, în "premieră mondială" – chinuie sufletul directorilor de teatru, acum, ca și în urmă cu un deceniu sau cu un secol. Asta, în ciuda faptului că spectatorilor le sunt încă străine o multime de titluri vechi și uneori ilustre. (Ba chiar și actorilor; reproduc un fragment dintr-o discuție auzită în cabinetul directorial al unui teatru bucureștean: *Directorul: ...și ar urma Nunta lui Figaro*, pentru care avem toată distribuția. *O actriță importantă a instituției: Nunta*

lui Figaro?! Ce-i aia?) Să fie aici un fel de speranță oarbă în forța noutății de a contracara înrădăcinatele rele (o trupă descompletată ori recalcitrantă, lipsa de inspirație a regizorului angajat, precaritatea fondurilor), sau, poate, nădejdea într-un bonus automat din partea cronicarilor, fascinați, eventual, de exotismul câte unui autor? Interesant este, oricum, faptul că această goană după trufandale ocolește sistematic livada dramaturgiei naționale, în care se mai coace totuși și câte un fruct comestibil.

Lasă-l în...

EȘAFODUL de George Astaloș ● **TEATRUL DRAMATIC "FANI TARDINI"** din GALAȚI ● Data reprezentației: 22 iunie 2000 ● Regia: Cătălin Vasiliu ● Scenografia: Mihaela Brehui ● Muzica: George Marcu ● Coregrafia: Ion Lazăr ● Distribuția: Stelian Stancu (Danton), Ioana Citta Baci (Fouquier-Tinville), Vlad Vasiliu (Vagabondul), Oana Preda Gheorghe (Louise Gély), Dan Căpățână (Călăul), Ana Maria Ciucanu (Lucile Desmoulins), Cătălin Cucu (Camille Desmoulins), Tamară Manea (Ghicitoarea), Petrică Păpușă (Robespierre) ș.a.

La prima vedere, titlul pus pe tapet de teatrul nou botezat (când? cum?) cu numele unei actrițe de oarecare notorietate din secolul trecut (sper că forurile responsabile nu au contat doar pe amănuntul că în trupa respectivei actrițe a funcționat un timp, ca sufleur, Mihai Eminescu), la prima vedere, zic,



foto: Cristi Boczar

Eșafodul contrazice reproșul privind neglijarea literaturii autohtone, întrucât titlul aparține unui autor român. Este vorba însă despre un autor român trăitor la Paris, amănunt biografic care dă și cheia prezenței bibliografice frecvente a operei lui George Astaloș în repertoriul românesc al ultimilor ani. Căci, spre deosebire de Matei Vișniec (a cărui reprezentare scenică a înregistrat – *et pour cause* – un clar recul), George Astaloș are posibilitatea (verificată!) de a gratula trupele ce îl “abordează” cu mici (dar orișicât...) sejururi pariziene, numite elegant turnee. Este, am auzit, ceea ce (il) așteaptă și (pe) teatrul gălățean. Aferim!

În realitate, textul lui Astaloș nu poate face parte din dramaturgia românească pentru un motiv foarte simplu: e scris într-o limbă inexistentă și imposibilă, aflată undeva la mijloc între română și franceză, dar la fel de departe de amândouă; ca să dau exemple, ar fi să umplu pagini întregi, de aceea citez doar o locuțiune care făcea un frumos efect comic de contrast (neintenționat, mă tem) în contextul dramatic, chiar tragic, unde apărea: “Lasă-mă-n destinul meu!”. Din păcate, însă, nici

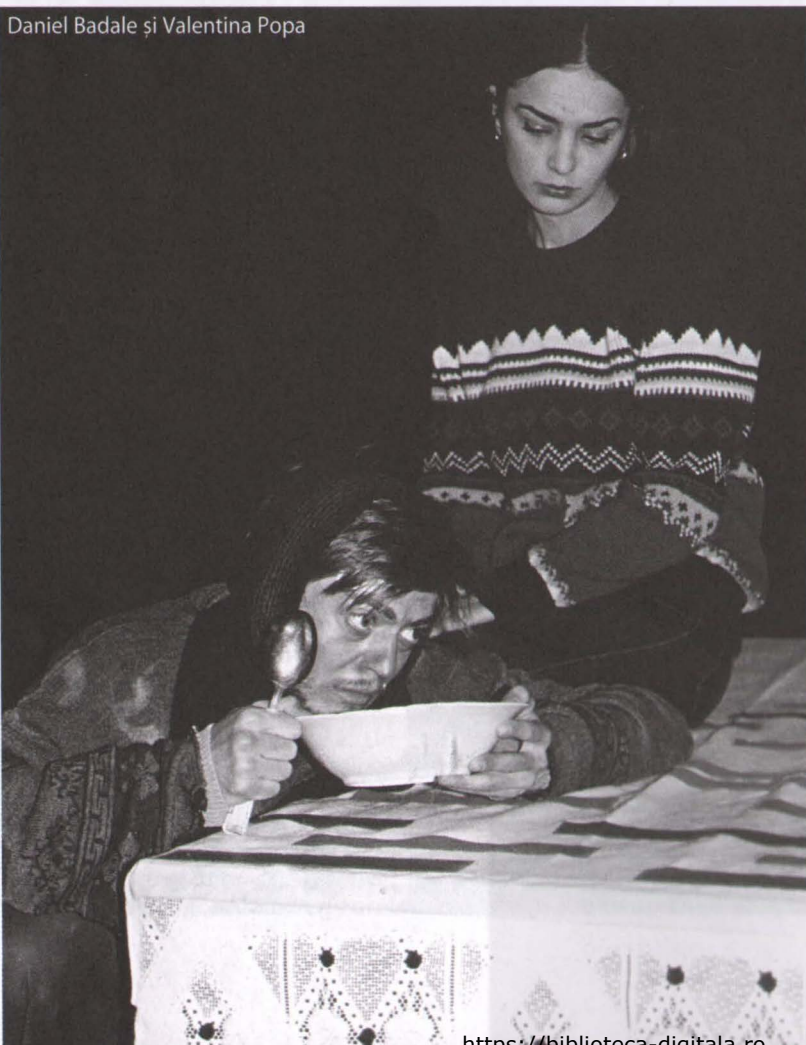
dacă treci (nu ușor) peste sunetul barbar al replicilor nu găsești suficiente rațiuni de a socoti textul o piesă: episodul (imprecis, ca situate temporală) “decupat” din Revoluția Franceză e convertit literar în lungi monoloage ale lui Danton, excesiv de “conceptuale” și de neteatrale, și în scurte dialoguri între celelalte personaje, excesiv de “metaforice” și la fel de neteatrale. Ca să nu mai lungim vorba, din câte am văzut și am citit, am impresia că, în afară de aproape uitata **Vin soldații!** (publicată în țară pe la sfârșitul anilor ‘60 și interesantă prin suprealismul ei), George Astaloș, *causeur* fascinant și, pare-se, om fermecător, nu prea are ce-și trece în C.V.-ul dramaturgic. Cu toate eforturile în sens contrar ale unor amabili directori de teatru.

Și ale unor regizori mai mult sau mai puțin nevinovați, cum e cazul lui Cătălin Vasiliu, absolvent de vreo doi ani al unei universități particulare (unde a avut-o profesoară pe Cătălina Buzoianu), dar aflat abia la al doilea spectacol pe o scenă profesionistă. Luptând din greu cu masa strivitoare a textului, tânărul director de scenă a izbutit – lucru foarte meritoriu – să-i dea, dacă nu

coerență, măcar teatralitate, ca să zic așa, *in sine*. El a folosit inteligent luminile, muzica, mișcarea scenică – mai puțin inspirat, însă, decorul debutantei Mihaela Brehui, care îi obligă pe actori la felurite cățărări, alunecări și tăriri – și a creat, cum-necum, momente de spectacol intense, cu expresive compoziții în cadru și tensiune bine susținută. Mai are încă de studiat capitolul lucrului cu actorii, unde insuficiența sa experiență a lăsat goluri chiar prin părțile esențiale; sunt menționabili, de aceea, doar Ioana Citta Baci, într-un excelent travesti (istericoidul Fouquier-Tinville), Vlad Vasiliu, Oana Preda Gheorghe și Dan Căpățână; am mai observat înzestrarea actricească a Anei Maria Ciucanu, dar cred că interpreta a fost greșit distribuită în Lucile Desmoulins. Oricum, pe Cătălin Vasiliu îl “aștept”, ca regizor, cu altceva.

Așteptarea e valabilă și pentru teatrul gălățean, care trebuie să demonstreze că scoaterea lui Adrian Lupu din fotoliul directorial (urmată, din nefericire, de plecarea lui din viață) a avut și alt scop decât (re)așezarea acolo a vechiului său amic Mihai Mihail.

Daniel Badale și Valentina Popa



Niște lauri cam ofiliți

Spațiul ex-sovietic este, după cum se știe, o pepinieră bogată de talente artistice, inclusiv literare, inclusiv dramaturgice; o pepinieră puțin exploatată, în ultima vreme, de către oamenii de teatru români, din motive dacă nu firești, atunci foarte explicabile. Pe de altă parte, nu înseamnă că tot ceea ce provine de acolo este de calitate garantată, chiar dacă despre câte un autor – cum e, de pildă, și Alexei Dudarev din Belarus – aflăm că “a fost distins cu numeroase premii și titluri de laureat”. Precizarea figurează în sumarul caiet-program al

spectacolului **Pragul** și ea îi aparține regizorului Ioan Bordeianu, cel care a și tradus piesa (fără a semna însă nicăieri ca traducător – de ce?). Se prea poate să fie așa – parcă la noi nu există posesori de titluri și de lauri, pe care însă e recomandabil să-i ții cât mai departe de public? Asta ar fi fost de dorit și în ceea ce-l privește pe Alexei Dudarev, care se înfățișează pe scena botoșăneană printr-un text (tălmăcit în românește cu abateri gramaticale pe care nimeni nu s-a ostenit să le îndrepte) din caleafară de subțirel, tratând, în cheie melodramatică și într-o inutilă aglomerare de întâmplări și personaje, cheștiunea (spinoasă, altfel) a alcoolismului. Regizorul a preluat maniera lacrimogenă a autorului, dezvoltând-o (cu oarecare efect emoțional) mai ales în final; până acolo e însă drum lung, pe care spec-

PRAGUL de Alexei Dudarev ● **TEATRUL "MIHAI EMINESCU"** din **BOTOȘANI** ● Data reprezentației: 23 iunie 2000 ● Regia și ilustrația muzicală: Ioan Bordeianu ● Scenografia: Dorin Bordeianu ● Distribuția: Daniel Badale (Andrei Buslai), Larisa Bordeianu (Mama lui), Dumitru Păunescu (Tatăl lui), Valentina Popa (Alina), Bogdan Muncaciu (Dragun), Florin Aionițoae (Nikolai), Daniela Bucătaru (Nina), Cezar Amitroaei (Șargaev), Valerian Răcilă (Krasovski), Traian Andrii (Polițistul), Florita Rusu (Vasilisa), Sabina Străteanu (Grișutka).

tacolul îl străbate într-un ritm înnebunitor de lent: istoria pare a nu se mai isprăvi, iar urîțenia decorului (care mai e, pe deasupra, și nefuncțional, lăsând spații mari între locul de joc și culisele în și din care actorii trebuie să intre și să iasă) nu

ameliorează cu nimic situația. Păcat de efortul interpreților – majoritatea, cu o "prestație" cel puțin satisfăcătoare, dovadă că la Botoșani există (încă) o trupă de nivel profesional decent. Pentru care intențiile bune nu sunt însă de ajuns.

Muzica și urletul

Consulatul general al Republicii Elene la Constanța, Teatrul "Ovidiu", Fundația "Musae", Filarmonica "Marea Neagră" – aceasta e, de fapt, lista completă a producătorilor spectacolului jucat în "premieră mondială" la Constanța, lor adăugându-li-se o listă nu mai puțin impresionantă de sponsori și sprijinitori ai acestui măreț eveniment. Personal, înainte de a vedea spectacolul, am vibrat la un singur nume de pe impunătorul afiș – al lui Mikis Theodorakis – și m-am gândit cu simpatie la persoana Rodicăi Arghir și la cea a unora dintre actorii din (mărișoara) distribuție: în rest, am considerat lucrurile cu oarecare indiferență, întrucât numele (și mai, cu seamă opera) celorlalți autori români ai spectacolului îmi erau doar vag cunoscute, iar numele (și mai cu seamă opera) autorilor greci, complet străine. După spectacol, onorat, la premieră, de toată lumea bună (*y compris* diplomatică) a Constanței, simțămintele s-au redistribuit și s-au nuanțat substanțial, după cum urmează: m-am gândit cu simpatie, admirație și căldură la Mikis Theodorakis, Dumitru Capoianu, Radu Ciorei (și, în general, la toate persoanele implicate în partea muzicală a spectacolului), cu o anumită simpatie (în sensul etimologic elin de *simțire împreună*, sau, cu un cuvânt latin, *compasiune*) și considerație (neetimologică) la dramaturgul Andonis Doriadis, la scenografa Rodica Arghir, la coregraful Călin Hanțiu, la actorul Vasile Cojocar și (parțial) la actrița Cristina Oprean și cu

OPERA PENTRU VIITORII DICTATORI de Andonis Doriadis. Traducerea și adaptarea: Cristina Oprean-Ciorei ● Muzica: Mikis Theodorakis. Aranjament muzical și orchestrație: Dumitru Capoianu ● **TEATRUL "OVIDIU"** din **CONSTANȚA** ● Data reprezentației: 25 iunie 2000 ● Regia: Yannis Margaritis ● Scenografia: Rodica Arghir ● Coregrafia: Călin Hanțiu ● Distribuția: Vasile Cojocar (Domnul X), Cristina Oprean-Ciorei (Doamna), Eugen Mazilu (Domnul 1, Ministrul Informației și Propagandei), Nicodim Ungureanu (Domnul 2, Șambelanul), Virgil Andriescu (Domnul 3, Mareșalul), Radu Niculescu (Domnul 4, Ministrul Siguranței), Iulian Enache (Domnul 5, Ministrul Educației), Liviu Manolache (Domnul 6, Arhiepiscopul), Marian Miron (Domnul 7, Ministrul Justiției), Nae Stângaciu (Domnul 8, Regele), Lăcrămioara Moscaliuc (Regina), Diana Lupan (Doamna de onoare), Mircea Moldovan (Emmanuel), Ion Ciolan (Nicolas), Lică Gherghilescu (Profesorul de artă dramatică), Laura Iordan (Femeia din club); în alte roluri: Dana Trifan, Iulian Lincu, Lucian Zaharia, Emil Bârlădeanu; Filarmonica "Marea Neagră", dirijor: Radu Ciorei.

nedisimulat parapon la restul lumii prezente pe scenă și, cum se zice, în spatele ei (știu că tehnicienii, de pildă, nu aveau nici o vină, dar știm, iarăși, cu toții cum e când ți se scârbește de viață: devii omni-iritabil).

Dar să vedem din ce mi s-a tras. Piesa dramaturgului, poetului, actorului și

jurnalistului grec de expresie franceză Andonis Doriadis (nu că sunt eu chiar atât de cultă: reproduc informațiile furnizate de caietul-program realizat de inimoasa secretară literară a teatrului constănțean, Anaïd Tavitian) este, așa cum sugerează și titlul, o filipică în descendență, mai



mult, în manieră brechtiană la adresa regimului militar care a condus Grecia între 1967 și 1974 și de pe urma căruia a avut de suferit însuși autorul, întemnițat, torturat și exilat. Scris în urmă cu 30 de ani, textul folosește, până la un punct, procedeele teatrului documentar, combinându-le însă cu modalitățile operei-rock – aici intră în scenă (și o domină cu autoritate) Mikis Theodorakis – și colorându-le grotesc, sub "umbrela" primitoare a "teatrului în teatru". Avem de-a face, după cum lesne se poate bănuși, cu o scriere complexă, nu o dată complicată, a cărei multitudine de aluzii e greu sesizabilă de un public necunoscător al realităților generatoare, o scriere

pe care, însă, muzica (deloc folclorică, spre dezamăgirea unora) și umorul o pot face, cu sprijinul regizoral și actoricesc convenit, accesibilă oricui. Iată ceea ce, din păcate, nu s-a întâmplat. Regizorul Yannis Margaritis s-a mărginit, din câte mi s-a părut, să supravegheze deplasările (coregrafice sau nu) ale actorilor pe scenă și să indice "intrările" orchestrei, prezentă pe tot parcursul spectacolului, pe o pasarelă suspendată în fundal. În aceste condiții, hazul replicilor (și, probabil, al situațiilor) s-a pierdut, iar în ce mă privește, din cauza emisiunii vocale defectuoase a majorității zdrobitoare a interpreților, am pierdut și firul poveștii. Mai exact, nu pot pretinde

că am înțeles decât cuvintele rostite de Vasile Cojocaru (căruia îi port, pentru asta, o vie recunoștință) și, în parte, pe acelea emise de Cristian Oprean; în rest, actorii fie au îngânat, fie au urlat vorbele, efectul fiind același: imposibilitatea de a-i pricepe. Mi-a revenit, stând în sală, amintirea (mai rău: în stil proustian, gustul) anumitor ore de matematică din liceu, când o profesoară confuză în explicații mi-a dat, prima oară în viață, spaima metafizică de *necunoscut* ca *incomprehensibil*. Dacă n-aș fi pățit asta atunci, probabil că n-aș fi ajuns să scriu acum despre spectacolul constănțean. Dar nici să-l văd...

Alice Georgescu

Sf **flash**

Breviar improvizat de martirologie

Există scriitori, regizori, actori, directori de teatru și chiar... critici care sar ca arși la cea mai inocentă obiecție apărută în presă, considerându-se ținte nevinovate, martiri, victime, iar cei care-i ating fie și cu o floare fiind socotiți călăi setoși de sânge, *bampiri*, *ampotrofagi*... Martirii noștri ignoră faptul că, în general, nici un critic nu vrea să le ia locul, să devină scriitor, actor, regizor, director de teatru sau ... alt critic (iar dacă vreunul dorește asta, nu va scăpa nici el, la rândul lui, de critică!), după cum ignoră și eventualitatea ca obiecția să fie corectă. "Bampir, bampir, dar dacă bestia are dreptate?!" Chestia asta nu le dă prin cap. Unor cronicari -

care într-adevăr duceau lipsă de șalvari, fiind ... cronicărese - li s-au reproșat păreri negative exprimate în cronici, aflându-se ei (ele) la un pas de a fi *insultați grav dumnezeu mami și palme cafină central*. De aceea mi se pare onorabil să te exprim politicos și civilizat, eventual în scris, așa cum au făcut-o doi corespondenți ai noștri (respectiv, un scriitor și un regizor), care, cu umor sau cu amărăciune, au reproșat unele inadvertențe critice, fără să bage cuțitul în cronicar, la urma urmei om și el, supus și el greșelii. În definitiv, nu e nevoie să ne avem ca frații, dar măcar ca rude de gradul II...

D.S.

Ce-i prieste lui Theo

Zozo? Tot un fel de proscrisă (vezi poemul scenic al Saviane Stănescu), de infanță, ca Margherita, Augustina, Francesca, Manola, Florina, Izabela, Clara (vezi volumul de versuri al autoarei). Sau, dacă preferați, tot un fel de victimă a Domnului și Doamnei Oval (vezi producția cu acest titlu a Theodorie Herghelegiu).

la trenul. Se așază într-un vagon oarecare, pe locul de la fereastră. Alături, câțiva cetățeni onorabili care discută politică (se miră, se indignează, se isterizează). Ea leagănă, cu privirea pierdută pe geam, un șomoioș de cârpe. Nimeni nu știe că sub cârpe se află un balon. Dar intră controlorul: "Eheheee, n-o știți pe Zozo? Crede că are un copil". Și, poc, balonul se sparge. O nebună. A născut-o o bocitoare, din amor pentru un gropar, a iubit-o un grec pe sub o masă dintr-o tavernă (sau poate e închipuirea ei?), a luat-o de nevastă un fante de mahala cu figură și "talente" de gondolier, care i-a aruncat nou-născutul în veceu și a tras apa de mai multe ori. Abia apoi – doar e *numărătoare inversă* – vin trenul, balonul și controlorul.

