



# SUMAR TEATRUL AZI

ANTITEZE de Dumitru Solomon ■ **ÎN DEZBATERE: AUTORUL ROMÂN PE SCENĂ** (Iosif Naghliu, Alexandru Dabija, Val Condurache, Emil Boroghlnă) ■ **DIALOG Ștefan Iordache: "Cînd sala e goală, harul nu coboară asupra scenei"** (Cristina Dumitrescu) ■ **6** ; Adriana Grand: "Stilul este o înălțurle de obsesii..." (Cristian Buricea - Milnarcl) ■ **CE SE ÎNTIMPLĂ ÎN TEATRE?** Tîrgu Mureș (Marian Popescu) ■ **ANCHETA "TEATRUL AZI"**



Teatrul și economia de plată (Cristian Hadjiculea, Miică Popescu, Victor Ernest Mașek) ■ **CRONICA** (Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași, Teatrul Național din Craiova, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Teatrul "I.D.Sirbu" din Petroșani, Teatrul Național din București, Academia de Teatru și Film, Teatrul Dramatic din Galați, Teatrul Național din Tîrgu Mureș, Teatrul "Masca") ■ **"UNDE FUGIM DE -ACASĂ?"** ■ **TELETEATRU** de Miruna Runcan ■ **CU OCHIUL LIBER** de Adriana Bittel ■ **(PEN)ULTIMA ORĂ** ■ **OGLINZI PARALELE** de Marian Popescu ■ **BEȚIA DE CUVINTE** de Alice Georgescu ■

**PORTRET** Valeriu Molsescu (Luminița Varlam) ■ **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII** de Valeriu Molsescu ■ **PROSCENIUM** Dana Demblinski (Clara Mărgineanu) ■ **CE (MAI) E DE FĂCUT?** Val Condurache, Patric Petre Marin ■ **DIALOG** Oana Pellea: "Actoria e o meserie pe care nu pot să o explic" (Daniela Mișcov) ■; Claudiu Stănescu: "Primul lucru care trebuie să circule prin scenă e gîndul, spune Liviu Ciulei" (Marina Spalax) ■ **TEATRUL IERI** de Igor Grinevici ■ Dumitru Solomon: Norul și ceața ■ **CIVILIZAȚIA IMAGINII** Dialogînd cu Pina Bausch ■ **COUPE** ■ **MOARTEA UNUI ARTIST** ■ **SCENA LUMII** Teatrul "Malakoff" (Doina Modola) ■; Marian Popescu: Libertatea artei de la cenzură la KKK (III) ■; John London: Corespondență specială de la Madrid ■ **60 PRIMIM LA REDACȚIE** ■



REVISTĂ EDITATĂ DE  
MINISTERUL CULTURII

Redacția și administrația  
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9  
Tel. 14.35.58; 15.36.04/173

