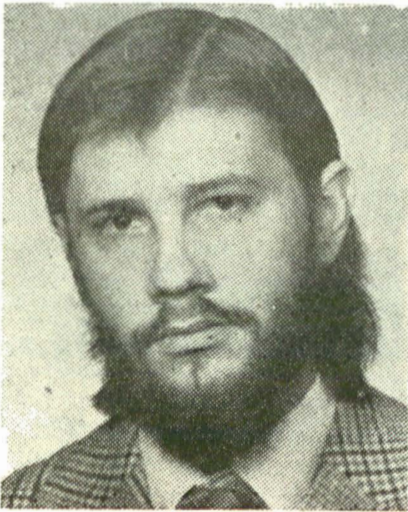


Fără participarea intelectuală și creațiile tinerilor regizori, fenomenul teatral românesc de azi nu ar fi atât de bogat. În scurta lor biografie figurează performanțe care le fac prezența imposibil de ignorat: câteva debuturi de excepție, reprezentatii semnificative cu propuneri ale dramaturgiei românești contemporane, curajul de a da replica unor lecturi scenice consacrate, pasiunea pentru revizuirea etichetelor, capacitatea de a face din spectacol un instrument de cunoaștere a operei dramatice. Acestor preocupări li se adaugă interesul declarat pentru demersul teoretic vizînd lărgirea sferei teatrului prin aducerea pe scenă a unor texte puțin sau deloc cunoscute, ori folosirea unor modalități de expresie specifice operei, ciroului, baletului, teatrului de păpuși, musicalului etc.

Continuă o perioadă cînd bătălia pentru autonomia spectacolului a fost, e de presupus, cîștigată și necesitatea gîndului regizoral în ridicarea pe scenă a „materiei” oferite de dramaturg a devenit o axiomă. O epocă în care experiențele „reteatralizării” (Tony Gheorghiu — Liviu Ciulei — Radu Stanca) și „revitalizării” (Crin Teodorescu) teatrului au impus stiluri de lucru și personalități distincte. Pentru unii dintre tinerii regizori, tradiția este un handicap. Celor mai mulți le dă, însă un sentiment de siguranță. Simți tensiunea polemicii, orgoliul de a redescoperi teatrul pe cont propriu. În această încercare, pecetea definitorie a grupului este onestitatea unor individualități care-și caută drumul. Cei mai mulți au convingerea intimă că un regizor trebuie să fie în primul rînd o personalitate morală. Omul de teatru nu poate să dea dimensiune contemporană acestei arte în afara factorului de conștiință. Valoarea artistică a spectacolului este dată și de forța și importanța adevărului afirmat. Deși nu sînt „consanguini”, au credința că nu se vor împune decît ca generație, în care trebuie să se regăsească, alături de ei, și criticii, dramaturgii, actorii, scenografișii aceleiași vîrste. Lecția primită de la maeștrii generațiilor mai vechi este să facă Teatrul, nu numai spectacole, alături de o echipă, conform unui program estetic personal.

Tineri regizori la rampă

Nașterea unei generații, ca orice naștere, este deschisă tuturor posibilităților. De aceea, o concluzie ar fi prematură. Indiferent de evoluția ulterioară, credem că ei au argumente să se prezinte singuri. În stabilirea ordinii de „înscriere la cuvînt”, criteriul determinant va fi momentul de creație cel mai intens al tînărului regizor, reprezentativ, pe parcursul unui an teatral, atât pentru sine cît și pentru breaslă. Să pătrundem, deci, în amănunțele biografiei lor artistice.



