

TEATRUL DRAMATIC DIN BAI A MARE ÎNTRE NE-PROFESIONISM ȘI PROFESIONALITATE

Într-un moment în care pînă și sportul face pasul decisiv către "profesionalism", teatrul românesc pare dispus, pe alocurl, în ceea ce privește statutul actorilor, să renunțe la reperul instituțional al breslei. Fenomenul trebuie, însă, tratat cu maximum de precauție: paradoxal, deși **neprofesioniști**, mulți actori de la teatre mai mici din provincie nu pot fi judecați trecîndu-li-se cu vederea un anumit grad de **profesionalitate**, consecință a experienței acumulate de-a lungul stagiunilor teatrale cărora le-au fost, prin forța lucrurilor, protagoniști. La sărăcia materială postrevoluționară a acestor teatre se adaugă, probabil în chip firesc, meflența regizorilor de valoare față de **ne-profesionalismul trupelor**, astfel încît directorii sînt nevoiți să recurgă la amabilitatea unor "coordonatori în scenă" **profesioniști**, dar vădit lipsiți de **profesionalitate**. Să ne imaginăm, așadar, care pot fi rezultatele unei asemenea colaborări: regizori **profesioniști** lipsiți de **profesionalitate**, pe de o parte, și actori **ne-profesioniști** dar cu un grad de **profesionalitate** cucerit... Dacă acceptăm și aserțiunea potrivit căreia "nu există actori buni sau slabi, ci actori utili" (Cristian Hadjiculea), atunci concluzia care se impune în chip necesar precizează etiologia unei crize generalizate (cu cîteva excepții) a teatrului românesc din provincie - absența regizorilor capabili să confere stagiunilor relief valoric și succesul de public. Care sînt, în acest caz, strategiile directorilor de teatru și ale secretarilor literari? Ei tatonează disponibilitățile culturale ale publicului propunînd titluri fie derizorii, fie aparținînd mării dramaturgii, de cele mai multe ori într-o formulă repertorială hibridă; însă "utilitatea" de principiu a actorilor nu reușește să depășească ineficiența exegezului scenice. Este și cazul Teatrului Dramatic din Baia Mare, ale cărui "complexe" se circumscriu punct cu punct observațiilor de mai sus.

Punînd într-o lumină oarecum

favorabilă **neprofesionalismul** actorilor, există pericolul de a fi bănuït de subversiva nostalgie a "libertății de expresie" cultivată de "masele largi" în festivalul "Cîntarea României". A te referi însă la caracterul uneori subcultural al producțiilor teatrale de la Baia Mare, a opera deci cu rigoarea argumentului critic necenzurat de natura anumitor circumstanțe - mai grave și mai profunde chiar decît eșecul artistic repetat - înseamnă a proba mai curînd cinism și suficiență. Se impun, deci, cîteva precizări.

Directorul teatrului, scriitorul Mircea Marian, trăind nostalgia vremurilor cînd la Baia Mare se jucau piese montate de Liviu Ciulei, probabil și pe aceea de a-i fi avut în trupă, înainte de decembrie '89, pe Cerasela Stan și Dan Aștilean, își întemeiază, astăzi, eforturile pe o garnitură restrînsă - nici unul dintre actori nefiînd absolvent al vreunei școli superioare de teatru. **Profesionalitatea** lor incontestabilă se arată, în chip tragic, a fi deopotrivă consecința unei experiențe a scenei, calculabilă în ani (poate chiar decenii), dar și a unei uzuri produse de fatala inconsistență a reperelor interioare ce reglează autocontrolul. Stimabili pentru devotamentul lor față de teatru, dar și pentru disponibilitățile probate sînt actori mai vîrstnici, precum Dana Ilie și Antoniu Paul, alături de o echipă de tineri, unii dintre ei excepțional dotați. Aceștia, însă, fie că nu au reușit la examenul de admitere la institutele de teatru, fie că s-au integrat direct unui ritm susținut al îndatoririlor repertoriale, și-au amînat sistematic emanciparea profesională. Lui Dan Rădulescu, fără îndoială vedeta teatrului baimărean (și o virtuală vedetă a teatrului românesc), Loredanei Hotea sau Lillanei Cîrcel, a căror vîrstă gravitează în jurul a 25 de ani, dar și lui Lucian Prodan, Valeriu Doran sau Nelinei Mojolic-Fekete le-ar fi binevenit un sprijin moral din partea criticii de specialitate și, de ce nu?, poate chiar un ajutor concret, din partea Secției de critică

