

pg 584

SUMAR

ANTITEZE

Dumitru Solomon: **Cuvînt de început** (pag. 2)

SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL

Paul Cornel Chitic: **O lume cu nenumărate personaje** (pag. 4)

PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU

Pe rol: „Revizorul” de Gogol la Teatrul „Bulandra” (grupaj realizat de Ileana Popovici) (pag. 6)

IDEI

Cristina Dumitrescu: **Libertatea de a greși altfel** (pag. 13)

Valentin Silvestru: **Dreptul la viață și dreptul la moarte** (pag. 14)

O ÎNTREBARE PENTRU:

Cătălina Buzoianu, Victor Rebengiuc și Valeriu Moisescu

Autonomia de a propune și inerția de a dispune (grupaj realizat de Victor Parhon) (pag. 16)

Paul Cornel Chitic: **Desființarea teatrelor?** (pag. 18)

De ce ați acceptat să fiți director?

Răspund: Victor Ernest Mașek, director al Teatrului „Nottara” și Grigore Gonța, director al Teatrului „Ion Creangă” (grupaj realizat de Victor Parhon) (pag. 20)

„UNDE FUGIM DE ACASĂ?” (pag. 22)

CRONICA

„Henric IV” de Luigi Pirandello la Teatrul „Nottara” (pag. 24)

„D’ale protocolului” de Paul Everac la Teatrul de Comedie (pag. 26)

„Dom Juan” de Molière la Teatrul Mic (pag. 28)

„Porțile pădurii” Ellie Wiesel la Teatrul Evreiesc de Stat (pag. 30)

„Terra II” de Tudor Popescu la Teatrul „Ion Creangă” (pag. 30)

Semnează: Cristina Dumitrescu, Marian Popescu, Alice Georgescu, Victor Parhon, Corina Șuteu

CRONICA TELEFAGULUI de Ștefan Cazimir (pag. 31)

OGLINZI PARALELE

Marian Popescu: **Păcate și virtuți** (pag. 32)

BEȚIA DE CUVINTE

Alice Georgescu: **Expresia expresivă** (pag. 33)

DIALOG

Interviuri cu Alexandru Tocilescu și David Esrig realizate de Victor Parhon (pag. 34)

ARTE

Bedros Horasangian: „Pescărușul”, „Livada de vișini” și Generalii (pag. 38)

Paul Cornel Chitic: **Un pictor personaj** (pag. 40)

INEVITABILUL CARAGIALE

Dan C. Mihăilescu: **De la Iov la Pan** (pag. 40)

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI (pag. 42)

SCENA LUMII

Primăvara libertății (pag. 44)



TEATRUL

AZI



CUVÎNT DE ÎNCEPUT

Prin arta-ți, dragă tată, de-ai stîrnit
Acest al apei clocot, domolește-!

(Shakespeare, *Furtuna*)

N-am fost spectatori. Pînă în decembrie 1989 am jucat toți într-o farsă tragică și grotescă, în care măștile surizătoare ale mereu învingătorilor dansau frenetic serbind infinite victorii asupra eternilor învinși, a eternilor păcăliți, a purtătorilor de măști triste și imobile. Măștile care, ca în viziunea teribilă a lui Zinoviev, spuneau pe scenă „pentru” și în culise „impotrivă”, într-un joc perpetuu și dezumanizant. Farsa coșmarescă s-a terminat. Finita est comoedia. Dar jocul nu s-a sfîrșit. Altă piesă a început, și vor fi mereu altele, căci, nu-i așa, lumea e o scenă, iar noi, oamenii, nu mai avem dreptul, din secunda păcatului original, să fim doar spectatori.

Obsesia foamei, a frigului, a frustrării a lăsat locul unei alte obsesii, a libertății. Am abandonat tristele măști imobile, măștile înfringerii și neputinței noastre, și jucăm în plină lumină a reflectoarelor, conduși de aceeași mină, a aceluiași Regizor, într-o piesă de data asta politică. Nu mai sintem fantoșe, ori ni se pare că nu mai sintem, și ne luăm rolurile în cit se poate de serios. După o jumătate de secol de teatru mut sau aproape mut, de maniheism politic (da, realegerii; nu, războiului), descleștarea gurilor, redescoperirea dialogului, sufocat de fumul gros al monologului autocratic, ne restituie condiției umane, implicit aceleia de homo politicus. Obsesia libertății s-a transformat, chinuitor de crispant, într-o obsesie politică. Cine crede că ea se va stinge o dată cu alegerile se înșală și îl sfătuiesc să-l recitească pe Caragiale. Nimic mai firesc totuși decît această fervoare politică, acest cvasidelir general după o existență vegetativă de cincizeci de ani. Însă fiorul de neliniște care ne încearcă se datorează sentimentului tulbure că monstrul politic tinde să devoreze tot ceea ce constituie zona noastră intimă de pace și senin, greu încercată și ea pînă nu demult: cultura, contemplarea, meditația, credința. Iată, cărți nu prea apar — și, dacă ar apărea? zadarnic, nimeni nu are timp, nu are „stare” să citească, scriitori de prima mărime fac mărturisiri publice de capitulare în fața asaltului vieții politice, cit despre cărți, cine să le scrie și cînd? Săliile de teatru sînt pe trei sferturi goale, sau, în cazuri fericite, pe jumătate pline, prin expoziții se trece în goană, cu bicicleta, cum ar spune Karel Capek, la concerte doar Celibidache poate umple într-o clipă sala Ateneului, televiziunea transmite pe programul II piese de Shakespeare în timp ce toată lumea privește pe programul I dezbaterile parlamentare sau procesele judecate de tribunale militare (Postelnicu împotriva lui Macbeth!). Oare ne putem re-aduna fărăimele sufletești împrăstiate de uriașa explozie care s-a produs în viața noastră?

Totalitarismul n-a reușit, deși a făcut inimaginabile eforturi în acest sens, să transforme cultura într-un deșert saharian. Cultura paralelă, înfruntînd cu încăpăținare cultura



oficială (necesară doar minților subintelectuale care o fabricau și primitivilor care o consumau și o consacrau), a continuat să trăiască nu numai în exil sau în straturile de elită ale intelectualității din țară dar (sfidind războiul dus împotriva sa de pe cele mai înalte culmi ale progresului și civilizației comuniste) și în conștiința oamenilor ca o adevărată oază spirituală în desertul ce lua proporții înfricoșătoare. N-ar fi nedrept ca tocmai aerul de libertate pe care-l respirăm să devină irespirabil pentru cultură, supraviețuitoare a celei mai întunecate epoci din istoria acestui pământ, așa cum nedrept a fost ca mintea cea mai luminată a Greciei, Socrate, să piară ca victimă a democrației după ce supraviețuise tiraniei? Dictatura fanatismului, a bîtei, a ignoranței a oprimat cultura pentru că simțea amenințarea continuă a acestui dușman neîmpăcat și tenace. Nu putem desăvîrși vechea opresiune prin depersonalizare, prin refuzul de a ieși din febra epuizantă a exclusivismului politic. E adevărat, sintem acum bolnavi de politică, așa cum am fost înainte bolnavi de neputință. Dar vindecarea nu poate veni tot prin politică.

Ce se întîmplă de fapt în cultură? Ce se întîmplă în teatrul românesc? Din păcate, prea puține lucruri îmbucurătoare. Spectacolele care au avut premiera de la începutul acestui an sînt, majoritatea, concepute și construite în ultimele luni ale vechiului regim, poartă pecetea prea vizibilă a unei sumbre agonii de sfîrșit de eră, transmițîndu-ne fie eforturile oboseite de a înșela defuncta cenzură, prin contorsionări azi inutile și ridicele, fie nepăsare față de rigoarea artistică, fie graba de a ieși în public. Aceste spectacole nu au puterea de a-i aduna pe spectatori de pe străzi, din piețe, din fața televizorului spre a-i readuce în sălile de teatru. Nici tendința de a deschide larg porțile teatrelor pentru piesele de bulevard, pentru produsul comercial, tendință manifestată încă din anii regimului anticultural (cu sprijinul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, interesat în orice diversiune), nu este în favoarea constituirii (sau reconstituirii) climatului teatral specific. Bineînțeles că teatrul nu poate fi numai un instrument de educație, așa cum ar fi dorit doctrina marxist-leninistă, care în accepția ei ceașistă avea în vedere confecționarea „omului nou”, un om desensibilizat, abrutizat, sclav modern înstruit doar pentru funcții productive și reproductive. Ideea de plăcere era exclusă din actul artistic, deopotrivă cu ideea de performanță profesională. Dar plăcerea pe care încercăm să o repunem în drepturi nu poate fi doar o plăcere a simțurilor, plăcerea platoniciană spre care aspiră arta fiind una a sufletului și a minții. Teatrul nu poate fi un simplu joc, așa cum viața însăși nu e un simplu joc, chiar dacă în esența ei ultimă e absurdă.

Mai sînt și altele. Disiparea unor colective teatrale, curentul centrifug al unor actori și regizori (și totodată centripet, căci fuga lor are ca țintă centrul, capitala), a dezorganizat unele teatre din țară, le-a paralizat. Magnetul politic a dislocat oameni din teatru, a produs goluri. Nu numai banul corupe, dar, vai, și democrația.

În acest decor baroc își face apariția revista Teatrul azi. Se poate sustrage ea sferei politicii? Evident, nu. Ar însemna o abstragere din real. Dar locul ei este, de drept și de fapt, în sfera culturalului. Refacerea infrastructurii economice și sociale, în absența culturii, are toate șansele să nască organisme strimbe. Nu putem trăi exclusiv sub tensiunea materiei și nici sub tensiune politică. Cultura instituie un echilibru necesar și introduce normalitate. Teatrul azi va încerca să acționeze pentru normalitatea vieții teatrale, implicit pentru adevărul ei. Asemenea economiei, cultura noastră se impune a reveni în circuitul european și global. Teatrul, ca imagine sincretică, poate avea o funcție activă de apropiere, cunoaștere și coeziune universală. Revista noastră, care este, așa cum o definește numele, o publicație de actualitate teatrală, încearcă a se alinia valorilor autentice ale teatrului actual, pe care le va susține din toate puterile. În același timp, se va afla în opoziție neîntrepută față de nonvaloare, timidă sau agresivă, descurajînd mediocritatea, subculturalul și subartisticul, care aspiră să ocupe instantaneu orice loc rămas gol. În spiritul dialogului, care este modul fundamental de expresie teatrală, revista va fi deschisă celor mai diverse puncte de vedere, polemicilor, cu condiția urbanității. Știînd că teatrul se produce în conexiune cu viața tuturor artelor, ne vom face, în măsura posibilităților, și oglinda acestora.

Nici o declarație de intenții (toate intențiile sînt bune prin chiar mărturisirea lor) nu poate suplini însă realitatea faptului. Restul, parafrazîndu-l pe Shakespeare, e vorbă. Sau, din același: potrivește-ți gestul după cuvînt.



Dumitru Solomon

Post scriptum. Iată, însă, că revista noastră, singura (deocamdată) publicație de teatru din România, care trebuia să-și înceapă drumul în februarie, este blocată timp de două luni la țarm de furtuna politică, de nenumăratele ziare și săptămînale mai mult sau mai puțin independente ce au răscolit pur și simplu tipografiile. Să sperăm că fragila corabie a culturii va continua să navigheze pe acest ocean în furtună. „Promit o mare lină, vînt prielnic și pinze iuți, ca să ajungem flota oriunde-o fi” (din nou Shakespeare).



SPECTACOLUL POLITIC SPECTACOLUL TEATRAL

SPECTACOLUL POLITIC SPECTACOLUL TEATRAL

O lume cu nenumărate personaje

Milioane de oameni de pe glob au stat acasă în fața televizoarelor și s-au uitat la noi: pentru câteva zeci de ore am fost spectacolul lumii. Cel mai lung spectacol al secolelor, al mileniilor. Un spectacol în care culisele se prăbușeau în flăcări, în timp ce mii de protagoniști nedormiți se îmbulzeau, cu o sublimă înverșunare, să ia locul celor căzuți în somnul de veci; iar Moartea era fericită; zîmbea cu toți dinții, căci numai atunci cînd e ignorată atît de patetic ea se simte precum în cer așa și pre pămînt, încîntată de sine fiindcă, iată, nu mai sperie pe nimeni și e acceptată ca o confirmare a voinței de a trăi a unui popor.

Iar scenele teatrelor erau goale. Cui îi mai păsa de moartea de numai cîteva secunde a cîte unui actor, care, mai apoi, se ridica de pe podea, scuturîndu-se de pudra personajului, spre a primi aplauze ca interpret? Pe cine mai interesează destinul unui personaj dezghiocat în detalii și nuanțe? Aceste „mărunișuri”, de la nivelul mulțimilor tălăzuitoare pe străzi nu sînt doar invizibile ori lipsite de importanță, ci de-a dreptul jignitoare. Căci AZI, la NOI, unicul destin care contează este destinul națiunii.

Iar sălile teatrelor rămîn goale. Abia acum avem răcolitoarea revelație că TEATRUL ADEVARAT își joacă rolul său binecuvîntat numai pe durata vîrstei tihnite a unei societăți, numai atunci cînd oamenii au timp de pierdut în somnolența digestiei și sînt despovărați, pînă la infantilizare, de gînduri și întrebări, numai cînd se pot lăsa cuprinși de amor-teala tabieturilor.

Ce să joace acum teatrele noastre? Ce piese sînt mai captivante decît neliniștea care ne-a arestat în celulele propriilor noastre nedumeriri și derute?

Cine mai are răgazul să privească în spatele unei replici cu interesul chibițului așezat lîngă o partidă de șah și care își găsește o voluptate din a pronostica a cîta mutație va fi cea fatală?

Cui să-i mai strălucească ochii după dezlegarea unei șarade iscate între două-trei-cinci personaje, cînd, iată-ne, sîntem prinși în vîltoarea unor mulțimi fără chip, dar individualizate prin pasiuni, speranțe și iluzii?

Bombăneli piezișe și livrești se fac auzite cum că ne recargializăm! Da' de unde! Caragiale, acum, mi se pare epidermic. Spaimele noastre, moartea roșie din care abia am ieșit sînt cu mult mai sumbre decît ar putea să insinueze orice spectacol actualizant cu o piesă a clasicului nostru.

Strada a luat locul scenei. Cine să se mai așeze în stal?

Strada are acum ațintiți ochii asupra a patruzeci și șapte de personaje (deocamdată numai atîtea) — PARTIDELE POLITICE. Care actor ar avea curajul să le înfrunte și să concureze cu acestea? Și cu vorbele cărui personaj? Deocamdată, oamenii de teatru sînt spectatori. Iar strada este oglinda în care acești involuntari și nemulțumiți spectatori, privindu-se, vor trebui să învețe cum vor putea fi ei, încă o dată, oglinda lumii.

Paul Cornel Chitic

22 APRILIE 1990

120 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI V.I. LENIN



„Mai aproape de viață!”

(V.I. Lenin, „Despre cultură și artă”, pag. 268)

CATRE COMISARIATUL POPORULUI
PENTRU ÎNVĂȚĂMÎNT ȘI COMISA-
RIATUL POPORULUI PENTRU BU-
NURILE REPUBLICII

„Vă rog să prezentați neîntîrziat informații din care să se vadă ce anume s-a făcut pentru aplicarea decretului din 13.IV.1918, îndeosebi în legătură cu: 1) înlăturarea vechilor monumente, 2) înlocuirea lor cu altele noi, fie și provizorii, 3) înlocuirea vechilor inscripții de pe clădirile publice cu altele noi (25 din decret)”.

V.I. Lenin, Opere complete, vol. 50, p. 107

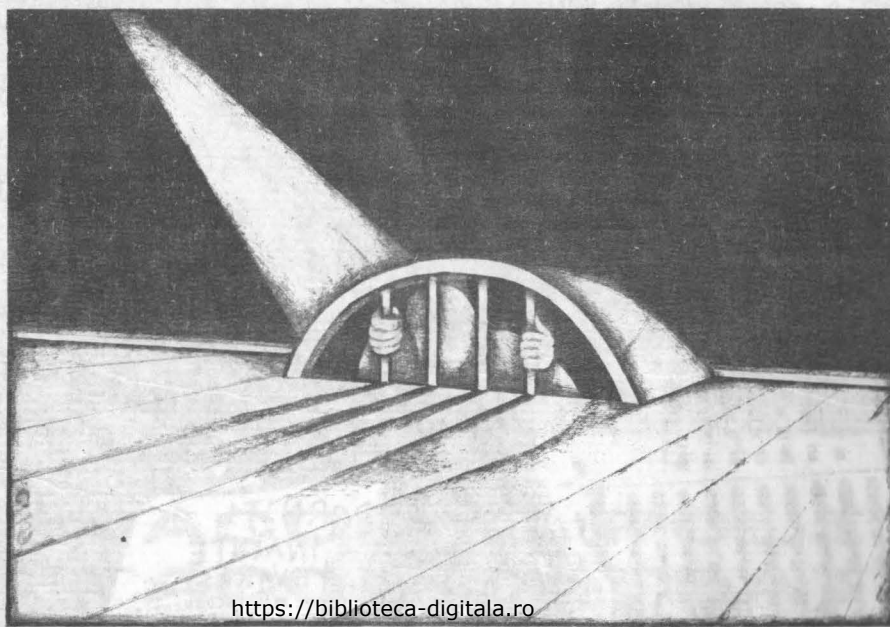
PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU

Din partea Consiliului Culturii și Educației Socialiste

Un mare număr de spectatori s-au adresat Consiliului Culturii și Educației Socialiste exprimând protestul și nemulțumirea față de modul cum a fost pusă în scenă, la Teatrul "Lucia Sturdza Bulandra", piesa Revizorul de N.V. Gogol. Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc - tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naționale și universale.

Biroul Consiliului Culturii și Educației Socialiste a hotărât suspendarea spectacolului și interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din țară într-o asemenea adaptare și va lua măsuri pentru ca astfel de manifestări să nu mai aibă loc în viața culturală din România.

"Scinteia", 30 septembrie 1972



PE ROL : REVIZORUL

de Gogol

la Teatrul „Bulandra“



De ce deschidem o serie de dosare ale spectacolelor (și pieselor) interzise?

De ce începem cu Revizorul de Gogol, în regia lui Lucian Pintilie la Teatrul „Bulandra”?

Pe harta fiecărui domeniu al realității românești din ultimele decenii există zone albe — fapte, împrejurări, oameni, creații purtând pecetea tăcerii, scoase în afara existenței, anulate. De la conflictele de muncă la manevrarea psihiatriei, de la poezia contestatară la poluarea chimică, tot ceea ce nu autorizăm nu există — aceasta era premisa cenzurii de toate tipurile. În contextul dat, drama unui spectacol ucis înainte de a se fi născut poate să pară minora — din asta nu se moare (sau, totuși...?). Pe de altă parte, în raport cu opera literară, științifică, muzicală, cinematografică sau plastică, un spectacol teatral oprit nu mai are șansa reconsiderării ulterioare, caracterul său efemer face pierderea ireversibilă. Încercarea noastră de a recupera, din neantul în care au fost azvirlite, unele creații teatrale, apelând la documente, la imagini fotografice, activând memoria creatorilor, tinde nu numai să fie un act de dreptate, reparator, ci mai ales să reînnoade acel fir invizibil care leagă faptele importante ale culturii, contribuind la alcătuirea unei veritabile geografii spirituale. Așezarea fiecărei „forme de relief” la locul ce i se cuvine ne îngăduie să ne orientăm corect și să ne simțim acasă în continentul teatrului.

De la premiera **Revizorului** (septembrie 1972) au trecut 18 ani! Distribuția alinia o veritabilă galerie de monștri sacri: Toma Caragiu (în rolul Primarului), Octavian Coteșcu, Tamara Buciuceanu, Virgil Ôgașanu (Hlestakov), Mihai Palădescu, Mariana Mișu, Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu; rolurile, pînă la cel mai mărunț, erau acoperite la nivelul excepționalului. O atmosferă cu totul neobișnuită înconjură în acele zile scena care zămislise evenimentul — formidabila vitalitate a spectacolului iradia în lumea intelectuală, a scriitorilor, criticilor, cineaștilor. Nu era vorba de simpla euforie a unor artiști care atingeau cu mîna cerul desăvîrșirii, contaminîndu-ne de plăcerea de a savura lucrul bine făcut; între ei și noi avea loc un dublu transfer de experiență existențială, greu suportabil și exaltant, împovărîndu-ne pînă la istovire, dar și descătușîndu-ne pînă la purificare.

Ne este greu să apreciem, astăzi, cum ar fi evoluat lucrurile în teatrul românesc dacă acel spectacol de culme și-ar fi trăit viața normal, pînă la epuizare, lucrînd asupra unui public foarte numeros și divers, precum și asupra mentalității creatorilor de teatru. Faptul că viața lui s-a încheiat brutal, printr-un comunicat oficial de interdicere (împrejurare fără precedent), după numai trei reprezentații — publicul n-a apucat să-l vada, critica n-a apucat să se pronunțe —, a avut un efect catastrofal. În orice urcuș exista anumite puncte de cumpană, unde o mișcare nesigură, o clipă de ezitare, un pas greșit e destul pentru a provoca prăbușirea: **Revizorul** a fost un asemenea punct. După acel verdict și după ședința-proces de excomunicare a ereticilor, nimic n-a mai fost la fel. N-a trecut mult și Liviu Ciulei, demis de la direcția teatrului, și Lucian Pintilie și-au exportat ideile și talentul. Teatrul „Bulandra”, avanpost al creației libere și curajoase, era pus sub stricta supraveghere. Ca, de altfel, și celelalte teatre... Începuse era comisiilor ideologice, a comisiilor de vizionare, a comisiilor de...

Dar cum să învii Pasarea, din mîna de cenușă care ne-a ramas? Dispunem de atît de puțin... Un teanc de fotografii care ne arunca în inima vulcanului, un număr din **România literară**, un afiș și un program de sală (pe ultima pagină am mîzgălit, pe întuneric: „a trăi acest spectacol înseamnă a trece prin purgatoriu”). Și, desigur, memoria, **terra incognita**. Deocamdată, Lucian Pintilie refuza să abordeze subiectul („Mai degrabă mai pun piesa o dată!”), atitudine, desigur, explicabilă — spiritul lui creator nu putea ramîne ținut de un avatar, alte gînduri i-au traversat orizontul și i-au fertilizat inspirația, ce rost ar mai avea să se întoarcă în timp? Cîțiva dintre principalii creatori — Toma Caragiu, Octavian Coteșcu, Mihai Palădescu — nu mai pot raspunde la apel. Alții par stingheriți, umilitoarea traumă n-a fost niciodată pe deplin exorcizată. Publicăm deci puținele mărturii pe care le-am putut obține, cu speranța că ele vor trezi ecou în cugetul celor implicați în viața spectacolului. E nevoie de **Revizorul**, azi, pentru teatrul care se va face în România. □

O SALVĂ DE ONOARE ÎNAINTE DE EXECUȚIE

În săptămîna de triumf și îngrijorare cînd s-au jucat cele trei reprezentații, „România literară” (nr. 40 1972) a acordat spectacolului două pagini încercînd să-l susțină atît cu argumente cit și cu prestigiul semnatarilor, în speranța că un curent de opinie în rîndul intelectualilor ar putea da de gîndit autorităților. Cităm:

„**Revizorul** de Lucian Pintilie este (...) **Revizorul** lui Gogol, un Gogol înțeles pînă la ultimele lui consecințe, pînă la transcendent (...) Spectacolul de pe scena Teatrului „Bulandra” continuă risul tragic al scriitorului, privirea lui înspăimîntată, deschisă asupra unei lumi pe care ridicolul nu o ucide, care nu obosește să ucidă, ridicol.”

Ana Blandiana

„Pintilie a surprins de minune în transpunerea sa scenică acest uriaș joc al amăgirilor, sfîșietor și grotesc; înfinita **mediocritate** a minciunii care e și secretul înfîntei ei capacități de a prolifera, de a se uita pe sine într-o dulce, aproape somnambulică inconștiență... (...) Diavolul, fruct al medioerității: invenție, în cazul dat, a personajelor din piesa, a primarului și a celorlalți dregători și funcționari din simbolicul oraș în care se petrece acțiunea. Un diavol bineînțeles lipsit de prestigiile înspăimîntătoare cu care-l împodobește imaginația romantică; un diavol acomodant care se lasă ușor inventat, ușor înșelat și mituit: «conștiința superficială a lumii»...”

Matei Călinescu

„Spectacolul său funambulese, cu foarte personale elemente de grotesc... înfățișează un circ tragic în care se înfruntă, se întrepătrund și se despart, pentru a se ciocni din nou, cu înversunare, **puterea** despotică ce nu cunoaște îngrădirea vreunei legi, beata de ea însăși, oarbă și crînceană, tiranizînd la modul absolut, și **spaima**, spaima paralizantă pînă la prostrație, despuind omul de atributele sale esențiale, relativizînd condiția umană pînă la stadiul primar de viețuitoare tiritoare, calăuzită de un instinct unic, pervertind grupul în turmă tremurătoare în fața unui idol malefic.”

Valentin Silvestru

„Banalitatea este sinistă, imbecilitatea aparent inofensivă ia proporții apocaliptice la Gogol, platitudinea ridică un mare semn de întrebare asupra viitorului omului. Iată de ce, de la **Revizorul** lui Pintilie nu plecam satisfăcuți, ci îngîndurați, îngrijorați.”

Lucian Raicu

Recitim aceste texte, aproape singurele mărturii scrise despre acel extraordinar moment de conștiință a teatrului românesc, trebuie s-o recunoaștem, cu un fior de spaimă: ce putere premonitoare!



" CUVÎNTUL PE SCENĂ E FOC, E INCENDIU "

De câteva săptămâni încerc să-l conving pe Virgil Ogășanu să scrie sau să vorbească despre Revizorul. Ezită, amină. Înțeleg că-i cer un mare efort psihic: sint momente în trecutul nostru asupra cărora e prea dureros să ne întoarcem; totuși, nu vreau să renunț, așa că recurg la un soi de terapie de șoc.

— Vreau să vă arăt ceva, avem nevoie doar de lumină și de o suprafață de un metru pătrat.

Sintem la Teatrul „Bulandra”; intrăm în biroul directorial, aprinde lumina, înșir pe cristalul mesei treizeci de fotografii din spectacol. Le privește îndelung, tăcut. Apoi, pe parcursul întregii noastre convorbiri, timp de o oră, rămâne în picioare în fața lor, trecind de la una la alta, revenind, pe jumătate prezent, pe jumătate acolo, în lumea spectacolului.

— Sint extraordinare, nu sint simple fotografii, au viață, mișcare, relație. Îți vine să te uiți la ele, să taci și să înghiți în sec. Ce păcat! Dacă spectacolul acesta n-ar fi fost frânt, s-ar fi jucat cel puțin zece ani cu salile pline, poate că l-am fi jucat chiar în seara cutremurului și Toma n-ar fi fost acasă și n-ar fi murit... Dar nu vreau să vorbim prea mult despre interdicere — **Revizorul** a fost interzis și pe vremea lui Gogol! A venit cineva și l-a înjunghiat și a disparut într-o clipă, cum au disparut mănăstiri, biserici, cum au fost profanate morminte, ce să mai spui despre asta? Cu toții am fost răvășiți, Pintilie a suferit îngrozitor, se simțea inutil, golit, voia cu adevărat să-și dea foc, dar n-a vrut să cedeze nimic la observații, nu și-a mutilat opera, și bine a făcut!

— Presupun că și el, și întreaga echipă a avut conștiința faptului că se realizase un fel de miracol. De altminteri, în săptămâna în care ne-a traversat meteoric existența, multă lume simțea asta...

— Multă lume simțea asta cu destul timp înainte de premieră. Veneau la repetiții actori, scenografi, ziariști, întreg ansamblul teatrului fierbea, mașiniști, croitorese, portari se strecurau în culise să prindă cite-o scenă, în timpul lucrului. Ca să ne păstrăm în seria metaforelor astronomice, rareori are loc o atît de promițătoare conjuncție de astre: scena românească în întregul ei era într-un moment de virf („Capitala mondială a teatrului s-a mutat la București!”, titra presa occidentală, în urma unor rasunătoare turnee în străinătate, nu numai ale Teatrului „Bulandra”); spectacolul îi includea pe cei mai buni actori ai trupei, precum și oaspeți de onoare; scenografia de excepție a soților Boruzescu, în cadrul conceput de Paul Bortnovschi, susținea interpretarea atît prin concretețea suculentă a costumelor, cit și prin proiecția în spațiul hiperbolei. Elementul hotărîtor era însă modul de lucru al lui Pintilie.

Repetițiile au fost o veritabilă școală de teatru. Orice detaliu se lucra ore întregi, nimic nu era gratuit, totul avea o motivație, un subtext. Se poate spune că erau niște repetiții de-a dreptul chinuitoare, eram obligați — ne obligam și reciproc! — să renunțăm la ticuri, la gselnițe. Fiecare profesionist are stocul lui de soluții verificate, clasate în raftulețe și sertășe, la care apelează cînd e obosit, cînd nu-l vizitează inspirația... Pintilie nu îngăduia așa ceva, nu ierta, nu cruța nimic, totul trebuia să fie nou. Asta pretindea o credință absolută și o concentrare fără sincopă; performanța era că toți ne simțeam încințați de acest chin și dispuși la competiție. Toma, Octav, actori cu uriașă experiență, veneau cu modestia unor studenți de la Institut, gata să ia totul de la zero. Mișu Paladescu avea genul sau aparte, Tamara sosea de la Operetă; eram și cîțiva foarte tineri, Schumacher și cu mine eram în trupă doar de cîțiva ani, Nicki Wolcz, Mircea Diaconu abia absolviseră. Pintilie a reușit să ne adune pe toți într-un gînd, să ne facă să simțim că într-adevăr facem teatru, cum nici nu visasem. **Revizorul** a fost încununarea perioadei de înflorire a teatrului românesc începută prin 1964-’65.