„ACTUL TEATRAL E O SĂRBĂTOARE TRĂITA ÎN PLANUL REALULUI, NU AL IMAGINARULUI“

Este autorul unui volum de proză scurtă intitulat *Un zeu aproape muritor*. Dacă la început cele două moduri de expresie, literatura și teatrul, se armonizau, cu timpul, între ele au intervenit dezacorduri pe care căuta să le echilibreze. Mărturisește că tensiunea spirituală ce se isca îi era prielnică așa cum, nu o dată, sint prielnice insomniile sau coșmarurile. Pentru Mihai Măniuțiu, teatrul se bazează pe o *relație privilegiată*: cea între actor și regizor. Fiecare reprezentație îi prilejuiește înlănțuirea cu universul unei piese prin intermediul unei sensibilități și al unei forțe ce este provocată, metodic, să se autoreveleze. Primul său spectacol, *Oedip salvat*, s-a impus prin simplitatea și solemnitatea viziunii, aproape clasice. În spațiul gol al scenei, drama lui Radu Stanca dobânda un plus de expresivitate prin inflexiunile tragice ale vocilor, încărcate de emoții puternice, prin sugestiile plastice configurate de trupurile interpreților, modelate de lumină. Mihai Măniuțiu cultivă misterul ființei actorului. Un drum dificil, nu lipsit de capcane, de asperități, de pericolul jumătăților de măsură sau chiar de tentative eșuate. În experiența de la Teatrul „Bulandra“ cu piesa lui Sartre *Cu ușile închise* a regăsit, pe un plan superior, simbioza spirituală cu actorul. Ea a însemnat trăirea cu maximă intensitate a

Data nașterii : 30 octombrie 1954, Cluj. Absolvent I.A.T.C. promoția 1978, clasa prof. Gheorghe Vitanidis, asist. Cătălina Buzolanu. În anul III, participă la Festivalul Internațional de teatru pentru tineret de la Cardiff, Marea Britanic, cu *Oedip salvat* de Radu Stanca. Examen de diplomă : Emigranții de S. Mrozek (Studioul Casandra). Spectacole : *Perșii de Eschil*, Afară în fața ușii de W. Borchert — 1979 ; *Labirintul de Arrabal*, *Pensiunea Speranța de Alex. Căprariu* — 1981 ; *Macbeth de Shakespeare (Teatrul Național, Cluj-Napoca)* ; *Cu ușile închise de J. P. Sartre (Teatrul „Bulandra“)* — 1982. Colegul său de an, regizorul Alexandru Dabija, îl montează, la Studioul Casandra, drama Avram Iancu, prezentată la Festivalul de teatru din Durham, Marea Britanie, în 1978.

unei continue „stări teatrale“, febrile și pătrunzătoare, pe care și-ar dori-o și în alte teatre unde lucrează. Consideră Teatrul „Bulandra“, din acest punct de vedere, un posibil model.

— Ai predat Editurii „Meridiane“ un volum de eseuri teatrale în care expui, în principal, viziunea ta asupra actorului, ca om și artist. Care ți se pare a fi misiunea histrionului modern ?

— A instaura în spectator credința că spațiul delimitat de jocul lui e un temporar: centru al lumii, iar timpul în care își înscrie actul, un timp real, dar și festiv, diferit deci de cel obișnuit. Dacă actorul reușește să se impună drept centru spiritual unificator al spectatorilor (al semenilor săi), dacă izbutește să fie recunoscut și consacrat de aceștia ca termen de referință și mediu ideal de comuniune, actul teatral devine actual, transgresiv și ființează, nu numai mental, dar și material, ca centru. Spectacolul se transformă într-o realitate autonomă, care se dovedește, în ordine existențială, cu nimic inferioară altor momente și întâmplări semnificative din viața omului. Actul teatral e o sărbătoare trăită în planul realului, nu al imaginarului. Convenția nu-i știrbește nimic din autenticitate. În cazurile fericite, spectatorul de azi e martorul unui exces : actorul, în arenă, se devoră pe sine. Spectacolul unei consumări totale emoționează. Publicul crede în cel ce se expune riscurilor, în cel ce nu se cruță și nu se autoprotejează. Dezarmat — în sens grotowskian —, actorul nu mai provoacă inhibiții, reacții retractile. *Martor*