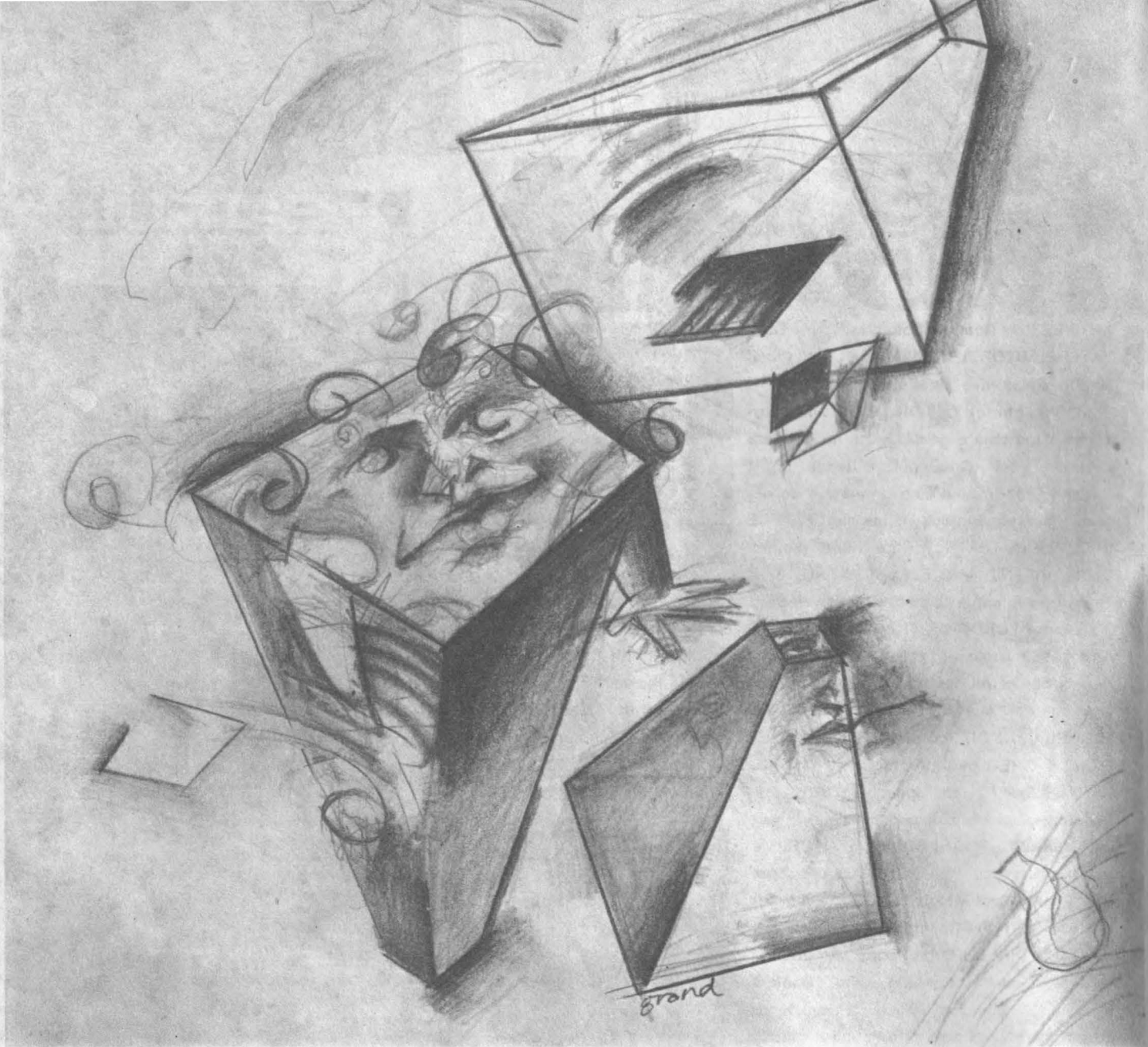
## REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON  
[redactor șef]
- MARIAN POPESCU  
[redactor șef adjunct]
- CRISTINA DUMITRESCU  
[secretar general de redacție]
- ALICE GEORGESCU
- VICTOR PARHON
- ADRIANA GRAND  
[prezentare artistică]
- IOANA POPESCU  
[tehnoredactor]
- CONSTANȚA TURCOIU  
[corectură]

Redactor responsabil de număr:  
ALICE GEORGESCU

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la: «RODIPET» S.A. P.O. BOX 33-57, telex 11995, 11034, FAX 90-17.40 București, Piața Presei Libere nr. 1, sector 1; sau: «ORION» S.R.L., Splaiul Independenței nr. 202 A, sector 6, București, telefon 17.34.07, FAX [400]-42.41.69

Coperta I: Ștefan Iordache  
Coperta II: Oana Pellea



DUMITRU  
SOLOMON

## PAS ALERGĂTOR SAU PE LOC REPAUS?

**ANTITEZE** **N**u știu exact cum se vede din teatru viitorul acestei instituții și viitorul artei teatrale, care, de milenii, ne pune în dialog cu zeii și cu esența lor — spiritul omenesc. Fără doar și poate că viitorul teatrului se vede în chip diferit. Cei care doresc demantelarea structurilor vechi și, totodată, revoluționarea artei scenice au probabil o viziune tonică, optimistă asupra teatrului de mâine: instituții suple, dinamice, flexibile, modulare, corespunzând unei societăți descentralizate și dezanchilozate și, în același timp, propice unor modalități noi, diverse de a gândi actul teatral. Ceilalți, atașați structurilor existente, consideră, pare-se, că orice modificare în relieful actual al teatrului românesc ar prejudicia grav nu numai condiția socială și morală a multora dintre profesioniștii scenei, dar și calitatea, verificată timp dedecenii, a artei spectacolului, căci, așa cum sîntem organizații acum — bine, rău —, am avut succese remarcabile, inclusiv în ultimii doi ani.