— Concentrarea asta fără respiro nu era istovitoare? Urmarind spectacolul, aveam cîteodată senzația că unul sau altul dintre actori, în special Toma Caragiu, e gata să explodeze, în sensul propriu al cuvîntului. Nu erăți obosit, la final? □



— Oricât de ciudat ar părea, nu eram. Cred că bucuria era aceea care ne apăra de oboseală. Și "contactul electric" care se realiza în scenă. Iată fotografia aceea, momentul celebrului monolog al revizorului. Eu însumi îl mai interpretasem, în regia lui Andrei Șerban, într-un Nocturn la „Tândărica” și de câte ori nu l-am văzut lucrat tradițional, o relatare presărată cu oh! și ah! marcând reacția ascultătorilor — o tipică partitură de solist. În spectacolul nostru, ce participare! Toți mă ajutau, mă susțineau, credeau cu întreaga ființă, se lăsau furați de miraj, circula între noi un fluid. Sau scena plecării din casa primarului, desprinderea dura minute în șir, era literalmente sfișietoare: după cum fericirea, în scena cînd credeau că au reușit să-și mărite fata, îi azvirlea într-un vârtej de dans năucitor. Acest mod de a trata piesa o așeza într-un spațiu de rezonanță care-i sporea simțitor puterea. Pintilie avea obiceiul să spună: cuvîntul pe scenă e foc, incendiu. Ne amintim cu toții cită energie și cită cerneală s-au consumat cu falsa dilemă referitoare la primordialitatea textului sau a teatralității. Dar cuvîntul, ca să se aprindă, trebuie încărcat, făcut să explodeze, prin tensiunea invenției teatrale. După ce am gustat acest fel de teatru, n-aș mai fi putut suporta să trec peste vorbe, să debitez replici fără acoperire. Prefer să tac.

Am rămas marcat de această școală pentru totdeauna; mai târziu mi s-a întîmplat chiar să intru în conflict cu unii regizori care aveau idei interesante, dar nu știau ce să ceară actorului.

— Asemenea conflicte nu pot favoriza uneori și transferul de profesionalism în sens invers, dinspre actori spre regizor?

— Bă da, așa se și întîmplă: regizorii tineri care vin să lucreze în Teatrul „Bulandra” întîlnesc aici actori formați de Ciulea, de Pintilie, de Valeriu Moisescu a căror principală calitate este că nu-și dizolvă experiența în rutină, ca ramini deschiși, curioși, proaspeți. Faptul că încă se mai fructifică, după atîția ani, capitalul investit în noi, este, poate, ceea ce au făcut mai prețios pentru teatrul românesc acești oameni.

După plecarea lor, atmosfera aceea densă s-a diluat încetul cu încetul. Sigur că și mai târziu au existat mari momente de teatru, spectacole importante, dar ele au fost realizate cu sacrificii, cu cedări, folosindu-se o întreagă strategie a învîluirii ca să poată supraviețui. E o cale care se închide, o dată cu reîntoarea în normal. Problema care ni se pune azi este să refacem legăturile cu modul cum se face astăzi teatru în lume. Sperăm că și viriurile generației tinere care vin acum în trupa noastră vor avea șansa să lucreze cu maeștrii noștri, că noi înșine ne vom reîncărca bateriile în contact cu ei. A venit cu adevărat vremea valorii, vreme să facem spectacole cum a fost **Revizorul**... □





Încercînd să reconstituim faptele, dar și să înțelegem mecanismul raporturilor de putere care îngăduiau ca în decizia în legătură cu soarta unui spectacol să se implice persoane și foruri deținînd cele mai înalte autorități în stat, ne-am adresat domnului ION BRAD, în acea perioadă vicepreședinte* al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, în atribuțiile căruia intrau, printre altele, îndrumarea și controlul teatrelor. Domnia-sa a preferat să ne răspundă în scris. N-am considerat adecvat să revenim cu întrebări suplimentare nici acolo unde necesitatea unui punct pe care era evidentă, intrucît și neclaritățile, și ambiguitatea, și eludările sînt, la rîndul lor, răspunsuri semnificative.

* Accesul la președintele acestui organism, Dumitru Popescu, fiindu-ne, cum se știe, blocat de grele porți, dincolo de care se anchetează altfel de crime decît acelea, fără gloanțe și sînge, împotriva culturii.

O PENIBILĂ CANOSSA

În legătură cu interdicerea publică, printr-un fel de „decret prezidențial”, a spectacolului **Revizorul** de la Teatrul „Bulandra”, aș vrea să notez, foarte pe scurt, câteva întîmplări, ușor de verificat, și câteva gânduri.

După întoarcerea din vizita prezidențială făcută, în 1971, în China și după celebrele „teze din iulie”, s-a instituit practica „vizionării” obligatorii a tuturor spectacolelor și a filmelor de către „comisii ideologico-artistice”. Cum pe atunci îndeplineam funcția de vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste (mi-aduc aminte șocul pe care l-am resimțit la impunerea de către Ceaușescu a acestei titlaturii de prost augur pentru cultura și arta noastră), eram obligat să particip la aceste vizionări, împreună cu alții, care aveau funcții politice și culturale mai mari sau mai mici decît mine. Așa am ajuns să văd, împreună cu Amza Săceanu, care era președintele Comitetului de Cultură pe Capitală, și Constantin Măciucă, directorul teatrelor din CCES, premiera nealterată a **Revizorului** în regia lui Lucian Pintilie și obladuirea programatică a lui Liviu Ciulei, directorul Teatrului „Bulandra”. La sfîrșitul aceluia monumental spectacol, am urcat pe scenă și i-am felicitat pe interpreții epuizați de un efort ieșit din comun. Lui Liviu Ciulei și Maxim Crișan, directorul artistic adjuncț, le-am spus că aveam câteva „observații și sugestii”, știînd că fără aceste retușuri nu va „trece” spectacolul la toți șefii care, eram sigur, se vor înghesui să-l vadă. Am notat cu colegii mei aceste sugestii, mai degrabă de detaliu decît de esență, urmînd ca a doua zi ele să fie comunicate conducerii teatrului. În seara aceleiași zile, i-am spus lui Dumitru Popescu, pe atunci în funcția dublă de se-

cretar al CC al PCR cu problemele de cultură și artă și președinte al CCES, că spectacolul e impresionant și nu are „probleme” deosebite. El era bucuros și mi-a dat dezlegarea să le comunic acordul pentru premieră. Ceea ce am și făcut prin Amza Săceanu, deoarece eu plecam a doua zi în R.P.D. Coreeană cu o delegație culturală. Dumitru Popescu pleca și el în Anglia. În lipsa noastră a avut loc premiera și încă două spectacole, după care **Revizorul** a fost interzis și „procesul” lui, declansat. Am aflat tot ce s-a întîmplat abia după 18 zile, în popasul tăcut la Moscova, unde se confirma știrea că, în aceeași perioadă, fusese interzis și **Revizorul** montat de Tovstonogov, după turneul teatrului leningrađean în capitala URSS. Probabil din aceleași motive: la București, serviciile de informații ale Securității, care făceau „note”, în mod curent, pe baza discuțiilor purtate de artiști în culise și la cafenea sau numai a propriilor „impresii” abuzive, precum și unii colaboratori apropiați ai lui Ceaușescu din acea perioadă, în lupta lor pentru putere și influență politică, sau numai linguseală ordinară, ajutați de un dramaturg gelos pe Teatrul „Bulandra”, i-au băgat în cap „tovarășului” că **Revizorul** își bătea joc de Brejnev și caricaturiza vizitele sale prin țară. La Moscova, probabil pe aceleași căi, nu știu ce i-or fi spus lui Brejnev KGB-ul și „colaboratorii apropiați”.

În această situație, chemat telefonic urgent acasă de la Moscova, aflînd de la Dumitru Popescu ce s-a discutat în Comitetul Politic Executiv, unde el a fost sancționat, am socotit de datoria mea să mă duc la Ceaușescu și să-mi asum în-

treaga răspundere în legătură cu avizarea spectacolului și să-i cer să mă „elibereze” din funcție. (Doamne, ce bine ar fi fost să o și facă pe loc!) M-a primit după câteva zile de așteptare — era prima oară cînd mă aflam față în față cu el —, nu s-a ridicat de la birou, nu mi-a întins mîna — n-o făcea niciodată, se pare că-i era frică de „microbi” — i-am spus că eu sînt cel care i-a dat drumul spectacolului **Revizorul**, lîndcă n-am văzut în el nici un fel de caricatură la adresa nimănui. L-am informat că **Revizorul** a fost interzis și la Moscova (știrea la care s-a mai înviorat), apoi i-am cerut să-mi dea alt loc de muncă. A tăcut, a strîmbat din buze, apoi mi-a spus să-mi vad de ocazmadă de treabă, dar că sarcina noastră este să discutăm cu artiștii și să-i facem să înțeleagă ce răspundere avem cu toții în împrejurările internaționale respective, cînd se întîmpla ce se întîmpla în Iugoslavia (Tito trimisese o scrisoare circulară către toate organizațiile de partid) și cînd ambasadorul URSS îi pune pe masă și ultimul articol care nu-i place din revistele de istorie. Ne-a obligat apoi la o penibilă și bine organizată Canossă pentru „detronarea” lui Liviu Ciulei și Maxim Crișan, fapt pentru care le cer încă o dată scuze tuturor colegilor jigniți în acea furtunoasă adunare. După câteva luni, spre norocul meu, am fost schimbat de la CCES și trimis ambasador în Grecia. Despre alte aspecte ale „procesului **Revizorul**” cred că vă poate spune multe adevăruri și detalii acest priceput om de teatru și excelent organizator care este Maxim Crișan, colegul meu, mulți ani, la conducerea Teatrului „Nottara”.

Ion Brad

"LA QUERELLE DES CHEFS"

— Domnule Maxim Crișan, în septembrie 1972 erați director adjunct al Teatrului „Bulandra”. Ce a însemnat interzicerea spectacolului Revizorul, pentru viața acestui teatru și pentru viața culturii, în ansamblu?

— Pentru Teatrul „Bulandra”, a însemnat decapitarea, săvârșită cu o duritate ieșită din comun, cu voința clară de a da „un exemplu”. Pentru viața culturii, a fost o demonstrație de forță, anunțând fără echivoc hotărârea de a impune drastic un nou dogmatism, teoretizat prin tezele din 1971, enunțate după faimoasa vizită în China.

— Care era, în acel moment, tonusul creator al echipei?

— Teatrul era, categoric, într-un moment de apogeu. Echipa artistică ajunsese la maturitate, pilonii ei erau Ciulei, Pintilie, Toma Caragiu. Încea de prin '68-'69, Liviu Ciulei ne avertiza că pericolul care pîndeste echipa este de a nu mai avea cu cine să se întreacă — risca să se instaleze o stare de confort rezultând din conștiința faptului că Teatrul „Bulandra” se plasa „la vîrf” în mișcarea teatrală românească și printre valorile recunoscute pe plan internațional. La deschiderea stagiunii '72-'73, **Scrisoarea pierdută** în regia lui Liviu Ciulei, montare de calibru greu, își începuse cariera. **Revizorul** se anunța ca o reușită fulminantă. **Așteptindu-l pe Godot** de S. Beckett în regia lui David Esrig și **Există nervi** de Marin Sorescu în regia lui Liviu Ciulei erau gata de lansare. Se organizase pentru acea toamnă un turneu colosal — Anglia, R.F.G., Belgia, Olanda, Franța, Spania — care ar fi însemnat, îndrăznesc s-o spun, un triumf. După „pedepsirea” noastră, acest turneu a fost de asemenea interzis, sub pretext că nu se poate ca Teatrul „Bulandra” să lipsească de pe afișul bucurestean tocmai la începutul stagiunii! A trebuit să anulăm în pripa totul — avioane, camioane, locații de sală și hoteluri, impresariat de bilete —, făcîndu-ne de ris în relațiile cu partenerii. Ca „inlocuitor”, la festivalul „Zarzuela” din Spania a fost trimis un colectiv din Constanța, ceea ce ne-a compromis definitiv. O revistă spaniolă scria, după turneul acestuia: „Ne întrebam cît de prost era Teatrul „Bulandra” dacă în locul lui s-a trimis, așa cum ne-au explicat oficialitățile române, un teatru **mai bun**?” Acesta poate să para un detaliu, dar nu este — climatul de lucru într-un teatru e ceva extrem de fragil, depinde uneori și de un fir de nisip. Școlul interzicerii și al acestor măsuri adiacente a fost cel al unei condamnări la moarte. Ca și cum am fi fost puși la zid și împușcați.

Dar să nu uităm că interzicerea **Revizorului** a fost doar lovitura de grație. Împotriva teatrului, considerat, prin impactul sau asupra spectatorilor, poten-

țial subversiv, se declanșase mai demult un veritabil război, inspirat și dirijat de însuși Ceaușescu. Seria spectacolelor oprite se deschisese cu **Mai presus de toate** de Horia Lovinescu, în 1961; a urmat **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu, în 1963. În iunie 1971, după nefastele „teze”, au fost eliminate de pe afiș o serie de spectacole care se jucaseră cu succes (**Intunericul** sau **Gluga pe ochi** de Iosif Naghiu, **Fata morgana** de Dumitru Solomon). S-a instaurat sistemul vizionărilor obligatorii, s-a înființat comisia ideologică, în atribuțiile careia intra aprobarea repertoriilor — un complicat sistem de tutelă și șicane. În ceea ce privește Teatrul „Bulandra”, drama s-a încheiat cu un soi de proces, o ședință impusă de Dumitru Popescu, în care au fost judecați ca niște infractori conducerea teatrului, secretariatul literar și, bineînțeles, principalii creatori, în frunte cu Lucian Pintilie. Liviu Ciulei a fost destituit din funcția de director, iar Toma Caragiu, din aceea de secretar de partid. Actorii au fost profund traumatizați. Teatrul nostru a intrat într-un con de umbră, sub conducerea cenușie a lui G. Dem Loghin.

— Prin ce a fost extraordinar spectacolul **Revizorul**?

— A fost o interpretare absolut genială a unei opere clasice, în care se valorificau la maximum semnificațiile și resursele de expresivitate ale piesei politice și ale satirei. Datele personajelor erau potentate și dilatate pînă la hiperbolă. Nu-l pot uita, de pildă, pe Osip, personaj malefic care-și punea teribilă forța în serviciul imposturii și tragea nenumarate sfiori; umbra lui plana asupra lumii reprezentatei, așa cum umbra Securității plana asupra societății reale. Foarte multe dintre soluțiile spectacolului aveau o teribilă pregnanță — „urcușul” lui Toma pe scara concretizînd visul de ascensiune al Primarului, irenizarea erotică a familiei acestuia din urmă, prezența piteilor, ceremonialul primirii oficiale. Aceasta „superexpresivitate” a spectacolului, care te subjuga, era rezultatul modului de lucru al lui Pintilie, care nu permitea nici o clipă de atonie, de vid, știind să obțină de la actori pînă la ultima nuanță a ceea ce dorește. Capacitatea sa de a crea **climat** electrizase întreg teatrul, inclusiv atelierele, toată lumea lucra cu sentimentul că apare ceva fenomenal. Exact aceasta pregnanță a soluțiilor a fost incriminată de cei care denunțau spectacolul, găsind într-o scenă sau alta nenumarate aluzii, chei, trimiteri; astfel s-a lansat interpretarea diversionistă că momentul dansului ucrainean era o parodie a primiriilor organizate cu ocazia vizitelor lui Brejnev și că asta ne-ar putea provoca mari neplăceri internaționale.

— Se zvonea că spectacolul a fost oprit la cererea expresă a ambasadei sovietice...

Nu este adevărat, a fost un pretext, și e chiar necesar s-o spunem, dacă vrem să contribuim la infaturarea sistemelor de presiune de tot soiul. S-a fluturat amenințarea că **ambasada ar putea să se supere**. Asta oferea un paravan convenabil pentru o hotărîre arbitrară.

— Totuși, ce s-a petrecut în culise? De ce această bijuterie artistică a căzut victimă unor considerente extraartistice?

— Fiindcă i-a fost dat să ajungă o unealtă în conflictul de interese. „Pietricea” de la care a pornit avalanșa a azvîrlit-o Aurel Baranga (despre morți numai bine, dar ce să facem dacă acesta e adevărul?), care avea de plătit niște polițe lui Ciulei și lui Pintilie. Erau, anii lui de glorie, era membru în Comitetul Central, intra oricînd la Ceaușescu, la festivități avea grijă să se plaseze în spatele lui la tribuna, ca obiectivul să-l prindă în imagine și lumea să ia aminte; influența lui era considerabilă, strigătele și șoaptele lui erau ascultate cu o ureche atentă pe treptele ierarhiei. Sesizarea că în domeniul culturii, recent preluat de Dumitru Popescu, au loc inadmisibile abateri de la principiile ideologice a fost prinsă din zbor și utilizată fiindcă îi servea perfect pe cei aflați în competiție pentru primele locuri din jurul lui Ceaușescu; acestuia i s-a strecurat versiunea că spectacolul își bate joc de el. Gheorghe Pana, Leonte Rautu, Miron Constantinescu, Cornel Burtica, îngrijorați de ascensiunea politică a lui Dumitru Popescu, și-au distilat fiecare picătură de otrăvă. A mai intervenit și împrejurarea nefericită că Dumitru Popescu și Ion Brad, direct responsabili de aprobarea spectacolului și de orientarea teatrelor în general, în acele zile lipseau din țară; dacă ar fi fost aici, poate că ar fi știut să atenueze lovitura prea brutală, poate ar fi găsit un paliativ, dar la întoarcerea lor era prea târziu, jocurile fuseseră făcute. Liviu Ciulei a sintetizat admirabil situația: „la querelle des chefs”. Sigur că pe noi ne-a durut și poate că ne doare încă ceea ce ni s-a întâmplat, dar, dacă ne detașăm puțin și însumăm experiențele de pe o arie mai largă, o să ajungem la concluzia că a folosi în lupta pentru putere dintre persoane, drept arma, operele culturii, era o practică.

— Servește la ceva aceste reconstituiri?

— Întotdeauna servește să înțelegi adevărul și să-l spui. E o acțiune de sălăubrire care ne sporește șansele în lupta cu raul.

Grupaj realizat de ☐ Ileana Popovici
Fotografiile de ☐ Constanța Nestor



Cred că prima frază care a apărut în mintea și pe buzele fiecăruia dintre noi, pe 21 decembrie, când a auzit huiiduielile de la „marea adunare populară” sau pe 22, când elicopterul prezidențial părăsea acoperișul C.C.-ului, a fost aceeași: „Am trăit să văd, în sfârșit, acest moment!” Și cred, de asemenea, că nu există discuție, dialog în care să nu revină mereu și mereu aceeași precizare: „Înainte de revoluție”, „după revoluție”. Clipa de istorie pe care o parcurgem este, într-adevăr, fundamentală nu numai pentru țară, pentru națiune, ci pentru fiecare individ. Puține generații au avut o asemenea șansă. Dar și o asemenea responsabilitate.

Este momentul adevărului, deci, al unui examen de conștiință nu doar pentru marii vinovați (care nici nu resimt probabil, un astfel de indemn interior) ci pentru oricare dintre noi. Pagina încheiată nu trebuie azvirlită la coș (ar fi o greșeală, ar fi chiar o nedreptate), dar pentru a începe una nouă, e necesar să o recitești pe cea veche. Ca să vezi la ce renunți, ce păstrezi, ca să vezi, mai cu seamă, ce n-ai spus încă (nu se putea!) sau ce ai spus pe jumătate ori neclar (doar așa se putea!).

S-a afirmat — și argumentele sînt puternice, exemplele numeroase — că ani la rînd teatrul s-a situat într-o nedreclarață dar împede disidență față de „înestimabilul tezaur de idei” cu care ne-a dăruit „epoca de aur”. Se poate înscrie și criticul în această formă de rezistență? Credem că da. Mai întîi, prin încăpăținarea cu care a susținut autori și spectacole reprobate de cenzură. Sigur că lucrurilor nu li se spunea pe nume, ba chiar, uneori, se afirma contrariul ideii pe care voiai s-o subliniezi. Funcționa, însă, un cod bine știut de toată lumea, astfel încît atunci cînd într-o cronică se vorbea despre satirizarea răcelor trecutului, spectatorii se duceau să vadă pe scenă moravuri ale prezentului; cînd se afirma că o piesă de teatru românească demască „tarele” societății capitaliste, ne puteam oricînd aștepta să se refere, de fapt, la socialism. Într-o perpetuă, necesară complicitate cu actul de rezistență al scenei, criticul „nu observa” **actualizarea** lui Molière sau a lui Alecsandri, remarcînd doar **actualitatea** acestora (ca și cum lectura regizorală, actoricească n-ar fi avut nici un cuvînt de spus), valabilitatea general umană a ideilor cuprinse în opera clasiceilor. Se glosa pe marginea dificultății de a da contur personajului pozitiv pentru a nu atrage atenția asupra rezistenței justificate a autorilor față de imaginea atît de falsă a „omului nou”. Piesecele cele mai subversive din punctul de vedere al cenzurii oficiale apăreau totdeauna sub o „căciulă” de impecabilă principalitate politică, ideologică. Neputînd combate idei, criticul combătea (timid, de cele mai multe ori, e drept) forma de exprimare, neuitînd să precizeze că lipsa de inspirație a tratării poate compromite (doamne ferește!) tema. Exemplele pot continua la nesfîrșit, pentru că, de-a lungul anilor, în războiul acesta de hărțuială, insurgenții se specializaseră (ce e drept, se specializaseră și „guvernamentalii”).

IDEI

LIBERTATEA
DE A GREȘI
ALTFEL

Atîta cît a îndrăznit, așa cum s-a priceput, critica s-a străduit, deci, să-și facă datoria. Dar acum? Care îi este, **acum**, datoria? Desigur, promovarea statornică și, în sfârșit împede exprimată, a valorii, ceea ce implică revizuirea propriilor criterii de apreciere. Chiar la criticii probi, chiar la criticii efectiv competenți. Să ne explicăm. În afara criteriilor de ordin estetic a funcționat — și era drept să fie astfel — și un sistem propriu de măsurare a oportunității politice. Dacă o piesă, un spectacol, dovedeau o atitudine de împotrivire la bezna ce ne înconjura, dacă încercau să clințească zidul de minciună, eventualele inabilități de construcție sau de exprimare erau privite cu îngăduință pentru că nu mai erau foarte importante. Ceea ce atunci constituia un act de dreptate, acum ar deveni, însă o greșeală. Publicul aplauda cu frenezie (ca să nu spunem cu deznădejde) orice aluzie la subiecte și mai ales personaje tabu și s-a creat o adevărată virtuozitate a micuțelor „șopirle”, supape necesare supraviețuirii, nu remedii ale maladiilor. De vreme ce nu mai avem subiecte tabu (așa afirmăm și așa trebuie să fie) aceste mărunte îndrăzneli încetează a mai constitui un merit și trebuie privite la justa lor valoare.

Și pentru că am amintit de tabu-uri: cred că ne pîndește primejdia de a le modifica în loc de a le elimina. Nume pe care le pronunțăm mai des decît era firesc, acum le înlăturăm cu totul. Radu Beligan **rămîne** un mare actor și un mare om de teatru — și asta n-avem voie să uităm — chiar dacă a fost membru în C.C., dacă a exprimat public numeroase „adeziuni”. Dumitru Radu Popescu **rămîne** un dramaturg important — și asta nu trebuie ignorat — deși a semnat nu numai elogii ci și o binecunoscută concediere. Sîntem tentați — e explicabil dar e profund dăunător — să conservăm intoleranța, refuzul arbitrar, înlocuindu-le doar obiectul. Poetul Octavian Goga a fost gonit pentru mulți ani din istoria literaturii de politicianul Octavian Goga — iată un amănunt cunoscut de toți și uitat de mulți, care ar trebui să ne dea de gîndit.

Și tot referitor la tabu-uri. Despre regizorii și actorii plecați din țară nu mai era voie să se sufle nici un cuvînt, ei nu mai existau. Acum, par a exista **numai** ei, (e suficient să ne uităm la lista directorilor de teatru numiți pînă în prezent). Să nu fim greșit înțelegi: cei mai mulți dintre aceștia sînt personalități de incontestabilă valoare, de care teatrul ro-

mănesc nu trebuie văduvit, fără de care imaginea culturii naționale în aceste decenii ar fi, în mod cert, parțială. Dar tot parțială ar fi și dacă am omite marii creatori de teatru (și există, și-i cunoaștem!) care au rămas aici, care au lucrat și au lucrat foarte bine, hărțuiți de nenumerate șicane, obligați la subterfugii, cedări, compromisuri în detalii, pentru a salva esențialul. Acum, păm să-i uităm (probabil e doar o chestiune de moment) și aceasta ar fi o altă nedreptate. La fel de gravă și, de această dată, neîmpusă de o autoritate inflexibilă.

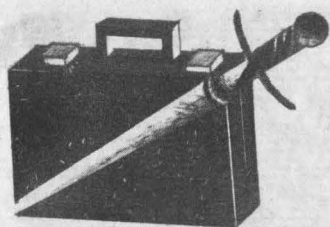
Reparații morale se cuvin, pe drept cuvînt, autorilor dramatici nereprezențați, ani la rînd, pentru „vinovății” de ordin politic (ale lor sau ale textelor). E firesc ca ei să-și afle în sfârșit locul pe afișele teatrelor, dar e la fel de firesc (chiar dacă în acest caz exigența ar părea o cruzime) ca „reabilitarea” să nu se producă pentru merite de ordin politic (ale lor sau ale textelor).

Și tot reparații morale se cuvin unor... expresii pe care le-am tot rostit și le-am tot scris, dar — nu din vina noastră — nu le-am prea luat în seamă, de fapt. Mă gîndesc, de pildă, la ideea obligației — culturale, de această dată — a teatrelor, a criticii, de a susține și a promova dramaturgia originală. Deocamdată, repertoriile anunțate conțin aproape în exclusivitate nume străine. E explicabil, și acest lucru, dar, din nou, nu trebuie să judecăm cu ușurință.

Mulțor sintagme trebuie să le dăm în sfârșit, un înțeles real. Bunăoară aceleia — devenită odioasă pentru motive binecunoscute — privind „rolul educativ al teatrului”. Acest rol există, trebuie să existe, oricîte frisoane ne-ar da cuvintele cu răsunset inchizitorial; ne rămîne doar să dăm substanță „preceptului”, să-i luăm vîrguța de monitor la clasele primare.

Însemnările de mai sus — incomplete, nesistematizate, amintind doar cîteva dintre întrebările ce se ivesc inevitabil, credem, în acest ceas, cînd avem în față o nouă filă — însemnările acestea nu izvorăsc din neîncredere în viitor, nici din plăcerea de a cîrți (doar sîntem liberi, nu?). Ele vor să spună un singur lucru: nu știm dacă de trecut trebuie să te desparți rîzînd sau plîngînd. Sigur e că trebuie să o faci, gîndind. Nu de alta, dar să putem fi prada altor greșeli nu a acelorași, cu semnul plus în față.

Cristina Dumitrescu



DREPTUL LA VIAȚĂ ȘI DREPTUL LA MOARTE

Mă întâlnesc cu unii din noii directori, cu vechi și stimabili regizori, cu actori de toate vîrstele și secretari literari cu statut de truandale și aud, mereu, o întrebare obsedantă: „Nu cunoașteți vreo piesă bună?” Cunos, evident, și nu numai una, dar cum încep a le înșira, ori măcar a schița povestea vreuneia, mi se spune (de regulă!): „A, nu, lumea nu mai vrea piese românești, ne interesează ceva străin...”. Sînt de acord că nenorocita politică de embargo față de dramaturgia universală modernă, dusă de fosta oficialitate culturală, cere reparații radicale. Au început să se și producă. Pe larg. Normal. Dar de unde constatarea că „lumea” nu mai vrea lucrări originale? Cînd și cum a fost consultată această lume, în ce forme și-a manifestat acordurile sau dezacordurile față de repertoriu? Dacă e vorba de concluzii empirice, aș putea spune că, dimpotrivă, după prezentarea la televiziune a pieselor **O scrisoare pierdută**, **Matca**, **Sfîntul Mitică Blajinu** și-au exprimat satisfacția cercuri foarte largi de privitori.