Cel mai de efect este episodul cu copilul "gonflabil". Dana Voicu, o Zozo cu părul scurt și căutătură resemnată, are un fel de detașare în glas, împrumutată de la crainicii de știri, dar combinată cu căldură, duioșie, chiar jale. De partea cealaltă sunt Domnul (Bogdan Talașman, proaspăt întors în capitală, face uz, în jocul amuzant dar și grav, de experiența acumulată la teatrul din Piatra Neamț) și Doamna (Catrin Bădina), un tandem pe post de "vocea poporului", care se exprimă în special onomatopeic (binecunoscutul "hm", cu strâmbătura din nas aferentă), apariții de carnaval cu pălării fantaziste și mult machiaj de operetă.

Din păcate, după scena din tren (mai urmează pasaje împănate cu grotesc din trecutul lui Zozo, în care ea a fost eroină sau doar martoră: copilăria nefericită, "viața de familie", iubirile pasagere), povestea se diluează. O dată cu spargerea balonului-copil, replicile nu se mai "încheagă" (chiar dacă unele dintre ele au frumusețe de poem), personajele nu prea conving și par că patinează în gol. În spațiul strâmt de la Teatrul Act, unele

NUMĂRĂTOAREA INVERSĂ de Saviana Stănescu • **TEATRUL INEXISTENT** și **TEATRUL ACT** • Data reprezentației: 17 iulie 2000 • Regia: Theodora Herghelegiu • Scenografia: Florin Botea Bros • Muzica: Viorel Florean • Mișcarea scenică: Ioana Popovici • Distribuția: Dana Voicu/Ligia Stan (Zozo), Gabriel Coveșeanu (El, Controlorul), Catrin Bădina/Mona Eftimiu (Doamna, Mama), Bogdan Talașman (Domnul, Tata).



foto: Mihaela Olteanu

vorbe sună de parcă sunt spuse cam tare sau cântate cam în forță (de pildă, momentul când bocitoarea face dovada calităților ei profesionale). La acest punct, nici hazul lui Talașman și nici emoția Danei Voicu nu mai sunt suficiente.

Între cuvinte și "înscenarea" lor apar goluri, ca într-o țesătură lucrată larg. Lipsa de teatralitate (fie și contrabalansată de frazele poetice) a primei piese reprezentate a Saviane Stănescu (înainte de *Numărătoarea inversă* a mai fost, la Galați, *Proscrisa*, care nu s-a vrut însă un exemplar clasic al genului dramatic) nu este suplinită de inventivitatea de care dispune Theodora Herghelegiu: regizoarea excelează mai ales în lucrul cu actorii și mai puțin în jocul imaginilor, de care textele Saviane Stănescu au nevoie pentru a urca pe scenă. La Saviana Stănescu personajele sunt ficțiuni, măști și nu oameni, iar Herghelegiu este obiș-

nuită să îi facă remarcați pe cei din urmă. Spre deosebire de ea, Radu Afrim (care a montat *Infanta* mod de *întrebuintare*, după poeziile autoarei, la Târgu-Mureș) funcționează ca regizor mai ales vizual, înlocuind această lipsă de caracter scenic din vorbe cu o infuzie de teatralitate în mișcări, culori, zorzoane, clovnerii. După câte se pare, cuplul artistic Stănescu-Afrim se completează reciproc, ce nu are unul primește de la celălalt, în timp ce perechii făcute de poetă cu Theodora Herghelegiu îi lipsește... *sex-appeal*-ul (cu o excepție, *Vitrina*, spectacol după *versurile* Saviane Stănescu). Se pare că dramatizările, adaptările sau spectacolele bazate pe texte proprii îi priesc mai curând fondatoarei Teatrului Inexistent decât piesele de teatru "de gata". Nimic rău în asta.

Mirona Hărăbor

Marioneta Jourdain

BURGHEZUL GENTILOM după Molière • **TRUPA "MĂȘTILE"** din IAȘI • Data reprezentației: 11 mai 2000 • Regia și adaptarea scenică: **Viorel Vârlan** • Scenografia: **Carmen Vârgă** • Muzica: **Gabi Mereutză** • Distribuția: **Viorel Vârlan** (Domnul Jourdain), **Liliana Mavriș Vârlan** (Dorante, Nicole, Profesorul de scrimă), **Carmen Vârgă** (Doamna Jourdain, Covielle, Profesorul de muzică), **Emanuel Avasiloaie** (Cléante, Croitorul, Profesorul de dans), **Brîndușa Aciobăniței** (Lucille, Profesorul de filosofie).

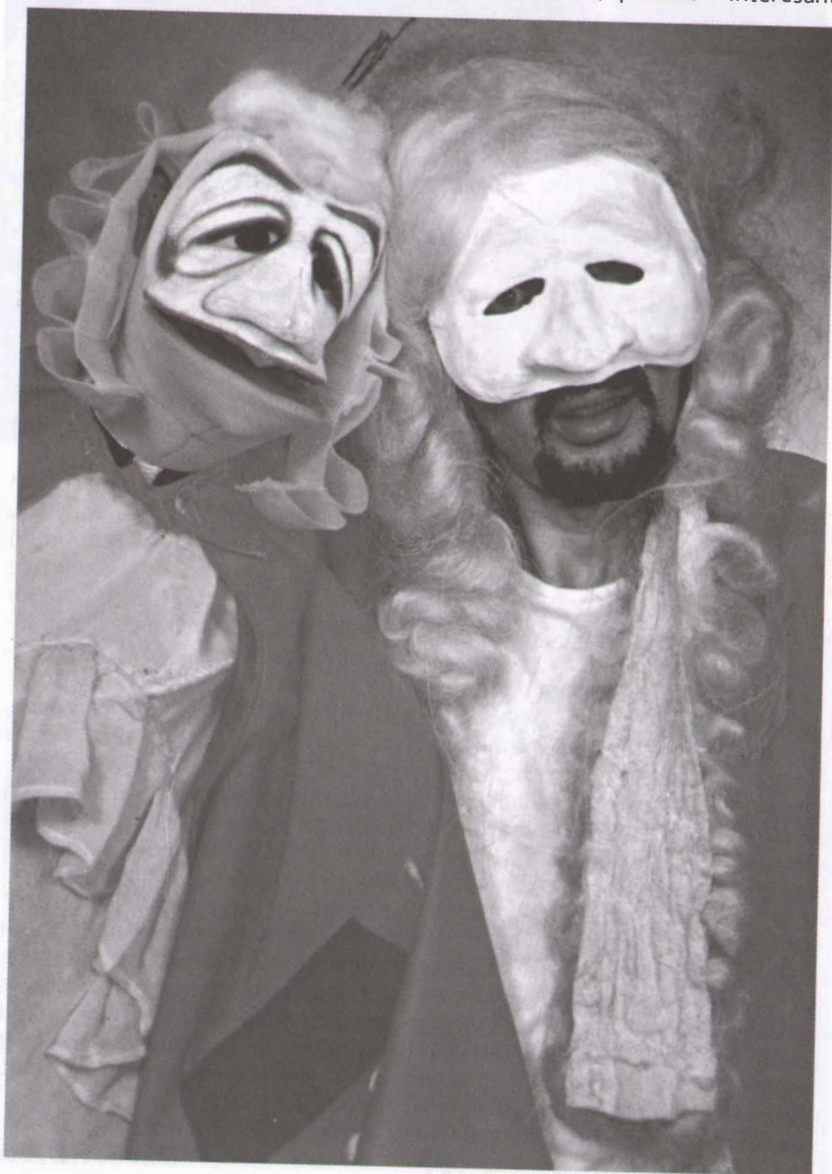
Având o existență relativ scurtă și o singură producție la activ (**Motanul încălțat**),

trupa ieșeană de păpuși "Măștile" s-a impus atenției critice (deocamdată, aceleia locale) printr-un interesant

spectacol ce îmbină mima cu jocul actoricesc, măștile și păpușeria. În **Burghezul gentilom**, Viorel Vârlan apare în triplă ipostază: de scenarist (realizând o adaptare complexă, cu păstrarea bogăției de sensuri și a savoarei piesei lui Molière), de regizor (vădindu-și fantezia prin numeroase elemente inovatoare aplicate unui text din veacul al XVII-lea) și de actor (interpretând nuanțat rolul principal). Modalitățile de expresie scenică la care a recurs sunt diverse și interesante, reținând atenția mai ales abordarea rolului principal în cheie păpușărească (ipostaza de marioneta a lui Jourdain este astfel clar sugerată), pe când ceilalți interpreți își joacă rolurile "în carne și oase", cu măști sau fără. Distribuția spectacolului numără doar cinci actori; fiecare interpretează (cu o excepție) mai multe personaje, convenția fiind astfel evidentă. Alături de Viorel Vârlan (actor la teatrul ieșean "Luceafărul"), ceilalți interpreți – Liliana Mavriș Vârlan, Carmen Vârgă, Emanuel Avasiloaie (angajați ai aceluiași teatru) și Brîndușa Aciobăniței (actriță la Naționalul ieșean) – evoluează fluent, realizând adevărate tururi de forță, extrem de solicitante prin dese schimbări de registru dramatic. Montarea are multe scene scilicet rafinate, elaborate în cele mai mărunte detalii și punând în valoare capacitatea regizorului de a înălța logic momentele – o însușire tot mai rară astăzi la tinerii creatori. Rezultatul acestui demers este o splendidă comedie-balet cu inflexiuni de commedia dell'arte, pusă în scenă astfel încât să-i încante pe cei mici și să-i delecteze, la modul inteligent, pe adulți.

Spectacolul trupei particulare "Măștile" a fost vârful artistic al unei interesante manifestări intitulate "Săptămâna Molière la Iași", desfășurată în luna mai din inițiativa Centrului Cultural Francez și reunind în principal producții teatrale pe textele celebrului comedigraf. O reușită ce obligă trupa lui Viorel Vârlan să nu coboare pe viitor sub nivelul atins acum.

Mioara Adina Avram



Măsura frumosului

Nu prea avem prilejul să vedem la București producții ale teatrelor minorităților, în afara Festivalului Național. Prezența în capitală a Teatrului de Stat "Csiky Gergely" din Timișoara avea deci toate motivele să stârnească interesul publicului. Cu atât mai mult cu cât spectacolul anunțat, **Lorenzaccio** de Alfred de Musset, era pus în scenă de Victor Ioan Frunză, deoarece toate creațiile sale, izbutite sau nu, sunt ferite de gustul leșios al mediocrității. Montările lui Victor Ioan Frunză surprind, intrigă, plac ori sunt respinse cu frenezie. Și, în orice caz, nu pot fi uitate cu ușurință. Între altele, și pentru că, într-o vreme când lipsa banilor face ca teatrele să se îndrepte spre producții mici, care presupun cheltuieli puține, regizorul găsește, nu se știe prin ce minune, resursele necesare să poată lucra în decoruri somp-

tuoașe, cu desfășurări de trupe, pe scenele în a căror fosă se află, mai întotdeauna, o coșcogeamite orchestră. Baroce, spectacolele lui iau ochii, dar nu întotdeauna ne și rămân în suflet.

Mărturisesc că **Lorenzaccio** m-a dezamăgit, și nu pentru că ar fi fost lipsit de calitate. Din păcate, lucrurile sunt amestecate.

Piesa lui Musset, romantică, în care se vorbește cu patos despre degenerarea unei civilizații (amintind cumva de **Satyron**, pe care Victor Ioan Frunză l-a montat mai de mult la secția română a Teatrului Național din Târgu-Mureș), mi se pare desuetă, pentru o lume greu de convins, azi, cu monologaje interminabile, cu tirade patetice.

Decorul (semnat de Adriana Grand) este mai puțin sofisticat decât cele cu care ne-a obișnuit scenografa în alte

realizări; un punct de atracție îl constituie statuile supradimensionate care semnifică opulența unei lumi gata să se prăbușească. Costumele sunt frumoase, cu luciri de sîdef.

Muzica, învăluitoare, lascivă pe alocuri, interpretată *live* de orchestra așezată în fosa de la "Rapsodia" (unde s-a desfășurat reprezentația), acompaniază plăcut desfășurarea unor scene; uneori, însă, devine redundantă. Imaginile sunt de o plastică deosebită, dar nu emoționează.

Nu am înțeles de ce s-a încercat animarea tiradelor prin unele gesturi cel puțin bizare ale interpreților (rotirea tumultuoasă a capului care face ca pletele să ia forma unor elice). Și asta a dus la lungirea reprezentației, care oricum suferă de multe "burți".

Ceea ce cred că lipsește acestui spectacol este măsura.

Marinela Țepuș



foto: Ilvovsky Béla

Adaptare... după cine?

Privind afișul celei mai recente premiere a Operei Naționale Române – **Nunta lui Figaro** de Mozart –, amatorii de acum ai genului își vor pune fără doar și poate întrebarea din titlul acestor însemnări, chiar și dacă (sau poate – cu semnele de mirare adăugate – mai ales dacă) îi știu răspunsul, căci formula "Adaptare regie: Cristina Costescu" este de un absurd desăvârșit. Se pare însă că ea era... inevitabilă, dată fiind interdicția categorică a autorului montării respective (din 1984) de a i se atribui în vreun chip paternitatea ei, în actuala reluare a spectacolului.

Evident, interdicția nu poate avea asupra comentatorului acestei premiere decât un efect pur moral, dar trebuie să mărturisesc faptul că am stat mult pe gânduri dacă să o respect sau nu. Îi eram datoră în ambele sensuri artistului în cauză, cu atât mai mult cu cât – spre deosebire de imensa majoritate a cazurilor, în care relația mea cu cei despre care scriu atinge cel mult stadiul unui salut cordial –, pe lângă respectul și admirația cuvenite, mă leagă de el experiența participării timp de două săptămâni (prin 1979) la un festival de teatru muzical desfășurat în Franța, unde noi doi eram singurii români. L-am cunoscut atunci și pe

omul ascuns în artist: spunând întruna bancuri, dar având neșterse în memorie suferințele îndurate de ai săi în timpul isteriei naziste ce n-a ocolit cu totul nici țara noastră; ținând veritabile prelegeri de maestru, dar ascultând cu venerație de veșnic discipol opiniile profesorului său de regie, legendarul Boris Pokrovski; păstrându-și opțiunea pentru echilibrul între tradiție și inovație în arta scenică, dar acceptând fără prejudecăți și cele mai năstrușnice modalități de spectacol propuse de către alții...

Unui asemenea om îi eram datoră să tac (cum și-a dorit el) sau să vorbesc (cum îmi dicta conștiința)? Motivele pentru a tăcea le știe numai el, căci eu n-am reușit să identific vreunul, oricât m-am străduit. Motivele pentru a vorbi sunt însă importante și numeroase. Mai întâi, faptul că montarea în chestiune nu este nici pe departe una care să știrbească imaginea valorii artistice globale a celui ce a conceput-o, ci dimpotrivă: după opinia mea, ea reprezintă tocmai apogeul unei creații de-o viață. Apoi, faptul că reluarea de astăzi demonstrează cât de modernă era ea în urmă cu 16 ani, dacă și acum depășește cu brio, din acest punct de vedere, mai toate montările realizate pe această scenă de atunci încolo.

Pe urmă, faptul că spectacolul acela a avut o viață mult prea scurtă pentru ca în conștiința publicului personalitatea regizorului să poată fi încununată de valoarea lui ieșită din comun la vremea respectivă. În fine, faptul că această "adaptare" este în realitate o reproducere fidelă a montării de odinioară, netrădând deci câtuși de puțin spiritul ei original...

Iată – cred – suficiente argumente pentru a dezvălui identitatea acestui artist: regizorul Hero Lupescu. Și totuși, ceea ce m-a determinat în cele din urmă să comit gestul în cauză a fost recitirea cronicii pe care, după premiera din 1984, am făcut-o spectacolului **Nunta lui Figaro**, evaluând imaginea complexului demers regizoral întreprins de Hero Lupescu pentru realizarea unei versiuni care să fie – după propria lui mărturisire – "nici muzeistică, nici șocant avangardistă". Judecați și dumneavoastră: "Imaginea aceasta se dezvăluie foarte curând pe deplin, înglobând armonios celelalte componente ale spectacolului. Decorurile lui Roland Laub și Anton Rațiu, închipuind diversele încăperi în care se petrece acțiunea, pe fundalul de strivitoare monumentalitate al palatului (procedeu deja cunoscut din unele montări de referință ale operei în lume), aduce și cel puțin o idee originală, suprapunând realismului recuzitei un element simbolic: portretul supradimensionat al contelui, în două variante, ambele de o hidoșenie desăvârșită. (Simbolica urțenie morală a personajului se extinde și asupra câtorva dintre cei ce-l înconjoară servil: ei sunt cupidonii-kitsch ce susțin unul dintre tablouri.) Costumele sunt adaptate de Hristofenia Cazacu astfel încât să devină nu numai o înveșmântare a eroilor potrivit «rangului» fiecăruia, dar și o exteriorizare a caracterului acestora, «consonând» și «disonând» prin alăturare, într-o savant construită simfonie de culori. (N-am înțeles un singur lucru: de ce profesorul de muzică Don Basilio și judecătorul Don Curzio sunt îmbrăcați la fel... Doar poate fiindcă, în opera lui Mozart, sunt ambii tenori?) Coregrafia Doinei Andronache, dis-

Repetiție la Nunta lui Figaro, regia: Hero Lupescu



cretă și de bun-gust, întregeste mișcarea scenică – extrem de bogată, de alertă – concepută de regizor.

Hero Lupescu definește admirabil personajele operei și relațiile dintre ele, completând pentru *spectator* datele esențiale pe care muzica lui Mozart și textul ei, scris de Lorenzo da Ponte după comedia lui Beaumarchais, le furnizează auditorului. Exemplul cel mai concludent îl constituie începutul actului II al operei, unde regizorul, pentru a justifica succesiunea lipsită de legătură între aria Contesei și dialogul ei cu Suzana, ce pare continuarea unei discuții întrerupte, inventează motivul acestei întreruperi: o lecție de muzică, la care participă și Suzana, întorcând paginile partiturii după care Don Basilio o acompaniază la clavecin pe Contesă. Fără a interveni în *textul muzical*, Hero Lupescu îi adaugă câteva vocalize, ce precedă aria Contesei (cu care se deschide actul II), devenită astfel din monolog interior – pe principiul «teatrului în teatru» – o arie de concert, în care eroina își regăsește și își exprimă propriile sentimente.

Nimic mai firesc, într-o concepție regizorală de o asemenea libertate superior înțeală, decât amestecul subtil de realism și sugestie metaforică, țintind cel mai adesea țelurile satirei. Un singur exemplu: în viitoarea cameră a viitorilor căsătoriți, unde mai toți eroii comediei mută de colo-colo câteva mobile, vrând parcă să-și demonstreze și astfel intenția de a se amesteca într-un fel sau altul în viața Suzanei și a lui Figaro; în camera aceasta, unde Contele intră

învățând să joace cricket (natural, doar urma să plece la Londra, ca ambasador!), atunci când supușii vin să-și prezinte omagiul, dintr-un fotoliu urcat pe pat se improvizează la repezeală un tron pe care Almaviva se așază, ținând în mâini, drept însemne ale puterii, crosa și mingea! Ca-n viață, în spectacolul acesta oamenii dialoghează sau monologhează, vorbesc sau ascultă fără ca pentru asta să-și întrerupă ocupațiile de până atunci – ocupații, firește, inventate tot de regizor, pentru a conferi consistență reală situațiilor dramatice. Interpreții cântă deci în cele mai obișnuite sau mai ciudate poziții, plimbându-se ori mâncând, scriind bilete (asta, ce-i drept, există în partitură!), cărând mobile sau, cum spuneam, jucând cricket. Uneori, mișcarea aceasta are și un tâlc (vezi târîtul șerpesc al intrigantei Marcellina, sau «fandoseala» cu care ea acompaniază aria lui Bartolo din actul I, sau plastica mișcare a dansatorilor deveniți materializarea gândurilor Contelui, sau frenetica deplasare a tufișurilor din ultimul act). Cel mai important este însă modul în care regizorul a știut să facă vizibil și credibil efectul cuvintelor unui personaj asupra altuia: modelul îl constituie aria lui Figaro din actul I (celebrul «Fluturaș, nu mai ai aripioare»), de-a lungul căreia Cherubino trece de la disperare la acceptarea dizgrației, pentru a ajunge în final la bravarea ei.