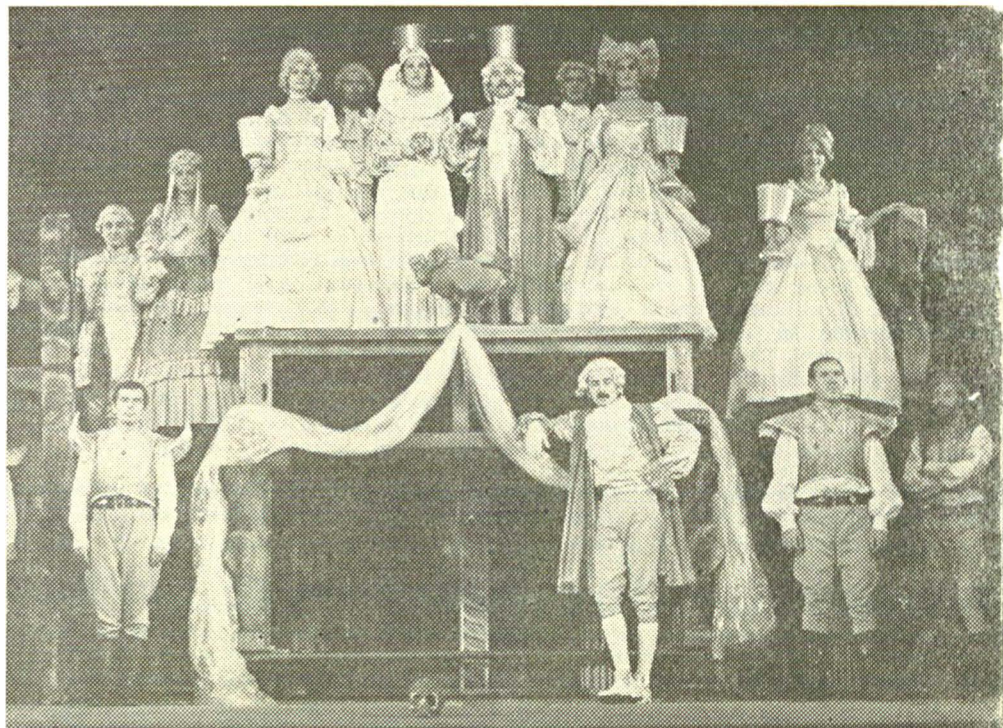
al excesului, publicul e părăsit, fie și numai pentru un ceas, de teama de a-și încredința altuia destinul, neîncrederea că un altul ar fi capabil să-l ducă spre o mai aprofundată percepere a realității i se spulberă. Nimeni nu vine la teatru decis să se ofere, liber, jocului, să se deschidă actului spectacular. Numai mediul creat de excesul actorului, de primejdierea sa prin exces îl poate convinge pe spectator să renunțe la izolare și poate topi carapacea sa de reticență.

— *Irina Petrescu și Anton Tauf sint, se pare, unii dintre actorii preferați de tine. Colaborați de mai multă vreme, și cred că, în acest moment, prin performanțele artistice atinse, acești actori ilustrează cel mai fidel gândurile tale asupra teatrului.*

— Sint parteneri ideali de lucru. Pentru Irina Petrescu, personajul este un *argument* al existenței sale. Ea colorează temperamental personajele pe care le joacă și le contaminează de propriile ei frământări. Vocația sa subtil-polemică de aici provine. Actrița nu se „transpune“, ci se transformă înlăuntrul personajului. Jocul e, în acest caz, veriga de legătură



cu o existență ce aspiră la continuitate. Irina Petrescu face parte dintre actorii care, în aria spectaculară, își interoghează viața, și-o pun sub semnul întrebării; actul scenic se impune ca un mod public de a risca, de a fi ourajos față de tine însuți, de a fi lucid în fața propriei tale conștiințe; actul scenic e un prilej unic, care îi cere, care o silește