În anii din urmă nu exista teatru în care să intri și să nu ți se povestească, mai ferit, ori deschis, că li s-a interzis cutare piesă nouă. „Degeaba recomanzi dumneata la gazetă acea scriere, iată, am cerut aprobarea la Consiliul Culturii și nu numai că am fost respinși, dar ni s-a atras atenția că dacă mai venim cu de-alde astea, o să suferim consecințe administrative”. Îmi sînt vii amintirile titlurilor ce mi se extirpau de către cenzură din articole, cu precizările: „Această piesă nu e aprobată”; „Pomeniți despre un text care nu există”, (pentru Tamara Dobrin, ce desființa ea, tot dînsa hotăra că „nu există”); „Nu știți, lucrarea în chestiune a fost scoasă din repertoriu? O citați într-adins?”. Numărul acestor titluri creștea mereu, într-un arc temporal foarte întins, de la **Caragiale în vremea lui** de Camil Petrescu la **Interviu** de Ecaterina Oproiu, sau de la **Arca lui Noe** de Lucian Blaga la **Artur osînditul** de Matei Vișniec. De fapt, cu două-trei excepții, mai toți autorii români valizi au în biblioteca de manuscrise sau chiar în cea de tipărituri, comedii și drame ce nu au putut fi reprezentate. Sau lucrări ce au fost scoase de pe afiș după reprezentare — ca **Insomnie** de Adrian Dohotaru. Ori scrieri aprobate a se juca **numai** pe o singură scenă; **numai** în provincie; **numai** o singură dată pe săptămînă etc.

De ce să nu li se facă azi dreptate acestor piese și acestor autori? Teatrul „Bulandra” reținuse **Șarpele monetar**, admirabilă comedie dramatică de moravuri de Tudor Popescu. Opțiunea le-a fost blo-

cată de către comando-ul de blocaje, spre marea dezolare (exprimată) a echipei și direcției. Cine-i împiedică s-o reia azi? Teatrul Național din Cluj-Napoca a încercat — cu dezasperare, cum îmi spunea un fost director — să reprezinte comedia satirică, extrem de ascuțită, **Mă propun director** de Viorel Cacoveanu. N-a izbutit, autorul fiind, de altfel, pe lista neagră a oficiului de stat pendinte. Acum nu numai că nu s-a reluat acea piesă, dar a fost eliminată definitiv din preocupările instituției. Una din cele mai frumoase scrieri din literatura dramatică universală despre **Socrate**, aparținînd lui Dumitru Solomon, a fost împiedicată, cu o crîncenă obstinație, să apară la rampă, timp de peste douăzeci de ani. În 1988, Dominic Dembinski și Ion Brad au hotărît s-o pună în scenă la „Nottara”. Mi-au trimis și o fotografie, la redacția „Românii literare”, cu o imagine a primei lecturi. Tamara Dobrin a interzis publicarea pozei și, ca să nu se mai iște nici o confuzie, a eliminat și piesa din programul teatrului. De ce nu a reintrat acum în repetiții această excepțională și atît de actuală, azi, piesă?

Scriitori mai puțin cunoscuți, ori debutanți, s-au izbit de toate opreliștile posibile, deși oferta lor dramaturgică era merituoasă. **Regina Jocasta** de Constantin Zărnescu a îmbătrînit cu doisprezece ani de cînd așteaptă o premieră. Și de aici avem o imagine, în fototeca redacției, cu prima lectură, făcută acum un an la Naționalul din Tg. Mureș — după care s-a lăsat tăcerea. Tipărită, premiată de Uniunea Scriitorilor, **Vlad Tepeș**, impresionantă tragedie în versuri de Nicolae Ionel, nu s-a jucat nicăieri. **Zece zile în China**, comedie amară de Nicolae Mateescu, a rămas, în manuscris, în secretariatele literare ale unor teatre. **Ovidiu la Tomis** de Claudiu Iordache e și ea prin cîteva scrinuri negre. **Acoperită de zăpadă**, cutremurătoare dramă (debut dramaturgic) de Daniel Drăgan, respinsă cu violență de la publicare — iar autorul anchetat și obligat să depună toate exemplarele la comitetul de partid al județului Brașov, în urma sesizării, (prin organele Ministerului de Interne, făcute de Tamara Dobrin) își așteaptă și ea acum, scena. Tot astfel, **Jocul măștilor** de Mircea Tomuș, **Cercul** de Ion Bucheru, și altele.

Ar fi, oportună, azi, citirea — sau recitirea, ca să nu ofensăm pe nimeni — a extraordinarului poem dramatic **Șun** de G. Călinescu (mereu respins). A piesei atît de tăioasă a lui Theodor Mănescu **Taifas lingă o rulotă**, pe care autorul a tot rescris-o, după mereu alte observații obligatorii, fără să ajungă la un capăt

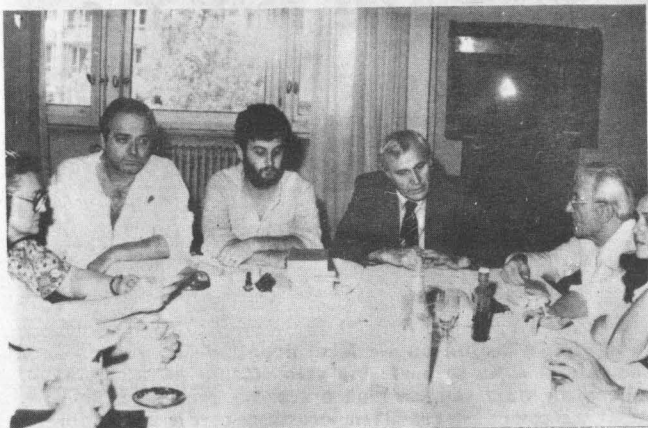
cu ea. A comediei triste, deosebit de expresive, a lui Ion Băieșu, **Boul și vițelii**. Și a altora.

Desigur, pe lângă destule piese românești excelente s-au jucat, prin ani, și altele, nu puține, facile, demagogice, diforme, sălcii, cu trîmbiță istorică, sau împotriva avorturilor ilicite, sau preamărind eroi de ceară, ori făcînd procese verbale de producție, toate încurajate oficial, direct sau tacit, cu apostila, deschisă sau subtextuală că, „n-au probleme“, nu produc „bătăi de cap“ — și cu alte așijderea mențiuni sedative. Dar s-a ajuns la saturație în ce privește veritabilul repertoriu național? Nu-și mai are locul? E cazul să eliminăm, **deocamdată**, piesa românească din preocupările noastre? Să facem uitate dramele lui Romulus Guga? Ori **Casa de la miezul nopții**, atît de omenească dramă cu tineri și despre tineri a lui Fănuș Neagu? Sau puternica dramă, **Barca pe valuri** de Titus Popovici, evocare din istoria extremei drepte în țara noastră? N-ar mai interesa ele astăzi, alături, firește, de achizițiile cele mai recente de dramaturgie din alte culturi, ce ne-au și fost propuse, cu iuțeală și voioșie, de mai multe teatre din țară, cum ar fi **Opt femei** de Robert Thomas, **Week-end de adio (sau Rujul meu de buze nu se ia)** de Gilbert Marc Sauvageon, **Papa se lustruiește** de Spiros Melas și altele din aceeași făină? Au și ele dreptul lor la viață — mi se spune. Oamenii vor să se distreze. Da — răspund — dar unele au și dreptul la moarte, alături de surate autohtone similare, care chiar că și-au trăit traiul morocănos, didactic sau prea sprințar. Iar amuzament — și încă mai abilită inteligent și subțire — pot produce și acei autori ai noștri care n-au unde și de ce să plece cu piesele lor izbutite în traistă, ca să obțină certificat de dramaturgi. Au scris și vor scrie pentru teatrele din țara lor. Și vor veni, curînd, cu piese inspirate direct de Revoluție. E normal să se afle — cu ceea ce merită a se afla — pe scenele din țara lor, în atenția artiștilor în a căror limbă au scris. Acum, mai mult, mai liber, mai drept ca odinioară.

Valentin Silvestru



Prima lectură la piesa Socrate de Dumitru Solomon, la teatrul „Nottara“ (1988 — cînd lucrarea împlinea douăzeci de ani de viață și nereprezentare). După o a treia citire, a venit ordin de la Consiliul Culturii (Tamara Dobrin) că se scoate din repertoriu.



Prima lectură a piesei Regina Jocasta de Constantin Zărnescu la Teatrul Național din Tg. Mureș, în al doisprezecelea ei an de existență și nereprezentare. După cum se vede, autorul e uimit că asistă, în sfîrșit, la acest moment (1 februarie 1989).

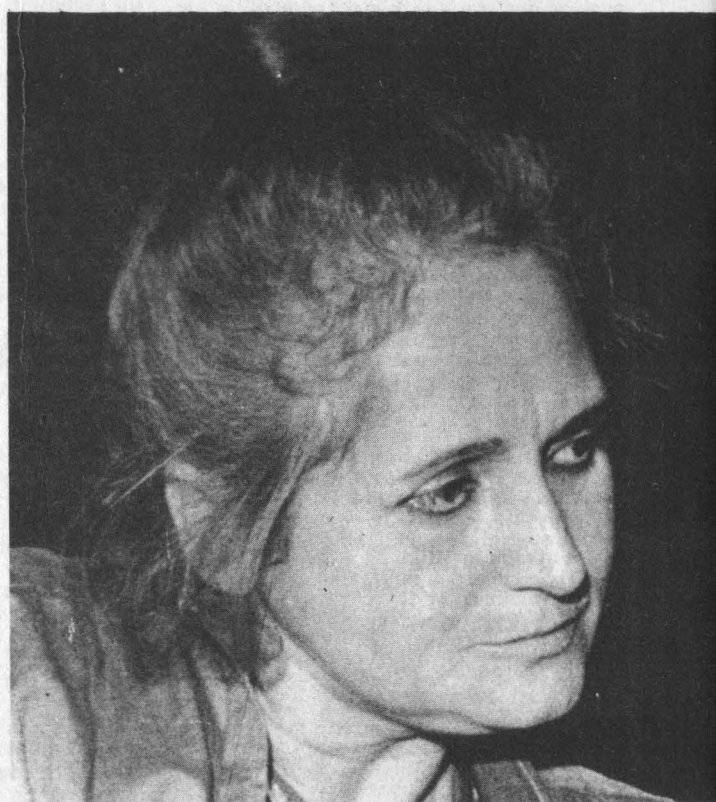
De atunci, piesa nu se mai repetă. Piatra fundamentală s-a pus, urmează clădirea...

O ÎNTREBARE

CĂTĂLINA BUZOIANU,
decan al Facultății de teatru

**CE A CÎȘTIGAT PRACTIC, PRIN
AUTONOMIA EI, FACULTATEA DE
TEATRU?**

AUTONOMIA DE A PROPUNE ȘI INERȚIA DE A DISPUNE



Accesul în institut nu s-a făcut după criteriul valoric al candidatului ● Nu se poate lua vreo măsură pentru că nu e nimeni în stare să-și susțină o acuzație până la capăt ● Valoarea și competența să-și reia locurile pe care le-au pierdut, nu din vina lor ● Două corpuri profesoriale: unul titularizat și contestat iar altul dorit și fără statut ● Studenții amenință din nou cu greva ● Secția regie de teatru a funcționat în ultimii 15 ani pe post de cenușăreasă ● Sintem canalizați spre a ne mulțumi cu retușuri și cîrpe ● Ideile noi se ciocnesc de structuri și mentalități retrograde ● O structură aproape perfectă care, în momentul de față, riscă să rămână în stadiul de utopie ● Tot ce a ținut de noi, am făcut.

— Ar fi trebuit să cîștige totul dar deocamdată n-a cîștigat aproape nimic, decît o structură aproape perfectă care, în momentul de față, riscă să rămână în stadiul de utopie. Adică: noi am dorit să ne întoarcem la vechea structură a institutului, cînd secțiile erau autonome, cînd era secție de actorie, de regie de teatru, de regie de film, de teatrologie-filmologie. Acum am mers mai departe cu departajarea și am împărțit institutul nostru în facultatea de teatru și facultatea de film. Am reușit din nou autonomia secției de regie de teatru, deocamdată pe hîrtie, de asemenea și prin munca profesorilor, însă fără posturile de care am fi avut nevoie, fără ca această schemă să fie acoperită. Pentru că, după *Revizorul*, facultatea noastră a fost realmente decapitată prin desființarea secției de regie de teatru, căreia i-a urmat desființarea teatrologiei. Secția de regie de teatru a funcționat într-o semiclandestinitate, împărțind spațiul și studenții mai întii cu regia de film și apoi cu actoria. Mulți ani regia de film a deținut supremația, regia de teatru neavînd

(continuare în pag. 18)



PENTRU:

VICTOR REBENGIUC,
rector al I.A.T.C.

VALERIU MOISESCU,
șeful Catedrei de regie teatru

**CUM POATE FI RECÎȘTIGAT
PRESTIGIUL I.A.T.C.?**

**CARE E OEA MAI ACUTĂ PROBLEMĂ CU
CARE VĂ CONFRUNTAȚI ÎN CLIPA DE
FAȚĂ?**



— E bine că întrebați cum își poate recîștiga prestigiul Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” pentru că se pare că există serioase dovezi că prestigiul său a fost destul de pătat în ultima vreme de fel de fel de manipulațiuni, de fel de fel de imixțiuni în cadrul examenului de admitere. Accesul în institut s-a făcut nu după criteriul valoric al candidatului. Toată lumea știe asta, toată lumea vorbește despre asta, se știu și beneficiarii acestui sistem oneros, ba chiar și parte dintre autori, dar nu s-a luat pînă acum nici un fel de măsură, nici împotriva unora, nici împotriva altora. Nici acum nu se poate lua vreo măsură pentru că nu e nimeni în stare să-și susțină o acuzație pînă la capăt. Deci, noi va trebui să mergem înainte cu această încărcătură nedorită și neplăcută în spate.

Venind mai ales din partea studenților, care au fost fermenții instaurării unei noi ordini, o ordine în care să primeze valoarea și competența, ei fiind aceia care au luptat pe baricade pentru realizarea acestor deziderate ale lor, există acum în

— Secția regie teatru din I.A.T.C. — care a dat de-a lungul timpului personalități de prestigiu pe plan național și internațional a funcționat în ultimii 15 ani pe post de cenușareasă, supraviețuind numai datorită spiritului de sacrificiu și de răspundere vizavi de soarta teatrului românesc a unui grup de cîțiva profesori. Fără ei, secția — singura de acest fel din țară — s-ar fi desființat, înregistrîndu-se un nou și inestimabil „succes” pe calea revoluției culturale și a „Cîntării României”. Toate aceste aberații s-au năruit, dar noi sintem obligați acum să ne reluăm activitatea din situația în care am fost aduși.

După revoluție, acceptînd conducerea catedrei, am fost conștient de răspunderea ce îmi revine. Ce s-a schimbat în decurs de cîteva săptămîni e bine să-i întrebați pe studenți.

Totul e doar un început. Realizez însă că această răspundere, în condițiile date, e un risc pe care mi l-am asumat. Sint dispus să risc în continuare în momentul în care acest



(continuare în pag. 19, col. I)



(continuare în pag. 19, col. II)

17





(continuare din pag. 16)

posturi pentru profesori. Practic am avut un singur profesor angajat, pe post de asistent, ceilalți au venit ca asociați, cu trei salarii de asistent pe an; în rest toate posturile de profesori au rămas la regia de film.

Apoi, Octavian Cotescu a extras regia de teatru de la regia de film — noi împărțeam și studenții și cifra de școlarizare — și a afiliat-o secției de actorie. Era un altfel de hibrid, pentru că împărțeam în continuare studenții, cifra de școlarizare fiind de 7 studenți pe an, 3 sau 4 la film, 3 la teatru. Deci, în continuare, dădeam examen împreună, teatru și film, dar funcționam la secția de actorie. În felul acesta, munca a putut fi prestată doar prin bunăvoință, fanatismul sau pasiunea oamenilor care au venit s-o facă, condițiile de lucru ale studenților de la regia de teatru fiind foarte grele. De cele mai multe ori repetam noaptea, după ce se terminau cursurile de la actorie, sau — prin înțelegere cu profesorii de la actorie — într-un timp record de pregătire a examenelor noastre.

Începutul a fost foarte încurajător, am fost entuziaști, am avut și mai puține probleme cu profesorii, care în general au fost apreciați de studenți, ba chiar în ceea ce privește regia și actoria n-au fost probleme aproape deloc (au fost niște probleme la catedra de vorbire, dar sperăm să le rezolvăm și pe acelea). Deci, problemele noastre în acest moment nu sînt deloc asemănătoare cu acelea ale regiei de film.

Concret, problema rămîne aceea a schemei noastre, a

structurii noastre. Venim în continuare în această formulă de profesori asociați, fie că sîntem decan, șef de catedră și așa mai departe, în continuare nu avem posturi pentru ca profesorii să se poată angaja în institut. Sperăm ca într-un viitor mai apropiat sau mai îndepărtat să putem obține și în fapt această schemă.

Am căpătat deci autonomia de a propune structura și cifra de școlarizare a institutului (ca și condițiile examenului de admitere), de a propune reînființarea secției de teatrologie, de a reorganiza catedrele pe principiul atelierelor, de a îmbogăți și programa analitică — „legiferind” astfel, dar tot la stadiul de propunere, ceea ce noi am și făcut de fapt în ultimii ani. Dar n-am căpătat și certitudinea că toate aceste propuneri se vor materializa. S-ar putea, de pildă, ca teatrologia să nu se reînființeze de la anul, chiar dacă lucrul acesta e de dorit și e necesar.

Cu toate aceste condiții, institutul nostru funcționează aproape foarte bine: studenții își dau examenele și la actorie și la regie, am adus foarte mulți profesori noi, între ei aflîndu-se, la catedra de actorie, George Constantin, Leopoldina Bălănuță, Alexandru Repan, Marcel Iureș, Adrian Pintea, iar la mișcare scenică Miriam Răducanu, Raluca Ianegic, Sergiu Anghel. **Dar nu știm din ce-i vom plăti.**

Tot ceea ce a ținut de noi am făcut. Urmează ca Ministerul Învățămîntului să decidă atît în privința structurii, a schemei propriu-zise, cît și a cifrei de școlarizare, pe care noi am dori-o mult mai mare, avînd în vedere necesitățile teatrelor.

DESFIINȚAREA TEATRELOR?

Ce se întîmplă cu teatrele și în teatre după 22 Decembrie 1989? Se întîmplă multe; și toate cite se întîmplă sînt un soi de spectacol la desfășurarea căruia, fiind prinși cu toții, uităm să mai ținem spectatori. Unele teatre n-au încă directori; altele îi au, dar nu și-i mai doresc. Unii regizori caută prilejuri și instituții care să le ofere șansa de a arăta Europei cit

de buni sînt. Unii actori pleacă din țară dar, pînă să li se aprobe plecarea, sînt de nefolosit în teatrele lor; ori, și mai rău, pur și simplu dizolvă, desființează un teatru ori o secție a sa. Alți actori părăsesc teatrele în care fuseseră angajați și-și iau lumea în cap; fac teatre particulare, încropesc trupe particulare, nutresc speranțe și iluzii particulare. Alți cîțiva îi înfruntă, îi insultă pe noii directori. Grevă de unul singur? Da! Un actor prins într-un spectacol poate șantaja sentimentul restul distribuției, poate boicota un spectacol. Și așa spectacolul străzii este cu mult mai viu, mai antrenant și cu o participare masivă, la care spectatorii implicați se află în număr de mii și mii, fără involuntarele discriminări culturale operate între cei care vor și cei care nu vor să vină la teatru. Ce se întîmplă oare? Exact ceea ce era inevitabil să se întîmple! Eliberarea de sub dictatură a fost

confundată cu libertatea. Iar **libertatea**, definibilă ca acces neîngrădit la șansa, e **privatizată**. Regizori, actori, considera că libertatea este a lor, a fiecăruia în parte, fiecare dintre ei privindu-se doar ca ființă socială, uitînd că este om de artă. Libertatea asta e păgubitoare pentru că produce o amnezie care ia și mințile. Mai toți au uitat că, în calitate de oameni ai scenei, visau și se străduiau să smulgă cenzurii fărîme din ceea ce numeam cu toții **LIBERTATEA ARTEI TEATRALE, LIBERTATEA SCENEI**. Dar libertatea teatrului este privată azi, acum, ca o libertate înrobitoare. Pînă nu demult, actorii se supuneau fără crîcnire regizorului, ba chiar cereau prezența în teatrul lor a unui regizor a cărei concepție să fie atît de riguroasă și convingător formulată, să fie atît de plină de minunate dificultăți și pretenții încît actorii să se simtă presați, somați, îmboldiți, biciuiți



(continuare din pag. 17, col. I)

instituit o dorință unanimă ca, începînd de la anul, odată cu examenul de admitere, lucrurile nedorite să nu mai poată avea loc și valoarea și competența să-și reia locurile pe care le-au pierdut nu din vina lor.

Studentii și-au manifestat dorința de a avea profesori adevărați, contestînd vechii profesori pe care îi considerau lipsiți de competență, niște mediocrități opoșite la căldurică într-o slujbă bine remunerată, care le oferea girul cadrului didactic universitar, de la care însă studenții nu prea aveau ce învăța, nici profesional și nici moral. Ei au cerut profesori competenți, adică oameni de vîrf care lucrează în momentul de față în domeniul teatrului, al filmului și al criticii de film și de teatru.

Acești oameni au fost chemați de către studenți, li s-a propus să lucreze în institut, li s-a explicat nevoia pe care o au studenții, pe care o simt studenții, de a învăța de la ei — le apreciază filmele, spectacolele, rolurile în care au jucat —, mare parte dintre cei chemați au acceptat, dar de acum încolo încep lucrurile paradoxale.

Avem în momentul de față în institut două corpuri profesoriale: unul titularizat și contestat, iar altul dorit și fără statut de profesor. Nu există nici un fel de formă legală de a ne putea debarasa de foștii profesori. Ministerul lasă pe seama noastră și a timpului rezolvarea acestui paradox, studenții se agită pentru că vor să-și vadă profesorii doriți, instalați cu drepturi depline în catedrele lor, profesorii doriți simt o stare de jenă față de profesorii nedorți, care se află încă aici în institut și pe care nu ei i-au contestat ci studenții, nu ei au vrut să-i uzurpe, atunci cînd au răspuns doar unei dorințe justificate — după părerea mea și nu numai a mea — a studenților.

Din aceasta dilemă putem ieși, dar nu de noi depinde, nu noi putem decide. Studenții amenință din nou cu greva dacă această problemă nu se rezolvă, ea privește nu numai institutul nostru ci întreg nivelul învățămîntului universitar și dacă se așteaptă ca toate aceste cadre didactice dezavuate să plece singure, eu cred că așteptăm prea mult din partea lor.



(continuare din pag. 17, col. II)

joc îmi oferă cît de cît o șansă. Dar constat, pe zi ce trece, că sîntem canalizați spre a ne mulțumi cu retușuri și cîrpeli.

Ideile noi se ciocnesc în permanență de structuri și mentalități retrograde. Ceea ce visăm ziua cu ochii deschiși se năruie peste noapte. Ca în legenda Meșterului Manole.

Autonomia universitară e o formulă firească dar și comodă pentru cei ce o proclamă, intervenind între timp cu dispoziții care o contrazic.

Dar nici eu și nici colegii mei nu sîntem dispuși să continuăm în felul acesta. Îi asigur însă pe toți cei ce privesc cu ochi responsabili soarta teatrului românesc că, pînă la clarificarea tuturor problemelor noastre, nu vom ceda. Poate că după rezolvarea lor vom părăsi cîmpul de luptă, și asta numai din oboseală.

Grupaj realizat de
Victor Parhon

de ea, spre a realiza personajul, spectacolul. E limpede! Libertatea teatrului se construiește și cere o disciplină „cazonă” efort fizic egalat doar de cel depus de mineri și performanțe retorice neegale de nici un om politic. Deocamdată libertatea individuală face să apară enervantă libertatea teatrului. Deocamdată, zbenguiala, răsfațul, moftul, iluzia fiecăruia despre sine primează. Cine sînt disciplinații teatrelor? Paradoxul era inevitabil. Disciplinații sînt puțini la număr și nu întotdeauna actori importanți și de talent. Tocmai indisciplinații care cred că viitorul le va asigura, ca și pînă la 22 decembrie anul trecut, șansa de a fi priviți cu admirație de zeci de mii de perechi de ochi, abia aceștia sînt cu adevărat necesari și utilizabili pe scenă. În treacăt fie spus, le va fi din ce în ce mai greu să mai fie „stele”, vedete, pentru marele public. Vedete acum sînt viitorul și prac-

ticienii proiectelor economice, politice, sociale. În țară se reîntorc regizorii care au construit prestigiul și dimensiunea teatrului românesc contemporan pînă în urmă cu două decenii. Oare între acești monștri sacri și tinerele generații de regizori nu se va isca o antipatie, un conflict? Vor putea acești monștri sacri să reimpună atenției publicului teatrul contemporan, cînd în jurul nostru vacarmul speranțelor, iluziilor, al pretențiilor, al dezamăgirilor este asurzitor? Monștrii sacri sînt aceia care vor găsi soluția, sau celălalt, „băștinași”? Oare au teatrele public? Vor avea? Greu de spus. Cine și-ar asuma acum riscul prezicătorului?

Ar fi fost bine, poate, ca, în această buimăceală inevitabilă, teatrele, după ce își vor fi avut directorii numiți, să fi fost desființate pentru două săptămîni, răs-timp necesar fiecărui director pentru a-și construi o platformă estetică; în jurul fie-

cărei astfel de platforme s-ar fi strîns actorii care doresc să o realizeze. Am glumit. Poate că nu trebuiau desființate teatrele întrucît se vor desființa singure, pentru a se reînființa în deplinul înțeles al cuvîntului.

Mai interesează azi textele dramaturgiei românești de pînă ieri? Personal cred că prea puține mai stau în picioare acum. Deocamdată, teatrele care încearcă să-și vadă de treabă s-au aruncat cu lă-comie asupra lui Eugen Ionescu. Caré e soarta dramaturgiei românești contemporane?

Toată lumea e nerăbdătoare. Toți stăm în așteptare. Ce așteaptă teatrele, evident, fără a sta cu mîinile în sin? **O lege a teatrelor.** Chiar dacă nu o așteaptă, ea este necesară ca un „instructaj” de folosire a libertății.

Paul Cornel Chitic

COUPE

BUN DAR SCUMP
ORI BUN ȘI SCUMP?

O montare interesantă și plină de îndrăzneală avea premiera la Avignon în iulie 1988. Este vorba de **Hamlet**, piesă pusă în scenă de regizorul Patrice Chéreau cu Gérard Desarthe în rolul titular. La doi ani de la premieră, patru premii Molière recompensează o carieră triumfală. În total, 137 de reprezentații și 140.000 de spectatori. Care a fost prețul acestei montări? „Nu mi-e rușine să spun că Hamlet este un spectacol de mare clasă”, mărturisește Philippe Coutant, director adjunct la teatrul din Nanterre — Amandiers. Numai punerea în scenă și prima reprezentare au costat 17 milioane de franci. Pentru decorul lui Richard Peduzzi — o extraordinară platformă de lemn — a trebuit o sumă de 1,8 milioane. Pentru costume 500.000, pentru efectele speciale 350.000, iar pentru cei 22 de actori — 1,6 milioane franci. Total — 4,3 milioane cheltuite înainte de premieră.

Odată montat, spectacolul a început să fie „exploatat”. Și, paradoxal, aici a costat cel mai mult, pentru că de la Nanterre la Villeurbanne sau Grenoble a trebuit plătit transportul decorului, al echipei, cazarea și bineînțeles salariile. Încă 13 milioane de franci. Din fericire **Hamlet** a avut succes și s-a jucat cu săli arhipline, aducând 12 milioane de franci. La sfârșitul reprezentațiilor, în 1990, spectacolul era în deficit cu 5 milioane. 5 milioane ar putea părea enorm, însă același deficit îl înregistrează orice montare obișnuită dintr-un centru național de teatru, care însă nu va atinge niciodată uimitoarea cifră de spectatori pe care a înregistrat-o **Hamlet**.

Fără girul regizorului Patrice Chéreau, astăzi n-am fi putut vorbi decît despre o montare monstruoasă. În acest fel însă, putem vedea adevăratul preț al teatrului. □ **Anca Platcu**

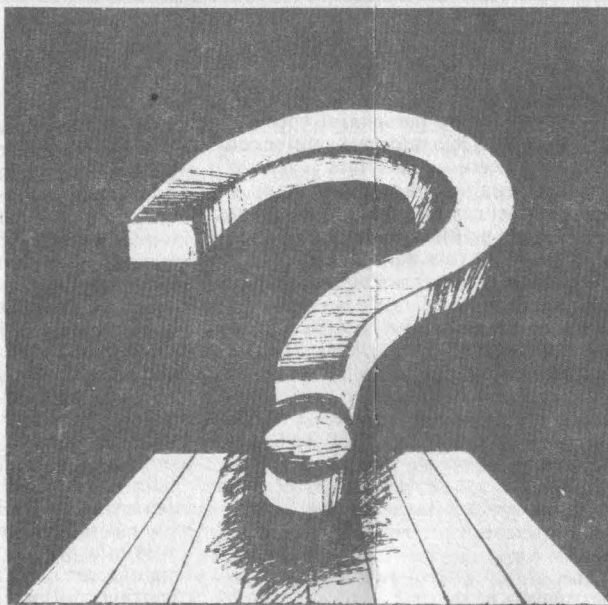
BICIUL ȘI REPLICA

Într-una din zilele în care bucureștenii, terorizați de bandele lui Ceaușescu, făceau un control riguros la intrările în metrou, lui Romulus Vulpescu, actualul director al Teatrului Mic, i s-au cerut buletinul și carnetul de partid (acesta din urmă pentru a i se da, firește, foc). Cu aerul său de haiduc intelectual, traducătorul lui Villon a ținut să atragă atenția controlorilor: „Sînt nemembru de partid încă din ilegalitate”.