Dacă adăugăm aici și faptul că **Nunta lui Figaro** marchează totodată debutul lui Cristian Mihăilescu în regia de

operă, ca asistent al lui Hero Lupescu în această laborioasă și îndrăzneță întreprindere, avem imaginea unui spectacol nu numai nou, ci și tânăr. Pondere comică a operei lui Mozart sporește considerabil datorită modului în care regizorul tratează relațiile dintre personaje și situațiile pe care ele le creează, raportându-le neconștient la întâmplările ce precedă **Nunta lui Figaro**, în **Bărbierul din Sevilla**. Ce altceva decât o aluzie la scena încheiată cu binecunoscutul «Bună seara, Don Basilio» al lui Rossini este secvența în care cele patru personaje principale ale operei lui Mozart încearcă să scape de grădinarul Antonio? Situația e aceeași, doar unii dintre eroi sunt noi, iar Contele – vai! – și-a cam schimbat rolul jucat în vechea întâmplare, devenind acum el victima păcălelii celorlalți...

Se ilustrează, și prin acest detaliu, un mod personal de a interpreta nu doar muzical și scenic, ci și teatral, în înțelesul cel mai bun și mai complet al termenului, valorile mereu actuale ale genului liric: maniera lui Hero Lupescu de a înțelege și de a face înțeleasă opera, azi".

Cuvânt cu cuvânt, comentariul acesta de acum 16 ani este perfect valabil și astăzi, la reluarea spectacolului pe scena Operei Naționale Române. Rămâne doar să mai discutăm despre modul și măsura în care interpreții actualei versiuni pun în valoare o concepție regizorală atât de incitantă...

Luminița Vartolomei

SD dans

Muzica de maidan și dansul contemporan

Prima dată când am auzit muzică lăutărească românească folosită într-un spectacol de dans contemporan a fost la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, la sfârșitul lunii mai. Compania «Déjà Donné» reunea câțiva dansatori din țări diferite și doi coreografi (unul ceh și altul italian) cu o cotă destul de bună pe plan internațional. În piesa *Aria Spinta* dădeai de versiuni mai prelucrate ale Cio-cărliei, dar mai ales de muzică de

inimă albastră, da' albastră de tot, de la Fărămiță Lambru la Adrian Copilu' Minune.

Nu după multă vreme, la Târgul Internațional de Dans de la Essen, în Germania, unde România participa pentru prima dată, într-un stand comun oferit țărilor din Europa Centrală și de Est, polonezii de lângă noi rulau la nesfârșit pe un monitor o casetă video din care răsunau familiare cântece de petrecere. Compania Universității Baltice de Dans din

Gdansk își «promoționa» spectacolul *In the Body*, în coregrafia israelianului Avi Kaiser. O masă încărcată cu bunătăți, un festin cu exemplificări culinar-coregrafice, în acordurile cunoscutului (în străinătate) *Taraf de Haidouks* (sic!), printre altele. Și astea nu sunt decât câteva exemple izolate.

Că italianca franțuzită Francesca Lattuada dansa și cânta totodată (ba chiar în română, și nu rău ca voce), «Cine iubește și lasă» al Mariei Tănase,

în lucrarea sa *La Donna è mobile*, deja nu ne-a mai mirat. Cel puțin, în cazul ei, explicația se află prin preajma faptului că administratoarea companiei sale pariziene este româncă Irina Petrescu, binecunoscută cercurilor coregrafice românești ca promotoare a dansului contemporan.

Cu polonezii am pornit chiar o discuție pe tema muzicii folosite. Habar n-aveau că e românească, știau doar că e balcanică și li se părea foarte potrivită pentru a fi abordată de dansul contemporan, datorită

încărcăturii ei coloristice, dinamismului și unui oarecare exotism. Așa am aflat și noi că "manelele" sunt foarte la modă și că muzica de mahala e foarte șic. Nu le venea să creadă că, la noi, astfel de muzică se asortează cu o anumită proveniență socială și că un coregraf de avangardă – un intelectual român rasat, cum ar veni – nu ar folosi așa ceva decât cu intenții parodice.

De unde acest subit interes internațional pentru folclorul românesc de periferie? Aici e *clou-ul*: de la

Bregovic ni se trage! De la concertele lui, care au impus în lume muzica unei arii geografice mai puțin explo-rate, la fel cum Michael Flatley a impus în divertisment stepul irlan-dez.

Așa că am suspinat încă o dată, gândindu-ne că subcultura noastră neaoșă ne va fi probabil vândută de artiști străini drept noutatea cea mai hot, o dată încheiat circuitul informației culturale...

Vivia Săndulescu

Corpul, spațiul și imaginea



Steeve Teers, artist vizual și documentarist – ultimii doi, din Anglia) și câțiva dansatori: Sorana Badea, Maria Baroncea, Carmen Riban, Ema Ciobanu, Mateia Stănculescu și Eduard Gabia (România), Silvia Coelho (Portugalia), Marijana Savovska (Macedonia), Desislava Todorova și Vladimir Grudev (Bulgaria). Ei au susținut un atelier de video-dans, menit să apropie două domenii: dansul contemporan și noua tehnologie. O primă parte a cuprins câteva piese dansate, parțial improvizate, în spațiul neconvențional, dar extrem de generos al ruinelor Palatului Domnesc din vecinătate, cu asistența urmând traseul desfășurării coregrafice. Propunând o incursiune în problematica folosirii spațiului în raport cu corpul (public/privat, prezență/absență etc.) și modelându-se pe coordonatele topografice, *performance-ul* itinerant a oferit o experiență în care imaginea a fost la latitudinea privitorului, aflat, eventual, și el în mișcare.

Revenind în Studio, proiecțiile video, însoțite sau nu de intervenții dansate *live* – în contrapunct sau în dialog cu acestea – realizate de participanții înșiși în postura de operatori amatori, au exemplificat contactul lor direct cu modalitățile de înregistrare și prelucrare a imaginii. Deși inevitabil stângace, am remarcat **Dansul vrăjitoarei** (operator: Sorana Badea), datorită rapidității cu care a intuit și speculat facilitățile regizorale oferite

Un *workshop* e, de obicei, un *workshop* și-atât: artiști dintr-un anumit domeniu se adună laolaltă ca să-și îmbogățească reciproc experiența. Uneori însă reușește să fie mai mult, ca eveniment monden-cultural și consistență a conținutului. *Workshop-ul Body, Space and Image for a New Identity* a marcat tăierea panglicii noului sediu al Centrului Internațional de Artă Contemporană (urmașul Centrului

Soros). Situat în plin centru al capitalei, într-o casă boierească brâncovenească, C.I.A.C. a refăcut interioarele după cerințele secolului XXI și le-a adăugat Studioul "Space", îndeobște pentru uzul dansatorilor, aflați veșnic în căutare de săli de repetiție.

Aici s-au adunat, vreme de o săptămână, trei moderatori (Cosmin Manolescu, coregraf, Marie Gabrielle Rottie, coregrafă și artist vizual, și

de camera video, și proiecția realizată de Eduard Gabia, prin plimbarea unei camere miniaturale în infraroșu, pe propriul corp. Ideea de a finaliza un atelier printr-un *work in progress* are avantajul de a prezenta un *écorché* al lucrului comun, iar ca scop, stimularea creativității, printr-un continuu *mind-bowling*. El poate fi surprins pe peliculă în orice stadiu al evoluției, câpătând valoare tocmai prin fixarea în imagine; în condițiile în care experimentul primează asupra coregrafiei, aceasta justifică improvizația. Folosirea spațiilor, combinată cu cea a

aparaturii noi, are ca prim efect ludic, deșteptarea dorinței copilărești de explorare a imaginii proprii, a spațiului de joc, ca și a posibilităților tehnice ale aparaturii, până la saturație. Camerele video digitale, miniaturale, toată instalația de proiecție, mixaj al sunetului și montaj – pe care numai Steeve Teers reușea să le stăpânească – s-au dovedit a fi atât de noi, încât vor trebui să se mai învechească pentru a exclude accidente tehnice și pentru a ușura manevrarea nenumăratelor "fire și mațe".

Am resimțit nevoia unei a treia părți a întâlnirii, în care să se proiecteze secvențe filmate în timpul evoluțiilor la care asistasem ca spectatori, ceea ce ar fi fost relevant pentru diferența dintre percepția directă și cea mediată de obiectivul camerei video. Chiar și fără aceasta – datorată unor probleme de *timing*, se pare –, *workshop*-ul a avut un succes și o audiență peste așteptări, nu doar în rândul dansatorilor. Și când te gândești că nici nu e prima încercare de acest gen în țara noastră, parcă-ți amintești că Balcanii s-au aflat odată și în avangardă...

V. S.

Dancing Queen (and King)

tant, peste Alin Radu trece aripa inspirației autentice, încă de la premieră. Freddie al său este mereu cocos, capabil de tandrețe, dar veșnic răzvrătit, un excentric convins că lui nimic nu i se poate întâmpla... Tehnic, cel mai dificil rol îi revine Adinei Grapă (Îngerul), care alternează cizmele de cabaret, amețitor de înalte, cu *pointe*-ele, într-o evoluție de sensibilitate și rezistență. Cu Suzana Vulpe (Femeia) și Flavius Sasu (Bărbatul), Freddie are câte un duet în cheie lirică, lipsit de picanterea așteptată. Modelându-și cerințele în funcție de disponibilitățile companiei – compusă în majoritate din dansatori foarte tineri, pentru care Mercury aproape că a încetat să fie o legendă contemporană –, Sabine Wake își etalează mai mult priceperea de a orchestra ansamblul, pe care îl distribuie echilibrat în spațiu și în desfășurarea secvențială, decât fantezia combinatorie. Lucrul intens, disciplinat (menținut de asistența Lianeii Iancu și a lui Claudiu Lupu) a adus un profit profesional considerabil corpului de balet. Elemente din dansul clasic se amestecă cu mișcări libere și pași de rock, într-o construcție bine gândită și cu "clenci" comercial: finalul fals, cu reluarea *hit*-ului "We Will Rock You", la care bați din palme fără să vrei, te face să pleci acasă fredonând. Iar incitante scene de petrecere necenzurată te îndeamnă să povestești și prietenilor, care vor vrea să vadă și ei cât mai curând ultimul succes al Operei timișorene.

V. S.

Ne-am obișnuit până-ntr-atât cu Teatrele de Operă care scot mai mult premiere lirice decât de balet – și acelea semnate de "coregrafii casei" – încât reversul pare de-a dreptul o anomalie. Cu astfel de ciudățenie este Opera Română din Timișoara, care, în actuala stagiune, "a produs" două baleturi ale unei coregrafe din Germania și unul al unui francez. După **Spărgătorul de nuci** de astă-toamnă, Sabine Wake, Balletdirektorin la Teatrul de Stat din Meiningen, revine cu un spectacol de factură cu totul diferită, **Dancing Queen**. Și nu oricum, ci oferind gratuit întreaga producție, adică un gest prietenesc, dublat de o colaborare reușită.

Cu o prezență în sine frapantă (înalță, blondă, tunsă scurt, alură de manechin teuton) și un C.V. încărcat cu montări dintre cele mai diverse – de la marele repertoriu la divertismente de operetă și lucrări moderne –, Sabine Wake s-a oprit de astă dată la un gen de spectacol mai curând pentru tineret. **Dancing Queen** este o parabolă coregrafică a biografiei lui Freddie Mercury, al cărui repertoriu alcătuiește în întregime coloana sonoră. Fiecărei melodii îi corespunde un episod sau o situație

(lansarea carierei, prietenii, beția succesului, dragostea – hetero- și homosexuală –, isteria fanilor, degradarea fizică, sfidarea destinului etc.). Libretul (Jens Neundorff) îl confruntă mereu pe erou cu Îngerul său păzitor, apariție miraculoasă ca umbra geniului și carnavalescă precum lumea *show-biz*-ului. Totul pare să aibă două fețe, deși nimic nu e tranșant delimitat. Lumea de zi nu este albă pe de-a-ntregul, ci stropită, ca dalmățienii; tentațiile și luxura poartă multă piele neagră, lac, ținte, ciorapi de plasă sau lenjerie roșie...

Gândit mai degrabă pentru spații circulare (discotecă, amfiteatru, piață), decorul a necesitat o folosire neconvențională a sălii Operei: parterul a rămas neocupat, iar spectatori au fost mutați pe gradene, în preajma dansatorilor. Scena de pe scenă, văzută printr-o ramă de tablou, se prelungește cu un plan înclinat, pe care se rostogolește din când în când, tot mai adânc, vedeta orbită de succes, idolul autoîncoronat al rock-ului.

Coregrafic, Freddie se caracterizează mai mult prin atitudini, gestică, o trăire împinsă spre expresionism. Deși figurează pe statele de plată ca debu-

foto: Mircea Brustur-Tatu

Memoria teatrului în labirintul secolului XX

Dacă George Banu – călăuză de neprețuit prin materia spectacolelor văzute și nevăzute – a conceput o elevată demonstrație de încheiere, abandonându-ne elegant în mijloc de secol XX, în schimb realizatorii TVR și TVRI – redactorii Ioana Prodan și Diana Manole, plus producătorul Daniel Tei și regizorul Dominic Dembinski – ne lasă doar cu speranța într-o eventuală reluare a emisiunii, o dată cu deschiderea stagiunii, la o oră adecvată "devoratorilor" de teatru. Reprogramarea celor douăsprezece episoade ar da și răgazul elaborării altor douăsprezece, care să continue călătoria prin universul acestei arte perene.

Pentru defel doctoralul curs de teatru, "mariajul" cu televiziunea s-a dovedit deosebit de fericit, datorită posibilității de a se ilustra orice afirmație, orice speculație, cu fragmente fie din reprezentațiile citate, fie din altele, aflate în corelație. Și chiar dacă uneori mai intervine un sentiment de frustrare, când nici la institutul parizian, nici altundeva nu s-a găsit o înregistrare cu o montare anume, telespectatorul teatrol este mereu angrenat într-un adevărat joc al imaginației comparative ori asociative, arhiva TVR

fiind, în cele din urmă, sursa salvatoare. Astfel, s-a putut urmări – poate în premieră absolută – un material, din păcate fără sunet, înregistrat la repetițiile de la Teatrul "Bulandra" cu **Revizorul** lui Lucian Pintilie. O montare istorică, argument elocvent în prezentarea evoluției dramaturgiei universale, implicit a actualității clasice. Pentru că ieri piesa lui Gogol îi prilejuia regizorului român "un remarcabil eseu despre un erou diavolesc ce perturba o întreagă comunitate", iar astăzi aceeași operă le servește compatrioților autorului la înfățișarea societății postsovietice, în care corupția se identifică chiar cu destinul Rusiei. Același vast perimetru geografic a putut fi evocat și prin faimosul spectacol **Gaudeamus** al nu mai puțin faimosului regizor Lev Dodin. Din păcate, înregistrarea nu-i este favorabilă, căci nu s-a reușit captarea acelei aure de grație indicibilă, îndelung aplaudată și la București. Imaginile nu reflectă fidel ninsoarea metonimică și nici exuberanța metafizică, probe concrete pentru observația fundamentală privind explozia formelor în secolul XX. Secol care – cum arată George Banu – nu are o unitate de rapel, ci este un labirint, cu poteci și

drumuri. Căutări polarizate inițial într-o succesiune de curențe estetice având reprezentanți de marcă și printre dramaturgi: Pirandello, Brecht, Sartre, Ionescu, Beckett, Genet – toți au operat modificări substanțiale în însăși tehnica scrisului pentru scenă, și lucrul ne este demonstrat.

A reinventa teatrul – iată unul dintre pariurile veacului XX. Un pariu câștigat, căci – chiar dacă nu se dau răspunsuri – se pun întrebări vieții, cum spune ghidul nostru expert. Interogațiile sunt captate de teatru, fiecare ins putând să-și descopere parabola care să-l reprezinte și să-i justifice existența. În ciuda multor voci care, în ultimul deceniu, au negat valabilitatea actuală a limbajului metaforic, George Banu pledează strălucit pentru acceptarea ideii că secolul XX continuă să se afle sub semnul lui Godot. Așteptarea beckettiană fiind declanșată o dată cu sacrificarea cehovienei livezi de vișini ce-și avea originea în natura luxuriantă preferată de romantici. Romantici pe care îi putem regăsi meditând asupra "memoriei teatrului" în Grădina botanică bucureșteană...

Firul poveștii merită și trebuie să fie reluat.

Cabina Marinei, montajul teatrolului

Definiția montajului implică o accepție pur tehnică – operațiunea de asamblare imagine-sunet într-o succesiune stabilită în funcție de concepția realizatorului – și una estetică, vizând însăși sintaxa creației, esențială în comunicarea artistică.

"Definirea" Marinei Constantinescu implică o dublă calitate: cea de tânăra și reputat critic de teatru, dar și cea de proaspăt teleast, căci a hotărât să

dea curs invitației Teatrului Național de Televiziune și să schimbe, preț de o vară, pixul cu "foarfecele poetice", realizând o serie de emisiuni-interviuri, bogat ilustrate cu fotografii și secvențe din – culmea! – efemerele creații teatrale, evocate direct sau indirect în dialogul neconvențional instituit în proximitatea acestui mic laborator care este cabina de montaj. Și iată cum un procedeu de rutină iscă un original pretext pentru întâl-

niri prețioase cu personalități actoricești a căror carieră este prezentată prin "citate" comentate de către cronicar, dar și de către interpret. Prefațându-și emisiunea de o duzină de episoade, Marina Constantinescu a ținut să precizeze că destinele artistice vor fi surprinse și dincolo de evoluția scenică, în culisele sufletului. Întâiul invitat, un artist de prim rang: Victor Rebengiuc. Pretextul pretextului: cea mai recentă premieră a sa,

evenimentul stagiunii, **Hamlet**, montat de către Liviu Ciulei la Teatrul "Bulandra". Ocazie fericită de a-i ura maestrului, în prag de aniversare, "La mulți ani!" și de a-l elogia pentru modestia de mare artist care nu-și permite – cum îi place să spună – să-l "amendeze" în nici un fel pe Shakespeare, ci doar îl studiază în profunzime. Provoacă la confesiuni de creație, Victor Rebengiuc mărturisește că, pentru configurarea regelui Claudius, i s-a cerut putere de concentrare și capacitate de interiorizare într-un adevăr și sinceritate. Atât! Înregistrarea monologului din scena rugăciunii de căință este un inestimabil document, oglindind deopotrivă maniera interpretativă și ideea regizorală. Pretext de aducere în discuție a naturii controversate a montării, dar și a... competenței cronicarilor! Alunecarea pe o pistă polemică este evitată printr-un spot publicitar (sic!), din care se plonjează mirific în decorul "reteatralizat" semnat de Liviu Ciulei și Ion Oroveanu la **Cum vă place**, unde parteneră i-a fost lui Rebengiuc-Orlando, Clody Bertola-Rosalinda. Era în urmă cu mai bine de trei decenii,

când abia se profila "lunga ucenicie la universitatea Ciulei", la care Victor Rebengiuc dorește să-și continue studiile, fiindcă întotdeauna satisfacțiile i-au fost maxime. Ca, de exemplu, rolul Fundulea din **Visul unei nopți de vară**, trăit aievea la revenirea lui Ciulei în țară. O tăietură de montaj – acoladă în timp, dar și salt în sfera politicii – și amfitrioana îi amintește invitatului de apariția sa intempestivă la postul de televiziune (unic, pe atunci) pentru a cere retragerea din viața publică a celor compromiși. Invocarea bunului-simț, a simțului civic s-a dovedit fără efect, iar dezamăgirea este astăzi totală... Printr-un montaj de atracții se ajunge la Caragiale și a sa **Scrisoare pierdută** "citită" în 1979 tot de către Liviu Ciulei și din care se citează confruntarea dintre Tipătescu-Rebengiuc și Cațavencu-Cotescu. La apariția Joițicăi-Mariana Mihailescu, stop-cadrul dă răgaz să se comenteze frumoasa existență "oarecare" a cunoscutului cuplu și pe scena domestică, unde niciodată n-a fost vorba de vreoluptă de orgolii, ci doar de o armonie

inteligent moderată. De altfel, raționalitatea îi guvernează lui Victor Rebengiuc și prietenii, legături nu doar profesionale. Cum ar fi cea cu Radu Penciulescu, marele director al Teatrului Mic. O emoționantă evocare a colaborării lor fiind spectacolul **Doi pe un balansoar**, în care a jucat cu minunata Leopoldina Bălănuță. Colaborarea recentă cu Silviu Purcărete pentru spectacolul **De Sade**, prezentat la Praga și apoi la Bienala de la Bonn, este punctată printr-un montaj paralel: monologul din **Danaidele**, montare de referință, căreia Marina Constantinescu i-a dăruit o carte-monografie. La întrebarea de final – "Când ați fost conștient că sunteți o personalitate artistică?" –, Victor Rebengiuc, consecvent și de astă dată cu sine însuși, răspunde așa cum își încheie toate interviurile, defel numeroase: niciodată nu a conștientizat acest lucru și de aceea își permite să tindă în continuare spre desăvârșire. O profesiune de credință exemplară. Un început de bun augur pentru **Cabina de montaj**.