chiar, să se manifeste creator în raport cu propria-i viață. Adaptându-se perfect coordonatelor reflexive ale rolurilor, impus ca actor cerebral, dar și inclinat spre demonstrații de forță, pronunțat senzorial, Anton Tauf are obsesia lucidității. Evoluțiile sale scenice sînt un comentariu subtextual al condiției existențiale a spectatorului. Pasiunea esecului se manifestă la toate nivelurile personalității sale actoricești. Tensiunea intelectuală a privirii lui trădează o gândire mobilă, nemulțumită de sine, refractară la norme și restricții. Mimica lui e un refuz obstinat al banalității. Gestul său e un protest împotriva rutinei, a automatismelor, a obiceiurilor osificate. „Violența” mișcării lui vine din aceeași rezistență la tot ce e comun. Anton Tauf e un vizionar echilibrat. Ca profesionist al scenei, el găsește îndeobște formule fericite de comunicare, la cumpăna dintre inspirație și tehnică.



VICTOR IOAN FRUNZĂ

Data nașterii : 6 septembrie 1957, București. **Absolvent I.A.T.C., promoția 1981, clasa prof. Mihai Dimiu. Examen de diplomă :** Dragonul de Evgheni Șvarț (Teatrul Tineretului, Piatra Neamț) — **Marele Premiu al Festivalului de teatru pentru tineret, premiul pentru regie și scenografie, premiul pentru debut decernat de A.T.M. — 1981. Spectacole :** Tinerete fără bătrînețe de Aurel Moga, după Ispirescu, Ste-luța prieteniei de Ioan Ostilkov, Așa zmeu mai zic și eu de Eugenia Zai.

TEATRUL PATETIC

Moment de referință al spectacolului românesc din ultimii ani prin forța sa de impact cu actualitatea. *Dragonul* marca un debut important și arăta în Victor Ioan Frunză un original căutător al virtualităților poetice ale limbajului scenic. Cînd era elev își dorea să ajungă actor: nereușind la Școala populară de artă, la secția respec-

tivă, este îndrumat spre regie. Continuă la I.A.T.C. În studenție, asistă la ridicarea spectacolului cu *Elisabeta I* de Paul Foster, pe care îl consideră un moment esențial în constituirea propriei sale experiențe teatrale. L-am urmărit în câteva repetiții la Teatrul „Tăndărică” și la Piatra Neamț. Spectacolele sale sînt fastuoase și ample. Le caracterizează revărsarea voluptuoasă a formelor în mișcare, senzualitatea și luxurianța imaginilor plastice. Il atrag dramele despre condiția, sublimă prin măreție și, adesea, tragicism, a căutătorilor de absolut. Poveștile lui Lancelot, Făt-Frumos, Faust, Don Carlos, Don Quijote resping, în montare, tratarea semnelor teatrale în sens clasic; odată enunțate pe scenă, ele trebuie să devină instantaneu puncte culminante.

— Nu-mi place „teatrul sărac”. Expresia nevoii acute de metafore pe care o resimte epoca noastră — sfișiată de speranță și angoasă, dominată de aspre pasiuni și neliniști — este, în opinia mea, *teatrul patetic*. Imaginile pe care le vehiculează acesta atacă, în mod desuet poate, dar întotdeauna cu sinceritate și vehemență, probleme acute ale contemporaneității. Comentariul pe care îl propune nu este doct, ci exploziv, tinzînd să dinamizeze condiția spectatorului. Orice modalități sînt admise, dacă sînt purtătoare de sens. Dimensiunea autentică a unui astfel de teatru este incandescenta, unealta lui — *metafora barocă*. Mustind de seve care la un moment dat pot deveni acide, această unealtă, slabă

În pagina alăturată, scenă din „Dragonul” de Evgheni Șvarț, în regia lui Victor Ioan Frunză, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

la prima vedere, devine viguroasă atunci cind, prin frumusețea și fastul ei, se dovedește mai adevărată decît realitatea care a generat-o. Ea conferă spectacolului un mandat social-politic ce-i permite să nu mai analizeze detașat, ci să *acuze* direct, să arate cu degetul: în acest sens se poate spune că săbiile de mucava ale teatrului patetic taie în carne vie...