Actorii de la Teatrul Mic, care s-au temut (sau nu) de biciul lui Dinu Săraru, să se teamă **totuși** de replica dramaturgului Vulpescu! Are șfichiul mai subțire. □ **Ariel**

DE CEE

AȚI ACCEPTAT SĂ
FIȚI DIRECTOR LA:





TEATRUL "NOTTARA"

**VICTOR
ERNEST
MAȘEK**



TEATRUL "ION CREANGĂ"

**GRIGORE
GONTA**

Acceptarea funcției de director al Teatrului Nottara, gest care mi-a adus din partea cunoscuților un număr egal de felicitări și de ...condoleanțe, are o triplă motivație: morală, profesională și afectivă.

În primul caz, motivul ce m-a făcut să accept această ofertă, renunțând la altele mai „ispititoare”, în diplomația culturală de exemplu, este același care m-a determinat să nu-mi părăsesc țara în acești din urmă cei mai grei ani ai coșmarului ceaușist, în ciuda posibilității legale și chiar a sugestiilor securității de a o face. Iar acest motiv a fost conștiința necesității de a sluji aici și acum, după puteri, supraviețuirea și respectiv afirmarea liberă a valorilor reprezentative ale artei și culturii românești. Și nu oricum, de pe înalte poziții emanatoare de orientări și indicații, ci în prima linie, acolo unde se face arta, unde se născ zilnic, cu sacrificii, efort și multă cheltuială nervoasă operele ce demonstrează vitalitatea și originalitatea artei românești.

În cel de al doilea caz e vorba de un pariu al teoreticianului cu sine însuși. Prilej de a proba justetea opiniilor sale despre specificitatea inalterabilă a artei teatrale și despre cum ar trebui ea să fie apărută și stimulată. Rar are un estetician șansa de a-și pune în practică teoriile, care în carte pot părea seducătoare, dar care, transpuse în viață, înfruntă riscul de a se vădi fie utopice, fie eronate. E un risc pe care mi l-am asumat în speranța că drumul de la catedră sau bibliotecă la scenă nu se va transforma într-un „drum al Golgotei”.

Cea de a treia motivație este o consecință directă a contaminării mele cronice, încă din copilărie, cu microbul dragostei de teatru. Neavînd însă șansa unei înzestrări native care să-mi justifice prezența, atât de jinduită, pe scenă și nepricepîndu-mă deci să fac nimic din ceea ce ar fi util teatrului nu-mi rămînea altă cale decît aceea de a deveni... director.

—Pentru dragostea cu care am fost solicitat de colectiv. Chemarea lor mi-a amintit de debutul meu regizoral la Teatrul Național cu piesa *Fata din Andros*, cînd tineretul teatrului, care nu prea juca în acel moment, mi-a propus să facem împreună un spectacol. Îmi doresc mie și teatrului „Ion Creangă” să ne bucurăm de același succes solid și de lungă durată, atît în țară cît și în străinătate.

Sigur că între a fi director de scenă, cum mai apare scris pe unele afișe, în loc de regizor artistic, și a fi director de teatru nu e o opțiune ușoară, dar dacă este atent gîndită și cu anticipație, ea poate deveni o mutare de șah cu finalitatea: „mat”-ul partenerului sau adversarului. Partenerul fiind publicul care la stîrșitul spectacolului trebuie să plece incîntat de faptul artistic la care a participat, recunoscînd meritele tuturor realizatorilor și deci ale teatrului.

Pe de altă parte, m-au mai tentat infinitele posibilități de genuri și stiluri de spectacole pe care le oferă un teatru al tinereții, faptul că ele se pot realiza mai ales în actualul moment istoric, într-o totală libertate de fantezie și creație, devenind expresive, vitale.

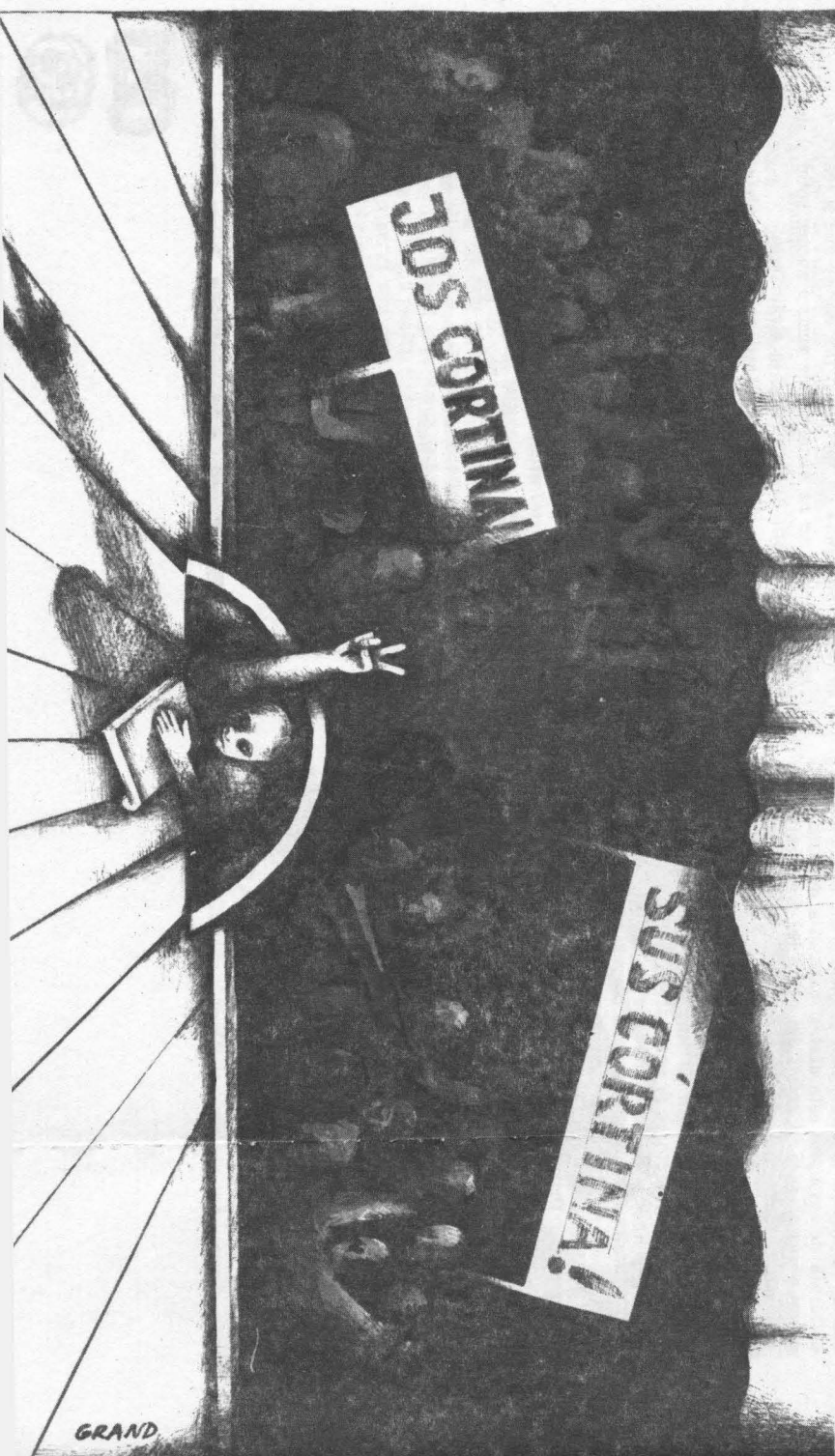
Grupaj realizat de
Victor Parhon

TOP "UNDE FUGIM DE ACASĂ?" (Marin Sorescu)

* credeți-ne, e mai bine acasă
* fugiți, dar pe propria răspundere
* * * dacă tot vreți să fugiți de acasă...
* * * la un spectacol ce nu trebuie pierdut
* * * * la un spectacol eveniment

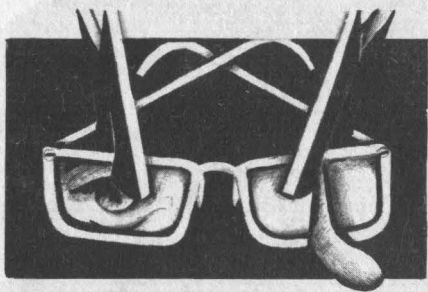
	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPOESCU	VALENTIN SILVESTRU
Portile pădurii de Elie Wiesel (Teatrul Evreiesc de Stat)			***		***
Henric IV de Luigi Pirandello (Teatrul Nottara)	**	**	***	***	***
D-ale protoco- lului de Paul Everac (Teatrul de Comedie)	*	*	*	*	*
Dom Juan de Moliere (Teatrul Mic)	**	****	**	***	**
Cadrilul de Eugen Mirea dupa Oscar Wilde (I.A.T.C)	**	**	***		**
Week-end de adio de W.D. Home si M.G. Sauvajon (Teatrul Giulești)			**		*
Terra II Tudor Popescu (Teatrul Ion Creangă)		*	*	*	*

NOTĂ: Spectacolele incluse sînt cele mai recente premiere (la inchiderea ediției) ale afișului teatral bucureștean; numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică; o "căsuță" necompletată nu înseamnă decît că spectacolul nu a fost văzut de respectivul critic.



CRONICA





DIN SPATELE GEAMULUI MAT

HENRIC IV de Luigi Pirandello ● **Teatrul „Nottara“** ● **Data premierei:** 20 februarie 1990 ● **Regia:** Dominic Dembinski ● **Scenografia:** Mihai Mădescu ● **Distribuția:** Adrian Pintea (Henric al IV-lea), Camelia Zorlescu, Anda Caropol (Matilde Spina, marchiză), Anca Bejenaru (Frida, fiica ei) Cristian Șofron (Carlo di Nolli, un tinăr marchiz), Viorel Comănici (Tito Belcredi, baron), Mircea Anghelescu, Alexandru Repan (Donisio Genari, doctorul), Ion Popa (Landolfo — Lolo), Valeriu Arnăutu (Ordulfo - Nonó), Vasile Lupu (Arialdo - Franco), Mircea Jida (Bertoldo - Nino), Ion Porsilă (Giovanni), Eduard Semel (Spinzuratul).

Dintre piesele lui Pirandello, probabil cea mai jucată în România a fost **Henric al IV-lea**. Regizori și actori importanți au fost — și, iată, continuă să fie — atrași ca de un ispititor, irezistibil pariu, de virtuțile scenice ale faimosului „umorism“ pirandellian, mai convingător, mai seducător cristalizat aici — poate — decât în celelalte drame ale sale.

Într-adevăr, povestea celui ce trăiește timp de doisprezece ani rolul unui personaj **jucat** de el în momentul în care a avut un accident, devine cadrul ideal pentru întruparea scenică a unei teorii estetice fundamentate pe sentimentul contrariului, pe ideea permanentei coexistențe corp-umbră, a vieții nefixată de artă, ci urmărită, dimpotrivă, în necurmata-i

mobilitate, în alăturarea și nu contopirea elementelor constitutive ale unui caracter. Realitatea și ficțiunea se substituie mereu una alteia, existența e joc și jocul e existență, fiecare personaj își poartă ca pe un privilegiu și ca pe o pedeapsă cele patru suflete aflate în perpetuă luptă: sufletul instinctiv, sufletul moral, sufletul afectiv, sufletul social. Scinteietor, fascinant caleidoscop de forme, imagini, senzații, afirmații, negări, toate posibil de reunit doar sub ideea (titlu pirandellian, de altfel) „așa e, dacă vi se pare“. Există o perfectă ordine în această aparentă și proclamată sfidare a ordinii, o admirabilă precizie în compunerea dramatică a... descompunerilor urmărite, teoretizate de Pirandello; poate astfel se și explică interesul mereu proaspăt pe care-l stîrnește piesa, de aproape șapte decenii, unui public ce nu urmărește, desigur, materializarea „umorismului“ sau a oricărei teorii în pagina de dramaturgie ci, pur și simplu, un text de teatru.

Insuccesul montării lui **Henric al IV-lea** pe scena Teatrului „Nottara“ (pentru că, trebuie s-o spunem din capul locului, spectacolul regizat de Dominic Dembinski ni se pare a fi un insucces în fișa de creație a tinărului artist) pleacă, poate, tocmai de la neobservarea acestei ordini interioare, vitală pentru receptarea textului. Se menține, pe parcursul întregului spectacol, senzația bizară că urmărești imaginile printr-un geam mat care, chiar dacă nu deformează neapărat contururile, le face, oricum, lipsite de pregnanță, neconcludente. Suita „dezvăluirilor“ se prefiră molcom, alunecă vătuit către noi, fără surprize, fără emoții, semnele scenice sînt sau prea multe (în anume momente), obosind ori devenind pleonastice, sau inexistente (în alte momente), lăsînd textul să se descurce de unul singur. Și, oricît ar părea de ciudat, textul nu se descurcă totdeauna, poate tocmai pentru că o „ridicare pe verticală“ a sa presupune o **anume** lectură, un unghi propriu de abordare, un comentariu scenic al textului literar. Principalul neajuns — atît în ceea ce privește regia cit și interpretarea ori scenografia — nu constă, de altfel, într-o eroare de atitudine, ci tocmai în dificultatea de a descifra o atitudine. Se întîmplă ca un spectacol cu o piesă de Pirandello să fie prost, iritant, neinspirat, dar mai rar plicticos. De data aceasta, — mai ales în prima parte, dar nu numai în prima — senzația de imobilitate, de binevoitoare vlăguială nu reușește să se spulbere.

Nimic mai potrivit, în principiu, pentru un actor de „voltajul“ lui Adrian Pin-

tea, de complexitatea sa expresivă decît acest „Hamlet modern“, cum a fost numit, cu o expresie devenită clișeu, rolul lui Henric al IV-lea. Și totuși... Și totuși actorul nu-și găsește propria măsură, ecranul mat se păstrează și în ceea ce-l privește iar cele cîteva momente în care „întîlnirea“ se produce, în sfîrșit, cu acuitatea de gînd și trăire pe care o așteptam, acele cîteva momente, deci, reușesc să spargă dar nu și să înlăture făgașul convențional (chiar dacă nu eronat) trasat de la începutul spectacolului.

Pe o linie „confortabilă“, temperat expresivă se plasează și interpretarea Camelliei Zorlescu căreia i se poate reproșa doar faptul că nu lasă loc de reproșuri (dar nici de entuziasme).

Conștiincioși, dar parcă ușor plictisiți, Anca Bejenaru și Cristian Șofron, destul de strident Viorel Comănici, într-un personaj ce amintește „intrigantul“ din melodrame, fără a ne lăsa, însă, să presupunem o intenție limpede (să-i spunem, polemică) în acest sens.

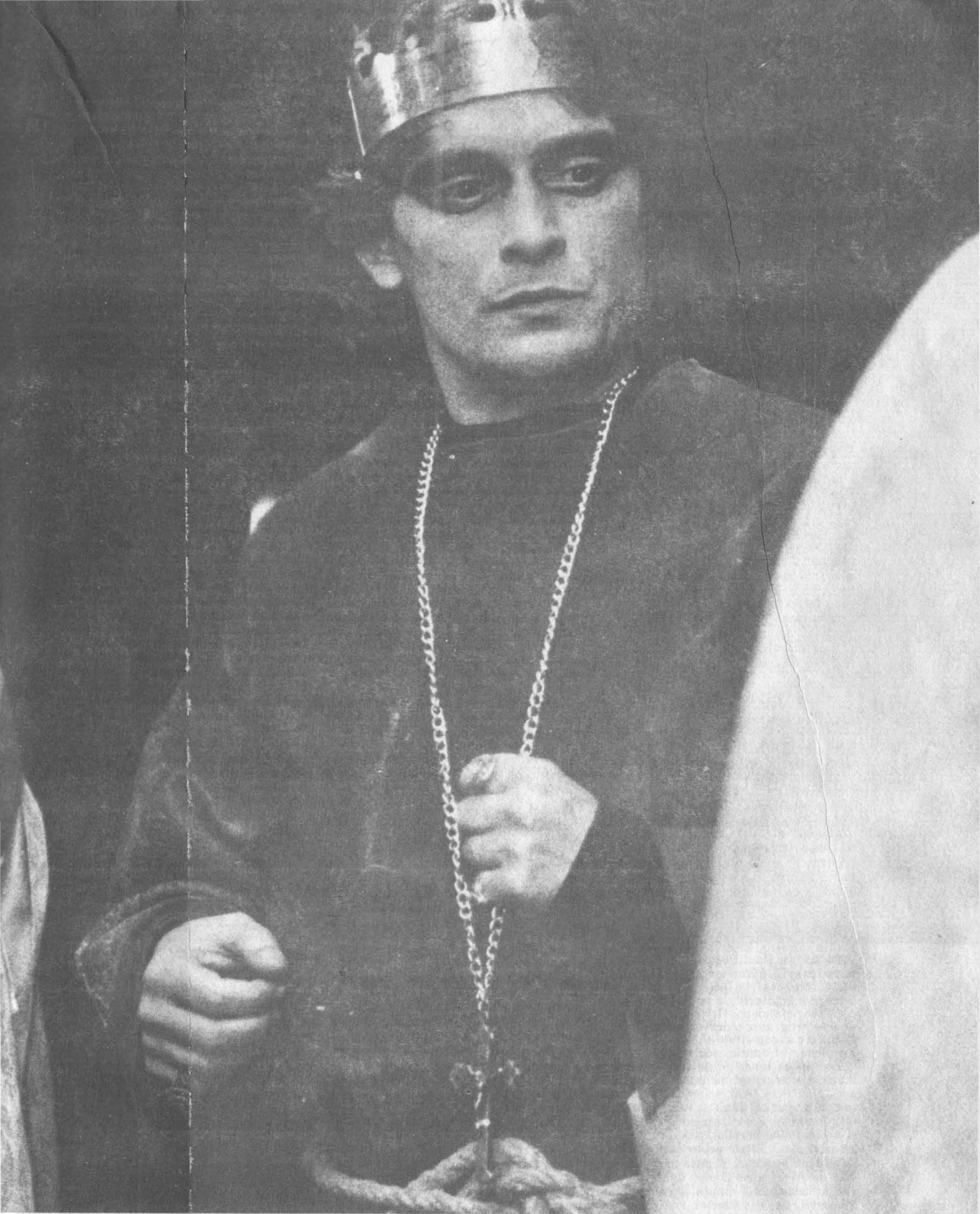
O astfel de atitudine ușor persiflantă față de personaj descoperim în interpretarea lui Alexandru Repan, dar insuficienta finisare (firească, în condițiile intrării peste noapte în rol) îl împiedică să mai estompeze contururile, uneori prea apăsat.

Prezențe neîmpovărate, dar cu o contribuție modestă: Ion Popa, Valeriu Arnăutu, Vasile Lupu, Ion Porsilă; cam prea „activ“, generos în gesticulări — Mircea Jida.

Vom încheia, și noi, după tipicul tradițional, cu cîteva cuvinte despre scenografia semnată de Mihai Mădescu: imagine frumoasă, posibilă, dar lipsită de sugestia mobilității, a permanentei redimensionări, ce constituie una din dominantele universului pirandellian.

Cristina Dumitrescu





Adrian Pintea



IRONIA SOARTEI

D'ALE PROTOCOLULUI de Paul Everac ● **Premiera:** 22 februarie 1990 ● **Regia:** Alexandru Darie ● **Scenografia:** Ion Popescu Udriște ● **Muzica:** Mihai Virtosu ● **Distribuția:** Cornel Vulpe (Barbu Chilug) ● Iarina Demian (Dochi Chilug) ● Magda Catone (Tinți Chilug) ● Iurie Darie (Nae Strugurelu) ● Dumitru Rucăreanu (Gogu Bașculea) ● Anca Pandrea (Cezașina Strugurelu) ● Petre Nicolae (Tomică Boroghină) ● Florin Anton (Viorel Malcolm Hurță) ● Julieta Strimbeanu (Madam Aglae) ● Claudia Bolohan (Evelina)

A fost odată, ca și altădată, o „săptămână a teatrului scurt”, la Oradea în 1984. Și-au fost acolo cițiva dintrei cei mai interesați tineri regizori: Dominic Dembinski, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie. Reușind ei spectacole unul mai captivant decît celălalt, s-au trezit, după puțină vreme, intrați sub reflectorul critic al lui Paul Everac. Acesta îi acuza de deformări ale textului dramatic, pe unii de obstinație, de erotomanie, scabrozități (și) etc. Cu exact zece ani în urmă, prin 1975, Paul Everac (în volumul de articole adunate, **Încotro merge teatrul românesc?**) le cerea regizorilor tineri de atunci „să ne exprimați, să fiți nu voi înșivă, ci **noi înșine**, cultura noastră, substanța noastră, filosofia noastră”. Pe la 1984 același Paul Everac (în **Martor cu păreri proprii**, păreri cu care a blagoslovit teatrul românesc din belșug), în urma unei analize a „culturii”, ajunge la concluzia că „în societatea noastră s-a simțit nevoia de a se programa o **dezvoltare multilaterală**, care să constituie afirmarea destinului plener al omului socialist”.

Estimarea fondului de aur al gândirii teatrale everaciene nu intră în paginile acestui articol. Am spus. Dar ironia soartei a vrut ca, după ce, atunci, la Oradea, Paul Everac acuzase pudic obstinația și erotomania tinerilor regizori, să vadă acum o piesă, **D'ale protocolului**, scrisă de pudicul acuzator, și pusă în scenă tocmai de Alexandru Darie, unde abundă vulgaritatea pur și simplă. Această ironie a soartei, da, e subiectul articolului de față.

Care ar mai fi putut să se numească: Istoria unei ciori vopsite.

Ce a putut să-l atragă pe tinărul regizor la această piesă cu alură de farsă, în care procedee comice din Baranga și Mazilu pot fi observabile, nu știu. Tribulațiile unui slujbaş, Barbu Chilug, sperînd la o avansare dacă invită acasă la o masă „protocolară” superiori bine plasați în ierarhie (Strugurelu, Bașculea), dar și oameni de umplură, vecini, de pildă (Hurță, madam Aglae), se vad supuse jocului căderii și decăderii din funcție (ca la Baranga, în **Sfîntul Mitică Blajinu**). Folosirea fiicei sale, Tinți, defilînd sub ideea maziliană a femeii care distruge moralul bărbaților, ca să „bage mare” (replică din text) în funcție de cota de moment a ștabilor, ceea ce însemna pe scenă împilarea omului de către femeie, cu dezgoliri parțiale corespunzătoare; surpriza din final, unde Hurță, inofensiv-stîngaciul vecin, se vedește a fi „pozitivul” justițiar (schema par'c-am mai auzit-o!), toate acestea probabil că făceau parte din cultura pudică, din „substanța noastră, filosofia noastră” cerute tinerilor regizori odinioară.

Realizat înainte de decembrie 1989, ce putea sconta acest spectacol al Teatrului de Comedie, eșuat artisticeste ca mizansenă (doar vreo două interpretări actoricești sint plauzibile) despre care Alexandru Darie, într-o scurtă prezentare, scrie că „este pentru mine pretextul unui candid și sincer dialog despre tot ceea ce ne-a sufocat ani de zile”?

Este adevărat că în cloaca avansărilor pe bază de „protocol” special mizeria umană se afla la larg. Că acest fapt era unul dintre multele care ne-au înnegurat existența. Dacă spectacolul ar fi fost lipsit de neartistica tentă vulgară, de violențele verbale disarmonice (se strigă mult pe scenă și e o agitație dizgrațioasă) și în general, de alura estradistică de prost gust, cred că **D'ale protocolului** ar fi fost, la o simplă lectură, inutilizabilă ca literatură scenică.

Iată însă că o fostă țintă a „operațiunii” Oradea găsește cu cale să-și exprime crezul artistic față de această piesă. Cel care reușise, sub cenzură, splendidul spectacol cu **Jolly-Joker**, demascare acerbă a mecanismelor otrăvii social-politice infestînd umanul, ne prezintă acum o piesă „avertisment” a domnului Paul Everac. Și să nu mai crezi în frumoasele eseuri despre fatala atracție dintre „victimă” și „călău”!

Dar pe mine nu mă preocupă această atracție, ci spectacolul, mai bine zis postura regizorului Alexandru Darie căruia nu-i mai recunosc aici finețea gândului și originalitatea expresivă din **Săptămîna luminată**, **Jolly-Joker** sau **Amadeus**. Exagerările abundă, de la jocul actorilor, îngroșat, dizgrațios pînă la poluare sonoră. Debitul verbal al unora e neartistic de tot, iar relațiile de joc mozaicate rău. Cornel Vulpe (Barbu Chilug), Dumitru Rucăreanu (Bașculea), Julieta Strimbeanu (Aglae) evoluează într-o manieră convențională sub raport comic. Inflexiunile vocale și prestația scenică ale Magdei Catone (Tinți), care altădată aveau girul artei comice originale a actriței de farmec și talent indiscutabil, se vad aici într-o lumină deranjantă.

O singură „lumină” în acest spectacol: Iarina Demian care-și compune rolul (Dochi, soția lui Barbu) cu atenție, cu farmec comic neîngroșat, ba, uneori, cu rafinament. La fel, Florin Anton, în Hurță, adoptă o linie de joc ce amintește tipul cinematografic britanic, al aiuritului.

Să fie acest spectacol o parodie „culturală” a „dezvoltării multilaterale” de odinioară? Să fie piesa lui Paul Everac, născută înainte de decembrie 1989, un act protestatar? Nu cred. Paul Everac a consolidat prea serios, de cîteva decenii, prin piesele și critica sa „destinul plener al omului socialist”. Păi, ia să ne gîndim puțin...

Marian Popescu





Iarina Demian și Cornel Vulpe



ISPITA NEMĂSURI I

DOM JUAN de Molière • Teatrul Mic
• Data premierei: 23 februarie 1990 •
Regia: Dragoș Galgoțiu • Scenografia:
Lavinia Drișcu • Distribuția: Dan Con-
durache (Don Juan), Marian Rilea (Sga-
narelle), Coca Bloos (Elvira), Dinu Ma-
nolache (Don Carlos), Ioan Chelaru
(Don Alonso), Păpîl Panduru (Don
Louis), Oana Ioachim, studentă I.A.T.C.
(Charlotte), Irina Movilă, studentă
I.A.T.C. (Mathurine), Florin Călinescu
(Pierrot, Gusman, La Ramee, Cerșeto-
rul), Petre Moraru (La Violette), Ion Ion
(Ragotin), Constantin Bărbulescu (Di-
manche), Ana Maria Bobicov, Clara Po-
pescu, studentă I.A.T.C. (măști în car-
naval). Fragmentele din ȘCOALA FE-
MEILOR sînt interpretate de Monica
Ghiuță (Agnès) și Ioan Chelaru (Ar-
nolphe).

Se pare că Molière a scris, în 1665, **Dom Juan sau Ospățul de piatră**, comedie, pentru a da repede ceva de lucru trupei sale, aflată în criză financiară după interzicerea lui **Tartuffe**. Se pare, de aseme-
nea, că subiectul însuși i-a fost sugerat de colegii lui actori, invidioși pe rețetele „grase” obținute de alte trupe care jucau, în aceeași vreme, două piese italienești inspirate din povestea „seducătorului din Sevilla”, elaborată literar, cu numai trei decenii înainte, de călugărul-dramaturg Tirso de Molina. Se pare, în fine, că Molière nu-și îndrăgea prea mult opera; atunci cînd, după doar 15 reprezentații, piesa a fost scoasă de pe afiș, autorul — contrar obiceiului — nu a făcut nici un efort să o apere și să o salveze. De ce a fost el oare atît de nepăsător față de soarta celei mai strănii și mai originale dintre scrierile lui? Citind-o (în franțuzește, căci unica traducere românească — a lui Alexandru Kirițescu — denaturează copios, deși savuros, textul), ai impresia că dramaturgul a pornit să scrie ceva și a terminat cu totul altceva, că, pe măsură ce pătrundea dincolo de învelișul acreditat al subiectului — pedepsirea exemplară și moralizatoare a unui ușuratic zdrobitor de inimi feminine —, se pătrundea el însuși de carnea și singele eroului, dînd mereu mai mult, mergînd mereu mai departe. Pînă unde? Dacă, inițial, Molière îl „critică” (prin gura lui Sganarelle, rol în care și apărea ca actor) pentru sfidarea moralei curente, treptat dramaturgul și personajul său ajung să desfidă, împreună, societatea puritană și bigotă, autoritatea constituită, paternalis-
tă și absolutistă, în sfîrșit — Cerul și Iadul. Există în piesa **Dom Juan** o atît de evidentă încălcare a tuturor preceptelor estetice ale timpului, și în personajul Don Juan o atît de flagrantă **hybris** (păca-

tul, de neiertat în ochii antichilor elini, al trecerii dincolo de Măsură) încît această imperfectă comedie clasică devine, de fapt, o perfectă tragedie modernă. Iar vorbele otrăvite din denunțul adresat regelui de un oarecare jansenist pe nume Rochemont („...găsesc că farsa sa, după ce am analizat-o cu seriozitate, este cu adevărat diabolică și cu adevărat diabolic este și creierul său și că n-a apărut niciodată ceva mai nelegiuit, nici chiar în păgînism” — cf. Léon Thoorens, **Dosarul Molière**, Univers, 1977, p. 188-189) sună, astăzi, ca o bizară intuiție.