Irina Coroiu

Sîn vătămîntul teatral

Gala absolvenților Universității Ecologice

Vom mai auzi

În spectacolele de absolvă la clasa profesorului Constantin Codrescu, Universitatea Ecologică, s-a întâmplat un lucru neobișnuit de... firesc: îndrumătorii viitorilor actori nu au încercat să epateze prin regie, ci s-au ocupat doar (și nu e lucru puțin) de performanța tinerilor și de adecvarea acestora la roluri. Scriind, nu demult, despre **Unchiul Vanea**, remarcam seriozitatea și echilibrul pe care studenții le-au moștenit de la dascălul lor. Calitățile pomenite se remarcă și în **Gaițele**. Dincolo de profesionalismul întregii echipe, direct proporțional cu talentul fiecăruia (aș menționa-o măcar pe

sensibila Margareta, Magda Frunză-Țancă), producția a făcut cunoscută o actriță de care, pentru a folosi un clișeu, "cu siguranță, vom mai auzi": Roxana Mirică. O Aneta Duduleanu pe linia Dragăi Olteanu-Matei, cu tot cu silueta rubicondă, stilul frust și ușor agresiv. Ce convinge însă, în ceea ce o privește, este controlul mijloacelor, un anumit mod de a rosti vorbele, ca și de a juca pe îndelete, atenția concentrată asupra propriului rol. Este, de la un cap la altul al spectacolului, *protagonistă*, nu doar cu numele, ci mai ales prin prezență, lucru deosebit de greu, și cu atât mai lăudabil, pentru o proaspătă absolventă.

Drept e că, de multe ori, își eclipsează colegii, îi domină cu personalitatea ei. La fel, adesea, pe măsură ce aplauzele se întesesc, Roxana Mirică supralicitează efectele comicalului. Să sperăm că toate acestea se datorează lipsei de experiență. Mai mult, să sperăm că forța de care e capabilă va fi exploatată de regizori nu doar în personaje care să i se potrivească mînușă (cum este cel de față), dar și în unele capabile să o stimuleze și să o provoace. Este genul de actriță care, altfel, poate cădea lesne în manierism.

Mirona Hărăbor

Bucurie, nostalgie și teamă de necunoscut

Înălțarea monopolului facultăților de stat asupra învățământului artistic a adus cu sine și creșterea numărului promoțiilor de actori gata, în fiecare an, să fie "absorbiți" de piața teatrală românească. Teoretic, stăm foarte bine. Ne putem lăuda, fără nici un fel de probleme, cu o ofertă artistică extrem de bogată, demnă de o țară civilizată. Practic, riscăm să suferim foarte mult. Ceva mai puțin, doar dacă absolvenții facultăților cu profil artistic – deopotrivă de stat sau particulare – sunt conștienți că profesiunea pe care și-au ales-o este una "liberală", că nu vor putea lucra altfel decât pe contracte de scurtă durată, că au nevoie obligatoriu și de o altă pregătire, care să le permită, în cazuri extreme, câștigarea traiului de zi cu zi. Și totuși. Dacă regulile/condițiile de mai

sus sunt respectate, putem spera că lupta pentru contracte nu va cere compromisuri foarte mari și că vor câștiga aproape întotdeauna cei mai buni (prefer formulările de tipul "compromisuri foarte mari" și "aproape întotdeauna" în locul simplelor cuvinte "compromisuri" sau "întotdeauna"). Fiecare artist pleacă, însă, la drum plin de speranțe. Printre ei, și absolvenții clasei prof. univ. Constantin Codrescu, secția Actorie a Facultății de Arte din cadrul Universității Ecologice București.

S-au prezentat la Gala pe care universitatea le-a dedicat-o în întregime cu trei piese foarte grele: *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *Unchiul Vanea* de Anton Pavlovici Cehov și *Gaițele* de Alexandru Kișineanu.

Ceea ce m-a frapat a fost plăcerea interpretării personajelor. Eforturile,

munca pe care le depuseseră pentru a deveni actori profesioniști și a-și menține acest statut au fost evidente. S-au străduit să fie cât mai buni, să-și demonstreze, în primul rând lor înșile, că ar putea, că ar merita să ajungă "acolo", indiferent de ceea ce înseamnă asta pentru fiecare dintre ei. Pasiunea ce i-a călăuzit până la absolență ar trebui să-i ghideze în continuare, să le arate drumul cel mai bun, momentele în care să lupte "pe viață și pe moarte", clipele în care să renunțe sau în care să se reprofileze.

În rest, numai de bine. Gala, deși foarte modestă, i-a ajutat să fie văzuți, să se scrie despre ei, să fie invitați – eventual – la audiții pentru noi spectacole. Să plângă de bucurie, de nostalgie și de teamă de necunoscut.

Irina Ionescu

Epilog șăgalnic la Gala Absolvenților U.A.T.C.

Ziarul "Cronica Română" a oferit un premiu pentru management cultural echipei de zece studenți de la Teatrologie, condusă de Roxana Crișan.

*Zece fete mititele
au muncit cu spor la Gală.
Parcurgând momente grele,
s-au acoperit de fală.*

Preț de circa o săptămână,

*au ținut frâiele-n mână.
Le-a încununat o zână,
ziarul "Cronica Română".*

*Și s-au bucurat fecioarele,
dar și profesoarele.*

*Munca lor fiind de soi,
le felicităm și noi.*

**Un grup redacțional
București, 40° C**

Și dialog

Convorbire, în mai multe etape, cu Miriam Răducanu

"Momentul de față, inundat de frivolitate, de ieftinătate, de vulgaritate deseori – care aduce succes rapid, dar deformează, strică gustul –, mi se pare foarte periculos. Măsura în toate, și de la cei care oferă, și de la cei care primesc, e de dorit și ar fi salvatoare."

Nume sonor al dansului modern, artist de avangardă, coregraf de elită, profesor strălucit. Cui să mă adresez mai întâi? De fapt, care e statutul dumneavoastră la ora actuală, stimată Miriam Răducanu?

Greu de precizat! Pot să vă spun că unul dintre ultimele spectacole la care am lucrat a fost la TES, în regia Cătălinei Buzoianu, și că ultimul an de învățământ artistic la U.A.T.C. a fost 1994. Practic, am lucrat acasă, câteva piese care s-au difuzat, în

timp, la Televiziune, iar din 1999 predau la Universitatea Ecologică, secția Arte-Actorie.

Aleg foarte atent oamenii pentru eventualele colaborări, mai ales astăzi; deși, așa am făcut toată viața. 25 de ani am fost profesor la Liceul de Coregrafie. În spectacole am colaborat numai cu trei, patru persoane, selecționate cu grijă.

Vă propun să rememorăm câteva dintre momentele care v-au marcat

biografia artistică. Ce îndrumători ați avut și, la rândul dumneavoastră, pe cine ați școlit în arta dansului?

Ca profesor al meu îl numesc cu toată stima pe Trixy Khekeys, un mare dansator și un foarte cultivat artist. Legea lui fundamentală în predarea dansului era, de fapt, descoperirea unei lumi care să aibă statut egal cu lumea poeziei, a picturii, a muzicii. Trixy Khekeys era dotat, în egală măsură, pentru dans modern, scenografie, arhitectură, pictură. Fără el nu aș fi primit această amplă deschidere spre lumea artei în general. O să pară destul de ciudat ce vă voi spune, dar sper că mă veți înțelege: eu pot vedea o reprezentare coregrafică nu ca profesionist, ca spectator obișnuit. Datorită mentorului meu, felului în care m-a format pentru lumea artei, mă recunosc mai ușor într-un concert sau într-o pictură, decât ca o practiciană a dansului, atunci când asist la un spectacol de dans.

Poate pentru că ați dansat întotdeauna în propria dumneavoastră coregrafie?
Nu știu. Poate.

Cum se explică starea de uimire, de încântată uimire – pentru că despre asta e vorba – pe care o trăiți în fața lucrului unui coregraf? Sigur, nu a oricărui coregraf.

Cred că ține de educația primită în copilărie. Am fost crescută în spiritul valorilor, al recunoașterii lor, cu un imens respect față de ele. Valori însemnând nu numai Mozart sau Eminescu, ci și profesorul care mă învăța abecedarul sau vecinul civilizat și mai în vârstă pe care trebuia și îmi făcea plăcere să-l salut. În familia mea respectul pentru valori a fost foarte mare.

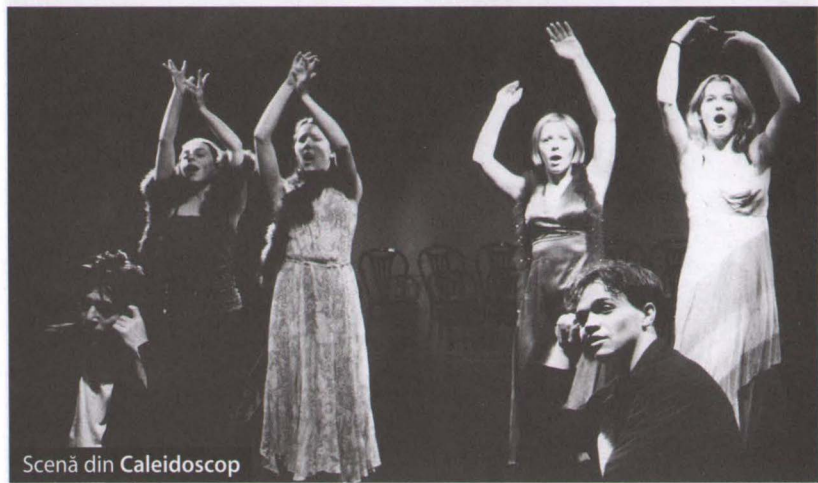
În acest spirit v-ați educat și elevii.
Am încercat. E greu. Am vrut doar să le dau ceea ce câștigasem în timp. Pe de altă parte, dacă eu am trecut prin greutăți (și am trecut), n-am vrut să fac pe pielea lor "școala greutăților". Se spune adesea "cu cât ți-e mai greu, cu atât ești mai profund". Nu. Nu pot și nu vreau să cred în acest slogan. Nu trebuie să-ți fie foame ca să fii un mare artist! Dacă tot m-ați întrebat de elevi, vreau să vă asigur că am avut norocul să descopăr câțiva copii pe care i-am crescut cu multă dragoste și de care azi nu mi-e rușine.

La cine vă gândiți în mod special?
La Gigi Căciuleanu, care e la Paris și care nu și-a trădat arta, în pofida dificultăților pe care le-a suportat acolo

ca străin, pentru că așa a fost considerat chiar la multă vreme după ce a obținut cetățenia franceză... Apoi la Gheorghe Iancu, care este în Italia și care a făcut o carieră frumoasă. El a fost un zelos, un om al strădaniilor și al efortului continuu, a vrut și i-a plăcut să învețe foarte mult, ceea ce e cu atât mai meritoriu cu cât nu a avut de acasă condiții de evoluție. Raluca Ianeș, care mă contestă astăzi – dar asta nu are nici un fel de importanță, important este dacă am reușit să-i dau măcar o părticică din meseria mea, atunci sunt mulțumită... Cam puțini, după cum vedeți, dar îmi recunosc un mare defect: nu pot lucra cu un copil netalentat. Îmi este imposibil. Am lucrat lângă profesori, fie străini, fie din țară, care intrau în clasă indiferenți la harul sau la lipsa de har a elevilor. Predau, își făceau ora și plecau. Mie îmi place să formez un dansator. Pe Căciuleanu, pe Iancu, pe Raluca Ianeș i-am format mai ales în afara școlii. În școală orele au fost puține, dar **Nocturnele** pe care le-am făcut împreună au fost o veritabilă școală. Lucram un an, câte șase ore pe zi, ca să dăm spectacole timp de două-trei săptămâni, maximum o lună. Școala adevărată au fost acele întruniri ale noastre, acele repetiții,

gălăgie, fac bancuri, pot deranja o clasă, o pot "răsturna", vin și pleacă, mai fac bășcălie de cei care lucrează serios... Cel care pierde e întotdeauna cel bun. Sigur că în fiecare clasă există talente, dar, din păcate, puține.

Care trebuie să fie raportul dintre maestrul-coregraf și studenții de la



acele improvizații... O dată instalat, spectacolul **Nocturne** a ținut aproximativ zece ani la "Tândărică" și trei ani la Național.

Improvizații... Cuvântul își menține și azi sensul de ieri?

E bine că mi-ați pus întrebarea aceasta. Chiar voiam să mă opresc, pentru o precizare. Mulți dintre studenții cu care am lucrat la U.A.T.C. (fapt care m-a și determinat să plec) credeau că improvizația este un act de mare libertate, deci nu poate fi susținută de rigoare. Ce e aia și improvizație, și rigoare? Explicațiile mele nu i-au convins. În acele clase am suferit pentru cei câțiva foarte buni care au avut de pierdut. Ceilalți nu pierd! Ceilalți fac

actorie? Ce îi învață, cu ce se alege ei și ce trebuie să vedem noi, cei din sală, din acest studiu?

Și asta e o întrebare la care aș fi răspuns și fără să mi-o puneți, pentru că îmi stă pe suflet. Într-un fel, le sunt foarte recunoscătoare lui Ion Cojar și lui Gelu Colceag, pentru că au înființat acum câțiva ani o catedră specială pentru mine care se cheama "Improvizație și mișcare scenică" și era destinată pregătirii actorilor. Pe parcurs, lucrurile s-au schimbat; nu vreau să intru în amănunte pentru că sunt mult prea triste. După o mare experiență de teatru, convingerea mea este că mișcarea actorului într-o scenă din spectacol nu poate exista în afara conținutului acelei scene. Tot

foto: Răzvan Anghelescu

ce este făcut frumos, bine, spectaculos și care poate să-ți ia ochii, dar care nu servește conținutul, este o divagație. Tu, spectator, te mai și odihnești, mai admiri cât de frumos se mișcă actorul cutare, dar dacă el nu slujește în spectacol exact momentul acela, întărindu-i ideea, atunci pleci reținând doar frumusețea unei mișcări, nu și sensul ei.

Ați accentuat un mare adevăr. Mișcarea și efectul ei precalculat în spectacol luminează ideea, starea, sensul.

Exact! Mișcarea, pentru actor, este atât de specială, de deosebită încât aproape că trebuie variată de la un interpret la altul. În afară de legile ei generale care trebuie învățate și pe care, de obicei, studenții le refuză, actorul se mișcă într-o spațialitate

anume. El trebuie să fie conștient de acest spațiu, fie că se mișcă în el, fie că se află sub cupola lui.

Să mai reținem un "adevăr scenic": mișcarea actorului, astfel educat, nu este o mișcare de dansator flexibil, ci un comportament, o atitudine care ar întregi sensul.

Bineînțeles. Din punctul acesta de vedere, spectacolele făcute cu Cătălina Buzoianu au fost de o mare frumusețe în repetiții.

Și nu numai!
Și nu numai!

Gestul, atitudinea, mișcarea, gândite în colaborare cu un regizor, nu au nimic spectaculos?

Ba da! Numai că în acele spectacole nu au fost ceea ce se cheamă core-

grafie. Dacă actorul reușea să facă mai puternică replica, îmbogățind, prin ceea ce îl învățasem, caracterul pe care îl avea de reprezentat, ei bine, acolo aveam și eu o contribuție. În străinătate, bănuiesc, se lucrează la fel, sau poate în mod și mai avansat.

Ați asistat la repetiții de acest tip?

Am avut norocul să lucrez, în Italia, la Piccolo Teatro, unde am făcut un spectacol cu Gheorghe lancu și am asistat la repetițiile lui Strehler. Erau admirabile din acest punct de vedere. Dacă studenții ar vedea cum îi chinuia Strehler pe actori pentru fiecare amănunt de mișcare, care trebuia să exprime cuvântul și pentru fiecare cuvânt care trebuia să exprime mișcarea, s-ar rușina pentru reacția lor de respingere... În Franța, în Bretania, cu echipa condusă de Gheorghe Căciuleanu am făcut, de asemenea, un spectacol.

Ați lucrat și în țară cu mari regizori. Cred că au fost experiențe utile.

Eu sunt greu abordabilă, dificilă, deloc comodă. Am lucrat însă cu câțiva oameni extraordinari, cu care m-am înțeles perfect. Unul dintre ei e Radu Penciulescu, care m-a învățat foarte mult, în modestia și în profunzimea lui. Nu mai spun de Liviu Ciulei. Am asistat la numeroase repetiții de-ale lui. Chiar dacă nu am lucrat direct, a fost o școală care mi-a confirmat gândurile exprimate mai înainte. Ciulei este un regizor care nu trece niciodată peste sensuri. Scenografia lui și mișcarea pe care o gândește vin să susțină, să lumineze sensul. Am lucrat foarte bine cu George Teodorescu – un mare domn al scenei, un superb regizor. Repetițiile cu el erau calme, echilibrate, frumoase. Cu Cătălina Buzoianu am lucrat cu tunete și fulgere, dar până la urmă ieșea totul bine pentru că ne stimăm reciproc.

În temeiul celor discutate până acum, dacă ar fi să faceți câteva recomandări ați începe cu studenții sau cu profesorii?

Le-aș face mai întâi recomandări profesorilor și apoi studenților. Pe studenți îi consider numai pe jumătate vinovați, dacă se poate face aici un calcul. E, din păcate, la ora actuală, la modă un fel de plocnire în fața lor, care nu-i servește, nu-i ajută. Se înșală acel regizor sau pedagog care crede sau spune: "Eu lucrez cu tinerii pentru că învăț de la ei, pentru că ei trăiesc momentul și eu trebuie să corespund acestui moment".

Scenă din Caleidoscop



Nu cumva să corespundă acelei trăiri?

Tot ce se poate! Eu, una, nu le împărtășesc părerea. Recomandarea mea principală ar fi să li se dea studenților legi clare, așa cum la Academia de Muzică, la catedra de compoziție, se învață mai întâi cum a compus Beethoven: pe legi și exemplificări pe care tu, muzician, în practica ta viitoare, n-ai decât să le urmezi sau să nu le urmezi – asta e cu totul altceva.

Dar ești știutor de carte!

Dar ești știutor de carte! Așa s-ar cuveni să se întâmple și în actorie. Or, la noi, această prost înțelegere liberă, acest orgoliu de a fi mare cât mai repede este tot ce poate fi mai primejdios.