La Piatra Neamț, după *Dragonul*, în tripticul *Farse populare ambulante* de Jean Variot, încerc încă un argument scenic în favoarea unui astfel de teatru. Este un experiment asupra artei actorului pe care l-am structurat în trei etape. În primul spectacol, *Istoria comică a magului Faust*, gîndit, în sens wagnerian, ca îmbinare de cuvînt poetic și muzică, schimb sistemul de semne-obișnuit al interpretului. Muzica de spectacol a fost compusă după ce acesta a repetat normal textul, „găsindu-și” personajul. Muzica, deci, conservă și exacerbează starea actorului, scoțînd, în același timp, la suprafață ceea ce este conținut în cuvînt. În a doua reprezentație, *Iarba amăgiriilor*, actorul se exprimă cu precădere prin sistemul său psihosomatic. Un interpret „se umflă” pînă ocupă tot spațiul scenei. Este un truc, evident, dar vorbește des-

pre un paradox. Există un personaj care nu-și găsește locul, un altul care se transformă, preluînd alte identități. În acest proces ne interesează ce se întîmplă cu corpul interpretului. A treia montare, *Soțul desăvîrșit*, este o recapitulare și îmbinare a acestor studii anterioare. Pentru mine contează, deci, un *grup de spectacole* care, în plan teoretic, susțin demonstrația. Am creat o sală specială, un eșafodaj ce seamănă cu un studio de televiziune.

— Știi că printre proiectele tale se află și un spectacol de circ. Vei construi, pentru el, o arenă ?...

— Circul mă interesează ca *spectacol de circ*, văzut ca lume, ca metaforă purtătoare a unui sens larg, avînd drept pivot clovnul. O poveste despre durerea profundă care, în plan superior, a dat clovnii shakespeareeni, o poveste despre perversitatea spre comic, spre ridicol, a unui om ocupat inițial cu înțelepciunea, a unui fost iubitor de înțelepciune.

Ludmila PATLANJOGLU

(continuare de la pag. 9)

cred că dramaturgul a făcut în chip deliberat o „moralitate”. Oarecum neglijabilă (este și de dimensiuni reduse), *Postfață sau Liniște de sărbători* pare mai apropiată de dramaturgia de început a lui Paul Cornel Chitic, abstractă, oarecum enigmatică și ingenioasă prin efectele de bizar psihologic. Observ însă că nu am relatat mai nimic din ceea ce conțin piesele acestea sub raport strict epic. *Schimbarea la față* e o perpetuă modificare de guvernanți, de cele mai felurite culori politice, în fond reductibili la forță brutală, provocatoare de martiraj. *Europa... descrie* eforturile poliției hașburgice în a urmări pe Bălcescu, erou absent, neliniștitor însă pentru toți. *Miriiala* desfășoară

o lungă intrigă funcționarească dedicată eliminării unui indezirabil, pe nume Samuil Mușă, iar *Postfață* regenerează ideea cuplului matrimonial care nu comunică și ajunge la emoții artificiale, la limita conduitei patologice.

În general, un examen al dramaturgiei lui Paul Cornel Chitic mi se pare acum prematur, deși exegetul are elemente consistente la îndemînă: cred că indiscutabilul lui talent va modifica, nu peste multă vreme, într-un chip de pe acum previzibil, ierarhiile teatrului românesc. Să notez, deocamdată, că avem în Paul Cornel Chitic unul dintre cei mai ingenioși dramaturgi contemporani, apt de mari izbînzii. ■