Febra depășirii normelor este, pentru spiritele creatoare, contagioasă. Spectacolul lui Dragoș Galgoțiu o dovedește din plin. Regizorul pare că a vrut să aducă în scenă nu doar o piesă, ci o epocă (secolul XVII) și o biografie (cea a lui Molière), nu doar un erou, fie el și arhetipal, ci un mit și un om; sau mitul unui om. Despărțite și totodată reunite printr-o uriașă cortină cu falzurile încremenite în mișcare, lumea teatrului și teatrul lumii trec neconștient una în cealaltă, personajele piesei sînt și personajele unei societăți ce joacă sfruntat farsa onorabilității, dar sînt și actorii ambulanți ce joacă pentru noi povestea lui Don Juan. Perspectiva se adîncește astfel spre un infinit fals, ca în fundalurile în **trompe l'oeil** ale Renașterii, căreia eroul îi aparține mult mai mult decît raționalistului și fătarnicului secol XVII. Căci el intrupează nu numai principiul viril, activ și solar, amoral și crud, ci și seeta de absolut, de cuprindere cu mintea și cu suflul a tot ceea ce poate fi cunoscut. Este, totuși, un om, trăind printre oameni pe care convențiile sociale și religioase i-au redus la stadiul de făpturi asexuate, morale fiindcă nu (mai) pot fi imorale, ascunzînd sub masca „onoarei” o lubricitate viscoasă și ambiguă. Cele două fragmente din **Școala femeilor** (sau, într-o traducere mai exactă, **Școala nevestelor**), interpretate cu aplomb, în notă realist-ironică, de Monica Ghiuță și Ioan Chelaru (acesta jucînd și un emfatic Don Alonso), ilustrează tocmai contraponde-
rea pe care societatea o oferă și o preferă „desfrînării” lui Don Juan. Acesta își poartă destinul excepțional cu nepăsare și trufie, conștient de a-normalitatea, de alteritatea lui și asumîndu-și-o fără teamă și regrete. Mereu urmărit de himera albă și pură a Întregului androgin originar spre care fatalitatea biologică îl împinge și pe care încearcă zadarnic să-l refacă o dată cu fiecare aventură amoroasă, Don Juan caută și înfruntă moartea precum toreadorul la coborîrea în arenă. Spiritualemente, nostalgia absolutului îl face să sfideze legile cosmice; invitarea la cină a statuii presupus insufleteite nu e decît o provocare deznădăjduită aruncată imposibilului. Evident, statuia nu apare; nici n-ar putea să apară, pentru că miracolul rămîne doar o născocire, o umilă speranță și amăgire omenească. Lui Don Juan i se refuză pe toată linia confirmarea unicității sale; e, și el, un biet om sortit pedestrei căutări a „fericirii conjugale”, un biet om la a cărui masă nu se va așeza niciodată un Oaspete de piatră, un biet om pe care numai Sganarelle (caricatură, cu înfățișare de eunuc obez, a stăpînului) e dispus să-l recunoască drept Supraom. În-

frînt, Don Juan se resemnează să devină un demn (adică ipocrit și moderat vicios) membru al societății; e o înfrîngere pe care singur Sganarelle o înțelege și o deplînge. Societatea nu permite însă ingerințe în atît de grijuliu organizată ei mediocritate; convertirea nu e primită cu urale, ci cu ură batjocoritoare, iar lui Don Juan nu i se rezervă alt rol decît acela al unei ridicole păpuși de paie, lipsită de sex și de fizionomie. Cu Societatea nu-i de glumit! Tot Cerul (sau poate, Iadul?) se arată mai clement: îl recunoaște pe Don Juan drept un ales și îi acordă privilegiul unei morți spectaculoase, fulgerîndu-l. Acesta ar fi, în linii mari, desenul ideologic al montării, mult mai bogat (dar și mai încărcat), pe scenă, decît l-am schițat aici. Stilistic, e o coplesitoare și derutantă construcție baroc-expresionistă, cu nenumărate trimiteri și citate culturale, sugerate de scenografia Laviniei Drișcu: fundalul pictat cu figuri enorme, uriașul sfînx, simbol al eternității și misterului nu numai feminin, costumele fastuoase ori hiperdimensionate, aluziile plastice la Michelangelo și Dürer, la Bosch și Velázquez — toate acestea fac sensibilă, oculind-o totodată prin abundența dusă la suprasaturație, ideea regizorală; la fel, unele momente foarte frumoase în sine (ultima vizită a Doinei Elvira, de pildă), a căror semnificație nu e întotdeauna limpede sau, măcar, accesibilă. În plus, excesul de mișcare din scenă și gîfiiile lui tusea ce rezultă firesc din dificultățile înțelegerea textului pe unele porțiuni și produc lungimi dăunătoare ritmului. Sub aspect interpretativ, echipa i-au revenit sarcini deloc ușoare, majoritatea actorilor trebuind să joace mai multe personaje. În Don Juan, Dan Condurache, avînd **le physique du rôle**, evoluează cu o anume detașare frivolă, rezervîndu-și concentrarea pentru partea a doua a spectacolului. Din păcate, acest talentat actor a adoptat de citeva vreme o ciudată rostire „de cap” (ca să nu zic „de nas”), care-i falsifică vocea pînă la a o face dezagreabilă; cum timpul și interesul de a se corecta nu-i lipsesc, așteptăm revenirea. Marian Rilea (Sganarelle) își atacă partitura — îngreunată de costumul incomod — în forță, cu o dăruire totală al cărei singur (dar nu mic) neajuns este acela că sfîrșește adesea în dezordine mimică și gestuală, jocul său devenind uneori obositor de urmărit. Coca Bloos diferențiază inteligent și cu umor implicit cele două apariții ale Doinei Elvira; e comică, patetică și înduioșătoare cu egală putere de convingere. În cvadruplu rol, Florin Călinescu face o demonstrație de virtuozitate în Pierrot, văzut ca un flăcău zdravăn și sărac cu duhul. Dinu Manolache trasează cu ironie subtilă un portret aparent lipsit de pregnantă. Restul distribuției — inclusiv studentele Oana Ioachim și Irina Movilă — urmează fără ezitări și reproș sugestii-le regizorului.

Indiscutabil **Dom Juan** nu e un spectacol comod, „digestiv”. Este, dimpotrivă, pretențios, socant, chiar excentric. Te obligă să gîndești cu simțurile și să simți cu mintea. Te și înspăimîntă cumva, poate. În orice caz, nu te lasă indiferent.

Alice Georgescu



Dan Condurache și Irina Movilă



SĂ NU UITĂM!

PORTILE PADURII de Elie Wiesel (dramatizare de Dinu Cernescu) ● **Teatrul Evreiesc de Stat** ● Data premierei: 19 februarie 1990 ● Regia: Dinu Cernescu ● Scenografia: Sorin Bancu ● Muzica: Harry Maiorovici ● Traducere în idiș: I. Kara ● Distribuția: Răzvan Popa (Gregor), Rudy Rosenfeld (Gavril), Miriam Roxana Ionescu (Maria), Nicolae Călugărița (Ionel), Theodor Danetti (Învățătorul), Ioana Crăciun (Clara), Mircea Stoian (Leib), Constantin Cotimanis (Primarul), Mihai Cibu (Jandarmul), Nicolae Macovei (Bărbatul), Eugenia Balaure (Săteanca), Cornel Ciupercescu (Partizan 1), Geo Dobre (Partizan 2), Marian Stan (Partizan 3), Andrei Farcaș (Voce Rugă). Lectura textului în limba română: Dorina Păunescu

Născut în 1928 la Sighetul Marmatiei, deportat din Ardealul de Nord (aflat sub dominație hortystă) în lagărele de exterminare naziste (unde își pierde părinții și cele trei surori), Elie Wiesel este una dintre marile conștiințe mărturisitoare ale acestui veac, „depozițiile” sale românești, scrise în limba franceză, aducându-i o notorietate mondială, atestată și prin obținerea Premiului Nobel pentru pace în 1986. De notat că, prin strădaniile Editurii „Univers”, au apărut în limba română **Noaptea** (1958) și **Porțile pădurii** (1964), ambele scrieri având un pronunțat caracter autobiografic.

Decupînd din romanul **Porțile pădurii** trama unui posibil scenariu de spectacol teatral, gîndit mai curînd cinematografic sau pentru televiziune, Dinu Cernescu n-a putut evita simplificările inerente dramatizării. Epicul nu se convertește (și nu se poate converti automat!) în dramatic, păstrarea firului narativ al acțiunii avînd un caracter expozitiv, ce devine principalul handicap al montării. Se poate vorbi, ce-i drept, de o conflictualitate intrinsecă a celor narate, dar nu și de o restructurare a materiei epice potrivit cerințelor specifice genului dramatic. Ceea ce a reușit totuși să păstreze, spre meritul ei, această dramatizare este dimensiunea simbolică a personajelor și a forțelor care se înfruntă, Elie Wiesel nefiind trădat astfel într-unul dintre planurile importante ale literaturii sale.

Spectacolul e sobru și auster, de o „sărăcie” voită, consonînd cu tonul și halo-ul său poetic. În două cuvinte, el rămîne, ca realizare artistică, modest dar onorabil. „Bagheta” care dirijează transfigurarea scenică a întregului este aceea a unui profesionist de marcă, iar contribuțiile „orchestrației” nu sînt nici ele puține sau neglijabile. Scenografia lui Sorin Bancu are calitatea rară a unei dramaticități infuze, cultivînd inspirat depășirea detaliului realist în favoarea unor deschideri simbolice, muzica scrisă de Harry Maiorovici e intens sugestivă, dinamică, eclerajul capătă și el, grație aceleiași baghete regizorale, o funcție dramatică, delectîndu-ne totodată cu rafinate irizări rembrandtiene.

Corectă, interpretarea actoricească nu poate depăși handicapul expozitivului. Se disting Miriam Roxana Ionescu (Maria), a cărei interpretare are forța dramatică necesară, Răzvan Popa (Gregor), ce dovedește un progres notabil, Rudy Rosenfeld (Gavril) și Theodor Danetti (Învățătorul), prin solidul lor profesionalism. Nicolae Călugărița (Ionel) e doar exterior. Se rețin, de asemenea, aparițiile Ioanei Crăciun (Clara) și ale lui Constantin Cotimanis (Primarul), elocvent și în tăcerile sale.

„A nu transmite o experiență înseamnă a o trăda” spunea Elie Wiesel. Fără să aibă anvergura unui requiem, spectacolul se constituie într-un „memento” de a cărui utilitate nimeni nu mai are dreptul să se îndoiască. Poate mai ales acum.

Victor Parhon



TERRA II SAU CATASTROFELE TEATRULUI PENTRU COPII

TERRA II de Tudor Popescu ● **Teatrul „Ion Creangă”** ● Data premierei: 4 martie 1990 ● Regia: Ileana Cirstea Simion ● Scenografia: Delia Ioaniu ● Texte cîntece: Nicu Simion ● Distribuția: Nicu Simion (Oprîș), Vasile Filipescu (Tudor), Mihaela Mitache (Oana), Gheorghe Vrinceanu (Arval), Mircea Mușatescu (Metus), Tudor Heica (Roboți), Marius Rolea (Runth), Mișu Andriescu (Situs), Marcela Andrei (Sina), Răzvan Ștefănescu (On), Manea Enache (Șef serviciu circulație spațială), Paula Sorescu-Lucian (Judecătorul)

Nimic mai potrivit pentru o distracție strășnică decît acest spectacol al Teatrului „Ion Creangă”: **Terra II** de Tudor Popescu. Nimic mai potrivit, spun, în cazul în care ești dispus să irosești, ca om matur, două ore din viață. Copiii, oricum, trebuie feriți să o facă. Ei nu sînt în stare, încă, a discerne între o parodie plină de haz și ridicolul involuntar al unei povestiri științifico-fantastice.

Acțiunea se petrece în epoca zborurilor intergalactice. Aflîndu-ne în plin science-fiction, regizoarea Ileana Cirstea Simion și scenografa Delia Ioaniu se inspiră cu nesaț din costumația și decorul filmelor americane de duzină și senzație. Sigur că ei nu reușesc să preia întocmai și dotarea tehnică a filmelor cu pricina. Ba nici măcar genele false, peruca platinată și bicepsii contorsionați ai self-made-man-ului de peste ocean. Noi însă ne-am obișnuit cu lucruri mai modeste. Ceea ce ne-am fi dorit cu adevărat ar fi fost ca întîmplările cu asteroidul, iubirile neîmplinite între membrii echipajului, mafioții de operetă, civilizațiile surori de pe cele două Terre și oamenii de știință celebri, pe care îi cheama simplu Oprîș, să fi găsit la timpul potrivit un om cu ceva mai mult umor. Textul cuprinde, ca orice piesă de Tudor Popescu, o doză de autoironie și o anume grație jovială. El nu se ia atît de tare în serios cum ar vrea regizoarea și autorul romanțioaselor cuplete muzicale, Vasile Menzel.

Citind această ficțiune „de-a dreptul”, în degradeuri melo-eroice, totul ajunge să semene însă foarte mult cu reprezentațiile din „Cîntarea României” și cu sărbătorile acelor copii agitănd la nesfârșit eșarfe. În contextul cultural îmbibat de astfel de imagini, sigur că spectacolul **Terra II** își avea explicația sa. Dar nu și justificarea. Fiindcă în același context cultural, Teatrul „Ion Creangă” a pus în scenă și **Pinocchio**, și **Turandot**, și **Mary Poppins**. Reluînd un articol mai vechi, îmi întăresc afirmația legată de faptul că se impune o reorganizare a instituției, care să implice întinerirea trupei, alcătuirea unui repertoriu adecvat, modernizarea stilului în care sînt gîndite și realizate spectacolele pentru copii. Noul director, domnul Grigore Gonța, trebuie să-și ia inima în dinți pentru a porni la „prima stagiune liberă”. Sînt și mari piedici în acest sens. Am înțeles că așa stau lucrurile cînd regizarea spectacolului **Terra II**, Ileana Cîrstea, a venit în antract să ne spună că sala este goală fiindcă organizatorii de spectacole angajați nu-și văd de treabă. Așa că au fost dați „la penal”, cum singură a mărturisit. Bine că lui Tudor Popescu nu i-a trecut prin cap, ca autor stimabil ce este, să dea și el „la penal” pe aceia care i-au ajutat textul să devină o plimbare prin decoruri kitsch, de la costumații gen Superman, la specimene ale unei originale civilizații precolumbiene, care locuiește pe Terra II și, în sfîrșit, la imaginea finală inspirată cu siguranță din revistele coreene. Astfel privit, spectacolul aici în discuție atinge fără să vrea teme de mare actualitate și sesfirșește absolut zguduitor: Direct din „environment”-ul american-like în fericirea coreeană deplină, (exprimată pe cîteva voci de corul reunit al protagoniștilor) acțiunea trece prin terorism, impas psihologic al tehnizării, robotizare și detectare de minciuni. Cum spuneam la început, distracția e foarte mare, dar total neintenționată. Și asta numai pînă cînd se va rezolva cu „penalul” organizatorilor de spectacole. Fiindcă de atunci încolo, Teatrul pentru Copii și Tineret „Ion Creangă” va fi obligat să înceapă să se ocupe **intenționat** de lucruri ceva mai serioase.

Corina Șuteu



CRONICA TELEFAGULUI

ȘTEFAN CAZIMIR



Cum am devenit telefag. Am devenit telefag ca tot românul în ziua de 22 Decembrie 1989. Dar începutul, pentru mine, datează din ajun, de la ora 12 și jumătate trecute fix, cînd în Piața Palatului au izbucnit strigătele, iar Nicolae Ceaușescu (rog să se conserve majusculele; este mica mea originalitate) a rămas cu gura căscată și cu ștergătoarea de geam în aer. Cel mai puternic moment din întreaga istorie a televiziunii noastre a fost și rămîne **momentul de întrerupere a transmisiei** din ziua de 21 Decembrie! Propun ca acest episod unic să fie reluat și „completat”, cu ajutorul imaginilor înregistrate la fața locului. Știm bine că, în timpul transmisiilor directe, se folosesc mai multe camere, cărora regizorul din studio le dă cuvîntul alternativ. Cîte camere au funcționat în Piața Palatului la 21 Decembrie? Ce imagini s-au mai înregistrat, în afara celor transmise pe post? Prin reluarea lor integrală vom afla cu toții, în detaliu, ce s-a întîmplat **atunci** în balcon și în piață. Va fi, cu siguranță, o emisiune senzațională: **Ultimul mîting**. În timpul ei, străzile se vor goli de pietoni, iar salamul de Sibiu va putea fi obținut fără coadă.

Ce mi-a plăcut. Mi-a plăcut, la procesul celor 4, faptul că, fiind condamnați la închisoare pe viață, li s-a scăzut din pedeapsă timpul petrecut în prevenție. Asta echivalează, în fapt, cu o scurtare corespunzătoare a vieții fiecăruia. Mi-a plăcut și emisiunea despre palatul Cotroceni, în care arhitectul-șef își etala modest competența și zelul, sub privirile admirative ale Ruxandrei Garofeanu: în salon am folosit ca model o sobă din nordul Moldovei, pe care o desenam în timpul studenției. În dormitorul lui Ceaușescu — proscomidia de la Sălcați. În sufragerie — catapetasma de la Batovina (nu știu dacă am reținut exact numele localităților). Și să mai spună cineva că Ceaușescu n-a încurajat artele și nu i-a stimulat pe

artiști! Propunere: invitați-i cît mai curînd în studio pe Nicolae Dragoș și pe Nicolae Dan Frunteletă, spre a ne spune fiecare în parte ce ritmuri a folosit de-a lungul vremii în odele închinete tizului. Iambii suitori? Troheii? Săltărețele dactile?...
Arta conversației. Reporterii televiziunii știu cît de cît să întrebze, dar nu să și asculte răspunsurile. Îi taie interlocutorului vorba, nu-l lasă să-și urmeze firul gîndirii, **nu înțeleg** uneori ce li se spune și nu ne mai permit nici nouă să înțelegem... Pe cînd un curs de arta conversației? Lecția 1:

— Bună ziua, nea Istrate! — Șapte pui de rață, frate!

Limba de lemn. Unii amici ai mei susțin, în ultima vreme, că în emisiunile TV ar fi revenit „limba de lemn”. Opinia mea se deosebește parțial de a lor, în sensul că ameliorările mi se par evidente: teiul a fost înlocuit prin palmieri, carpenul prin palisandru etc.

Cum ne vindecăm de telefagie? Simplu: închizînd televizorul. La ce? La desenele animate cu condiția să nu se dea **Ferma animalelor** sau alt film de aceeași factură). Sau la emisiunea în limba maghiară (cu condiția să nu știi ungurește, iar emisiunea să nu fie subtitrată). Singura salvare certă, pentru mine, a rămas deocamdată muzica populară. Iubiți conducători ai Televiziunii Române Libere! Dați cît mai multă muzică populară! Dar ce te faci cu iubitorii acesteia, care vor protesta că li se agravează telefagia?!

O soluție radicală. În după-amiaza zilei de 22 februarie, la mine în bloc s-a produs un incendiu. Urmarea: n-am avut curent electric în tot cursul serii. Am cinat cu nevastă-mea la lumina luminărilor — una roșie și una galbenă. Pe ecranul stins al televizorului alb-negru am privit în acest timp un interesant film color: un bărbat și o femeie cîntînd la lumina luminărilor — una galbenă și una roșie.



OGLINZI PARALELE

PĂCATE SI VIRTUȚI

Să nu vă speriați! Titlul de mai sus nu este al unui tratat despre cum trebuia noi să fim și cum (n)-am reușit. Nici nu presupune, cum pare la prima vedere, o idee primitivă despre BINE și RAU, pe care grădina Domnului, mare fiind, le cuprinde sub miliardele de chipuri ale amestecului. Nici nu va fi vorba numai despre îngeri și demoni. Credeți că un critic de teatru poate fi un înger „autentic” sau un demon sută la sută? Mă indoiesc.

Cînd mă gîndeam, înainte, de ce scriu despre teatru, de ce merg la teatru ca o iremediabilă victimă a ficțiunii, de ce citesc literatură, admiteam că sînt făcut pentru asta și că simt o mare plăcere din această cauză. Mă gîndeam imediat, căci demonul stătea pe umărul stîng și-și strecura otrava indoielii în urechea somnolentă a rațiunii, ca în somnul ce-l va fi dus în moarte pe tatăl lui Hamlet, mă gîndeam deci că ar putea fi și un orgoliu, acela de a fi conștient că ești făcut pentru ceva. Alții îi spuneau vocație.

Vocația de a fi lucid dar și de a avea satisfacția că judeci **public!** Mărturisesc că am fost adesea timorat de ieșirea în public prin actul critic. Nu din cauză că aș fi avut ezitări. Din cauza bunului simț care îmi spunea că vorbesc, scriu despre artă și oameni. Despre artă și artiști. Or, îngerul și demonul din fiecare atît așteaptă: să declanșeze lupta. Îngerul te trage spre o privire senină, de **deasupra**, te îndeamnă spre **Bine**, tocmai pentru că, ridicat, la cerurile virtuții absolute, ideea de Bine i se pare singurul remediu al vindecării de boala de a fi om. Demonul e lîngă tine, nu pierde prilejul niciodată să-ți șoptească, să ridă zgomotos, să facă grimase elocvente. E ca un „actor” care vrea să te convingă de **Binele** artei sale. Față de tristețea bonomă a îngerului, față de vindecarea ta pe care el, liniștit, ți-o oferă, arlechinadele demonului, arta lui de saltimbanc al indoielii sînt în aparență seducătoare.

Păcatul și virtutea sînt depozite inepuizabile ale inconvenientului „de a fi născut”. Starea de a fi spectator la teatru, însă, le include în doze atît de diverse încît, după spectacol, abia „spectacolul” critic începe destinul operei. Cine este criticul?

Am auzit atîtea păreri ca răspuns la această întrebare de parcă problema ar fi avut natura mistică a insolubilelor chestiuni teleologice. Ca întotdeauna, cînd

cineva se pronunță în public, (aici, prin scris) despre altcineva, se creează impresia unui raport — care este fals — înechitabil între două priviri. Ca și atunci cînd te uîți în oglindă, prima senzație este aceea a reîntîlnirii (prin identitatea verificabilă și la îndemînă) cu propriul tău chip. Privești spectacolul, îl **gîndești** (de e cumva cu puțință), și, pentru că ești critic de teatru, te apuci într-o seară să scrii despre acel spectacol. Această a doua privire, aceea a scrisului, cînd senzația reîntîlnirii dispare pentru a face loc celei de a **doua imagine**, este cel mai uluitor fapt. Aventura — cînd poate fi mînnunată, ce bine e! — începe din acest moment. Cele două imagini, ca și cum ai fi prins între **sine** și **celălalt**, au un tangaj sensibil, producîndu-ți o senzație de amețeală. Îngerul și demonul încep să discute. Păcatul și virtutea orchestrează într-o dizarmonică acroșare a privirii, „spectacolul interior”, ceea ce se petrece în tine.

Am văzut critici de teatru, la noi, atît de siguri pe ei, pe ceea ce spuneau la trei secunde după ieșirea de la premieră, încît aveam senzația că demonul din ei este strămășul papagalului care spune totul pe **dinafară**. Un altul, cu o anume morgă, cîntărindu-și cu farmaceutică pricepere blagoslovenia, ca în orice societate funciamente balcanică, rostește, „citește”, parcă, radiografia spectacolului, înconjurat de sorbitori ai cuvintelor sale. Și un altul, cum se întîmplă în provincie, face ravagii cînd își ridică ochii în tavan la cite o scenă din spectacol. Balcanismul telegrafului mut reverberază nemulțumirea cronicarului, o duce sus pe scări, în cabinetul directorului teatrului, pînă cînd iese în stradă. Pe aceștia aripa îngerului i-a umbrat arareori. Demonul, însă, îi pedepsește cîteodată pentru trufie, slugărnice și pašalic organizat în scopuri „teoretice” și practice.

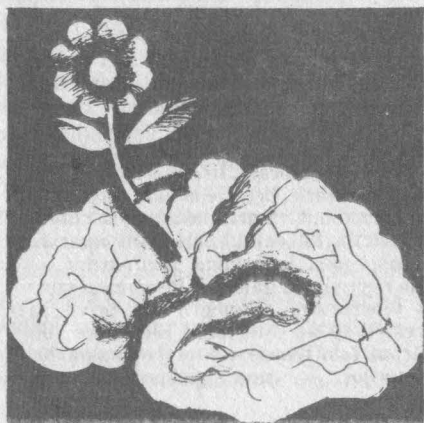
Impura constituire a cetății Teatrului, arsă magnific, nu o dată, de splendide viziuni ale umanului, în spectacole întregi și în creații ale actorilor, este rostul teribilei alchimii a virtuții și păcatului. Dostoievskianismul „omului din subterană” și apriga, sfișietoarea dorință de a evada din labirint într-o cetate a soarelui frămîntă huma, plămada îngerului și demonului din noi.

Cîteodată aceștia își zimbesc.

— Ești sigur?

— Nu știu, poate, mai degrabă, vi-sez.

Marian Popescu



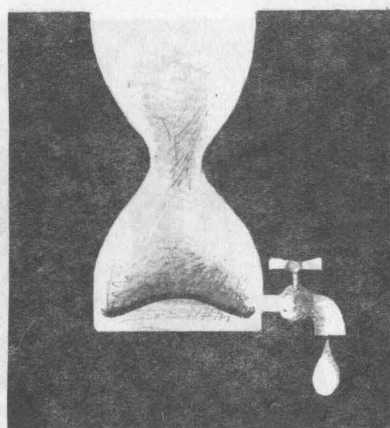
CUVINTE

BEȚIA DE

„Deplorabil te poate face oricine; numai tu însuși te poți face ridicul.”

CARAGIALE

Ce se înțelege prin beția de cuvinte știe, sau crede că știe toată lumea, dovadă că pînă și cei ajunși în faza cronică a alcoolismului verbal i-ar putea da oricînd definiția — aplicînd-o, bineînțeles, altora. Cît este de răspîndit viciul nu mai e nevoie să demonstrăm; cui se mai îndoiește de asta îi sugerăm să răsfoiască publicațiile (cărți, ziare și reviste) aflate la îndemînă, în librării și chioșcuri, ba chiar și în biblioteca personală, ori să asculte cu atenție „intervenițiile” pe varii teme cu care ne deslăta radioul și televiziunea — e vorba, desigur, despre aceea **Română și Liberă**, cuvintele au început să capete deja un iz pătrunzător de lăic. (Vodka, răchiul sau palinca pe care le folosește vecinii nu ne interesează — din punct de vedere filologic.) Cît de utilă este combaterea pornirilor spre excese de acest gen ni se pare, iarăși, o chestiune ce nu mai trebuie argumentată: (re)citirea pamfletului maiorescian poate risipi orice dubiu în materie. O singură observație ne-am permite să-i adăugăm. Alcoolul are, spun specialiștii, fie un efect excitant, fie, unul inhibitor; după caz. Există, adică (și o știm cu toții), o beție zgomotoasă, logoreică și emfatică, și există, din contra, o beție morocănoasă, monosilabică și limfatică; tot după caz. În 1873, cînd scria Maiorescu, erau în floare bețiile lingvistice din prima categorie. În anul de grație 1990 e greu de stabilit cine a preluat conducerea: cei care delirează abundent, cu vorbe multe și mari, sau cei care abia bilbiie cîteva cuvinte căznite, mestecîndu-le la nesfîrșit. Dar, indiferent că e de modă veche sau de școală nouă, bețiul rămîne un bolnav care trebuie izolat, cu atît mai mult cu cît maladia lui se dovedește molipsitoare. De aceea, ne propunem să ajutăm, cum vom putea, la eradicarea ei. Circumscripția noastră de drept este, bineînțeles, teatrul: promitem însă că nu vom trece nepăsători nici pe lîngă cei aflați în suferință în — nu-i așa? — alte domenii de activitate. Și dacă cineva o să ne acuze de orgoliu neîntemeiat, citîndu-ne eventual zicla cu paiul și cu birna, îi vom răspunde, o dată cu Maiorescu: ne socotim, la o adică, asemenea „acelui medic care — incapabil de a-și face diagnoza sa însuși — este totuși folositor prin facultatea de a descoperi relele ce bîntuie pe alții”.



că sublinierile (dar numai ele) ne aparțin. „Îngemănarea termenilor — a disciplinelor ca atare — atestă relația dintre știința sau arta asimilării estetice a lumii (estetica filosofică) cu una din ramurile sale, o „poetică” (estetică de ramură), fixată, de această dată, în ducatul teatrului. Așadar, raportul dintre estetica „generală” și estetica „de ramură” (teatrologia) atestă complementaritatea compensatorie dintre „generală” și „particulară”, ce îmbogățește palmaresul sondărilor în sfera artelor, privity în succesiunea formelor lor de manifestare, și al celei ce viiază grație ascendenței literaturii dramatice și artelor spectacolului într-un seducător binom: arta teatrului” (p. 9). „Conclavul interdisciplinarității oferă imagini globale, integratoare, în nesfîrșite articulații ce procură satisfacția concreticității ce se vrea și se cere a fi sublimă” (p. 11). „Raționalismul clasic cedează landuri întinse din spațiile în mișcare ale realității impresurătoare” (p. 12). „Modificările ce se produc în arderea creației scenice, metamorfozele scenice ivite din ținuturile modalităților stilistice teatrale moderne, fie că este vorba de simbol, metaforă, alegorie sau parabolă — laolaltă confraterne cu viziunea estetică a creatorului —, atestă inventivitatea și originalitatea unei arte ce și-a dobîndit în timp statut autonom, pendulînd însă între modurile complementarității artistice” (pp. 14—15). „În acest proces nu intră în divergență autoritatea dramaturgului cu cea a creatorilor scenei, și nici nu se partajează demiurgia operei, privity în complexitatea metamorfozării sale grație artelor spectacolului” (p. 15). „Critica de teatru este chemată spre fortificarea prestigiului cultural al culturii teatrale” (p. 20). „Critica de teatru imaginează conceptual personajul literar-dramatic și ficțiunea scenică, înălfînd creația actorului sau coborînd ne-reușitele ei, prin radiografierea particularităților elaborării scenice, grație mijloacelor de expresie și de exprimare expresivă, specifice actorului. modalității sale de comunicare racordată cu limbajul expresiv rimant cu caracterele personajului literar-dramatic intruchipat. Actorul-demiurg zămislește rolul prin expresia expresivă a corporalității și a vocalității expresive” (p. 23). Mai vreți? Mai avem!