La Festivalul Internațional de Dans de la Constanța, impecabil organizat de directoarea Teatrului "Oleg Danovski", Ana-Maria Munteanu, s-a spus că U.A.T.C. a pierdut un pedagog excepțional, pe care l-a câștigat Universitatea Ecologică. Aplicați studenților de aici metodele pe care le-am discutat? După performanța lor cu Caleidoscop, spectacol premiat la Gala Tânărului Actor de la Costinești, așa zice că da. Spectacolul pe care l-ați văzut este rezultatul cursului meu de mișcare scenică și improvizație ținut la această facultate, curs pe care l-am elaborat în urma unor experiențe pe scenele mari ale țării, despre care am vorbit. Lucrul cu actorul mi-a permis să elaborez un sistem de exerciții specifice profesiei, care nu seamănă cu modul de a compune un dans. Este un mod aparte de a stârni ceea ce e specific actorului. Forța lui rămâne cuvântul, prin care se exprimă în primul rând și cel mai bine. Cum spuneam, dacă gestul, comportamentul scenic nu susțin cuvântul, tema fundamentală a conținutului teatral, el devine o lipitură. Or, eu evit lipitura. Prin studiu, intuiție, experiență am elaborat o metodă înțemeiată științific de a face un antrenament fizic de asemenea natură încât, la un moment dat actorul să se simtă un instrument total teatral. Repet, nu dansant, ci teatral.

Dar dacă un moment al spectacolului cere mișcarea dansată sau îl obligă pe actor să se alăture ideii de dans, pe muzică, el nu o poate face? Ba da, o face! Dar o face ca un actor, nu ca un dansator. Nu face mici dansuri devenite intermezzo-uri în gândirea lui teatrală. Nu! Gesturile, mișcarea trebuie să și le asume, să le asimileze atât de profund încât să nu le poată diferenția în întregul pe care îl reprezintă ca instrument.

Pe scenă, cu absolvenții-actori din **Caleidoscop**, ziceam că s-a simțit acest antrenament. Din câte știu, spectacolul a fost găzduit de Teatrul Foarte Mic și s-a jucat de patru ori cu săli pline. A fost programat, la Festivalul de la Constanța, cu succes, a fost premiat în văzul lumii la Costinești. Mai are vreo șansă în continuare? Ce a fost până aici nu e destul, parcă, nici pentru efortul depus, nici pentru efectul produs.

Cum vedeți lucrurile?

Și mie mi se pare nedrept să se piardă ceva frumos, îndelung șlefuit și care a bucurat asistența. Felicitările cele mai frumoase pe care le-am primit într-o viață de muncă s-au prelungit până astăzi prin cuvintele "timp de o oră ne-ai scos din banal, din urât, ne-ai umplut ochii de lacrimi, ne-ai întinerit". Deci, când se naște un spectacol de acest fel, el merită să fie continuat. Eventuala lui refacere, peste un timp, ar dura enorm. Dacă și închipuie cineva că un spectacol atât de proaspăt încât le pare doar o improvizație celor ce nu cunosc legile scenei, un spectacol în care, prin îndelungi exerciții, faci să nu se simtă efortul, în care ajungi să dai o avalanșă de sentimente unui tânăr care, la rândul lui, o poate da publicului, e ușor de obținut, trebuie să afle că se înșală. Un asemenea gen de reprezentație se naște greu. Momentul de față, inundat de frivolitate, de ieftinătate, de vulgaritate adeseori, aducătoare de succes rapid, dar care deformează, strică gustul, mi se pare foarte periculos. Măsura în toate, și de la cei care oferă, și de la cei care primesc, e de dorit și ar fi salvatoare.

Ne întrebam ce teatru cu spațiu neconvențional ar fi dispus să preia reprezentația dumneavoastră, și s-a ivit o propunere din partea Teatrului ACT. În ce măsură vă satisface?

Actorul Marcel lureș, implicat în conducerea acestui teatru, și-a exprimat, într-un interviu la televiziune, dorința de a-i ajuta să se afirme pe tinerii care au ceva de spus. A venit la o repetiție a noastră, a luat imediat spectacolul și-i suntem foarte recunoscători. Firma Ericsson ne-a sponsorizat pentru câteva minime, dar obligatorii investiții. Un ajutor mărinimos, de zăinteresat și de mare calitate ne-a dat cunoscuta creatoare Janine Ștefan Sârbu. Văzuse spectacolul nostru la Teatrul Foarte Mic, s-a interesat de el, ne-a completat fără nici un ban costumele, practic le-a făcut cadou trupei, a trimis public în sală și le-a făcut o reclamă superbă la Pro FASHION. Am fost încântați.

Gestul mi se pare foarte elegant. El o recomandă pe Janine Ștefan

Sârbu nu doar ca pe o artistă inspirată, dar și ca pe un om generos.

Așa e! Azi nu mai face nimeni asemenea fapte incredibile. Spectacolul nu mai e același și datorită contribuției sale, și datorită unor schimbări pe care le-am considerat necesare. Am adăugat unele momente. În plus, ambientul, sala neconformistă ne ajută extrem de mult. O singură tristețe au acești copii talentați: lipsește reclama, publicitatea, care, probabil, ar costa foarte mult. Pe vremuri exista o modalitate de a atrage atenția asupra unor evenimente culturale din teatru, din film, de la Cinematecă. Fiecare domeniu al artei avea publicul lui. Acest ghid nu mai funcționează – și e păcat. Cu această excepție, ce se întâmplă aici și acum cu acești tineri e superb. Ei fac o foarte frumoasă trecere spre o altă vârstă și conștientizează altfel menirea lor prezentă și, mai ales, viitoare.

Aș încheia convorbirea noastră amintindu-vă de Festivalul Internațional de Dans Contemporan de la Constanța, aflat anul trecut la prima ediție. Acolo s-a discutat mult și bine, s-a explicat, s-a teoretizat în legătură cu noile mijloace de expresie. Ce credeți despre această formă de alunecare a artelor, una spre alta (vezi teatrul-dans) cu scopul revitalizării, înnoirii.

Așa e, teatrul-dans se practică de mult în lume; și nu numai el. Sunt și alte forme de expresie, care prind și la noi tot mai mult teren. Meritul esențial al directoarei Ana-Maria Munteanu este că a organizat impecabil un festival în care coregrafi români și străini, din felurite colțuri ale lumii, au fost văzuți și s-au văzut între ei, în toată măiestria lor. Un alt merit al ei este că s-a adresat unui coregraf.

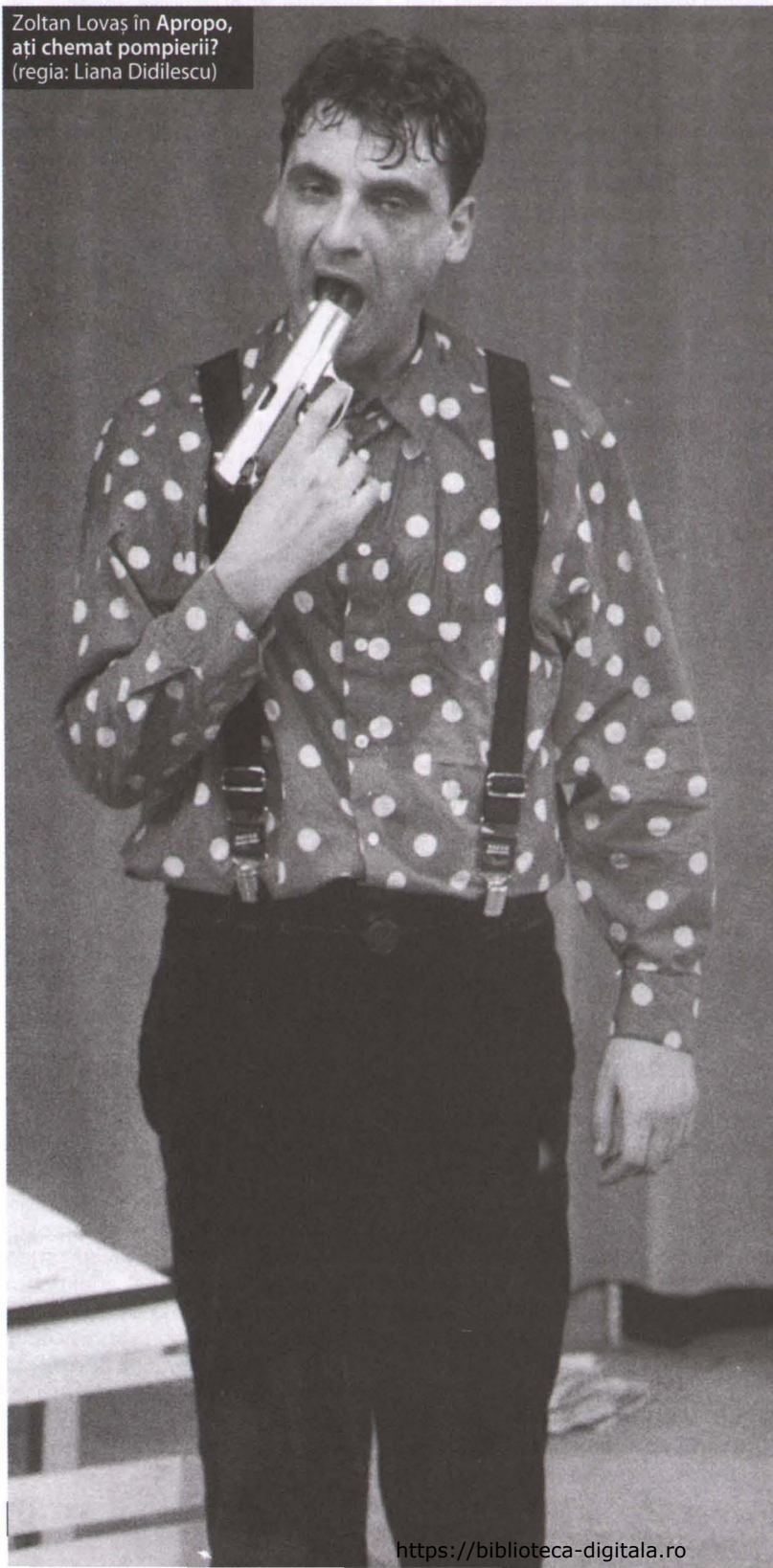
Adică dumneavoastră!

Adică mie. După ce a văzut spectacolul **Caleidoscop**, făcut cu actori, a înțeles ideea de mișcare diferențiată pe care le-am aplicat-o, i s-a părut interesantă și i-a selecționat pentru tema "mișcare fără granițe". Festivalul e extrem de util și ar trebui continuat. Mi se pare formidabil faptul că, pentru prima oară, cineva a adunat o lume de specialiști ai dansului, fiecare cu specificul său. Publicul obișnuit cu un stil face un pas înainte și în înțelegerea altor stiluri – o chestiune de educație și de cultură în primul rând –, apoi poate să aleagă în cunoștință de cauză. Aș fi încântată să știu că acest bun început va avea o continuare bine primită de lumea artei și de iubitorii artei.

Julieta Țintea

Am descoperit un actor

Zoltan Lovas în *Apropo, ați chemat pompierii?*
(regia: Liana Didilescu)



Teatrul de Stat din Arad își dorește să permanentizeze o inițiativă: aceea de a invita periodic, la sediu, presa bucureșteană, poftită să vadă ce e mai onorabil într-o stagiune. Pentru început, au fost trei spectacole într-o singură zi: două recente, unul mai vechi. Ce am descoperit? În afară de efortul considerabil și admirabil al instituției de a se confrunta cu alte opinii decât cele locale, un actor: pe Zoltan Lovas, care a absolvit A.T.F. în 1995, la clasa profesorului Mircea Albulescu. Este o achiziție valoroasă a Teatrului de Stat (chiar dacă datează de cinci ani), deci așteptăm să-l vedem cât mai des, de acum încolo.

Personajul lui Zoltan Lovas poate fi un clown stilizat, al zilelor noastre: nu are nas roșu, dar e îmbrăcat într-o cămașă cu buline și o pereche de pantaloni destul de largi și scurtați deasupra gleznelor. Ce este histriionul altceva decât un clown, și trist, și vesel, care trăiește pe scenă ca să ne arate că e talentat, că știe să cânte, să danseze, să facă tumbe și să cadă fără să se lovească? Cam asta face eroul din *Apropo, ați chemat pompierii?* (după *Telegrama* de Aldo Nicolaj), *one-man-show* conceput și regizat de Liana Didilescu. Dincolo de povestea din text, spectacolul pare croit exact pe măsura lui Lovas. Un actor care are voce bună, vorbește clar (normalitatea a ajuns lucru de mirare), are timbru plăcut, se mișcă în pași de dans cu ușurință și e arătos. Mai mult, are priză la public (e adevărat, sala face parte din acțiune: producția se joacă la Studio și are ca leit-motiv o întrebare pe care actorul o adresează, din timp în timp, spectatorilor: "Cât e ceasul?").

Ce am mai văzut la Arad? *Pe multe de șuriu* de George Astaloș, în regia lui Sabin Popescu. Montarea este gândită pentru Clubul "Frontiera" (un fel de "Green Hours" al Aradului), unde se și desfășoară, pe spațiul liber dintre rândurile de mese. Combinația dintre monoloagele mai importante ale lui Hamlet și istoria unui fante de mahala,

Gigi din "Traian" (Doru Nica), este destul de nepotrivită chiar și pentru o mulțime pestriță, de cârciumă: limbajul și dilemele lui Hamlet (Călin Stanciu) sunt prea... cu pretenții, în timp ce argoul de "pușcăriaș" (apropo, spectacolul se mai joacă și într-o închisoare) e haios, dar uneori ininteligibil. Producția are un păcat capital (în afară de rezultatul, neomogen, al celor două texte și situații aflate la antipod): se petrece paralel cu spectatorii; face abstracție de ei; îi ignoră total. Ne aflăm, doar, la un pahar cu bere. Oamenii vor să fie băgați în seamă, măcar aici. Sunt sigură că într-un asemenea cadru ar fi avut mai mult succes *one-man-show*-ul lui Zoltan Lovas.

Singura reprezentare pe care am urmărit-o în sala mare a teatrului a fost **Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte** de Eduard Covali, regizată de Ștefan Iordănescu, o premieră a stagiunii trecute. Dramatizarea și spectacolul sunt mai curând pline de ritualuri și obiceiuri din moși-strămoși decât de acțiune. Deși sala era plină de adolescenți, după murmurul și zumbet permanent nu părea că aceștia ar fi interesați de o poveste care în primul rând pe ei, aflați mai aproape de vârsta basmelor, ar fi trebuit să-i încite. Apoi, nu am înțeles de ce, spre exemplu, Dorde (Costin Găvăză), Făt Frumosul, se zvârcolea pe jos, aproape tot

timpul, fără vlagă. În altă ordine de idei, l-am remarcat pe Ioan Peter (Murgu) care înviora atmosfera ori de câte ori cânta. Gândindu-mă la cele trei producții, fiecare cu propria categorie de public, îmi spun că, în afară de un program managerial adecvat, șansa Teatrului de Stat de a se face indispensabil arădenilor și cunoscut în București este tocmai comunicarea. Ce își dorește prezumtivul ocupant al scaunului din stal? Propun ca obiectiv (evident, fără concesi făcute gus-tului îndoienic), sloganul "spectatorul nostru, stăpânul nostru".

Mirona Hărăbor

Focșani

Transformarea în poveste...

Cinci "podari" de vârste diferite (Cătălin Naum - profesor, regizor, dar mai ales sufletul dintotdeauna al Teatrului "Podul", Iosif Herța - compozitor, Eugen Drăghin - actor, de astă dată, însă, în ipostază de dramaturg, Dragoș Bucur - actor, acum în calitate de coregraf, Andreea Bucur - studentă la Scenografie) s-au întâlnit la Focșani pentru a zămisli, împreună cu actorii Teatrului Municipal din localitate, un spectacol pentru cei mici, intitulat *Licuri-ciul*. Sau poate că nici nu trebuia să se

numească spectacol, constituind mai mult o "călătorie" către deslușirea unor taine ale artei teatrului și, mai ales, a unor modalități de lucru - pentru artiștii focșăneni, către regăsirea unui trecut, poate socotit pierdut - pentru "podari", către descoperirea adevărului, binelui, modestiei... - pentru public. Capătul drumului - adică reprezentarea - a însemnat, cu siguranță, împlinire pentru toată lumea, dar mai cu seamă pentru interpreți. Aceștia - și ei din generații diferite -

au fost "obligați" să se strecoare prin alveolele unui decor extrem de incomod, alcătuit dintr-un fel de colivie-labirint, cu mai multe niveluri, să cânte la tot soiul de instrumente, să-și sincronizeze fiecare gest, să rotească replicile ca pe niște pasaje muzicale; într-un cuvânt, să se supună unui antrenament serios, funcționând, până la urmă, toți ca unul. Și totul trebuia să se transforme în poveste.

Marinela Țepuș

Bacău

Dublu directorat

Cu ce te poți alege în urma unei singure zile de festival, mai ales că pentru asta ai părăsit un altul, aflat la 60 de kilometri distanță? Cu destul de mult, dacă ai putere de discernământ! Întâi, am ajuns într-un loc necunoscut mie, așa că am avut prilejul de a întâlni chipuri noi. Pe urmă, am putut sesiza care este atmosfera. Destinsă, agreabilă. Gazda noastră, Calistrat Costin, director al Teatrului de Animație din Bacău (de puțină vreme, și director interimar al Teatrului Bacovia), era desăvârșit de amabilă. M-am simțit răsfățată, eu, cea "răpită" pentru o zi de la Piatra Neamț, spre a putea fi cât de puțin martoră și la Festivalul Național "Ion Creangă", al Teatrelor de Păpuși,

Marionete și Animație. Am primit fotografii, caiete-program, afișe ale manifestării. Am putut vedea două spectacole. Unul - **Stan Pățitu'**, dramatizare după Ion Creangă de Bogdan Ulmu (Teatrul de Păpuși "Puck" din Cluj) -, sprintar, realizat cu multă fantezie de către Bogdan Ulmu și jucat cu intensă bucurie, celălalt - **Făt-Frumos din lacrimă** de Al. T. Popescu după Mihai Eminescu, regia: Stelian Stancu (Teatrul "Gulliver" din Galați) -, mediocru.

Dar lucrul cel mai important a fost, cred, faptul că am putut arunca o privire în "curtea" celor două teatre băcăuane. E adevărat, cu ajutorul directorului lor. Iată ce am aflat:

Se se întâmplă în teatre?

Pentru a câta oară deveniți directorul Teatrului Bacovia?

Ar fi un al doilea mandat; primul l-am deținut între 1989 și 1996. A urmat un mic stagi, în calitate de consilier cu probleme culturale, la Primărie, iar în urmă cu doi ani și jumătate am devenit directorul Teatrului de Animație. Acum, grație ordonatorului de credite, care vrea ca aceste două instituții - Teatrul Bacovia și Teatrul de Animație - să fuzioneze, formând un complex, mi s-a încredințat conducerea amândurora. De altfel, trebuie să spun că, după 1996, Teatrul Bacovia nu a mai avut nici un orizont; cei care i-au condus destinele n-au știut să le ofere actorilor acea împlinire pe care și-o pot aduce numai spectacolele reușite. S-au perindat patru directori în acest răstimp, ultimul, Constantin Dinischiotu, a ajuns aici mai mult grație conjuncturii politice, influenței unor oameni puternici. Din păcate, adesea politicul ne dirijează, ne subminează activitatea și ne orientează în direcții greșite. Oricum, este bine că măcar în ultimul moment - e adevărat, și la pre-

me sau mai târziu va fi dezafectată. Se pune problema construirii unei noi săli și nu sunt fonduri. Clădirea Teatrului Bacovia trebuie și ea consolidată, aflându-se într-o stare destul de precară. Este chiar deco-pertată. Cred că ne aflăm într-un moment de neliniște pentru viitorul nostru, dar, după câte am putut constata, poziția consilierilor (de toate orientările politice) ne este prielnică.

Sunt actori tineri în teatrul dumneavoastră?

Teatrul Bacovia are o trupă relativ tânără, dornică să muncească. Așteaptă doar să facem un program coerent pentru stagiunea care va veni. Ne dorim ca în primăvara următoare să reorganizăm, după această lungă pauză, Zilele Teatrului Bacovia, la care să invităm oameni de teatru...