a UNITER, capabilă să-și exercite aplicat funcțiunile. S-ar pune, astfel, la încercare predispozițiile **participative** ale amintitei Secții de critică. O soluție de stimulare a interesului tinerilor actori pentru școala superioară de teatru s-ar putea imagina - dacă nu neapărat prin acordarea de burse compensatorii pentru reducerea normelor în teatru - cel puțin prin crearea unui sistem **obligatoriu** de stagii de pregătire pe lîngă profesorii de la institutele bucureștene sau din țară. Ele ar atenua, oricum, stridențele inerente unei pregătiri sumare și ar favoriza ascensiunea spre performanță a unor actori remarcabili astăzi doar prin virtuozitatea "scintilantă", infructuos alternată cu inadecvări grosolane la "regula jocului" (Gică Andrușca, Victor Mușețeanu). Pentru că, altminteri, "școala" experienței nemijlocite a teatrului baimărean, în condițiile evocate mai sus, ce alternativă propedeutică sau de elevată inițiere le oferă prin pedagogia implicită a fiecărui demers regizoral?

SINGURĂTATE ÎN DOI

DOI ÎNTR-UN BALANSOAR de William Gibson. Traducere: Radu Nichita • **TEATRUL DRAMATIC DIN BAI A MARE** • Data premierei: 20 octombrie 1992 • Regia: Kovács Ferenc • Scenografia: Dana Urdă • Distribuția: Lucian Prodan (Jerry), Dana Ilie (Gittel).

Mărturisindu-mi fascinația de a fi participat, sub conducerea regizorului Kovács Ferenc, la montarea spectacolului **Doi într-un balansoar** după William Gibson, tînărul actor Lucian Prodan trăda complexul de care aminteam: absența reperului axiologic interior. De unde s-ar deduce cinismul judecății critice, incapabilă să accepte fireasca impresionabilitate a actorului la





disponibilitățile charismatice sau chiar teoretice ale celui ce dirijează spectacolul. Fără ca acestea din urmă să fie numai o clipă puse sub semnul întrebării, problema este, însă, discutabilă în alți termeni; ea privește acordul dintre satisfacția sau insatisfacția intimă (provocată de natura colaborării cu regizorul) și performanța estetică. Spectacolul nu oferă prin nimic teme de exaltare și jubilație.

Drama singurătății, sentimentul evaporării identității sub presiunea monstruosului megalopolis new-yorkez capătă în spectacolul realizat de Kovács Ferenc aspectul unei confruntări a două caractere marcate de schematism. Inadecvarea reciprocă a celor două personaje, Gittel (Dana Ilie) și Jerry (Lucian Prodan), pare a fi atribuită de regizor nu atât unei profunde neliniști existențiale a fiecăruia, motivată și de jocul incert și periculos al biografiilor obsedante (Jerry, deși în divorț, trăiește suferința unei mari iubiri ratate), cât, mai degrabă, unor stereotipurile temperamentale. Jerry, părăsind mediul favorizant al bogatei sale neveste, ce-l permitea să exercite o meserie bănoasă, se regăsește în promiscuitatea maghernitei new-yorkeze, într-o stare de irascibilitate ce nu-l va părăsi pînă la sfîrșitul spectacolului. Mînelul lui monotone Dana Ilie îi opune, prin Gittel, un personaj de o simplitate, așa spune, la granița indecenței. Nici o insinuare a feminității nu pare să "moduleze" comportamentul acestei femei într-adevăr simple, capabilă totuși (și din pudoare) să-și înfrîneze preaplinul sufletesc sub aparența detașării și indiferenței. Motivația interioară este ceea ce le lipsește celor doi actori: Jerry îi telefonează lui Gittel, în debutul spectacolului, dintr-o nervozitate exacerbată căreia îi va rămîne captiv, în chip mecanic, preț de două ore și jumătate, în vreme ce Gittel se prinde în jocul conversației prin cablu fără a sugera vreun teme sufletesc sau rațional. Sentimentul aven-