Alice Georgescu

EXPRESIA EXPRESIVĂ

Vom începe cu un caz ce ilustrează, în mod paradoxal, ambele forme ale bolii descrise mai sus. Avem în față o proaspătă apariție: un volum elegant, excelent tipărit pe hîrtie velină și editat de Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale din România (ATM), ai cărei membri cotizanți ar trebui să fie foarte mindri de „minunatele condiții” (grafice) pe care organizația lor profesională s-a dovedit în măsură să le asigure, unora dintre ei, ani la rînd. Căci, pe manșeta supraportei opului în chestiune (legat zdravăn, iar nu broșat neglijent), citim: „**DE ACELAȘI** AUTOR: I. Estetică și teatrologie — **Estetica**, 1968; **Principii generale de estetică**, 1978; **Introducere în estetica teatrului contemporan**, 1981; **Contururi teatrologice**,

ce, 1983; **Essais sur les arts du spectacle contemporain** (chiar așa, ediție în limba franceză!), 1988; **Consemnări — arta teatrului contemporan**, vol. I, 1982, vol. II, 1985, vol. III, 1987, vol. IV, 1990. Ne oprim aici cu enumerarea fiindcă bănuim că producția lirică (însușind alte trei volume) a autorului vă interesează mai puțin și specificăm (deși nu se specifică și acolo) că, dintre cele nouă (9) opere teatrologice, „sub egida” ATM au apărut numai ultimele șapte (7). Pentru început, ne vom limita să reproducem, fără comentarii, cîteva fragmente, selecționate din primele 22 de pagini (9—30) din cele 194 (y compris rezumatul în franceză) ale cărții; de ce am pus atît de iute capăt lecturii vă veți lămuri, nădăjduim, singuri. Menționăm



GOAL



ALEXANDRU TOCILESCU

'A-ȚI FACE DATORIA ÎNSEMNA ÎN FAȚA AUTORITĂȚILOR CULTURALE, A NU-ȚI FACE DATORIA'

Între 24 și 26 februarie regizorul Alexandru Tocilescu s-a aflat în București, unde a revăzut spectacolul Hamlet, cu care Teatrul „Bulandra” va întreprinde în curînd un turneu în Anglia.

— *Cu ce sentiment ai revăzut Hamlet-ul și în ce măsură, după schimbările survenite în distribuție, spectacolul continuă să te reprezinte?*

— În general nu-mi face plăcere să-mi revăd spectacolele, pentru că știu că niciodată nu sînt mulțumit de ceea ce văd. Am venit la *Hamlet* cu aceeași strîngere de inimă cu care l-aș fi văzut acum doi ani sau la trei zile după premieră. Am fost foarte neplăcut impresionat de faptul că elementul principal al decorului, podeaua de plexiglas negru, care crea întreaga atmosferă și care dădea întregul aer și spațiul spectacolului, lipsea. Am aflat că ea s-a spart pur și simplu și n-au existat bani ca să fie refăcută. Nici acum nu există.

Schimbările în distribuție s-au integrat relativ organic structurii spectacolului.

— *Întrebarea era și în ce măsură continuă să te reprezinte.*

— Mă reprezintă și nu mă reprezintă. Concepția a rămas evident aceeași, dar forma este alta. Deci imaginea lui ca spectacol nu mă reprezintă, dar conținutul lui mă reprezintă.

— Majoritatea spectacolelor tale, începînd chiar cu *Sinziana* și *Pepelea*, de la I.A.T.C., din 1972, și pînă la acest *Hamlet* creat în 1985, avînd valoare de referință pentru arta spectacolului teatral, fără a uita, tot pe scena de la „Bulandra”, cutremurătoarea montare cu Occisio Gregorii...și Barbul Văcărescu, vînzătorul țării sau tulburătorul dublu spectacol cu *Tartuffe* și *Cabala bigoților*, ori reprezentațiile cu piese de Tudor Popescu, de la Paradis de ocazie, la Teatrul „Ion Vășilescu” la Concurs de frumusețe la Teatrul de Comedie, au fost spectacole profund și vehement contestatare, pe care le-am numit ale rezistenței și ale demnității teatrale. Cum le privești astăzi, din perspectiva evenimentelor care au avut loc?

— Cu drag. Ar trebui să adaugi însă, în categoria acestor spectacole, și *Haina cu două fețe* de Stanislav Stratiev, la Giulești, care, pe lângă semnificația lui politică, a însemnat și un moment de unitate a unui juriu la una dintre edițiile Festivalului de teatru contemporan de la Brașov cînd, împotriva tuturor presiunilor făcute, inclusiv de Dinu Săraru, acest spectacol — deși cu o piesă străină și cu o tematică nedorită de oficialități — a reușit să triumfe în fața buldozerului reprezentat de supporterii teatrului lui Dinu Săraru.

— N-am enumerat întimplător aceste spectacole. Crezi că teatrul românesc, în ansamblul său, poate chiar mai mult decît alte arte, și-a făcut datoria?

— În foarte mare măsură și cu eforturi și sacrificii mari. A-ți face datoria însemna, în fața autorităților culturale, a nu-ți face datoria.

— Există intenția de a se relua și Concurs de frumusețe la Teatrul de Comedie. Vei putea veni să revezi și acest spectacol, pentru a-i supraveghea reluarea?

— Nu știu. Atîta vreme cît sînt văzut și tratat ca un străin oarecare, pe care-l privește personal cum se descurcă, nu voi putea să mai vin, întrucît un zbor Frankfurt-București, București-Frankfurt costă cam de 5 ori cît primesc eu pe lună. (Ajutor de șomaj).

— În aceste condiții, ce-ai reușit totuși să montezi în R.F.G., unde te-ai stabilit în urmă cu doi ani, din motive de sănătate?

— Am reușit să fac cu niște studenți actori un spectacol din trei piese scurte de Cehov, studenții fiind ai unei școli pe care o conduce prietena și colega noastră Lucia Doroftei-Moll, ex. Morariu, ex. Măcelaru, viitoare... Am mai ținut, un semestru, și un curs de regie, la aceeași școală din Freiburg.

— Dacă starea sănătății ți-ar permite, ce piesă ai pune în scenă în România, în clipa de față?

— Ce-aș putea pune în scenă în clipa asta în România aș pune și în străinătate. În primul rînd e vorba de piesele nepublicate și ne jucate ale lui Tudor Ponescu. Pentru că e prietenul meu. Apoi de cele ale lui Sorescu, Solomon și: aș revedea cu un cu totul alt ochi, mult mai proaspăt, piesele lui Mazilu, care de la o zi la alta capătă o din ce în ce mai mare actualitate.

Problema e de a exista aceste piese traduse în limbi de circulație europeană. Oricît ne-ar place și am iubi limba română, ea are o arie relativ restrînsă.

De fapt, ce-mi doresc cel mai mult acum este să pot face cunoscut teatrul românesc și mai ales cel contemporan unui public care nu-și imaginează măcar că în această țară se scriu și piese de teatru. Ei știu că aici sînt oameni foarte săraci, care mîncă „mamaligă”. Datoria noastră este să aprindem o lumină asupra unei culturi care a fost ținută deliberat în întuneric, la propriu și la figurat, după ideea că ceea ce nu cunoști nici nu există.

— Cînd crezi că ai putea reveni ca să lucrezi efectiv un spectacol în țară?

— După doi ani, dacă totul merge bine.

— Spre ce crezi că ar putea să se îndrepte în clipa asta teatrul românesc? Ca repertoriu, ca gen de spectacole, ca posibilități de a atrage din nou publicul la teatru, în condițiile concurenței de azi a televiziunii.

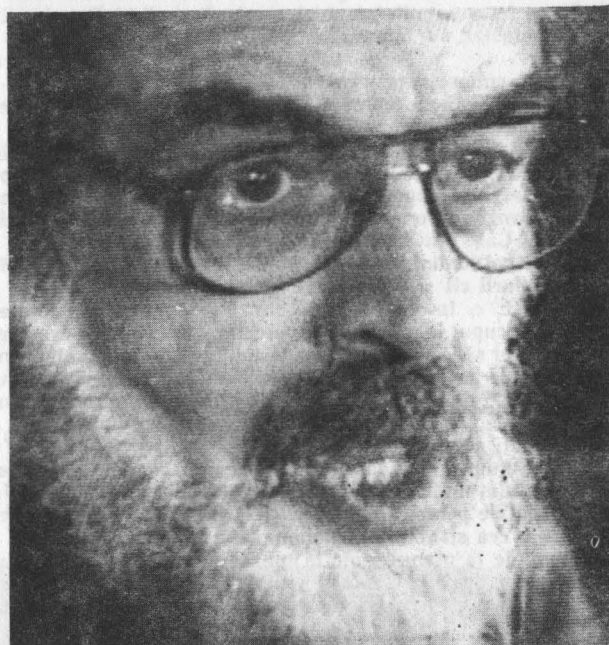
— E o problemă reală și cred că am și un răspuns personal, posibil, la ea. Deși nu sînt genul de regizor experimental, cred că șansa reală pentru recucerirea unui public obsedat de televiziune este dezvoltarea violentă a unei mișcări de avangardă teatrală. Spectacolul de teatru trebuie radicalizat. El trebuie să capete o forță de șoc imaginistic și ideatic pe care montările noastre, menținute în cel mai civilizat stil realist — pe de o parte, agreat de public, dar și, pe de altă parte, impus de fostul Consiliu al culturii — o aveau în mai mică măsură. Un spectacol prea șocant n-ar fi trecut niciodată de viză. Și nici nu a trecut.

— Sau a fost scos imediat.

— Vezi Revizorul.

— Iar ca repertoriu?

— În primul rînd trebuie satisfăcută nevoia de informare a publicului care nu știe aproape nimic despre teatrul universal al ultimilor 25 de ani. Tot ceea ce era scris de un autor în viață, deci care trebuia plătit, nu se putea juca. Publicul nostru nu cunoaște în întregime fenomenul teatral al sfîrșitului de veac XX. Nu se pot da recomandări de repertoriu. De la Örkény la Beckett și de la Ionescu la Pinter totul e de jucat în fața publicului care, după mine, asta așteaptă. În nici un caz nu mai trebuie făcute concesii de valoare. Nu se mai poate accepta irosirea unor fonduri și energii umane în scopuri neculturale.



DAVID ESRIG

TOTUL MI-E FAMILIAR, TOTUL E DE REDESCOPERIT!

— Stimate domnule David Esrig, alături de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie și Radu Penciulescu, sînteți unul dintre regizorii care au avut cea mai puternică înrîurire asupra teatrului românesc postbelic, contribuind substanțial la configurarea momentului de răscruce al „reteatralizării” sale. Multe dintre spectacolele dumneavoastră — de la Umbra și Capul de rățoi la Nepotul lui Rameau — au jalonat astfel evoluția teatrului românesc în anii '60. Ați format și ați lansat actori, deveniți între timp monștri sacri, ca Marin Moraru și Gheorghe Dinică. Pe de altă parte, ca profesor, aveți merite incontestabile în formarea unor tineri regizori, ajunși azi la maturitate, regizori ce se mîndresc cu înalta școală de teatru pe care le-ați oferit-o, revendicîndu-vă ca mentor spiritual. Totuși, după trecerea atîtor ani, 17 la număr, în care teatrul românesc — în ciuda tuturor greutăților și dificultăților prin care a trecut — n-a stat pe loc, credeți că vă mai e acum la fel de familiar sau că va trebui, poate, să-l redescoperiți?

— Și una și alta. Cele cîteva zile petrecute aici, vizitele făcute, întîlnirile cu oameni de teatru, contactele omenești care n-au încetat în toți acești ani, mi-au arătat întîi că multe îmi sînt teribil de familiare: și plăcute și mai puțin plăcute.

E același farmec nemaipomenit al teatrului românesc, care are șarm, domnule!

De ce să nu zicem lucrurilor pe nume? Oamenii au umor, au haz, au fantezie, au și o sîntă neseriozitate care, ce-i drept, merge în cazuri mai speciale pînă la licheism, dar, cînd nu ajunge pînă acolo, totul e foarte frumos! Există o vitalitate minunată pe care, mai ales după anii de Germania, o prețuiesc poate în mod deosebit.

În același timp însă sînt și multe aspecte de redescoperit. Nu cunosc decît în parte ce au lucrat creatorii mai tineri, mulți dintre ei elevi de-ai mei. Dar eu i-am cunoscut în stadiul de elevi, de studenți, nu de creatori responsabili. Am fișa de creație a lui Dan Micu, care mi-a fost foarte drag, ca și ale altora — ca Iulian Vișa, care nu mai e acum în țară — dar asta nu-i totul, nu rezolvă problema. Pot bănui doar la mulți dintre ei, pentru că le cunosc caracterul, spre ce ar fi putut să se îndrepte, dar ce-au făcut efectiv cînd au avut răspunderea omenească a profesiei lor n-am de unde să știu. E de redescoperit.

25.II.1990

Convorbire consemnată de
Victor Parhon

În ce fel a asimilat teatrul românesc noile influențe ale anilor '70—'80?

Nu cunosc amestecul, dozajul, proporțiile acestea și nici liniile de forță ale teatrului românesc, care l-au făcut cunoscut în lume în vremea din urmă. Încît totul mi-e familiar, dar totul e și de redescoperit!

— Știu că v-ați ocupat foarte mult în ultimul timp cu cercetarea fenomenului teatral și chiar cu organizarea lui. E vorba de o cercetare multidisciplinară sau interdisciplinară? Care sînt științele și metodologiile moderne care pot aduce noi lumini asupra fenomenului teatral, atît în privința procedurii cît și a receptării și înțelegerii lui?

— E o întrebare grea dar importantă. În Germania m-am ocupat foarte mult de cercetare, dîndu-mi și examenele de doctor și de profesură sau de abilitare, cel mai înalt examen academic german. Trei ani de zile am lucrat intensiv cu universitatea din München, unde de altfel am și predat și unde m-am ocupat în special de aceste aspecte, despre care mă întrebați acum.

Aș numi următoarele discipline: tot complexul științelor limbajului unde dezvoltările, începînd din anii '20, sînt fundamentale pentru înțelegerea teatrului; apoi sociologia modernă, cea structural-funcționalistă; analiza noțiunii de acțiune, de la planul logic la planul psihologic; teoria rolurilor; noile dezvoltări ale științei literare, influențate în special de formalistiții ruși; dezvoltările moderne în domeniul psihologiei, al psihologiei tipologice în primul rînd.

— Pe care dintre ele le-ați considera astăzi obligatorii în pregătirea actorului? Dar a regizorului de teatru?

— Păi, le-am cam numit.

— Mă refeream la cele obligatorii.

— Într-un cuvînt, antropologia și m-am bucurat să aud de la Cătălina Buzoianu că lucrul acesta se face deja în institutul de teatru. Apoi studiul evoluției stilurilor în teatru, noțiunea de stil devenind foarte importantă, și — cum spuneam — noile metode ale structuraliștilor, necesare în special la regie.

— La noi existau secretariatele literare și, distinct, sectorul organizatoric de spectacole, luînd numai parțial locul impresarului de odinioară. Ați vedea azi utilă prezența unui psiholog sau a unui sociolog în structura instituției teatrale? Ar fi necesar și un serviciu de management teatral?

— Management, da. Sociolog și psiholog nu cred. Cred că managerul trebuie să facă studii de psihologie și sociologie, dar trebuie să rămînă manager, nu predicator de psihologie și sociologie. Managementul devine tot mai important și e bine de știut că el s-a dezvoltat ca o știință. Multă vreme mi s-a băgat în cap că ar fi o exacerbare a mercantilului, dar nu-i adevărat. Sigur că există o componentă mercantilă a managementului, dar ea e foarte utilă pentru că e vorba, pînă la urmă, de cum se aduce un produs uman către cel pentru care e făcut. Societatea de azi se diversifică într-o asemenea măsură încît o astfel de știință și o astfel de practică devin foarte necesare.

— Ce sisteme de întreținere a contactului cu publicul practicate în teatrul german, credeți că ar putea fi măcar testate în teatrul românesc?

— Și teatrul german cred că e într-o fază de reorientare. El poate să servească modele teatrului românesc numai în cazuri izolate. Aș spune mai degrabă că eu i-am surprins pe nemți cu metode practicate în România, ca de pildă repetițiile deschise, care s-au dovedit deosebit de eficiente, spectatorii cîștigînd un enorm respect pentru munca atît de grea și de dificilă a actorului.

— Am asistat și eu la astfel de repetiții, pe care le făcea, la Taganka, Iuri Petrovici Liubimov și interesul era într-adevăr foarte mare, crescînd corespunzător și respectul pentru munca regizorului, spectatorul fiind pus abia astfel în cunoștință de cauză.

— Evident. Să știți însă că la început am avut de-a face cu critici înverșunate la această metodă.

Autoritățile municipale, presa m-au considerat un nebun

Cum o să aduc public mai mult? Păi dacă oamenii vād despre ce-i vorba la repetiții, cum o să mai vină la spectacol?

Mi s-a spus chiar că fac o chestie clar împotriva managementului. Ei bine, tocmai cei care participau la repetiții veneau apoi și de șapte ori să revadă spectacolul, dovedindu-se că metoda a ridicat, nu a micșorat, numărul spectatorilor. În artă lucrurile sînt paradoxale: pot fi inexplicabile dar juste. Ceea ce și nemții, cu stupoare, au trebuit să constate.

Antrenarea în pregătirea spectacolului a unor grupuri diferite de spectatori, de pildă elevi și studenți, e o altă metodă pe care am practicat-o la **Azilul de noapte**, care a avut un mare succes la Essen, unde am avut două grupuri: un grup de elevi și un altul de studenți, cu care am făcut documentația, luni de zile. La fel la **Faust**-ul lui Marlowe, de la Berna, în Elveția. Montîndu-l într-o biserică, a fost o experiență halucinantă și trebuie să vă spun că toată facultatea de teologie și anglicistică a lucrat 6 luni numai pentru acest spectacol, cu rezultate absolut surprinzătoare. Oamenii au înțeles spectacolul și au devenit un fel de multiplicatori ai reprezentăției. O doamnă de la teologie a devenit apoi preot în biserica evanghelică din Berna și mi-a scris că și-a ținut predica inaugurală pe teme din **Faust** de Marlowe. Aceste forme fac ca profunzimea conținutului cultural să sporească enorm. E vorba în ultimă instanță de eficiența muncii pe care o facem. Într-un spectacol investim o enormă muncă de analiză, de sinteză, de precizare a propriilor noastre atitudini pe plan estetic, filozofic, etic, literar, istoric ș.a.m.d. Sigur că e important să putem declanșa în public un proces, dacă nu egal, cel puțin similar.

Aici aș mai vrea să spun un singur lucru, care poate să pară paradoxal, dar mi se pare important. Oricît de cinic ar suna ce spun, teatrul românesc trebuie să fie foarte atent acum, pentru că libertatea poate să aducă și o dezorientare. Dictatura ascute recepția și, cu cît o dictatură e mai odioasă și mai străină adevărului, cu atît spectatorul tîlmăcește mai mult dintr-un spectacol. În momentul cînd nu mai e nevoie de tîlmăcit printre rînduri trebuie găsite alte mijloace pentru ca toată infrastructura intelectuală a spectacolului să poată ajunge la spectator. El nu va mai face singur efortul acesta. Iată de ce nu mi se pare lipsită de importanță ideea asta, pentru că fenomenul se va trăi acum și la noi, foarte curînd.

Sopirlele nu vor mai conta. Va fi nevoie de teatru bun

Și foarte bine făcut. Știți, „vin vremurile grele“. Cu trei sopirle mergea și un spectacol, prost, care, nu-i așa...

— ...bătea-n ciocoi!

— Sigur. Acum n-o să mai bată nimeni în ciocoi, pentru că, probabil, nu vor mai fi ciocoi.

— În eventualitatea că veți monta din nou în România, desigur la invitația teatrelor, unde ați prefera totuși s-o faceți: la Teatrul de Comedie, la Teatrul „Bulandra“ sau la Teatrul Național? Și de ce?

— Mi-e greu să spun. Sigur că m-aș bucura să reiau munca întii cu oameni de care mă leagă multe amintiri și idealuri. Dar, mă gîndesc că din toate punctele de vedere — și cel de politețe, nu în ultimă instanță — trebuie să se producă mai întii invitațiile și pe urmă să-mi aleg eu teatrul.

— În procesul reasezării Teatrului românesc pe noile sale făgașe, admiînd că virfurile generației regizorale mature azi, care au continuat să rămînă în țară, ar reprezenta factorul de stabilitate, ce rol credeți că poate juca prezența — fie și intermitentă — în țară a monștrilor sacri ai regiei românești — să-i numim pe Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Andrei Șerban, Radu Penciulescu și, desigur nu în ultimul rînd, David Esrig — și ce rol credeți că le revine celor ce constituie astăzi tinăra generație de regizori a țării?

— M-ar durea foarte mult dacă primele două categorii pe care le-ați enumerat, factorii stabilizatori ca și monștrii sacri, ar închide drumul categoriei a treia, cea care e, ca să zic așa, „viitorul“, monșeri!

Tineretul nu trebuie tutelat nici de factorii stabilizatori nici de monștrii sacri

El trebuie să aibă drum liber și iute. Mă gîndesc și la elevii mei și la cei pe care n-am avut plăcerea să-i dădăcesc. Mă gîndesc la cei 17 ani în care, în fiecare an, au ieșit cîțiva



regizori din institut și chiar dacă nu poți spera că toți sint geniali, unii dintre ei sint, sigur, foarte interesanți.

Ce rol am putea juca noi, categoria a doua pe care ați numit-o? Cred că de puncte de reper, ca să zic așa. Avantajul important al unei reluări a muncii în România va consta cred în existența unor spectacole atît de diferite între ele, încît noi impulsuri se vor putea articula chiar din contactul cu aceste spectacole și din ciocnirea dintre ele.

— Domnule Esrig, îngăduiți-mi să fiu în cunoștință de cauză afirmînd că persoana dumneavoastră dispune de un foarte puternic magnetism. Nu știu dacă v-a preocupat sau nu să vi-l conștientizați și, oricum, timpul nu ne-ar permite aprofundarea unei asemenea discuții. Totuși, ce rol acordați acestui magnetism al persoanei regizorului în relația sa cu actorul și cu ceilalți factori care contribuie la edificarea spectacolului?

— Îngăduiți-mi și mie, domnule Parhon, un paradox: cu cît îți e mai conștient magnetismul, cu atît ești în pericol să-l pierzi.

În paranteză fie spus, el nu are nimic a face cu mica celebritate a artiștilor așa-zisi naivi, copii mari ș.a.m.d., ridicolul inacceptabil al acestora fiind de altfel contrazis și de realitate, cînd ne uităm, între altele, cîți artiști mari sint lichele. Nu ne putem plînge, în România, de insuficiența acestei categorii, a lichelelor talentate, căci avem destule. Nu eu am spus-o, ci un mare profesor de beton armat, care, înainte de a le da bună ziua studenților și a-i invita să se așeze, își începea prelegerile cu fraza „Lichelismul e cea mai mare plagă a României”.

**Magnetismul personal în fața dușmanului principal:
inerția**

Revenind la magnetism, eu aș zice următorul lucru. În măsura în care există, în măsura în care e sincer și real, chiar neconștientizat, acest magnetism poate avea o importanță foarte mare. El poate să aibă un rol manipulator, negativ, sau un rol mobilizator, extrem de pozitiv. Și, cum foarte frumos spune românul, e în natura lucrurilor ca acest magnetism, dacă este expresia aderenței profunde a regizorului la ceea ce vrea să facă, să devină o imensă forță mobilizatoare contra dușmanului nostru principal: inerția.

— Sînteți un împătimit al teatrului, în general, și un mare iubitor al teatrului românesc în special. Ce i-ați dori în clipa de față și ce credeți că ar trebui să-și dorească el însuși, în rimul rînd, la reintrarea, cu drepturi egale, în concertul teatrului european?

— Mai multe lucruri. În primul rînd o justă colaborare a celor trei categorii pe care le-ați definit într-o întrebare anterioară: între cei care au dus greul aici, între ceea ce numiți dumneavoastră monștri sacri și tineret. Dacă această dozare va fi cea nimerită sint perspective frumoase.

În al doilea rînd, aș dori teatrului românesc să cucerească înțelegerea noii societăți românești, care va tinde cu siguranță către o economie liberală, de tip occidental. Deci, o economie a banului. I-aș dori ca tocmai în această fază de trecere, factorii responsabili ai societății românești să înțeleagă că teatrul are nevoie, în România, de o fază experimentală, care va fi poate mai puțin rentabilă pe moment și în mod direct, dar care, pe termen lung, pe durată, va asigura cea mai înaltă rentabilitate.

Ar fi, de asemenea, importante, o orientare către profunza artă populară colectivă românească, apoi către arta europeană cea mai avansată și, în al treilea rînd, o prelucrare mai serioasă și o identificare mai profundă cu propria avangardă românească, de la Urmuz la Gellu Naum, de la Bogza la Tristan Tzara, de la Brăncuși la Victor Brauner ș.a.m.d.

— În timpul interviului nostru, pe care ați avut amabilitatea să mi-l acordați la Teatrul Național, ați avut o convorbire telefonică cu Andrei Șerban, care se află acum la Geneva. N-aș vrea să devin indiscret, dar v-aș întreba totuși, dacă, în calitatea dînsului de director actual al Teatrului Național din București, ați antamat sau poate chiar ați definitiv proiectul unei colaborări cu acest teatru.

— L-am felicitat că vine la Teatrul Național, mi-a spus că așteaptă să se rezolve unele dificultăți și am discutat, ce-i drept, despre o primă colaborare a Teatrului Național

cu Televiziunea română și cu cea germană, colaborare ce dorim a se finaliza la începutul lunii iunie.

— Vă mulțumesc și vă spun: pe curînd! Vă așteptăm la lucru.

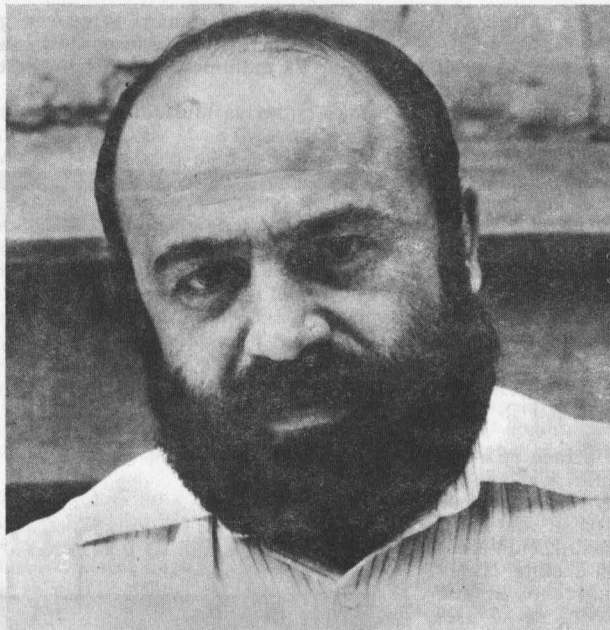
— Și eu vă mulțumesc. Pe curînd.