Ce se întâmplă cu Gala recitalurilor actricești?

Nefiind bine conceput și pornind greșit, s-a stins. Urmează să reluăm ideea, încercând să constituim un regulament, să obținem un buget se-

Ne aflăm în mijlocul unui festival al teatrelor de animație. A fost grea organizarea acestei manifestări, în condițiile austerității economice?

N-a fost ușor, dar, în orice caz, pasionant. Dacă ai un cult al evenimentului și mai ales al unei forme de prietenie artistică, te consacri cu trup și suflet înfăptuirii unui astfel de festival. Pe urmă, mai există plăcerea de a vedea cum se adună teatrele, cum se întâlnesc actorii, cum primesc criticii noutățile din activitatea teatrelor. Sunt lucruri cu ajutorul cărora încercăm să ne punem în valoare. Este greu, pentru că, într-adevăr, banii nu sunt mulți, sponsorii nu se înghesuie, dar, prin tenacitate și chiar prin oarecare îndrăzneală - uneori dusă până la un soi de inconștiență -, reușim să adunăm fondurile necesare pentru cazare, pentru masă, pentru premii. Sigur că fără sprijinul, oricât de modest, al forurilor locale n-am putea face față. Dar, în măsura în care convingem Consiliul Județean că un astfel de eveniment slujește imaginii orașului nostru, ni se alătură. Poate că în aceasta constă iscusința unui director.

În ce măsură bugetul poate acoperi nevoile teatrului (mă refer la cel de dramă)?

Fără a fi spectaculos, ne oferă o minimă subzistență. Restul depinde de capacitatea noastră de a face rost de sponsorizări pentru colaboratori.

Cam câte reprezentații are un spectacol la Teatrul Bacovia?

Vedeți, ajungem din nou la viciul care a dus la schimbarea vechii conduceri. S-au realizat la noi nenumărate spectacole (vreo paisprezece premiere numai în această stagiune), dar fiecare s-a jucat o dată sau de două ori. În plus, producțiile nu erau gândite pe măsura așteptării publicului băcăuan. Vom încerca să constituim un repertoriu care să reducă spectatorii în sală.

Nu vă va fi greu să conduceți două instituții?

Nu-mi dau încă seama, fiind chiar la început. Am experiență și într-o parte, și în cealaltă și, dacă îmi voi găsi colaboratori destoinici, lucrurile pot intra pe făgașul normal. În fond, menirea directorului este aceea de a aduna în jurul său personalități care să vrea și să știe să muncească, de a strânge bani ca să le poată plăti și de a menține o disciplină.

Marinela Țepuș
Mai 2000



Calistrat Costin

siunea actorilor - s-a renunțat la această conducere. Dacă nu s-ar fi întâmplat asta, probabil că și la noi ar fi apărut unele situații nedorite, asemănătoare cu cele de la Teatrul "Nottara" sau de la Teatrul Național din Cluj.

Posibila fuzionare a celor două teatre presupune și unificarea bugetelor?

Nicidecum. Fiecare va avea fonduri, evidențe și programe separate. Nu se dorește depersonalizarea vreunuia, ci o îmbunătățire a activității lor. Mai există un aspect: clădirea Teatrului de Animație este veche; mai devre-

parat pentru asta. De altfel, vom relua acest festival numai în măsura în care vom avea noi înșine ce arăta.

Există diferențe serioase între felul în care se conduce un teatru de dramă și unul de animație?

Sesizabile, dar nu esențiale. Pare că în lumea teatrului de animație există mai multă puritate, mai multă can-doare, mai multă modestie.

Ce vă atrage, totuși, și spre celălalt teatru?

Miza, care acolo este mai puternică. "Dracii" sunt mai mulți.

Un secol și jumătate

Există teatre cu trecut, dar fără prezent. Există teatre fără trecut, dar cu prezent. Există teatre care nu au nici trecut, nici prezent. Ei bine, Teatrul Național din Craiova are și trecut, și prezent. Și nu oarecare. Iar dacă-și încordează forțele și se ambiționează, în stilul cel mai pur și mai pozitiv oltenesc, Teatrul Național craiovean va avea cu siguranță și viitor. Și nici viitorul nu va fi unul oarecare.

Se numără printre primele teatre din România, atât în ordine cronologică (a împlinit anul acesta un secol și jumătate de existență), cât și în ordine axiologică. Pe aici s-au perindat piese, actori și regizori fundamentali, aici s-au construit spectacole de răsunet național și mondial, aici sunt omagiați periodic, prin manifestări culturale, Shakespeare și vărul Sorescu, Caragiale și Amza Pellea. A avut perioade cu deosebire

fastе, care s-au numit Vlad Mugur, Mircea Cornișteanu, Silviu Purcărete, Tompa Gábor și din nou Vlad Mugur. Sunt fericiți că le-am fost contemporani, că m-am putut delecta, împreună cu publicul din țară și din multe alte țări, la spectacole cum au fost **Othello**, **O scrisoare pierdută**, **Unchiul Vanee**, **Al matala**, **Caragiale**, **A treia țeapă**, **Matca**, **Ubu rex** cu scene din **Macbeth**, **Phaedra**, **Hamlet**, **Titus Andronicus**, **Danaidele**, **Slugă la doi stăpâni**, **Așa este** (dacă vi se pare), **Orestia**. (Titlurile nu urmează altă logică decât fluxul capricios al memoriei.)

Aniversarea Teatrului Național a fost sărbătorită, în mod direct și indirect, de către reprezentanți instituționali și de către reprezentanți ai reprezentanților instituționali, precum și de către iubitori ai teatrului craiovean, aliniați de la 92 de ani, câți numără profesorul Ion Zamfirescu, la 22 de

ani, câți numără cel mai june student la Teatologie. S-au ținut discursuri lungi, medii și scurte, rostindu-se mai puține prostii decât se rostesc de obicei în asemenea împrejurări. Au fost jucate spectacole reprezentative din ultimul timp, respectiv **Orestia** și **Slugă la doi stăpâni**, dintre care ultimul mi s-a părut chiar mai bun decât la premieră, ceea ce este un semn de adânc profesionalism pentru Vlad Mugur, precum și pentru actori. Dacă sărbătorirea teatrului nu ar fi coincis cu finalul campionatului european de fotbal, lăsând sălile pe jumătate pline, și dacă nu ar fi circulat zvonuri în legătură cu retragerea legendarului director al Naționalului craiovean, Emil Boroghina, totul ar fi fost cum nu se poate mai frumos: flori, aplauze, cuvinte sincere, lacrimi...

Dumitru Solomon

O zi la „Arcadia”

La prima vedere, 50 de ani par mulți; e o vârstă a maturității. Cu toate acestea, Teatrul „Arcadia” din Oradea, fost Teatrul de Păpuși, a devenit, nu demult, o instituție destinată copiilor și tineretului, schimbându-și nu doar numele. În cei 50 de ani de existență a cunos-

cut gloria sub conducerea artistică a unui artist de talie europeană, graficianul Paul Fux. El a semnat, ca scenograf și ca regizor, zeci și zeci de spectacole, unele fiind premiate atât în România, cât și peste hotare. I-au urmat alți artiști, plini de idei noi și de dragoste pentru cei mici: Francisca Mirișan Simionescu, Valeriu Grama, Ana Benedek, Kovács Ildikó, Szele Vera, Stanca Ponta, Maria Vesa, Bölöni Vilmos, Szabó József...

Cu ocazia jubileului, secția română a prezentat **Cenușăreasa stă pe strada mea** de Mircea Bradu (regia: Ion Măineea, scenografia: Maria Hațeganu, muzica: Florian Chelu și A.G. Weinberger), actorii străduindu-se să păstreze prospețimea unei piese mult jucate vreme de doi ani.

Secția maghiară a oferit **Vrăjitorul din Oz** de Fehér József după celebra poveste a lui Frank L. Baum (regia: Hajdu Géza, scenografia: Trifan László), actorii vădind o mare poftă de joc chiar și în absența obișnuitelor reacții ale copiilor (care, din cauza noastră, a mușafirilor, au fost în număr mai mic). Vernisarea unei expoziții de icoane pe lemn semnate de regizorul Sergiu

Savin a fost un alt punct din bogatul program aniversar. Iar întâlnirea artiștilor păpușari de toate vârstele, adunați din diferite colțuri ale țării – și chiar ale lumii –, evocarea tinereții și a realizărilor artistice, glumele și amintirile au făcut din cocktail-ul ce a urmat un minunat moment de comuniune sufletească. N-a fost uitat nici unul dintre cei care, într-un fel sau altul, au contribuit la bunul renume și la progresul artei păpușărești în orașul Oradea și în județul Bihor. Au fost pomenite lungile turnee, cu toate peripețiile lor, deplasările pe orice vreme în comunele și satele județului, reprezentațiile în sălițe mici și rău încălzite, turneele de prestigiu în străinătate, premiile, dar și bucuria de a vedea uimirea din ochii copiilor.

Am zărit-o printre cei prezenți și pe Maria Ciortin, fosta (până acum un an) contabilă șefă a teatrului, căreia i se datorează cele mai multe dintre izbânzile pe linie administrativă. Teatrul, la ora aceasta, este proaspăt zugrăvit, vopsit, dichisit și pentru că ea a știut la ce uși să bată. N-am văzut-o însă la festin pe Kondor



Scenă din **Cenușăreasa stă pe strada mea** de Mircea Bradu (regia: Ion Măineea)

Rozália, zisă Baby, cea care a pus la punct, cu o răbdare de înger, bibliotecă, arhivă și a pregătit atent multe dintre cele făcute bine în această frumoasă zi.

Vechi și noi cronicari, studiouri de televiziune, prieteni numeroși de toate vârstele, colegi de la Teatrul de Stat, români și maghiari – acesta a fost publicul prezent, o zi întreagă, la "Ar-

cadia", alături de cele două trupe, română și maghiară. Trupe care, de o bună bucată de vreme, joacă, pe lângă teatru cu păpuși, și spectacole cu actori, câștigând astfel spectatori în plus – un segment de public uitat, pare-se, de toată lumea: școlari între 10 și 13 ani.

Albumul jubiliar (editat, bănuiesc, de Készy-Harmáth Vera) e foarte frumos

și conține numeroase fotografii (cele mai multe, color) din spectacolele teatrului. Păcat, totuși, că nu sunt mai amplu omagiați toți cei care, de-a lungul celor 50 de ani, au contribuit la propășirea instituției. Măcar lista cu numele tuturor s-ar fi cuvenit să fie publicată, pentru posteritate...

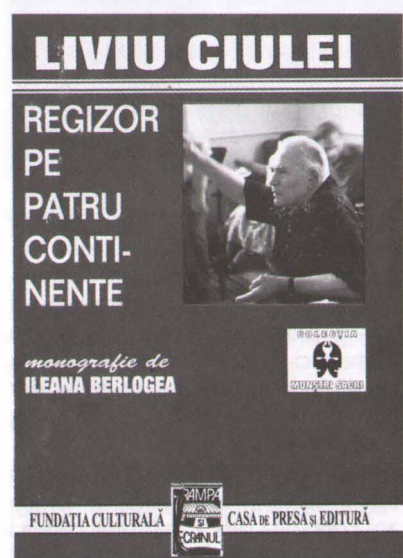
Elisabeta Pop

Scartea de teatru

Salutăm ca pe un fenomen pozitiv, atât pentru edituri cât și pentru critici și teatrologi, creșterea numărului de volume dedicate unor personalități ale regiei românești: Ion Sava, Liviu Ciulei, Radu

Penciulescu, Vlad Mugur, Andrei Șerban, Valeriu Moiescu. Într-o suită de articole, vom încerca să marcăm importanța acestor cărți, ce depun mărturie despre "efemerul din clipă" și "idolii furați uitării".

„Visul și deșteptarea noastră”



Într-o dedicație pe volumul "Liviu Ciulei - regizor pe patru continente", artistul invocă "pasiunea pentru teatru și felul cum această

pasiune modelează (...) și o prelungește în scrisul ei, în dovada dăinuitoare a existenței efemere pe scenă". O asemenea dovadă este cartea Ileana Berlogea. Ea concepe o monografie (publicată de Fundația și Editura "Rampa și Ecranul", cu sprijinul Ministerului Culturii) cu o structură mozaică, în care supune unui examen sistematic opera de peste cinci decenii a regizorului. Încercând să surprindă din diferite unghiuri spectacolul unei cariere ajunse la apogeu, autoarea folosește o multitudine de procedee - comentarii critice, interviuri, amintiri - pe care le combină cu suplețe. Pentru a reface portretul creatorului, apelează la materiale care au păstrat, de-a lungul timpului, ceva din imaginea și ființa acestuia, la care adaugă și impresiile unor colaboratori apropiați. Dar cel mai mult a ajutat-o pe Ileana Berlogea propria sa memorie, autoarea fiind unul dintre martorii afirmării

acestui talent. Într-o încercare de privire panoramică, axată în principal pe operă, cu descrieri, clasificări, diagnostice exacte, criticul marchează nuanțat momentele cele mai importante ale biografiei lui Liviu Ciulei. Este evocat cadrul istoric, mediul intelectual și formativ al artistului. Pentru a oferi date inedite despre "un început sub semnul marilor promisiuni", Ileana Berlogea folosește declarațiile unor martori care au consemnat evenimentele. Unul dintre ei, Petre Comarnescu, scria în 1949 despre absolventul Liviu Ciulei de la clasa profesoarei Marioara Voiculescu: "... va face mare carieră în teatrul nostru (...) Felul cum a jucat d-sa Danton-ul lui Büchner, rolul consulului din **Îmbrăcați-i pe cei goi**, de Pirandello, și pe constructorul Solness arată certa-i vocație, pluralitatea mijloacelor, înalta-i ținută intelectuală". Sunt evocate cursurile profesoarei Alice Voinescu, cursurile de regie din

cadrul secției de artă a ARLUS, ținute de către Ion Sava, asiduu frecventate de generația lui Liviu Ciulei. Aflăm povestea nașterii celebrului Teatru Odeon: "Inginerul Liviu Ciulei și-a ținut promisiunea, copiii săi, îndrăgostiți de teatru, aveau o scenă a lor". Liviu Ciulei este foarte discret în privința vieții sale personale, în mărturisirea stărilor sufletești trăite în momentele grele, când a fost victimă unor vremuri tulburi. Nu afișează resentimente, nu provoacă răfuieli. Starea dramatică a acelor clipe de cumpănă o aflăm din confesiunile celor care i-au fost aproape: "Era foarte deprimat - ne spune Clody Bertola -, în primii ani după închiderea Teatrului Odeon, îl încurajam tot timpul «Ai răbdare, o să vină un moment când vei putea lucra»". Este evocată întâlnirea decisivă cu Lucia Sturdza Bulandra, care reușește să-l impună ca regizor în pofida opresiunii politice și a invidiei unor colegi. Pagini ample sunt dedicate "reformato- rului teatrului românesc". Comentarii substanțiale subliniază importanța eseului exploziv "Teatralizarea picturii de teatru" din 1956 și spectacolului-manifest al reteatralizării teatrului, **Cum vă place**, din 1961, "actul de naștere al școlii moderne de regie românească", despre care un strălucit reprezentant al ei, Lucian Pintilie mărturisea: "Noi toți ne tragem din **Cum vă place**". Într-o suită de analize pertinente, Ileana Berloghea urmărește maturizarea acestui talent o dată cu confruntarea cu marele repertoriu și cu trupe de elită. Se fac considerații asupra modului cum s-a

născut spiritul Teatrului "Bulandra", care a devenit una dintre cele mai mari companii europene. Este prezentat saltul către *teatrul mare* al acestei citadele prin spectacolele lui Liviu Ciulei și ale regizorilor pe care i-a chemat să monteze: Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig, Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu, Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu. Sunt înregistrate turneele de triumf cu **Danton**, **D'ale carnavalului**, **Nepotul lui Rameau**, **Leonce și Lena**, **Opera de trei parale**, prezentate la Paris, Moscova, Amsterdam, Edinburgh, Florența, cu un succes extraordinar. Autoarea surprinde expresiv demersul artistic original al regizorului, recrează atmosfera unor realizări excepționale ale regizorului în străinătate, la Schiller Theater, la Freie Volksbühne din Berlin, la Kammer-spiele din München, la Essen, Düsseldorf, Göttingen, la Old Tote din Sidney sau la Théâtre National de Chaillot din Paris. Sunt consemnate și două premiere absolute pentru teatrul românesc. Liviu Ciulei este primul regizor care montează în Australia, fiind încununat cu Premiul Criticii. Sub conducerea sa, o trupă românească (Teatrul "Bulandra") dă, pentru prima oară, reprezentații în S.U.A., într-un turneu de triumf cu **O scrisoare pierdută** de Caragiale și **Elisabeta I** de Paul Foster. Ileana Berloghea fixează reperele acestei creații remarcabile în dialogul cu teatrul lumii, prezentând pe larg activitatea regizorului în America, la Arena Stage, unde este prezent, din

1980, în toate stagiunile, ajutând ca acest teatru să devină una dintre cele mai bune instituții americane, apoi ca director la Guthrie Theater din Minneapolis, care-l face pe cronicarul Mel Gussov de la "New York Times" să scrie: "Micului panteon de mari regizori contemporani trebuie să-i adăugăm numele lui Liviu Ciulei. Împreună cu Peter Brook și Jerzy Grotowski, acest regizor este un adevărat inovator în domeniul teatrului".

În atenția Ilenei Berloghea intră și rezența lui Ciulei pe afișele celor mai importante teatre lirice din lume, la Cardiff, Chicago, Florența, Covent Garden, New York, Spoleto, unde intră în competiție cu mari regizori de operă.

Câteva pagini emoționante sunt dedicate întoarcerii din exil a lui Liviu Ciulei după decembrie '89, când, celebrându-i revenirea acasă, tinerii actori îl numesc pe artist "Visul și deșteptarea noastră"; ministrul Culturii de atunci, Andrei Pleșu, în discursul său a spus: "Întoarcerea lui Liviu Ciulei nu este a fiului risipitor, fiii risipitori suntem noi, fiii lui".

Acest documentar se încheie cu un epilog-declarație de dragoste prin care autoarea își exprimă admirația pentru opera artistului: "El este *creatorul* cu literă mare, cel mai adevărat creator al artei spectacolului (...) Poate a fost nefericit pentru că toate construcțiile lui sunt supuse eroziunii, dispărând o dată cu stingerea luminilor, dar durerea lui a însemnat și înseamnă bucuria noastră".