turii, fascinația necunoscutului, curiozitate, un pretext pentru a umple singurătatea? Nimic din toate acestea. Personajele vor evolua sub bagheta lui Kovács asemeni unor marionete, în regimul unor nocive predeterminări caracterologice și de temperament ce vor oculta **devenirea** spectacolului. Astfel încît "asistența", în pragul atipicului, nu mai distinge decît pendularea schematică a două personaje spectrale între armonia precară a întîlnirilor și refluxul inevitabil al izolării lor. El - mînos și impulsiv, ea - rudimentară, dar fără acel farmec al simplității.

ȘANTAJ ȘI BUNE INTENȚII

ȘANTAJ de Ludmila Razumovskaia. Traducerea: Lia Crișan și Tudor Steriade
 ● TEATRUL DRAMATIC DIN BAI A MARE ● Data premierei: 22 septembrie 1992 ● Regia: Petru Mihail ● Scenografia: Dana Urdă ● Distribuția: Olga Sîrbul (Elena Sergheevna), Dan Rădulescu (Volodea), Victor Mușeteanu (Pașa), Nelia Mojolic-Fekete (Lidia), Gică Andrușca (Vitea).

Sînt incontestabile bunele intenții ale directorului Mircea Marlan, prin care acesta propune publicului din Baia Mare un repertoriu destul de variat, interesat fiind și de impunerea unor piese a căror problematică transcende dimensiunile existenței sociale contemporane. Alături de **Doi într-un balansoar**, pe afișul repertoriului mai pot fi întîlnite spectacole cu **Dresoarea de fantomă** de Ion Băleșu și **Șantaj** (Dragă Elena Sergheevna) de Ludmila Razumovskaia. Însă, în condițiile schițate mai devreme, Mircea Marian nu deține, în chip fatal, și soluția bunei slujiri a meritorilor sale intenții.

Asemeni lui Kovács, prezența regizorului Petru Mihail la Baia Mare nu izbutește să potențeze profesionalitatea (fie ea și

"neprofesionistă") a actorilor. În **Șantaj**, el se regăsește într-o formulă guvernată de imprecizie pentru simplul motiv al inadecvării Interpretărilor la reperele din partitura dramaturgică. Gică Andrușca ne propune în rudimentarul **Vitea** (pentru care diabolicul Volodea pune la cale șantajarea profesoarei Elena Sergheevna - Olga Sîrbul) un personaj zglobiu și inconsistent, lipsit de hazul involuntar al celui sărac cu duhul. Creează, în schimb, o scenă involuntar comică în momentul final, prin felul poticnit în care își cere scuze Elenei Sergheevna. Pașa (Victor Mușeteanu), poate exponentul cel mai tipic al noii generații (generația '80 în raport cu generația '60 a profesoarei) ca produs deopotrivă al mentalității statului sovietic și al refuzului vehement al acestei mentalități, nu este înțeles prin substanța sa exponențială - o tipologie incertă, a inconsecvențelor defnitorii, a poltronei amestecate cu radicalitatea etc -, ci printr-o grilă reductionistă ce-l accentuează aspectele caracteriale cele mai odioase. Revoltei sale interioare i se substituie, aproape în exclusivitate, impulsivitatea banditească.

Cinismul machiavelic al lui Volodea, cel ce obține cheile de la seiful cataloagelor - atât de necesare lui Vitea și Pașa pentru a trece clasa - chiar și cu prețul morții Elenei Sergheevna, apare, în fine, cit se poate de onorabil întruchipat de Dan Rădulescu, poate cel mai "inspirat" actor în spectacol, oricum punctînd cu eficiență tensiunile dramatice cărora le este protagonist. Este elementul de contrast și coerență într-o însăilare scenică dezlnată, împănată copios cu rostirile ale actorilor cu spatele la public, într-un spațiu de joc ce se răsfrînge dizgrațios în extremitățile scenei, debordînd desenul esențializat al scenografiei. Se cuvine, desigur, o remarcă întru totul admirativă privind scenografia spectacolelor **Șantaj** și **Doi într-un balansoar**, aparținînd pictoriței Dana Urdă.