Convorbire consemnată de
Victor Parhon

COSTUME PENTRU TEATRUL STRĂZII



„Fără violență“



**BEDROS
HORASANGIAN**

**PESCĂRUȘUL,
LIVADA
DE VIȘINI
ȘI
GENERALII**

Să stăm strimb și să judecăm drept: cui îi mai arde în aceste zile de literatură? Nu trebuie să ne facem iluzii, oricât de „culturali” ne-am dovedi. Să luăm lucrurile așa cum sînt, fără naivități și fără să ne supărăm pe nimeni, să ne vindecăm de răutați prin orgolii (și viceversa): acum toată lumea vrea TEATRU! De la cei mai mici dintre noi — care, oricum, au colorat și înviorat morița stradă de pînă mai ieri — pînă la cei bătrîni care și-au deschis conștiințele și au dat friu liber să zburde amintirilor pomenind de Canal, de Gherla și Aiud, Pitești și Caransebeș. Fete sau băieți, români sau minoritari, FSN-iști sau partidiști, studenți sau militari în termen, și tot așa, într-un cuvînt, poporul, ce mai, tînjește la miracolul scenei. Și avem parte de spectacole cu prisosință! De la Prut și pînă la Tisa, de la Dunăre pînă la izvoarele Siretului, tot muritorul și nemuritorul de rînd de pe aceste plaiuri ghetto-dacice (formula îi aparține lui Paul Georgescu, care, din păcate, n-a mai apucat să vadă ce ne-a fost dat nouă) trăiește, cu înfrigurare participativă, prin gazete (de tot soiul!), radiouri (două, trei posturi centrale, plus cele teritoriale recent reînființate) și o televiziune, draga de ea, bună, rea, bine că e. Aici se joacă, și nu doar marțea, pentru moment cel puțin, cele mai grozave piese din repertoriul stagiunii 1989-1990. Pînă să vină Andrei Șerban și Peter Brook, Ciulei, Esrig sau Lucian Pintilie ca să revizuiască activitatea teatrală, dar și să monteze cele mai din cele mai lucrări dramaturgice, avem la îndemînă minunile improvizate de acel inefabil autor numit viața. Dar și alte spectacole, pe diferite scene, din București sau din provincie, care fac să se mențină la un nivel ridicat interesul marelui public pentru teatru. Mă voi opri doar la două dintre ele dintr-un motiv strict subiectiv și particular: se joacă la București și sînt de A.P. Cehov **Pescărușul** la Teatrul Giulești și **Livada de vișini** la „Nottara”. De

ce mă agăț tocmai de aceste lucrări cehoviene cînd, păi nu, mi s-ar putea reproșa, cu vinșoia furiei de moment ce ne caracterizează, abia l-am dat jos de pe soclu pe Vladimir Ilici? Ce, altceva nu găseam? Mai în glumă, mai în serios, îmi vine să cred că tocmai în aceste luni de agitație politică, socială și, de ce nu, sufletească (a tuturor dar și a fiecăruia dintre noi), puțintel Cehov nu ne strică. Invit pe toți cei care nu au văzut aceste spectacole să sacrifice cîte o seară de proces, de **Teleenciclopedie**, de **Telecinematecă** sau handbal în șapte și să se ducă la teatru. Nu pentru cine știe ce distribuții, montări sau mai știu eu ce găselnițe regizorale. Doar pentru niște personaje. Niște oameni cam șovăitori, vor și nu prea știu ce, înaintează, cad, se ridică, iubesc, mai și mor, trăiesc, la urma urmelor, nici bine nici rău, suferă, rîd, plîng, se vaită, speră, se tem, e atîta învălmășeală în sufletele acestor personaje încît îți vine să întrebi: dar cu noi ce se întîmplă? Și chiar din sală sau abia ajunși acasă începem la rîndul nostru să ne punem întrebări. E suficient să se declanșeze acest mecanism al interogațiilor. Și descoperim că am trecut brusc de indiferență și pasivitate, de la minciună și suspiciune autodevoratoare la energetism și virulență. Sub toate aspectele, în viața de zi cu zi sau în cea social-politică. Cu rezultatele cunoscute: agitație, nervi, dușmăneală, revendicări, ei bine!, solicitări, ei lasă! de ce tocmai ăla?, de ce eu, scriș-nește din dinți, mărunț din buze, făcut cu ochiul, ambiț și dat cu cotul, călcat pe bătătură, chiar pus și piedici, ce mai, ca la teatru.

Încercați să citiți în aceste zile cîteva pagini din Flaubert sau Radu Petrescu. Eventual să aveți răbdarea necesară ca să parcurgeți de la cap la coadă, nu neapărat cu creionul în mînă, pagini din opera celui care se năștea, pe 17 ianuarie, la Taganrog, un orașel la Marea de

Azov, acum 150 de ani: A.P. Cehov. Uimirea noastră, dar și bucuria lecturii vor fi repejor alterate de luciditatea veșnic la pîndă și vom da din cap amintindu-ne de replica unuia dintre eroii cehovieni: **Urit mai trăiți, domnilor!** Și, atîș în orgoliul nostru, nu va trebui oare să răspundem: **celălalt**, cel din carte sau de pe scenă, nu are cumva dreptate? Oare nu cumva ele, personajele, au devenit **spectatori** iar noi am ajuns — și mai sîntem, clipă de clipă —, actorii unei uriașe tragicomedii cu 23 de milioane de personaje? Lucrurile sînt atît de încilcite și amestecate încît e foarte greu să despărțim net binele de rău, uritul de frumos, vinovăția de inocență, responsabilitatea de ticăloșie. Și apoi nici prea mult elan și energie nu ne-au mai rămas ca să dialogăm nițel și cu noi înșine. O resurecție morală a conștiințelor la nivel individual se lasă încă așteptată. Să ne întrebăm în fața propriei noastre judecăți, pe tăcute și nu de ochii lumii: noi pentru ce trăim? Cine am fost și cine sîntem? Ce ne dorim și ce mai sperăm de la viață? Să ne judecăm în taină, înfrigurați și responsabili, temîndu-ne de minciună ca de un glonț rătăcit, pentru ceea ce am făcut sau n-am fost în stare să facem. Atunci — deja zilele adunate devin luni iar timpul își face datoria în continuare — ca și acum. Din ce colectăm de la televiziune sau din presă se pare că toată lumea e **nevinovată!** Uriașa vină generală s-a transformat într-o deculpabilizare tot atît de generală. Nu s-a găsit nici măcar unul care să recunoască: da, domnilor, am greșit, sînt vinovat, recunosc, sînt pregătit să-mi ispășesc pedeapsa și apoi să trăiesc altfel! Nu am zărit un astfel de om, nici printre cei care sînt azi în boxe, nici printre cei care mișună — păi nu e libertate, ă? — și încercă să se strecoare nu la adăpost ci mai sus, tot înainte, **hoch!**, cum îi scrie ironic Caragiale lui Zarifopol. Un sistem totalitar s-a prăbușit. Un partid de aproa-

pe patru milioane. a intrat în „adormire” — precum masonii în '48, cine mai știe azi de marele proces ce li s-a intentat? — și s-a aneantizat, formal cel puțin. Sute de mii de membri ai aparatului represiv — să folosim cuvinte gingașe ca să nu deranjăm și jignim bieții oamenii! — care a fost garantul și girantul puterii s-au volatilizat de parcă nici n-ar fi fost. Măi să fie: nici un vinovat? Cum așa? Chiar așa, ca la teatru, nene. Nimeni usturoi n-a mâncat, ei lasă că-l aranjăm noi și pe Cehov asta, gurile nu miros decât a vanilie și trandafiri. Ațiția colonei și generali care dădeau fiori — ba chiar și senzații mult mai concrete cu urmări fizice vizibile — se disculpă cu o nonșalanță și tenacitate demne de idealuri mai frumoase. Noi n-am făcut nici un rău, doar datoria, am apărut poporul, avutul obștească și ne-a fost gîndul doar la binele public și fericirea generală. Nu știu nimic, n-am auzit nimic, **nu cunosc! n-am fost informat!**, unii au dormit cînd pe străzi se omorau oameni, alții erau prin alte camere (!?) tocmai cînd se transmiteau ordine ucigașe, pînă la urmă încep să crezi că ai halucinații. În femei și copii n-a tras nimeni — vorbe, oameni răi, ce mai! — morți nici n-au existat, dacă ei au reușit să dispară, și nu ne rămîne decît să visăm alături de Ania din **Livada de vișini**. Și o bucurie liniștită, o bucurie adîncă se va lăsa peste sufletul tău ca soarele în amurg peste zare, și vei zîmbi, mamă! Cum să nu te apuce pandaliile și să nu dai în fandacșie, cine e de vină? Unde sînt vinovații? De ce n-ar fi Cehov, ă, chiar așa, ia să căutăm noi puțin la dosar. „Pînă mîine să fie la mine pe birou, nu sînt mulțumit de voi, luați banii de pomană, cum a rămas asta fără dosar?”, nu cumva e o intervenție străină că pe la noi oamenii sînt cumsecade, cum să fie moarte de om, noro, e clar că prin alte părți trebuie găsiți ticăloși. Ia să vedem noi ce-i cu ăștia, ia, poftim, Ranevskaja, moșierică, Lopahin, negustor, Simeonov-Pisick, moșier, cum de n-au fost trimiși ăștia la canal? cîtă lipsă de vigilență, ia să mai vedem, Irina Arkadina, artistă, Boris Trigorin, scriitor, Dorn, medic, păi ăștia-s de vină, mama lor de intelectuali, nu și-au virit mințile în cap niciodată, ei lasă că le arătăm noi, ce-și inchipuie! Ceva foarte simplu și straniu în același timp: toate socotelile cu implicații juridice se învîrt în jurul participării la represiunea organizată între 16 și 22 decembrie. Că ăla a zis, ba că n-a spus, a fost prezent la teleconferință sau nu s-a trecut în stenogramă. DAR. **Pînă la 16 decembrie** cine a fost „male și tale” de ne clănțăneau dinții în gură de fiecare dată cînd îți bătea cineva în ușă? Cine au fost **STÎLPILII SOCIETĂȚII** — care nu e o piesă de Ibsen, ci o dramă pe care am trăit-o cu toții în acești zeci de ani, de cînd am fost copii și pînă am îmbătrînit înainte de a fi bătrîni? Mi se face greață mie de mine însumi cînd văd cu cîtă nerușinare și indecență — nu numai în fața miilor de victime — nimeni nu e dispus să-și recunoască „cinsti” și „din suflet” vinovăția. Oare chiar nimeni nu vrea să înțeleagă că, totuși, se poate trăi și altfel? Chiar și cei căzuți în greșală au șansa asta. Unde sînt torționa-

rii? Delatorii, informatorii, anchetatorii? Oare nu sînt niște pașnici cetățeni care trăiesc așezat și blinduți printre noi, ne zîmbim și ne mîngîiem reciproc copiii, niște oameni cumsecade la urma urmelor? **Adevărul este o proprietate publică**, clama (cam în deșert, dar cu consecvență!) S. Grigorianț, un dizident conațional cu Cehov. Dar dacă nimeni nu are nevoie de adevărul integral? Toți fug de el, și pe scenă și în viață. Atunci sigur că o șmechereală de proastă calitate, amestec de Pristanda, Cațavencu și Dandana-che, încearcă să convingă și să exploateze cu viclenie propriile noastre slăbiciuni. Creștinești, omenești, oricare ar fi ele. Adică, la urma urmelor, de ce să trimitem în producție oameni care au bătut și schingiuit, au filat și filmat și turnat prieteni, chiar și rude, au degradat și înjosit tot ce e mai nobil și frumos între oameni? Iar dacă nu te simți vinovat cu nimic, de ce n-ai deveni și nițel erou? Mai o stea, mai două, mai cinci, coniacul fin și cu buchet oferit la avansare. Urmăream („ca la teatru”) la televizor imagini din nopțile de cumpănă și împușcături prezentate acum, la început de martie, și parcă visam. Doi generali, unul în uniformă — vă mai aduceți aminte de schița lui Cehov **Nuntă cu general?** — altul în civil (dar ambii cu brasarde tricolore la brați!), oameni dintre cei mai bine informați și temuți din țară, jucau minunat — credeau domniile lor — niște roluri de inocenți și vajnici luptători pentru democrație. Cuvîntul **dement** folosit pentru cel care pînă cu cîteva ore înainte fusese președintele țării și secretar general de partid de către unul dintre cei care l-au **susținut și protejat** mi se părea nerușinată! Se juca teatru!

Nu este o ipoteză ci o convingere. Cum să te transformi în 24 de ore din lup hrăpăreț în ciobănesc mioritic, apărător de nădejde al turmei? O scenă imagine antologică: Postelnicu (șefu!) introdus în camera unde mai micul subaltern — ge-

neralul Vlad — cu fața la aparatul de luat vederi asigura poporul de devotamentul lui. Iar pe (săracu!) Postelnicu nu-l mai cunoștea nimeni, un ticălos reținut de revoluționari, un dement mai mic, noi nu-l cunoșteam, nu e „de-ai noștri”. Oare ce era în sufletul (brrrr!) lui Postelnicu văzîndu-l pe d. general Vlad că nu-i spune „Să trăiți!”? Iar dacă în noaptea cu pricina domnii generali au dat unele dispoziții prin care s-au salvat și alte vieți omenești e foarte bine, dar vina domniilor lor pînă în acel moment rămîne intactă. Se pot acorda circumstanțe atenuante, dar răspunderea — nu numai morală — este imensă. „Colaborarea” și convertirea în ultima clipă la noul făgaș al istoriei nu poate ierta (nici uita!) tot ce-au însemnat aceste cohorte de mandarini ai terorii în masă. Mai mult, răul indus în adînc: în Germania de răsărit — cifrele s-au dat publicității! — la fiecare „lucrător” din securitate erau arondați 35 (treizeci și cinci!) de informatori. Oamenii obscuri, „cehovieni”, de la studești și muncitori pînă la chelneri, universitari, administratori de locuințe și gospodine. O uriașă pînză de păianjen a delațiunii și suspiciunii reciproce... Poate nici nu vom putea acuza tot ce-ar fi de adus la lumină. Omul transformat în propriul lui dușman, prietenul sacrificat pentru o bursă în străinătate, iar egoismul echivalînd cu justificarea. Tocmai de aceea, acum, la 150 de ani de la moartea unui om bun și blind, nu-i putem ierta (sufletește, desigur, justiția își va vedea oricum de socotelile ei care nu totdeauna coincid cu ale noastre) pe toți acești actori ai morții și uritului. Să uităm deci pentru o seară de Nuță, Mihalea, Macri și Iulian Vlad, de Chițac și Gușe și să ne ducem la **Pescărușul**. După spectacol, dacă nu aveți nimic de scris pentru vreo revistă, va fi mult mai frumos. Poate nu totul e atît de urît. „Konstantin Gavrilovici s-a împușcat...”, este ultima replică din piesă. Oare unde am mai auzit așa ceva? □

UN PICTOR PERSONAJ DAN DUMITRESCU



De un secol a picta este un mod de a face ca tot ce se află în fața ochilor tăi să arate întocmai cum vrei (deci altfel decât cum e), să arate în ce crezi sau ce și cit conștiința. Această ipoteză-principiu are un corolar. Pictorul este, aproape în mod obligatoriu, actor-personaj. El „spune” o mulțime de „replici” pe care le-a auzit și care l-au fermecat cindva, pe care le-a memorat după ce, dintr-o pictură sau alta, le-a smuls din context. Dacă-l lași pe pictor să vorbească despre sine și pictura sa, vei constata cu stupeoare că actorul din el se dilată cît volumul promisiunilor și ambițiilor sale. Nu-l poți opri. Iar el nu se poate controla. „Regizorul” acestui actor, singurul apt să-i dea dimensiunea precisă de personaj, este pictura pe care o face. Paradoxul în aceasta constă: obiectul inert este cel care-i dă actorului dimensiunea de personaj viabil. Din lucrările sale, deci, poți vedea ce și cît poate realiza din cele ce spune ori din ceea ce crede despre sine actorul-pictor. Îi vezi opera și afli din cine citează și ce comunică în plus din mozaicul citatelor rostite și iubite de către acel actor-pictor.

Iată, însă, o excepție: Dan Dumitrescu — în cazul lui, personajul este mai important decât actorul. De data aceasta, personajul-actor vede în toate și peste tot **omenire, omenet, mulțime, mase de oameni**. Reproducerea de mai sus e absolut grăitoare. Spațiul, în întregime, e cotropit de expansiunea demografică a fantasmelor care-l bintuie pe născătorul lor. Cer și pământ fac aluzie la chipul uman, la segmente de trup, tot așa precum detalii din perimetrul ocupat de prezența umană sînt de o străvezime prin care ghicești lucruri neînsuflețite sau segmente din acestea. Ironia de care poate fi acuzat pictorul e iscată de trecerea sa, ca dintr-o încăpere în alta, din extaz la trezie și invers. Mai toate picturile lui Dan Dumitrescu sînt fotograme ale unei pinze pe dedesubtul căreia fojgia MARIONETE, sau ale unei scene de teatru în care personajele sînt înfășate în, îndopate cu sau decupate **din aceeași pinză** care e fundalul de decor. Fiecare detaliu se referă la altceva, insinuează, confundă planurile. Ansamblul e egal zgometos ca o împătimită mulțime care comentează politică ori sport. Un **spectacol** în care tot ce mișcă, în același timp comentează toate cîte se întîmplă întrînsul. O pictură obositoare și fascinantă. (Obositoare și fascinante sînt și zilele pe care le trăim). Pentru că în fața ei te simți stingher.

Paul Cornel Chitic



INEVITABILUL CARAGIALE

DE
LA
IOV
LA
PAN

DAN C.
MIHĂILESCU



Ca unul care, după vorba lui Galaction, ne-a arătat „pe noi în pielea goală”, Caragiale n-a fost niciodată iubit cu adevărat de români. Nu-i vorba, e adevărat că nici „Caragiale nu ne iubea și avea dreptate. De aceea n-a voit să moară între noi... a plecat dintre noi și a murit prin străini”, conchidea părintele scriitor în necrologul din 1912. Caragiale a fost venerat la bătrînețe, fluierat, adorat de caracadă, dușmănit de rechini și îngăduit de mediile regale, a fost aplaudat, hulit, acuzat, recunoscut drept „Molière al nostru” ș.a.m.d., dar iubit cu adevărat n-a fost niciodată. Transplantul acestui „ultim ocupant fanariot” a fost resimțit ca străin de organismul național.

Iubit, idolatrizat, zeificat a fost Eminescu, al cărui destin a căpătat iute figură de Christ răstignit pe crucea românismului, spre a-i spăla păcatul originar, zăpăsitul lui Adam, al lui Manole și-al Mioriței. Și, atunci, Caragiale? El ce altceva să fie, rămasul în viață, de nu Iuda? De nu cumva, mai degrabă, Iov! Moartea lui Eminescu a coincis — simbolic — cu uciderea lui Caragiale. Mitul celui dintîi, din care ne înfruptăm utopiile de-o sută de ani, curățindu-ne din timp în timp genialitatea noastră în a eșua carnavalește, a proiectat definitiv anatema pe figura de infern a celuiilalt. Eminescu ne-a dat tot ce nu aveam. Caragiale ne-a luat și bruma de avere. Unul ne-a investit, ne-a travestit cosmic, oferindu-ne împărăția imaginară. Celuilalt i-a fost hărăzită pustirea lui Iov, lepra „din talpa picioarelor” până în creștetul capului.

„Ca să pot muri liniștit/Pe mine, mie redă-mă” clama poetul „Ode”. Și Dumnezeu i-a împlinit vrerea. Spune Iov: „Oricît aș fi de drept, gura mea mă osîndește, și chiar dac-aș fi fără prihană, mă scoate vinovat”. „Cu adevărat, Iov trebuie încercat pînă la urmă, pentru răspunsurile lui ca din gura unor oameni fără de lege” au decretat contemporanii și s-a grăbit posteritatea să accepte. Numai că, pînă la urmă, cum știm, Dumnezeu românilor i-a certat pe emisari și le-a zis: „minia mea arde împotriva voastră, fiindcă n-ați vorbit despre mine adevărul, ca robul meu Iov.”

Nu sînt mulți, dar nici puțini cei care vād în Eminescu și Caragiale fața și reversul monedei naționale, sau „a filei două fețe” în termenii „Glossei”. Lucru perfect adevărat: numai laolaltă masca risului și masca plînsului pot cuprinde integral spațiul scenei. Însă maniheismul acestei viziuni e periculos, întîi de toate prin ocultarea legăturilor de profunzime dintre cele două entități „antagonice”. Eminescu și Caragiale sînt mult mai aproape unul de celălalt decât sîntem dispuși să acceptăm. Conservatorismul, scepticismul, fatalismul — ca trăsături comune — nu sînt nicidecum neglijabile. Ironia caustică, plictisul sarcastic, micile frivolități de salon, arietele de operetă și bufoneria butaforică există la Eminescu. După cum în Caragiale sînt destule zone de angoasă și mister psihologic, de furie patologică și de nostalgism, e drept, mai mult nastratinesc, decât romantic.

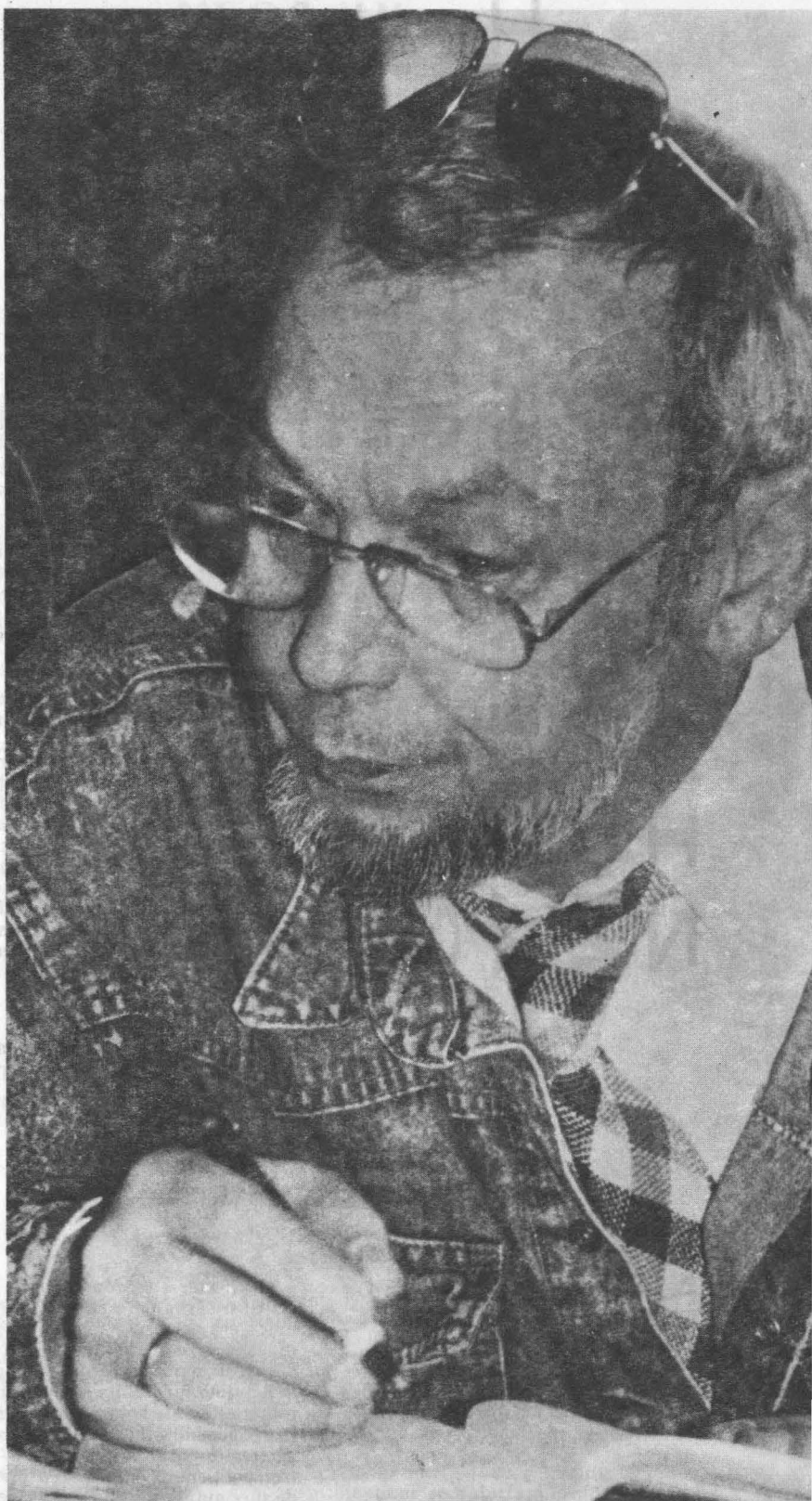


Am preferat să exaltăm pînă la monomanie melancolia, lacrimosul, cosmicizarea, din Eminescu, paralel cu derizoriul, corozivul, satira atotdemolatoare și nihilul caragialian. Am extras din Eminescu voievodalul, utopia medievală, închizind cu bună știință ochiul caragialian cu care Eminescu își privea epoca. După cum am extras din Caragiale cinismul și dezagregarea, ocolindu-i dispoziția pentru basm și feerie. O feerie balcanică, e-adevărat, ceea ce nu-i goleşte, însă, dimensiunea paseistă, fermecătoare ca impuls și finalitate. L-am uniformizat pe amîndoi, spre a-i putea opune perfect și spre a-i putea „mîncă mai bine”, vorba Lupului. N-am vrut, de fapt, să vedem blestemul existent în ambele ipostaze: fuga lui Eminescu în epoca Mușatinilor și exilul lui Caragiale nu-s niște realități chiar de lepădat. Iar adevărata cheie a celor două partituri va fi dată, peste ani, de Cioran, un „compozitor” în a cărui ființă conviețuiesc poetul „Dioramei” și autorul „Năpastei”. Invectiva unuia și satira celuilalt reunesc în adînc două planuri pe care noi ne tot ostenim în van a le înțelege maniheist. O ciudată acromatopsie ne face să-l învelim pe unul în alb, pe celălalt în negru. Or, între Iisus și Iov diferențele sînt de destin și nu de substanță. Aleși sînt amîndoi, în scopuri și cu investiții diferite, sigur, dar în numele aceleiași Identități.

„Inevitabilul Caragiale, așadar. După crunta devalorizare a eminescianismului în anii din urmă, cînd ideea Caragiale — lupta în numele ei, adică — se identifica apărării lucidității, a îndoielii ironice și a eufemismului satiric, acum cel pîndit de inflație este părintele lui Mitică. Abuzul de Caragiale îi supără, încă o dată, și pe erudiții megalomani, lipsiți, firește, de simțul umorului, ca și pe omul de pe stradă, contrariat să-și vadă elanurile progresiste bagatelizate-n moftologia jurnalistică. Dar chiar realul prețuitor al operei e nemulțumit de traficarea excesivă a valutei caragialiene, operație parcă anume făcută spre a crea noi și noi alergii.

Ceea ce vrea rubrica aceasta nu e nicicum o aplicare a caragialismului la tulbureala politică și la mentalitățile zilei, ci o re-apropiere, prin bibliotecă, de fenomenul Caragiale. Prin recitarea presei de la finele veacului trecut, prin regăsirea unor exegeți aproape complet uitați (sau chiar necunoscuți), fișe de istorie literară, reluări și îmbogățiri ale „dosarului” biografic și de receptare, cu amiciții și detractori, cu salturi în timp de la 1900 la 1940 și de la 1890 la 1980, nu fără etalarea unor curiozități, a unor întâmplări picate sau comentarea ultimelor apariții în domeniu. De bună seamă, realitatea de ultimă oră va fi, măcar în subtext, prezentă. Dar nu întotdeauna, nu oricum și, mai ales, cu gândul în primul rînd la Caragiale și abia apoi la noi.

Paneminescianismul și pancaragialismul sînt cele două impulsuri vitale ale românismului. Ele și dispută de-o sută de ani supremația succedîndu-se ritmic la domnie, încercînd să se anuleze reciproc, ori, cel mai ades, să împărețască simultan. Numai că noi, cu ochii la tronul regal și la luptele fratricide, uităm că supușii au fost și sînt aceiași.



Lui DAN JITIANU, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de viață și a 25 de ani de activitate revoluționară... la Teatrul „Bulandra”,

LA MULȚI ANI!

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI 27 MARTIE

MESAJUL INSTITUTULUI INTERNATIONAL DE TEATRU (I.T.I.)

Dragi prieteni,

Mă adresez dumneavoastră, celor care profesează această meserie a noastră, o meserie unică, în primul rând ca actor care, de aproape 40 de ani, se urcă pe scenă, de fiecare dată cu speranța unei întâlniri de suflet cu publicul. Nimic nu este mai pasionant în viața noastră, nici mai dramatic, nici mai important decât aceste clipe. Sunt foarte fericit să redactez, cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului, acest mesaj destinat oamenilor de teatru și publicului lor. Eu cred că trăim acum un moment în care speranțele oamenilor încep să se împlinească. În pragul ultimului deceniu al acestui secol, omenirea realizează o nouă străpungere spectaculoasă spre libertate și democrație, pentru ca valoarea supremă a omului să fie recunoscută din ce în ce mai mult. În Europa, în America, dictaturile atroce se prăbușesc una după alta, pierzându-și viitorul. Concepte de ordin social care umilesc omul și-i opun pe indivizi unii altora dispar în trecut și cedează locul supremației drepturilor imprescriptibile ale omului. Istoria grăbește pasul. În fiecare zi apar schimbări care altădată ar fi avut nevoie de decenii. Sub ochii oamenilor, frontierele de stat nu mai constituie sămînță de dezbinare, ci, dimpotrivă, devin puncte de contact prietenești. Cu un cuvînt din limbajul teatrului, întreaga lume redescoperă dialogul. Astăzi, popoarele își vorbesc unele altora la fel ca și oamenii lor politici.