Ludmila Patlanjoglu

Vlad Mugur - Seducătorul peregrin

După lectura celor peste 250 de pagini resimțim, o dată cu autoarea, Florica Ichim, nevoia să ne exprimăm "o imensă recunoștință pentru orele minunate trăite în preajma operei și a faptei sale". Vlad Mugur, în dialogul său cu Florica Ichim, mărturisește despre sine cu o sinceritate necruțătoare: "Cred că nu sunt un orgolios, cred că nu sunt un om rău, cred că nu sunt deloc răzbunător, cred că am caracter, cred că sunt generos și cred în oameni. Cred că n-am voință, cred că fac concesii din slăbiciune, nu din

oportunitism, cred că n-am curajul să transpun în artă tot ceea ce am crezut, cred că mai am timp, cred că n-am reușit să-mi împlinesc cariera în măsura în care și-a împlinit-o cu un singur spectacol - chiar cu un singur spectacol - Tadeusz Kantor, cred că am fost fericit în viață, cred că am o nevastă pe care mi-a trimis-o mama, cred că am fost cartofor, cred că am muncit mult, că am pierdut timp, cred că am fost blestemat să fiu peregrin, hai să zic un nomad, cred că nu sunt un aventurier, decât foarte rar, dar atunci decis, dovadă plecările

(...) Cred că am îmbătrânit, dar că gândesc mai tânăr decât acum 25 de ani". Vlad Mugur nu povestește, ci re trăiește. Desfășurarea amintirilor este eruptivă, cu rupe spațio-temporale, apropiindu-ne de o ființă tumultuoasă, frenetică, dar și rafinată și sensibilă. Aceste confesiuni pun în mișcare o lume care ne prinde în vraja ei și la care participăm fascinați. Eroii sunt figuri celebre din viața culturală, socială, politică: Camil Petrescu, Nicolae Bălțățeanu, Mihai Popescu, Aura Buzescu, Sică Alexandrescu, Liviu Ciulei, Radu Beligan,

Ileana Predescu, Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Constantin Rautchi, George Constantin, Cozorici, Brook, Strehler, Maxim Berghianu, Bărlădeanu, Constanța Crăciun, Nicolae Ceaușescu... În compania lor, Vlad Mugur pare un erou de roman. Astfel aflăm că venirea pe lume i-a fost anunțată bunicului său într-o ședință de spiritism a discipolului lui Hasdeu, unde i s-a spus că "va avea o fiică ce va naște un copil în care se va reîncarna chiar el. Și i s-a mai spus că,

frica de încarcerare, frica de a nu-ți pierde viața". Din biografia sa face parte și drama exilului. Dezgustat de atmosfera timpului, terorizat de faimoasele Teze din iulie 1971, ale Plenarei C.C. a P.C.R., cu efecte dramatice asupra culturii române, părăsește țara și pleacă în Italia. Dificultățile adaptării au fost tragice. Cercul elitelor, care-l primise cu entuziasm atunci când venise în turneu cu spectacole montate în România, acum îl privește cu rezerve. Se izbește de ipocrizia Occidentului, indiferent la evenimentele reprobabile care se petreceau dincolo de Cortina de fier. E obligat să supraviețuiască printre cărți, în vreme ce soția sa, Magda Stief, calcă rufe într-o lavanderie. Singura speranță îi rămâne "biserica din vecinătate, Santa Maria Novella, unde mă rugam și aruncam ultima liră". Artistul evocă acel timp al disperării, fără resentimente, cu o înțeleaptă împăcare cu sine: "Ei nu au înțeles că Ceaușescu este un monstru decât în ultimii ani. Am luptat ca să-mi câștig dreptul de a profesa ca regizor, am știut ce este suferința". Vlad Mugur a înțeles că acoperirea cu adevăr, în viață și pe scenă, cere curaj și sacrificiu. De fiecare dată, când este opresat de vremuri tulburi, încearcă să reziste prin artă. În momente confuze și violente, utopia unității dintre om și lume, prin cultură și teatru, este, pentru artist, o speranță. Mărturisirile sale ne redau atmosfera unor spații ale spiritualității, al căror constructor a fost: Naționalul din Craiova, unde este repartizat după absolvirea Institutului, împreună cu o parte a Promoției de aur; Naționalul din Cluj, al cărui animator a fost între anii 1964 și 1969; perioada fertilă dintre anii 1982 și 1987, când conduce, la München, un teatru subvenționat de stat și are posibilitatea să lucreze cu o echipă permanentă; directoratul de la Teatrul Giulești, după 1989, ce a însemnat o nouă epocă în viața acestei instituții, căreia regizorul îi schimbă numele în Odeon; momentele de strălucire, prin prezența și spectacolele sale, ale Teatrului Maghiar din Cluj, Teatrului Tineretului din Piatra Neamț și, din nou, Teatrul Național din Craiova. Vlad Mugur și Florica Ichim ne invită, pentru prima dată, în laboratorul unor spectacole antologice, care au schimbat fața teatrului românesc, multe dintre ele, de rezonanță internațională: **Caligula, Visul unei nopți de vară, Ifigenia în Aulis, Mincinosul, Slugă la doi stăpâni, Așa este (dacă vi se pare)**. Cel care a creat noi

forme de artă teatrală, viziuni scenice deschizătoare de drumuri oferă în acest schimb de replici pasionant și o artă poetică a profesiunii de regizor, o profesiune de elită, în concepția sa, cu o condiție aspră. Sunt reflecții admirabile despre teatru, despre cultură, despre artă, dar și despre oameni, exprimate într-un rafinat stil aforistic. "La vorbă cu Vlad Mugur" se impune ca un document neprețuit de teatrologie, dar și ca un document uman. "Efemerul din clipă" are parfum, sunt și cancanuri, și anecdote care fac deliciul cititorului. Vlad Mugur schițează cu subtilă ironie și o comedie umană cu răfuieți, cabale, lașități, invidii, intrigi ale acestor cincizeci de ani de teatru. El demistifică, răstoarnă opinii constituite despre oameni și evenimente, relevă aspecte mai puțin cunoscute tulburându-ne clișeele, prejudecățile, rețetele.

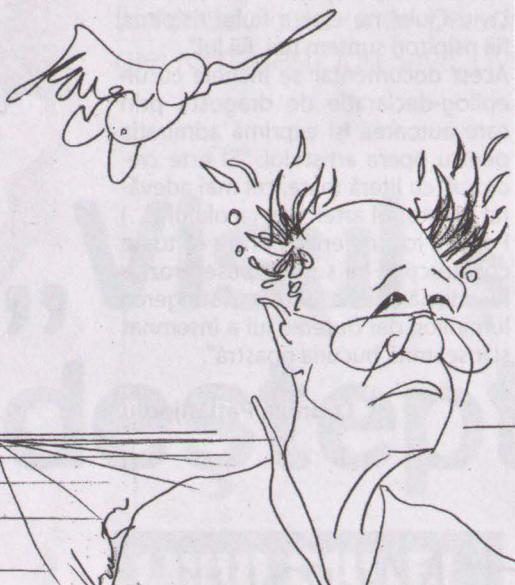
Pe de altă parte, sunt schițate portrete memorabile: "Doamna Aura Buzescu era opusul lui Bălățeanu. Era perfecțiunea. El era nonșalanța..."; "Gina era o torță. Se consuma violent."

Ne captivează pagini încărcate de tandrețe și duioșie pentru ființe iubite: Luiza Mugur, mama, căreia i-a pus pe piept, înainte de a fi îngropată, textul cu **Nunta lui Figaro**, pentru "că aceasta prețuisese mult spectacolul"; Magda Stief, soția sa, "fata bună și frumoasă"; Aura Buzescu, profesoara, "marele meu noroc"; Camil Petrescu, prietenul, cu "râsul, glumele, poveștile, considerentele lui, câteodată pline de subiectivitatea geniului".

Sentimentul, la sfârșitul lecturii acestui volum (publicat ca supliment al revistei "Teatrul azi", cu sprijinul Ministerului Culturii și al Teatrului Național din Craiova) este că am existat mai aproape, cu gravitate, umor și melancolie, de o viață împlinită, aureolată. Ne despărțim cu emoție de regizorul Vlad Mugur și de criticul Florica Ichim, urmăriti de secvența ieșirii din scenă, regizată de el însuși în închipuire: "De curând, mă-ntorceam plictisit, eu care nu mă plictisesc niciodată, de la Salzburg spre München. Acasă, m-am aruncat în fața televizorului. Pe ecran, câteva perechi de tineri în dolii dansau și cântau în coșciuge, se căsătoreau pe morminte. Dacă tot mă-ntorc mereu, poate mi-a fost dat să și mor la München. Ce frumos ar fi să mor, căsătorindu-mă, dansând cu soția mea pe morminte".

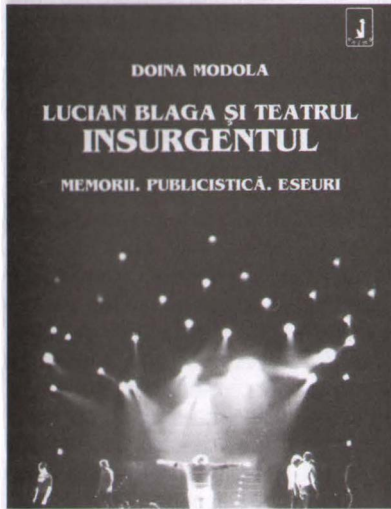
Ludmila Patlanjoglu

La vorbă cu VLAD MUGUR



într-o altă existență, a fost un bandit din Italia, care și-a omorât soția, apoi un scriitor din Pleiade, pe nume Agrippa d'Aubigné. Deci, copilul fiind eu, înseamnă că în mine s-au reîncarnat un bandit din Italia, care și-a omorât soția, scriitorul Agrippa din Pleiade și bunicul meu". Regizorul face parte dintr-o familie de artiști și intelectuali iluștri în cultura română. Constantin Grigoriu, bunicul dinspre mamă, a înființat Opereta Română, iar Gheorghe Demetrescu Mugur, bunicul după tată, a fost profesorul regelui Carol al II-lea, directorul Fundațiilor Regale și al Radiodifuziunii Române. Vlad Mugur și cei apropiați lui s-au confruntat cu extremele crâncene ale istoriei. Au cunoscut frica "nu numai cea camusiană, care se trage din burtă, ci frica de a nu fi auzit chiar când nu spui nimic,

Intenții polemice



Cercetată rar și fragmentar, contribuția lui Lucian Blaga în domeniul teatrului nu a putut fi evaluată real decât o dată cu îndeplinirea a cel puțin două condiții: 1. dilatarea unghiului teatrologic în raza căruia să intre, astfel, o activitate nu întotdeauna importantă pentru figura filozofului sau a artistului, și 2. o bună și realistă situare în context doctrinar a gândirii asupra domeniului teatral, nu una dedusă din filozofia culturii și a stilului, pe care ni le-a lăsat moștenire estetica sa generală. Pe de altă parte, am avut mai des analize literare ale dramaturgiei poetului și foarte rar sau deloc încercări de explicare prin propria-i gândire "teatrală" nu atât, poate, a originalității acestor texte, cât a oportunității lor și a modului organic în care s-au înscris în epocă.

Cartea de față ia act de aceste lipsuri și polemizează în subsidiar cu o concepție trunchiată asupra implicării poetului în viața teatrului românesc în primele decenii ale secolului XX. Insurgența atribuită lui Blaga vine să contrazică imaginea unui filozof de cabinet, care a meditat la datele națiunii sale profilate pe cerul mioritic, un simbol aproape peiorativ. În cercetarea minuțioasă și aplicată a Doinei Modola, în persoana căreia rigoarea universitarului e dublată de simțul nuanțelor specific criticului de teatru, descoperim o nouă imagine a conviețuirii lui Blaga cu teatrul pe care l-a practicat sau pe care a încercat să-l explice de la distanța obiectivă a teoreticianului. Dintr-o activitate jurnalistică puțin cunoscută și din experiența directă inventariată în *Hronicul vârstelor...*, autoarea deduce

un adevărat militantism promodern și proeuropean al scriitorului, în anii când pe continent izbucnește strigătul expresionismului. Legăturile știute cu cultura germană îl fac și mai apropiat de acest mediu, în care predilecția pentru esență și stil impune o nouă direcție artelor. Îi sunt atribuite, astfel, autorului lui *Zamolxe* afinități cu teatrul modern, ale cărui secrete le învață de la Strindberg, Wedekind, Leonid Andreev, mai apoi Pirandello. De aici la avangardă nu mai e decât un pas, pe care, în filiație directă cu teza despre "Teatrul și dublul său" a lui Antonin Artaud, Blaga îl și face.

Ce însemna acest efort de sincronizare într-o Românie tradiționalistă e ușor de imaginat. Cert este că, așa cum detaliază autoarea, printr-o analiză de istoric teatral, Lucian Blaga se numără printre cei câțiva consecvenți susținători ai emancipării teatrului românesc, mai ales între 1920 și 1926, când scrie, printre puținii, despre succesele spectacolelor regizate la Național de Karlheinz Martin, elev al lui Reinhardt. Bătălia pe care o dă cronicarul se referă însă nu doar la noua viziune asupra spectacolului teatral în epoca cinematografului și a baletelor rusești, ci și la dramaturgia românească destinată noului tip de teatru, la repertoriul național și la traduceri "alese cu superioară pricepere". În această ordine de idei e semnalată și aprecierea la adresa perenității operei lui Caragiale, a "epocii lui Cațavencu", cum spune Blaga, probabil în virtutea unui "cult al strămoșilor", propriu românilor. În această discuție asupra repertoriului autoarea integrează cu mare finețe și adecvare creația dramatică a lui Blaga, atât de controversate sale piese, rezervând un loc însemnat comentării a ceea ce numește "forma misterială" (de la mister) nonaristotelică pe care Blaga o introduce în teatrul românesc. Sesizăm, și aici, o intenție polemică implicită la adresa modului superficial de a expedia piesele blagiene în zona neteatralității prin calificativul "poetic", pentru mulți sinonim cu plictisitor. Partea a doua a lucrării are un caracter mai pronunțat teoretic, propunându-și să analizeze concepția "teatrologică" a filozofului Blaga, în contextul mai larg al esteticii sale și al teoriei culturii, elaborată în celebra sa trilogie. Sunt analizate însă acum unele dintre eseurile

mai puțin cunoscute, din care este dedusă viziunea modernă a creatorului și atitudinea sa privind sincronismul cultural european. În lucrarea de doctorat din 1920, *Cultură și cunoaștere*, apoi în volumele *Filozofia stilului*, *Fenomenul original*, *Fețele unui veac*, *Ferestre colorate* și *Daimonion*, Blaga urmărește cu consecvență legitimarea teoretică a fenomenului artistic modern, de avangardă. În virtutea legii progresului și a mutațiilor din mentalitatea omului contemporan, arta evoluează într-o direcție considerată de el importantă, a umbrelor transcendente, a misterelor și a spiritualității.

Pe terenul psihanalizei moderne nici teatrul nu poate încremeni în vetuste scheme tradiționaliste, mimetice. *Poesis* trebuie să ia locul lui *mimesis* și în dramaturgie. Urmărirea referirilor la teatru în eseurile citate scoate la iveală un inventar de probleme de mare interes actual, de la teoria "paralelismului istoric", care explică o anumită constanță a vocabularului formal în domenii diferite, autonome ale artei, la reflecțiile asupra tragediei grecești, care-l făcea pe Blaga să conceapă dionisiacul ca pe o "manifestare a voinței de putere", de la concepția despre mit la misterul dramatic ca modalitate de a introduce sacral în istorie, la Noul stil și la teatrul nou, contrapus în special teatrului romantic, naturalist. Autoarea nu insistă asupra determinărilor naționale specifice în cazul multora dintre categoriile pomenite, probabil agasată de exaltările de care a avut parte comentarea acestei părți a concepției blagiene, nu o dată cu intenția de a se abate atenția de la ideile incomode ale filozofului "idealist". Și mai valoroase sunt paginile care comentează dramaturgia celui ce se declarase admirator al lui Strindberg și în care judecățile critice ale autoarei devin nu o dată absolute și apologetice: "Blaga este cel mai mare inovator de forme din teatrul românesc până la Eugen Ionescu, pe care nu numai că îl anticipă dar și îl influențează prin propria sa pildă, prin autenticitate și îndrăzneală". Avem, iată, formularea insurgenței la care se referă titlul acestui consistent volum, atitudine care o molipsește nu rareori și pe pătimășa lui autoare. Cititorului îi va fi cu atât mai greu să-și păstreze detașarea.

Teatrul elevilor în festival



La Reșița, pe scena Casei de Cultură a Sindicatelor (director, prof. Horațiu Vornica), a avut loc o nouă ediție a Festivalului-concurs pentru elevi "AM-FI-TEATRU", care a reunit cele mai valoroase trupe din liceele și școlile generale ale județului. Integrat într-un mai amplu program cultural, cu genericul "Reșița – 7 zile, 7

arte", festivalul a adus pe scenă fragmente de spectacole după texte celebre de Caragiale, Shakespeare, Molière etc., prezentate în limbile română, engleză, franceză și germană, ca și unele momente de "teatru scurt", scrise chiar de către participanți. Spre cinstea lor, Liceul teoretic 3 și Liceul "Traian Lalescu" din Reșița se află mereu în "topul" valoric, de la o ediție la alta. Liceul "Diaconovici Tietz" a venit în concurs cu trei spectacole în limba germană. Impresionant a fost și efortul trupelor unor școli și licee din Oravița, Caransebeș, Bocșa care, grație pasiunii pentru teatru a unor profesori și părinți, au putut evolua în festival chiar dacă aceasta a presupus și cheltuieli din buzunarul propriu... Juriul, din care au făcut parte reprezentanți ai Inspectoratului pentru cultură, ai

mass-media, precum și Mălina Petre, directoarea teatrului reșițean, și-a oprit aprecierile favorabile asupra formației teatrale "Bodri" de la Liceul "Traian Lalescu", care a încântat prin reprezentarea de teatru-dans inspirată din textele Ora și Lecția de Eugen Ionescu și Controlorul de Jacques Prévert. Evoluția cea mai spectaculoasă a aparținut micuței Crina Munteanu, elevă în clasa a VII-a de la Școala generală Nr. 7 din Reșița, care a surprins asistența prin dezinvoltura și umorul cu care a interpretat rolul titular din **Burghezul gentilom** (în travesti). Reșița festivalului se adaugă succeselor unor manifestări similare din București, Focșani și alte orașe, sporind șansele revitalizării "teatrului școlar", cândva atât de puternic și de larg răspândit.

Ion Parhon

Teatru alternativ

Buzunarul din zid

Într-o vreme când lumea se delectează aproape exclusiv cu lectura jurnalelor, cine scrie literatură și vrea să mai fie și citit face ca Tudor Octavian care, în "Național", publică un articol pe zi în rubrica "Scriitor la ziar". Astfel stând lucrurile cu proza, credeți că mai au oamenii timp și dispoziție să se ocupe, în zilele noastre, cu poezia? Dar, culme a sensibilității și a detașării de context, cu poezia contemporană (atât de... postmodernă)? Ei bine, da. Știu măcar o persoană care, pe deasupra, recită poezii și în public, într-un cadru teatral pe care singură și-l pregătește, de fiecare dată: actrița Silvia Codreanu, devenită, cu aceste ocazii, și regizor, selecționar și "dramatizator" de texte. Foarte nobilă îndeletnicire (fără nici o ironie), cu dublă consecință: pe de o parte, se presupune că interpreta dorește să își pună în valoare calitățile; pe de altă parte, prin scenariul realizat, ea promovează autori de versuri care, dată fiind natura genului literar, nu ajung, în mod obișnuit, pe o scenă de teatru.

Totuși, oricât este Silvia Codreanu de talentată și de dornică să arate acest lucru, entuziasmul ei nu poate suplini absența unui director de scenă profe-

sionist. Am convingerea că el ar fi eliminat multe dintre stângăciile pe care le-am observat în producția de la Teatrul Act, **Ziua mănii** (realizată cu sprijinul Fundației ProHelvetia), după versurile a douăzeci și trei de poete române contemporane. În primul rând, mi-aș fi dorit să văd chiar un spectacol (așa cum, cel puțin, este prezentat pe afiș), și nu un montaj literar. Sau poate că actrița a dorit să ne ofere doar o seară de poezie. Mă îndoiesc, judecând, de exemplu, după dovezile că ea țintește spre un teatru ritual: în foaier ne întâmpină trei purtători de veșminte călugărești negre, cu glugă, care, în prima parte a spectacolului, pășesc în jurul actriței, purtând lumânări în mâini. Actrița este agățată – i se vede doar capul – într-un fel de buzunar croit în pânza pictată reprezentând un perete de cărămidă – singurul decor. De ce? Așa cum spune una dintre poezii (sper că am reținut bine), eroina e lipită de zid, în așteptarea lui Dumnezeu. Tot acolo, în final, pare răstignită. Alături de zid (după ce, în prealabil, ieșise din el), chircită de durere sau de neputință, ori pur și simplu așezată la poalele lui, Silvia Codreanu schimbă, pe rând, suferințele/bucuriile

diverselor personaje feminine. Spune/interpretează un poem (am remarcat că, uneori, recitând, nu prea folosește punctul și nici virgula), lumina se stinge, se reaprinde, și urmează altul etc. Fragmentarea este intenționată? Mai degrabă mi s-a părut că regizoarea nu a știut să lege ipostazele femeilor întrupate de actriță, în alt chip decât "lipindu-le" una de alta (nu la legătura de idei mă refer, ea există, ci la relația de tip teatral între situații). Din păcate, doar de vreo două ori Silvia Codreanu se depărtează de pânza-perete, aflată în fundalul scenei, și se apropie și de public, umplând întreg spațiul avut la dispoziție: ca să se "îmbăieze" într-o lumină albastră, de reflector, și (momentul cel mai agreabil) ca să ofere flori spectatorilor, pe niște versuri asemănătoare cu replicile Ofeliei smintite.