Viitorul, în viziunea celor dinții: un teatru de-schematizat, compus dintr-un manager liber de inhibițiile produse de marile colective, lucrînd cu tehnicieni de vîrf, cu un grup de consilieri permanenți, eventual cu un mic grup de actori care, pentru un spectacol sau altul, poate fi lărgit în funcție de talent, calitate profesională și adecvare la rol, primind subvenții de la autorități ( guvern, prefecturi, primării) în baza unor proiecte precise și matematic evaluate, acceptînd și eventualul sprijin al unor «mecena», sau «sponsori», cum preferăm azi a le spune. Ce ar decurge! Spectacole pregătite

Într-un timp calculat la maximum de randament, cu eficiență — și ea maximă — la public, asigurarea unor onorarii ne-umiltoare ale regizorilor, actorilor, scenografilor (aleși pe sprinceană) și, poate, ale autorilor (deși azi, ca și ieri, nu prea ne pasă de soarta autorilor dramatici, nici a celor ignorați, nici a celor jucați — «să zică mersi că-i jucăm»). Un repertoriu divers, compus mai ales din piese cu puține personaje (personaje... costă), experimente (fără, însă, a exagera, căci experimentul presupune riscuri). Ce s-ar câștiga? O concentrare a valorilor (repertoriale, regizoriale, actoricești), un sistem concurențial favorizând talentul, calitatea, densitatea, mobilitatea. Ce s-ar pierde: nicidecum timpul (timpul e, totuși, bani); s-ar pierde tergiversările birocratice, spectacolul micilor și marilor conflicte interne, clanurile, bisericuțele, găștile, leștul mediocrității, trântorii, ambușcații, sinecuriștii, neaveniții, impostorii.

Vitorul, în viziunea celorlalți: un teatru instituțional, întemeiat pe o bună tradiție a trupelor și spectacolelor mari, solide, pe stabilitate structurală și protecție sindicală, cu artiști permanenți, salariați pe criterii categoricale și graduale, cunoscându-se între ei și comunicând astfel fără eforturi de adecvare, permițându-și oricare tip de repertoriu, orice tip de spectacol. Ce se păstrează? Totul. Cu alte cuvinte, tot ceea ce a dat credibilitate și personalitate flecărei trupei în aceste ultime decenii, când teatrul, în ciuda sistemului centralizat și a unor compromisuri, a constituit totuși un forț de rezistență al culturii, al spiritualității, ca de altfel în toate țările est-europene aflate sub dictatura comunistă. Ce se evită? Distrugerea coeziunii interne a unui organism artistic, rispierea forțelor, arbitrarul în selecția repertorială și, nu în ultimul rând, spectrul șomajului.

Ce mai spun primii înțrăm, iată, în economia de piață. Poate accepta aceste vechile structuri teatrale, schemele aglomerate, întreținerea pe socoteala statului a unor oameni care nu produc, produc doar din când în când sau produc doar «merită» de calitate proastă, compromițând nu numai firma, dar însăși ideea de artă!

Ce mai spun ceilalți? Ne aflăm într-o lungă perioadă de tranziție, cea mai mare parte a proprietății se află în mâinile statului și va rămâne încă multă vreme. Cultura, proprietate spirituală colectivă, va putea fi lăsată ea la discreția pieței libere! Cine va garanta rămânerea teatrului în teritoriul artei și va putea opri alunecarea în sub-artă și comercialism? În ce mod s-ar putea recalifica un actor șomer, când el nu știe și nu poate decât să joace, nicidecum să fie, altcineva sau altceva!

Dreptate par să albe și unii, și alții. Problema este, însă, nu de a da dreptate unora sau altora și, mai ales, nu de a proclama o victorie teoretică, ci de a descoperi măsura în care teatrul își va găsi locul în noua societate. Această societate sfișiată de curente contrarii, în care se amestecă idealismul cel mai naiv și pragmatismul cel mai deșănțat, în care se înfruntă frenezia reformatoare și moderajia conservatoare, în care interesele egoiste dezlanțuite tind să înăbușe interesele unui popor, nu are documentată valență liberă pentru cultură. E o întrecere disperată între a demola orice și a păstra orice, între a epușa și a nu lăsa din mină, este o non-solidaritate generală (dacă și sfârșimarea generalului poate fi generală...), astfel încât voințele divergente nu se vor putea întîlni decât, ca dreptele paralele, la infinit.