Sînt fericit să constat că teatrul rămîne credincios misiunii sale. Schimburile teatrale Est-Vest și Nord-Sud se înmulțesc. Arta noastră posedă o trăsătură de neînlocuit: ea exprimă mai bine decât oricare alta caracteristicile naționale ale popoarelor noastre, dar în același timp ea nu poate supraviețui decât prin contactul permanent al tuturor tradițiilor teatrale din întreaga lume.

Dragi prieteni, ideea edificării Casei Europene este una dintre cele mai rodnice idei contemporane. Construirea Casei teatraleă a lumii, contribuim la concretizarea acestei idei. Sînt convins că omenirea, după atîția ani de durere, va avea de cîștigat din această fraternitate. Vă chem să vă folosiți întreg talentul vostru pentru a înlătura tot ceea ce e vulgar și perimat, pentru a rămîne credincioși idealului Umanismului. Astfel, vom contribui la triumful libertății, al drepturilor Omului și la înflorirea personalității individuale.

Vă adresez salutul meu dumneavoastră, tuturor oamenilor de teatru, și spectatorilor dumneavoastră.

Kirill Lavrov,
președintele Uniunii Oamenilor de Teatru din URSS,
președintele Centrului Sovietic al I.T.I.,
membru al Comitetului Executiv al I.T.I.

SĂRBĂTOARE REINSTAURATĂ

Mulți ani, Ziua Mondială a Teatrului a fost o sărbătoare tristă. Nu numai fiindcă era celebrată formal, ci și fiindcă în acea zi oamenii teatrului resimțeau parcă și mai acut izolarea impusă: tot mai puține turnee din străinătate, turnee românești peste hotare tinzînd către zero, firave posibilități de a călători, contactele personale — sarea în bucate! — sub control polițienesc, informarea prin reviste de specialitate și prin casete video — blocată de lipsa valutei. Culmea: dacă sem-natarul tradiționalului Mesaj anual al Institutului Internațional de Teatru (ITI), text oricum supus cenzurii, era o personalitate rău văzută de oficialitățile noastre (Eugen Ionescu, de pildă, interzis în țara natală din cauza atitudinii sale

declarat ostile regimului rinocerist), Mesajul Internațional era pur și simplu ocultat, fiindu-i substituit un mesaj autohton, de preferință din partea unui artist aflat în grațiile nomenclaturii.

Falsul zid menit să reducă teatrul, umilindu-l, la condiția de unealtă docilă, a căzut, ca un decor pictat în finalul unui spectacol modern. Prin scenă se poate circula în toate direcțiile. În spațiul ei de rezonanță e loc pentru tot felul de imprevizibile ecouri.

Primul semn al reintrării în firesc a fost sosirea în țară a unora dintre regizorii și criticii cărora atîția ani le-am simțit lipsa: Andrei Șerban, Lucian Giurchescu, George Banu, Ana Maria Narti, David Esrig, Monica Săvulescu, Vlad

MESAJUL UNIUNII TEATRALE DIN ROMÂNIA (UNITER)

O uniune de teatru în România contemporană a fost un vis al nostru. Și poate că mai este încă. În măsura în care interesele artistice nu se vor pierde în labirintul zilelor, e posibil să dăm un temel real creației teatrale libere. Actorul, regizorul, scenograful, maestrul de lumini, compozitorul și autorul dramatic se pot regăsi pe scena UNITER, pe scena Uniunii teatrale.

Teatrul românesc a supraviețuit în câteva decenii, care ne vor mai obseda o vreme. De acum înainte, teatrul românesc începe să viețuiască în patria liberă a culturii române. Uniunea noastră teatrală poate fi matca tuturor energiilor creatoare din teatrul românesc, nesupusă politicii, ci numai creativității autentice. Pentru că arta teatrului, prin însăși esența ei umană, este o artă a comunicării, o artă care unește și nu care dezbină. Uniunea noastră începe să devină un stimulator al efortului artistic, pe care îl va proteja, dar și o oglindă europeană și universală a miracolului teatral din țara noastră.

Un început de drum pare o fatalitate: sîntem parcă mereu îndemnați să luăm totul de la început. Cazna Meșterului Manole să o privim acum ca pe un efort de a dura marile dimensiuni ale sentimentului românesc al ființei noastre.

Uniunea teatrală are cutezanța de a propune acest nou pariu cu arta autentică. Depinde de noi să-l recîștigăm în beneficiul tuturor creatorilor valoroși din teatru și, în egală măsură, în beneficiul publicului cu care ei comunică prin artă, indiferent de limba în care această comunicare se realizează. Limbajul artei teatrale depășește barierele etno-lingvistice.

Fie ca valoarea creației autentice să însemneze drumul nostru de acum înainte.

UNITER

Mugur, Al. Tocilescu. Sînt așteptați Liviu Ciulei și Lucian Pintilie. Unii vin să ia pulsul artei scenice, alții să scrie despre ceea ce se petrece aici, alții aduc ajutoare sau se reped cîteva zile, doar așa, de drag, să-și vadă colegii, încă uluiți că normalul a devenit brusc posibil. Cîțiva s-au și angajat să lucreze, intuind că talentul lor, antrenat în condiții de competiție, și experiența pe care au dobîndit-o în contact cu mișcări teatrale din diverse țări pot avea pentru noi efectul unui veritabil tonic cardiac. Nădăjduim că, în directă legătură cu aceasta, vor apărea pe scenele noastre decoruri de Radu și Miruna Boruzescu, Florica Mălureanu, Dan Nemțeanu, Helmut Stürmer, Ovidiu Bubulac, Octavian Di-

brov... Se vor întreprinde turnee din și către România, artiști consacrați de pe alte meridiane vor lua loc la pupitrul regizoral și la planșeta scenografului, în cadrul unor programe calendaristice rigurose întocmite, cum se practică peste tot, într-o ucenicie a disciplinei contractelor absolut necesară.

Se va țese astfel la loc pinza sfîșiată. Pe afișe, numele citate, precum și altele, vor sta alături de cele ale unor creatori care au asigurat supraviețuirea teatrului, într-o neostentativă dar tenace rezistență la presiunea politicii anticulturale: generația „profesorilor” — Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Ion Cojar, Dinu Cernescu; generația celor ce și-au cucerit maturitatea preluînd din mers, pe umeri

la început încă fragili, răspunderea — Cătălina Buzoianu, Dan Micu, Alexa Vișarion, Mircea Cornișteanu; generația celor destul de tineri pentru a mai îndrăzni să greșească — și nu mai dăm nume... Vom avea astfel un teatru întregit, în stare să depășească traumele brutalei rupturi lăuntrice și să-și refacă legăturile osmotice.

Această zi de 27 martie 1990, petrecută sub auspiciile unui reconfortant sentiment de apartenență neîngrădită la comunitatea internațională, reînstaurează în România sărbătoarea Teatrului. Urmează ca Teatrul însuși, întrucît respiră liber și stimulează libera respirație a publicului, să fie reinstaurat ca sărbătoare.

Ileana Popovici

SCENA LUMII

Începînd din 27 martie și pînă la începutul lunii iunie spectatorii români beneficiază de un dar extrem de prețios din partea oamenilor de teatru francezi: turneul *Le printemps de la liberté* (Primăvara libertății) organizat de Ministerul Afacerilor Externe din Franța (secția Relații culturale), Ministerul Culturii din România, Uniunea teatrală din România — UNITER și serviciile culturale din România. Inițiat de actori și regizori francezi ca un gest de caldă solidaritate cu slujitorii scenei românești, cu iubitorii de teatru din țara noastră, turneul înscrie pe afișul său nume dintre cele mai sonore ale spectacolului contemporan: Antoine Vitez, Gérard Desarthe, Patrice Chéreau, Virgil Tănase, Robert Pinget, Joel Jouanneau, Raymond Cousse, Hélène Delavaut, Massimo Schuster, Elisabeth Macocco, trupa „Treize vents“, Peter Brook (enumerarea urmează ordinea calendaristică a spectacolelor).

Acest adevărat festival de teatru francez se desfășoară la București, Timișoara, Cluj, Iași, iar fondurile rezultate din vinderea biletelor revin teatrelor care găzduiesc reprezentațiile, adăugîndu-se altui dar oferit de oaspeții noștri — ajutor tehnic pentru scenele pe care vor juca.

Iată emoționante dovezi de prietenie cărora nu le putem răspunde decît cu aplauze; nu ne îndoim, însă, că acestea vor fi pe măsura sentimentelor de caldă grațitudine cu care întîmpinăm acest dar de suflet al teatrului francez.



EFICIENȚA, CU MAJUSCULĂ

Numele lui Alain Merlaud (pe care-l vedeți în fotografie) va rămîne precis necunoscut publicului românesc ce va urmări spectacolele turneului francez. Și totuși, nu prea reușesc să-mi imaginez desfășurarea acestui turneu fără Alain Merlaud. Fără dinamismul lui lipsit de agitație, fără tonele de liste, programe, tabele pe care le poartă cu sine în teancuri impresionante și în care — oricît ar părea de ciudat — nu se încurcă nici un moment, fără darul ubicuității pe care îl are, neîndoindu-l, de vreme ce poate fi văzut în același timp la Otopeni, la Hotel „Dorobanți“, la sala Atelier a Naționalului, la studioul teatrului „Bulandra“, la Ministerul Culturii și în multe, multe alte locuri. De o eficiență de-a dreptul suspectă pentru obișnuințele noastre tîhnit-împiedicate, Alain nu se pierde cu firea, nu se precipită, nu se enervează (ba se enervează, dar nu risipește timpul cu „scene“, taie gentil în carne vie și trece la altă treabă), nu se lasă deturnat de umori „artistice“ sau de inerții „organizatorice“. Și, culmea: reușește să pună pe toată lumea la treabă, fără a deveni antipatic.

Oare suma acestor calități (și cîte altele, încă) definește profesia de organizator de turneu? Nu știm. Ceea ce știm este că definește, cu siguranță, pe Alain Merlaud. □ **Cristina Dumitrescu**

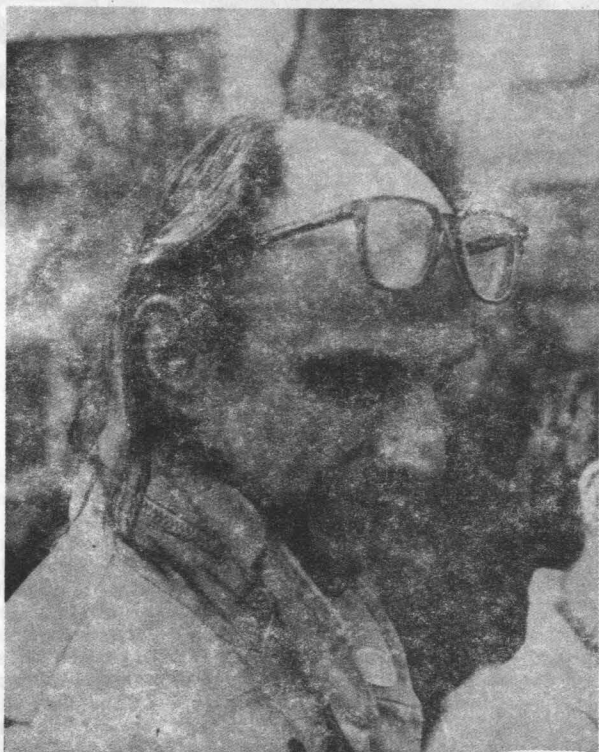


ANTOINE VITEZ — OMAGIU CUVÎNTULUI

Actor și regizor de notorietate europeană, administrator al Comediei Franceze, **Antoine Vitez** cu al cărui recital a debutat seria de spectacole reunite de turneul teatral **Le printemps de la liberté**, face parte dintre acele vîrfuri ale vieții artistice internaționale despre care spectatorul român se obișnuise să citească în presa străină, de mulți ani, astfel încît personalitatea sa îi devenise familiară. Portretul-robot pe care ni-l alcătuiserăm, preciza: un artist intelectual, o conștiință culturală, promotorul unui teatru în care Cuvîntul are drepturi supreme, iubitor al versului clasic, al textelor fundamentale ale literaturii franceze, dar interesat, deopotrivă, de poezia și dramaturgia europeană modernă.

Și iată, „bibliografia” a fost înlocuită, în fine, de contactul direct, scena Operetei bucureștene și nu doar pagina de revistă a fost locul întîlnirii cu arta lui Antoine Vitez. Recitalul a confirmat „de visu” ceea ce aflaserăm din atributele dar inerent nesistematicele noastre lecturi. Cu un cucernic respect pentru cuvînt (și poate, din nou, se cuvenea scris cu majusculă) actorul a citit din Mistral, Pascal, Cioran, Saint-John Perse, bucurîndu-se, parcă, de sunetele rostite, savurînd sonorități, luminînd vorbele din interior, alîtînd vocalele, ordonînd silabele după reguli ale armoniei perfect cunoscute. Sentimentul pe care l-am încercat a fost acela că asistăm mai puțin la un recital, la un **spectacol**, cît la un exercițiu, poate la o demonstrație de arta actorului. Urechea noastră a fost îndemnată să diferențieze franceza academică de provensală și de rostirea specifică regiunii Bourgogne, limba poezilor de limba filozofilor, franceza de azi de aceea de acum mai bine de un secol.

Și ne-a mai oferit Antoine Vitez surpriza de a asculta versuri de Ana Blandiana, în limba română, încheind (sau încununînd) astfel un recital pe care l-am receptat ca pe un omagiu cuvîntului și, totodată, omagiu României. □ **Cristina Dumitrescu**



DESARTHE, O LECȚIE DESPRE ADEVĂR

Pe aeroportul Otopeni, dincolo de „frontiera” simbolică din bare metalice, printre turiști sau oameni de afaceri cu zimbete la fel de înțepenite ca și cravata pe care o poartă la gît, silueta lui GERARD DESARTHE. Nu l-am văzut niciodată pe scenă, dar din clipa în care l-am zărit în caraghioasa vînzoleală a aeroportului, am știut că el numai pe scenă există. Un aer simplu, distant și dominator, o figură osoasă, cu trăsături asimetrice și ochi adînci, aspru cenușii. Bîntuit de atîtea și atîtea scufundări în marile, eternele mistere ale ființei și mîntuit de tot atîtea ori în purgatoriul sublim care este jocul de teatru.

Aici, în România, va juca pentru un public nou. Dar el, DESARTHE, a vrut întîiul să facă acest dar țării aflate în plină revoluție. Cu semeția sa de indian aparținînd vreunei civilizații de mult apuse, dar și cu acea stranie, aventuroasă încăpăținare de colonizator, rătăcind printre ținuturi încă necucerite, marele actor îmi pare acum, aici, un simbol don quijotesco. Venit să „lupte” alături de năpăstuiții întru spirit, venit ca să dovedească și să-și dovedească deșărtăciunea condiției de vedetă, pășind pe un pămînt ars de realitate, ca să facă singurul lucru pe care îl știe face mai bine: teatrul.

S-ar putea, s-ar mai putea, desigur, ca periplusul său în România să însemne o nouă curățire de Peer Gynt-ul jucat cîndva. „De acest personaj n-am putut scăpa. Pe Hamlet l-am îndepărtat cu ușurință din mine în cîteva săptămîni. Dar Peer Gynt se întoarce mereu, bate la ușă, mă cheamă... nu mă părăsește. De altfel, după ce l-am jucat atît, abia după ce l-am jucat atît de mult, am realizat că e pentru prima oară cînd joc viața unui om, iar nu fragmente din viața unui om. Poate de aceea nu mă mai părăsește personajul. Poate personajul a devenit el un fel de dublu al meu”.

Oricum ar sta lucrurile și oricărui personaj am datora vizita lui DESARTHE, știu bine că, în vecinătatea marilor actori, a foarte marilor actori, plutește, inefabil, adevărul. Căci e atîta îndrăzneală în a porni tu, Hamlet, prinț al Danemarcei

și tu Peer Gynt și tu Don Juan, către ținutul frămîntat și necunoscut al unei țări „de la porțile orientului”! Este îndrăzneala unui artist care a înțeles cum zgura lipicioasă a gloriei și a succesului trebuie din cînd în cînd îndepărtată, pentru ca acel adevăr inefabil pe care îl degajă prezența puținilor aleși, să nu își piardă din strălucire.

Corina Șuteu

VIRGIL TĂNASE UN REGIZOR ROMÂN NECUNOSCUȚ ROMÂNILOR

Adevărul este că, deși despre Virgil Tănase s-a vorbit mult în România, puțini i-au văzut spectacolele. Faimosul regizor-disident a fost cunoscut la noi — grație „Europei Libere”, desigur, nu „Scînteii” — mai mult ca disident decît ca regizor.

A montat în provincie (la Iași și la Reșița) cîteva spectacole care au avut puține reprezentații, unele dintre ele doar pentru beneficiul comisiei de vizionare. Opiniile acestui „public avizat” au fost atît de entuziaste, succesul montării atît de deplin încît în unele cazuri (*Căsătoria*, de pildă, pe scena reșițeană) nu s-a mai simțit nevoia confirmării din partea publicului. Așa s-a făcut că înainte (sau în loc) de a vedea ce gîndește, ce știe Virgil Tănase, am auzit despre el. Înainte de a înțelege ce dorește, ce propune (pe scena teatrului) am aflat ce contestă, ce refuză (pe scena vieții noastre cea de toate zilele).

Aceste rînduri au fost scrise — la închiderea ediției — înainte ca spectacolele *Catastrofa* și *Melodie varșoviană* montate de Virgil Tănase și incluse în programul turneului să fi fost prezentate publicului. Opiniile despre acestea, precum și un interviu cu regizorul vor apărea în următorul număr al revistei, dar am dorit ca, din prima zi a turneului, să-i spunem: „Bun venit!” Și, bineînțeles, să-i urăm succes!

□ Cristina Dumitrescu



PRINTEMPS DE LA LIBERTE

TURNEU EXTRAORDINAR ORGANIZAT DE SECRETARIATUL DE STAT
PENTRU RELATII CULTURALE INTERNATIONALE DIN FRANTA
MINISTERUL CULTURII DIN ROMANIA
UNIUNEA TEATRALA DIN ROMANIA UNITER
SERVICIUL CULTURAL AL AMBASADEI FRANTEI LA BUCURESTI

BUCURESTI-TIMISOARA-CLUJ-IASI
martie-aprilie-mai

CONTENTS

ANTITHESSES: Dumitru Solomon, *A Word to Start With* (p. 2)
POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE: Paul Cornel Chitic, *A World with Innumerable Characters* (p. 4)
DICTATORSHIP ON TRIAL IN THE THEATRE. On the roll: Gogol's Government Inspector at the Bulandra Theatre, Bucharest. Selected and assembled by Ileana Popovici (p. 6)
IDEAS: Cristina Dumitrescu, *The Freedom to Err in a Different Way* (p. 13)
Valentin Silvestru: *The Right to Live and the Right to Die* (p. 14)
A QUESTION FOR... Cătălina Buzoianu, Dean of the Theatre Faculty; Victor Rebengiuc, Rector of the Institute of Theatre and Film Arts (IATC); Valeriu Moisescu, Head of the Chair of Theatre Directing at the IATC. *The Autonomy of Proposals and the Inertia of Disposables.* Presented by Victor Parhon (p. 16)
Paul Cornel Chitic: *Doing Away with the Theatres?* (p. 18)
Why Did You Consent to Take On the Directorship? Answers from Victor Ernest Mașek, Director of the Nottara Theatre, and Grigore Gonța, Director of the Ion Creangă Theatre. Assembled by Victor Parhon (p. 20)
„Where Do We Flee from Home?” (p. 22)
REVIEWS: *Henry IV* by Pirandello (Cristina Dumitrescu); *Matters of Protocol* by Paul Everac (Marian Popescu); *Dom Juan* by Molière (Alice Georgescu); *The Gates of the Forest* by E. Wiesel (Victor Parhon); *Terra II* by Tudor Popescu (Corina Șuteu) (p. 24)
THE TELEFADDIST'S CHRONICLE by Ștefan Cazimir (p. 31)
PARALLEL MIRRORS: Marian Popescu, *Sins and Virtues* (p. 32)
BOMBAST: Alice Georgescu, „The Expressive Expression” (p. 33)
DIALOGUE: Interviews with Alexandru Tocilescu and David Esrig by Victor Parhon (p. 34)
OTHER ARTS: Bedros Horasangian, *The Seagull, The Cherry Orchard... and the Generals* (p. 38); Paul Cornel Chitic, *The Painter as Character* (p. 40)
THE UNAVOIDABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, *From Job to Pan* (p. 40)
The International Day of the Theatre (p. 42)
THE THEATRE AT LARGE: „Printemps de la Liberté” on Tour in Romania; A Portrait: Alain Merlaud; *Vitez, Paying Homage to the Word; Desarthe — A Lesson in Truthfulness; Virgil Tănase — a Romanian Theatre Director unknown to the Romanians* (p. 44)
The 1989 Awards of the Section of Theatre Criticism, History and Theory of the Union of the Theatre Artists of Romania (UNITER) (3rd cover)

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: Dumitru Solomon, *Un mot pour commencer* (p. 2)
LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE: Paul Cornel Chitic, *Un monde aux innombrables personnages* (p. 4)
LES PROCÈS DE LA DICTATURE AU THÉÂTRE: Le Révizor de Gogol au Théâtre Bulandra. Montage réalisé par Ileana Popovici (p. 6)
IDÉES: Cristina Dumitrescu, *La liberté d'avoir tort d'une autre manière* (p. 13)
Valentin Silvestru: *Droit à la vie et droit à la mort* (p. 14)
UNE QUESTION POUR... Cătălina Buzoianu, doyen de la faculté de théâtre; Victor Rebengiuc, recteur de IATC; Valeriu Moisescu, principal titulaire de la chair de mise en scène de IATC. *Liberté de proposer et apathie de disposer.* Propos recueillis par Victor Parhon (p. 16)
Paul Cornel Chitic: *Suppression des théâtres?* (p. 18)
Pourquoi avez-vous accepté la fonction de directeur? Répondent: Victor Ernest Mașek, directeur du Théâtre „Nottara” et Grigore Gonța, directeur du Théâtre „Ion Creangă”. Assemblage réalisé par Victor Parhon (p. 20)
„Où on s'échappe de chez soi?” (p. 22)
CHRONIQUE DRAMATIQUE: *Henri IV* de Pirandello (Cristina Dumitrescu); *Choses du protocole* de Paul Everac (Marian Popescu); *Dom Juan* de Molière (Alice Georgescu); *Les portes de la forêt* de E. Wiesel (Victor Parhon); *Terra II* de Tudor Popescu (Corina Șuteu) (p. 24)
LA CHRONIQUE DU TÉLÉFAGUE de Ștefan Cazimir (p. 31)
MIROIRS PARALLÈLES: Marian Popescu, *Péchés et vertus* (p. 32)
S'ENIVRER DES PAROLES: Alice Georgescu, „L'expression expressive” (p. 33)
DIALOGUE: Interviews avec Alexandru Tocilescu et David Esrig, réalisés par Victor Parhon (p. 34)
ARTS: Bedros Horasangian, „La mouette, La cerisaie et les généraux” (p. 38); Paul Cornel Chitic, *Un peintre en tant que personnage* (p. 40)
CARAGIALE, L'INEVITABLE: Dan C. Mihăilescu, *De Job à Pan* (p. 42)
Le jour mondial du théâtre (p. 42)
LA SCÈNE DU MONDE: Un témoignage relatif au tournée „Printemps de la liberté”; Portrait du réalisateur Alain Merlaud; *Vitez, hommage à la Parole; Desarthe, un plaidoyer pour la vérité; Virgil Tănase, un metteur en scène roumain inconnu aux Roumains* (p. 44)
Les prix 1989 de la section de critique théâtrale et de théâtreologie de UNITER (couverture III);

INHALT

ANTITHESEN: Dumitru Solomon, **Ein Wort beim Anfang** (S. 2)
POLITISCHE AUFFÜHRUNG, THEATER-AUFFÜHRUNG: Paul Cornel Chitic, **Eine Welt mit unzähligen Gestalten** (S. 4)
PROZESSE DER DIKTATUR AUF DER BÜHNE. Angekündigt: Der Revisor von Gogol am Bulandra-Theater. Zusammengestellt von Ileana Popovici (S. 6)
IDEEN: Cristina Dumitrescu, **Die Freiheit, andere Fehler machen zu dürfen** (S. 13)
Valentin Silvestru, **Das Recht auf Leben und das Recht auf Tod** (S. 14)
EINE FRAGE AN... Cătălina Buzoianu, Dekan der Theaterhochschule; Victor Rebengiuc, Rektor des Instituts für Theater — und Filmkunst; Valeriu Moisescu, Leiter des Regiekatheders. Zusammengestellt von Victor Parhon (S. 16)
Paul Cornel Chitic, **Die Auflösung der Theaterhäuser?** (S. 18)
Weshalb haben Sie den Intendantenposten angenommen? Es antworten: Victor Ernest Mașek, Intendant des Nottara-Theaters und Grigore Gonța, Intendant des Ion-Creangă-Theaters (zusammengestellt von Victor Parhon) (S. 20)
„Wohin gehen wir, wenn wir von Zuhause fliehen?“ (S. 22)
THEATERCHRONIK: Heinrich IV von Pirandello (Cristina Dumitrescu); **Eine Protokollsache** von Paul Everac (Marian Popescu); **Dom Juan** von Molière (Alice Georgescu); **Die Tore des Waldes** von E. Wiesel (Victor Parhon); **Terra II** von T. Popescu (Corina Șuteu) (S. 24)
DIE CHRONIK DES FERNSEHFRESSERS von Ștefan Cazimir (S. 31)
PARALLELE SPIEGEL: Marian Popescu, **Sünden und Tugenden** (S. 32)
WORTTRUNKENHEIT: Alice Georgescu, **„Ausdrücklicher Ausdruck“** (S. 33)
DIALOG: Gespräche mit Alexandru Tocilescu und David Esrig geführt von Victor Parhon (S. 34)
KÜNSTE: Bedros Horasangian, **Die Möwe, Der Kirschgarten und die Generäle** (S. 38); Paul Cornel Chitic, **Ein Maler als Gestalt** (S. 40)
WIEDER EINMAL CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu **Von Iov zu Pan** (S. 40)
DER INTERNATIONALE THEATERTAG (S. 42)
WELTBÜHNE: Ein Bericht über Printemps de la Liberté; Ein Porträt Alain Merlauds; Vitez, Lob des Wortes; Desarthe, Einführung in die Wahrheit; Virgil Tănase, ein den Rumänen unbekannter rumänischer Regisseur (S. 44)
Die Preise der Abteilung für Theaterkritik und — wissenschaft der UNITER (Umschlag III)

SUMARIO

ANTITESIS: Dumitru Solomon, **Palabras para empezar** (p. 2)
EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL: Paul Cornel Chitic, **Un mundo con un sinnúmero de personajes** (p. 4)
LOS PROCESOS DE LA DICTADURA EN EL TEATRO: En la lista: El revisor de Gogol en el escenario del Teatro Bulandra. Apuntes de Ileana Popovici (p. 6)
IDEAS: Cristina Dumitrescu, **La libertad de equivocarse de otra manera** (p. 13)
Valentin Silvestru: **El derecho a la vida y el derecho a la muerte** (p. 14)
UNA PREGUNTA PARA... Cătălina Buzoianu, decano de la Facultad de teatro; Victor Rebengiuc, rector del IATC; Valeriu Moisescu, titular de la cátedra de dirección de escena. **La autonomía de proponer y la inercia de decidir.** Notas consignadas por Victor Parhon (p. 16)
Paul Cornel Chitic: **El desmantelamiento de los teatros?** (p. 18)
¿Por qué habéis aceptado ser director de teatro? Contestan: Victor Ernest Mașek, el director del teatro „Nottara“ y Grigore Gonța, el director del Teatro „Ion Creangă“. Respuestas anotadas por Victor Parhon (p. 20)
¿Adónde huimos de casa? (p. 22)
LA CRÓNICA TEATRAL: Enrico IV de Pirandello (Cristina Dumitrescu); **Cosas de protocolo** de Paul Everac (Marian Popescu); **Dom Juan** de Molière (Alice Georgescu); **Las puertas del bosque** de E. Wiesel (Victor Parhon); **Terra II** de Tudor Popescu (Corina Șuteu) (p. 24)
CRÓNICA DEL TELEFAGO de Ștefan Cazimir (p. 31)
ESPEJOS PARALELOS: Marian Popescu, **Pecados y virtudes** (p. 32)
EL MAREO DE LAS PALABRAS: Alice Georgescu, **La „expresión expresiva“** (p. 33)
DIALOGO: Entrevistas con Alexandru Tocilescu y David Esrig, realizadas por Victor Parhon (p. 34)
LAS ARTES: Bedros Horasangian, **La gaviota, El jardín de los cerezos y los generales** (p. 38); Paul Cornel Chitic, **Un pintor como personaje** (p. 40)
EL INEVITABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **De Iov a Pan** (p. 40)
El día mundial del teatro (p. 42)
EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Apuntes sobre la jira de **Printemps de la liberté**; Retrato del productor Alain Merlaud; **Vitez, el homenaje a la Palabra**; **Desarthe, una cátedra para la verdad**; **Virgil Tănase, un director de escena rumano desconocido a los rumanos** (p. 44)
Los Premios 1989 del Departamento de Crítica y Teatrolgia de UNITER (III-a portada)