De ce simt actorii nevoia să se facă propriii lor stăpâni e o altă discuție. Eu continui să cred că, de cele mai multe ori, nu sunt inspirați deloc: unei montări, pentru a fi teatrală și pentru a mai și interesa, îi trebuie un ochi lucid, din exteriorul problemei, a cărui privire să fie *formată* ca să se uite, într-un anume fel, la spectacolul în proces de maturizare și să-l ajute să crească. **M.H.**

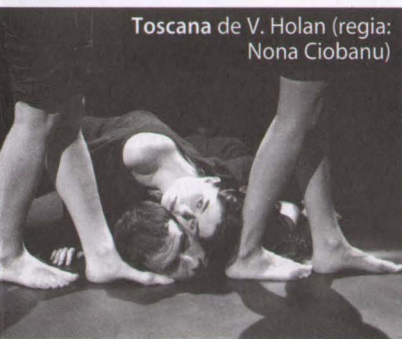
Cum se fabrică șuruburile

De puțin timp, Fundația Culturală TOACA, înființată în 1996 de regizoarea Nona Ciobanu împreună cu actorul și scenograful Iulian Bălătescu, are un sediu: fosta casă Eliad, o clădire din secolul 19, cu izul capitalei antebelice. Locul a fost restaurat (datorită programului "Frumosul București" aparținând Națiunilor Unite) și transformat într-un Studio de Artă Contemporană cu sală "de teatru și dans, spații pentru seminarii, conferințe și ateliere de creație, pentru expoziții, concerte, prezentări video, spații pentru repetiții, cafenea și restaurant" (din broșura care prezintă proiectele fundației). Deși o asemenea alăturare de facilități sună oarecum năucitor, ele chiar există. Le-am văzut cu ochii mei. Am făcut și un tur al casei, la inaugurare, și, din cameră în cameră, am intrat practic

dintr-o expoziție într-alta: pictură "Cai verzi pe pereți" (la propriu, pereții erau acoperiți, cu pensula, de cai verzi), țevăraie (pardon, instalație) "Stare de spirit", sticlă, fotografie "18 fotografii". În programul deschiderii oficiale (il menționez în întregime pentru a completa enumerarea de posibilități pentru "găzduire artistică" pe care sediul fundației le are), au existat și un concert de etno-jazz, susținut de Hari Tavitian și "Orient Express", un altul de "muzică - fusion" și o prezentare de modă, acompaniată de muzică *live*. Nu în ultimul rând, spectacolul *Toscana*, de Vladimir Holan (aș îndrăzni să corectez: *după* acest autor, "fără îndoială, cel mai mare poet ceh", după cum ni se spune în fluturașul-caiet-program), regizat de Nona Ciobanu. Ce se petrece pe scenă (de fapt, în "studio-ul de teatru") nu poate fi prins într-un fir epic, pentru că textul este compus mai curând din metafore și din stări de spirit, decât din fapte povestibile. Dacă ar fi totuși să relatez, acțiunea se petrece într-un supermarket (sugestie a societății de consum). Aici (nu numai aici, ci și în memorie, în amintire, în vis etc.) se ciocnesc singurătățile unor oameni, se desfășoară o poveste de dragoste și încă alte asemenea "întâmplări". Spectacolul este mai puțin obișnuit în special datorită caracterului său de pulsație a

conștiinței, de înșiruire a unor împrejurări și nu a unor episoade. Așa se justifică, probabil, incoerența. Dar mai e și o altă explicație: modernitatea, care mie mi-a părut "cu orice preț", a producției. Nu m-a deranjat neapărat amestecul de coregrafie (Laurenția Barbu) cu proiecții video (doi pereți și un ecran de pânză erau acoperiți de imagini ale produselor dintr-un magazin alimentar, filmate atât de aproape încât deveneau suprealiste), ci alăturarea lor la jocul actorilor. Am avut senzația că dilemele și zbuciumul personajelor deveneau artificiale și ridicele în vecinătatea noilor mijloace tehnice. Pe de altă parte, ori de câte ori între actori (Șerban Pavlu, Anca Androne, Liliana Gavrilescu, Ionuț Brancu, Laurenția Barbu) se crea o relație vie, ori de câte ori apucați, ca spectator, să simți o cât de mică emoție, reîncepeau mișcările fără-mișate, sacadate, nefirești parcă, se stingeau lumina și în jurul tău, pe zid, apăreau iar cârnați, hălci de carne, legume, fructe ș.a.m.d. Poate că asta înseamnă "artă contemporană". Atunci, de ce m-am simțit de parcă urmăream procedura fabricării de șuruburi? E posibil ca și asta să fi intrat în calcul. În orice caz, abia aștept să văd ce va fi mai departe cu trupa de teatru și cu Fundația TOACA.

M.H.



Toscana de V. Holan (regia: Nona Ciobanu)

foto: Cătălin Văștagu

Sci civilizația imaginii Salahorii râsului

Atitudine prin excelență umană, râsul constituie un mister, iar teoriile, în ultimă instanță, se dovedesc simple enunțuri aplicate mecanic unui fenomen viu, dificil de provocat. De aceea, profesioniștii râsului - comicii - nu se pot fabrica, ci doar naște dăruți cu har. Există, bineînțeles, și încăpățânați care sfidează soarta și se ambiționează să trudească pe ogorul umorului cu o tenacitate ce sfidează realitatea, sfârșind prin a-și descoperi și cultiva un auditoriu fidel, fanatic chiar. Acestor salahorii ai râsului pare a le fie dedicat filmul lui Milos Forman *Omul din lună* (SUA, 1999), inspirat din viața unui personaj real, comicul Andy Kaufman (1949-1984), care, în anii '70, a reușit să se impună în lumea *show-biz*-ului american, apărând, mai întâi într-un *sitcom* celebrul a

vremea respectivă, *Taxi*, evoluând apoi, totdeauna imprevizibil, într-o emisiune, *Saturday Night Live*, din care avea să fie exclus în 1982, ceea ce i-a grăbit declanșarea bolii și sfârșitul. Cineastul ceh, perfect adaptat peste ocean, realizează cu această ocazie un adevărat zbor deasupra propriei filmografii, captând încă o dată absurdul existentei. Alegându-și-l ca protagonist pe Jim Carrey - personalitate artistică oscilantă, ce alternează hazul enorm și umorul minor - Forman descrie minuțios mărirea, decăderea, dar mai ales idealizarea unui astfel de prototip. Cel al artistului cu de-a sila, provocator impenitent, capabil de orice pentru a-și demonstra statutul de "comic". Cazna de a se impune opiniei publice, dar în primul rând unui impresar

(Danny DeVito se va lăsa destul de lesne convins!) și unor realizatori de spectacole, respectiv emisiuni TV, generează o adevărată forță de seducție prin chiar exemplarul prost-gust cultivat metodic, până la saturarea de sine și necesitatea inventării unor identități alternative. Cu luciditate, eroul își ia în calcul până și eșecul, transformându-l în victorie.

Această contrafacere a spiritului ludic autentic antrenează o bizară convertire a valorilor la un simulacru ce-și autoprocurează energia, perpetuându-se. *In absentia. In memoriam*. Dar dacă Forman a decis să aureoleze figura temerarului prin înduioșătorul truc al filmulețului în film ce-l propulsează în galeria personajelor sale memorabile, acest lucru nu poate fi valabil pentru toți veleitarii mediatici ai momentului. *Omul din lună* invită la reflecție asupra manipulării. Posibilă chiar și prin râs.

Irina Coroiu

Scrisori din Sankt-Petersburg (III)



Tatiana Șestakova

Ca eveniment teatral al lunii aprilie la Sankt-Petersburg poate fi citată a II-a ediție a Festivalului Internațional al Teatrelor de Limbă Rusă, desfășurat în sălile Teatrului Baltiiski Dom. Țări participante: Gruzia, Belarus, Kirghistan, Estonia, Lituania, Ucraina, Letonia, Armenia și Moldova. Montarea Teatrului Dramatic Rus "A. P. Cehov" din Chișinău a fost agreată de spectatorii petersburghezi, chiar dacă în ea se citea sărăcia mijloacelor financiare ale teatrului, prin "transparența" costumelor și decorul cam improvizat. Un cunoscut text de Goldoni (*Slugă la doi stăpâni*), în regia lui Viaceslav Madin, le-a oferit însă un adevărat maraton interpretativ în stil latin, ceea ce rareori am văzut în jocul actorilor ruși. Cu excepția celor de la Teatrul Lensoviet, unde, în excelența montare a lui Ghenadi Troktianetki, am văzut *Bolnavul închipuit* – fermecător – în care spiritul autorului francez fusese "ancorat" în Stanislavski. Și, pentru că ne aflăm în zona Teatrului Baltiiski Dom, aici am constatat că și rușii pot greși cu propria dramaturgie. Revizorul lui Gogol a devenit marioneta Anton Antonovici, încă din debutul spectacolului, când

scrie singur "buclușă scrisoare". Neinteresant. Regizorul spectacolului a servit desertul înaintea supei și i-a făcut pe consumatori să renunțe a se înfrupta din bucatele alese ale piesei... Doar cadrul scenografic al lui Alexandr Slavin a meritat banii ospățului. Tot în aprilie am văzut, la Teatrul Mare de Dramă, un spectacol cu piesa *Boris Godunov* de A. S. Pușkin, extrem de exotic: toată atmosfera secolului cumplit a fost adusă în jocul, muzica și costumele actorilor. Un spectacol greu de urmărit, greu de ascultat, grandios prin

mesaj și foarte rusesc, aducând pe scenă, în majoritate, actori cu state vechi, sau, cum îi numesc rușii, "actori-piese-de-muzeu", binecunoscute nume ale teatrului și filmului rus: Suiski – A. Romanțov, Pimen – Kirill Lavrov, Godunov – V. Ivchenko (regia: Ivan Staviski).

A douăsprezecea noapte de Shakespeare, la Teatrul Tineretului "Na Fontanke", în regia lui Vladimir Tumanov, se vrea a fi o clowntadă excepțională, care, de altfel, prinde bine la public. Ceea ce mi s-a părut interesant este faptul că la această comedie, care se poate juca fără prea multe artificii regizorale, în varianta ei rusă nu se prea râde la situațiile create de autor sau la jocurile de cuvinte (care, de altfel, își pierd din farmec). Atunci actorii se salvează cum pot... prin gaguri, căci au o școală bună în spate și știu bine unde și la ce "ne râdem" noi.

Un teatru despre care n-am vorbit deloc până acum este "Russkaia Antrepriza", o odăită cochetă ce poartă numele lui Andrei Mironov (cunoscut actor de teatru și film). O scară lungă de câțiva metri, unde încap pe un rând zece spectatori, și o scenă italiană de numai 6x6 metri. Aici am văzut două spectacole: *Pasiune pentru Vertinski* și *Prizonier în nimicioare fantezii*. Primul este un musical regizat de regretatul actor moscovit Rudolf Furmanov, cu texte din poezia rusă și pe muzica lui Alexandr Vertinski (cândva, vedetă a muzicii ușoare ruse interbelice). Vocea Actriței – Tatiana Kabanova. Al doilea, pe un text făcut de unul din-

Lev Dodin la o repetiție cu *Piesă fără titlu* de A. P. Cehov

tre actorii spectacolului (Efin Kamenetki), pe motive din opera lui Dostoievski, aduce ca element nou și foarte interesant tocmai jocul într-un spațiu atât de mic, dar deloc incomod, unde montările au mare priză la public. În luna mai, sezonul teatral este mai bogat ca niciodată, pentru că toate teatrele se grăbesc: mai este puțin și vine iunie, când se închide stagiunea...

În această perioadă, Malii Teatr a avut o nouă premieră în regia lui Lev Dodin și scenografia lui David Barovski: **Molly Sweeney** de Brian Friel. Spectacol ce nu pare a fi "un Dodin", căci iese total din stilul regizorului și chiar al teatrului rus: trei actori, prezenți mereu în scenă, susțin, pe toată perioada montării, câte un monolog ce reprezintă de fapt o povestire: istoria frumoasei Molly, care a orbit. Un spectacol în care există doar o singură melodie, cea a vocilor actorilor ce rostesc textul cu o dicțiune dusă la desăvârșire. Merituriu este faptul că regizorul a

conceput spectacolul în mod "auditiv", adică în așa fel încât să poată fi înțeles și de spectatorii nevăzători, cele trei monologuri-povestiri fiind extrem de bine nuanțate prin măiestria vorbirii scenice.

Claustrofobia este un spectacol deja celebru al lui Dodin, văzut pe multe scene ale lumii. Regizorul a lucrat cu actori foarte tineri, exploatându-le toate calitățile motrice și vocale într-o unitate stilistică specifică teatrului-dans, foarte modern și gustat de contemporani. "Vârful" **Claustrofobiei** este un monolog în care performanța actriței constă în "orchestrarea" cuvintelor până la confundare cu muzica. Spectacolul se menține mereu proaspăt și, cu siguranță, se va juca încă mulți ani cu tot atâta succes.

Cevengur, după romanul lui Andrei Platonov ("o piesă de Lev Dodin și Oleg Senatov"), este o producție iubită de spectatorii ruși tocmai pentru problematica existențială a textului. Spectacolul are nuanța tristă a

pământului secăuit ce nu poate rodi decât o lume nebună și total de neînțeles... O antiutopie tragică, de fapt.

În fine, se poate numi film – sau, mai frumos, film-vivant – **Piesa fără titlu** a lui A. P. Cehov, în care Dodin și scenograful său, Alexei Arai-Kosița, au construit un adevărat platou de filmare: o casă cu pridvor, etaj, cu pod, plajă și piscină. Există orchestra și corul actorilor, există acțiune multiplicată pe diferite planuri; actorii înoată, beau, fac duș, sau cinează, suferă și iubesc. Totul, într-o avalanșă de emoție ce te copleșește și te introduce în lumea lui Cehov, în lumea teatrului rus, care, la el acasă, are aerul atât de fierbinte și atât de greu de înțeles în alte părți. Platonov – Serghei Kurisev, cu o carismă senzuală perfect adecvată personajului – construiește un rol memorabil, ce poate fi considerat un model al desăvârșirii actricești.

Alexandru Boureanu

Așa grăit-a Foreman

Voltaire ne spune în **Candide** că eroul său, profesorul Pangloss, predă metafizico-teologo-cosmo-nigologia. Richard Foreman, personalitate frapantă a scenei newyorkeze off-Broadway, a inventat teatrul ontologico-istic. De Pangloss rădem de aproape trei sute de ani, pe Foreman îl admirăm de treizeci. Avem și de ce: autor, teoretician, regizor, deținător al foarte importantei burse Mc. Arthur, Foreman ne face să ne simțim mereu mai deștepți încă din 1968. Metoda lui constă în a aborda o temă în înalt-intelectual prin mijloace preponderent senzoriale. În stagiunea 1999/2000 a sedus din nou New York-ul, adică acea parte a lui care contează, montând propria lui piesă despre Nietzsche la centrul cultural al bisericii St. Mark din cartierul East Village. **Bad Boy Nietzsche!** ("Răul de Nietzsche!") reușește să penetreze personalitatea și gândirea filosofului, fără urmă de descriptivism sau de eisim, preluând doar opt citate marginale din scrierile lui (programul de sală le menționează) și evitând cu tot dinadinsul muzica lui Wagner sau a lui Mahler. Spectacolul este constituit dintr-o succesiune de scene tari, care transfigurează în momente teatrale cvasi-perfecte elemente semnificative din viața și gândirea lui Nietzsche. Se reia, în diferite variante, faimoasa biciuire a calului din piața din Torino, eveniment

real care declanșează nebunia lui Nietzsche, prin confruntarea brutală cu cruzimea lumii. Acest episod este inteligent legat de relația cu femeia *dominatrix* Lou Andréas Salomé. Se utilizează oportun, în acest scop, fotografia de epocă cu biciuirea fictivă a filosofului și a prietenului rival Paul Rée de către femeia care s-a vrut fatală. Filosoful (interpretat de talentatul și inteligentul Gary Wilmes) se confruntă cu brutalitatea fizică (Omul crud – Kevin Hurley), cu feminitatea neîndurătoare (Femeia Frumoasă – Juliana Francis) și cu refuzul tinerei generații de a-l înțelege și urma (Copilul – Sarah Louise Lilley). Jocuri de cuvinte ca *jewels/Jews* arată cum antisemitismul prezumat al lui Nietzsche a apărut ca rezultat al unei erori (voite) de interpretare. Aspectul ontologic se vede în profunzimea intelectuală a abordării, iar cel istic, în senzorialitatea seducătoare a montării. Fiecare scenă este construită ca un element dramatic auto-consistent, cu expoziție, creștere și explozie vizual-sonoră. Imagini pregnante, scenografie de o aleasă fantezie, ambient sonor percutant, toate sunt integrate într-o evoluție perfect controlată ritmic. Tehnica teatrală strânsă și polifonică amintește de cea a londonezului Théâtre de Complicité. Dacă fiecare scenă este excelent lucrată, ansamblul nu se constituie într-un discurs teatral cu o traiec-



torie clară, bine articulată retoric, rămânând mai curând o înșiruire de episoade asamblate după principiul deal-vale. Grijă pentru expresivitate este maximă în zona detaliilor șocante ale montării. Penisul lui Gary Wilmes, expus uneori vederii, nu se constituie, cum se întâmplă de-atâtea ori în teatru, într-un obiect suplimentar de recuzită, ci "joacă" el însuși, convingător, fragilitatea virilității. Să mă descoperi e ușor, spune Nietzsche, dar inutil, dacă nu mă găsești. Oricum, cel mai greu este să mă pierzi. Un asemenea spectacol dă șansa parcurgerii ciclului complet al înțelegerii, de la descoperire la pierdere.

Adrian Mihalache

Două academii

Academia Națională "Santa Cecilia" din Roma, templu al muzicii universale, a oferit pentru prima dată unul dintre altarele sale – Sala de Concerte a Conservatorului – pentru realizarea unui spectacol de balet, muzică și poezie la care au participat actori, stele ale baletului și elevii unui alt "templu" al artei italiene – Academia Națională de Balet. Evenimentul are o semnificație deosebită, căci, de la înființarea sa în secolul XVI, "Santa Cecilia" a găzduit nenumărați muzicieni – orchestre, coruri, soliști, dirijori –, dar niciodată balerini. În pragul celui de-al treilea mileniu, această prestigioasă și elitară instituție a decis să reunească și eforturile reprezentanților Thaliei și Terpsichorei, în dorința de a oferi publicului un orizont mai vast și mai proaspăt. Programul Academiei Naționale de Balet a cuprins fragmente din baletete tradiționale – *Coppélia*, *Spărgătorul de nuci*, *Chopiniana* –, dansuri de caracter și coregrafii inedite, concepute spre a pune în valoare pregătirea tinerilor balerini. Un

moment culminant al spectacolului a fost apariția balerinului – vedetă, italianul Raffaele Paganini, într-o emoționantă interpretare a unui "solo" din baletul *Arlesiana* de G. Bizet în coregrafia lui Rudolf Nureyev. Cu prezența sa, reputatul artist a dorit să sublinieze continuitatea, importanța

acestei manifestări. Om de teatru eclectic, Raffaele Paganini a ținut să transmită un salut cititorilor revistei, dedicându-le fotografia ce-l reprezintă în recentul "remake" italian al celebrului musical *Șapte mirese pentru șapte frați*.

Sara Stark

Raffaele Paganini în
Șapte mirese pentru șapte frați



talon de abonament

pentru România

3 luni ■ 30 000 lei

6 luni ■ 60 000 lei

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

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

Nume

Prenume

Sex

Vârsta

Ocupația

Adresa

Localitate

Județ

Cod Poștal

Telefon

Data

Semnătura



LORENZACCIO
(TEATRUL
MAGHIAR
TIMIȘOARA)