În aceste condiții, a forța schimbarea instantanee a structurilor teatrale sau a împiedica orice schimbare a acestora mi se pare la fel de inoperant și de periculos. Nu putem arunca în aer sistemul teatral, pentru că nu avem încă nici managerii pregătiți să-și poartă asuma responsabilitatea mișcării imediat următoare, nici legile care să asigure mecenatul cultural atât de necesar în susținerea unor structuri independente. În același timp, nu putem lăsa de capul lui monstrul greoi și leneș care se trăgăște reptilian (cum scria cineva) spre nu se știe unde și nu se știe ce, în virtutea cineticii confortabile a căilor bătute, care sînt și cele mai sigure; mă îndolesc că o societate în plină mutație și, pe deasupra, săracă va putea să asfalteze în continuare drumurile colonului teatral care vine (agale) din era comunistă și vrea să intre (la fel) în cea a libertății. Fără a dinamita, va trebui totuși să schimbăm. Schemele de funcțiune ale teatrelor sînt încărcate încă de diletanși și ageami, de consumatori senini ai produselor ce rezultă din munca altora, de oameni inutili și inutilizabili care, când sînt puși să facă treabă, nu adaugă valoare ci o scad, adică strică spectacole, fie că sînt regizori, fie că sînt actori, țesînd cu mîgălă și răbdare, ca păianjenii, o plină de mediocritate în teatre. Firește, o societate, dacă vrea să nu dispară, va trebui să-și apere singurul mod de manifestare specific — creația spiritualului. (Numai o societate de roboți s-ar putea defini exclusiv prin fabricate materiale.) Ea nu poate fi constrinsă totuși să-și păstreze celeule moarte, neproducitive. Refuzăm să plătim pentru mărfurile proaste venite din bazarurile turcești sau din gunoarele occidentale. De ce n-am refuza să plătim pentru mărfurile proaste oferite de unele instituții culturale! Teatrele nu-și mai pot îngădui să-și «încinte» publicul cu produse modeste rezultate din obligația de a da tuturor de lucru, pentru că riscă să-și piardă spectatorii. Nici statul nu-și mai poate îngădui să subvenționeze nonprofesionalismul, mediocritatea, plictiseala.

Dacă nu rupem pisica, măcar s-o obligăm să prindă șoareci. ■



# AUTORUL ROMÂN PE SCENĂ

în dezbatere

## MOȘ CRĂCIUN ȘI COMISARUL POLITIC



Spectacolul românesc intră în Europa fără dramaturgia română! Întrebarea care se pune imediat este cit de românesc mai poate fi el?... lei un Shakespeare de aici, de peste Canalul

Mînceii, un Bulgakov de la el, de acolo, mai convingi și un Pirandello să investească alături de Gregorio Rizo câteva piese în această afacere păguboasă care e România, și ai făcut o aglomerare de kitschuri și capodopere, show-ul internațional este gata! Se aplaudă, se laurează, se premiază, că așa sîntem noi, geniali, cînd e vorba să intrăm separat, unul cîte unul, în Europa! Din această pripeală, dramaturgul român se trezește pe dinafară, cînd s-au dus pașapoartele la vizat, al său s-a răstăcit undeva. Cît despre Caragiale nu-i o problemă, e în exil la Berlin, la nevoie poate fi luat și din mers... După ațîta criză, după ațît spectacol al străzii, teatrele au în sfîrșit febră. Febra premiilor! Cum aud de un festival, de o reuniune, de un concurs, la Londra, la Sao Paulo, la Cislamabad, fac și pe dracu' în patru ca să participe, măcar la Cislamabad, să culeagă cevașilea lauri... «Ai văzut cu ce Shakespeare au venit românii ăia care au făcut revoluția?» «Da' ce, Shakespeare este român?!» «Ei, nu-i chiar român, dar de unde autori români, n-ai auzit și văzut ce-a fost acolo la ei?... Abia se dezmeticesc, abia se alfabetizează, abia intră în economia de piață, abia învață să numere fără abacl...» Dacă cineva a declarat cu o anume ocazie că Shakespeare este român, am să-l continui spunînd că nu orice autor român este un Shakespeare! Și totuși, de ce unii regizori și directori de teatru (de multe ori una și aceeași persoană) sapă groapa dramaturgiei române cu o sîrguință ațît de sinucigașă?... Ca să-l citez doar pe unul dintre aceștia (din păcate, și cel mai redutabil), «piesele românești valoroase pot fi numărate pe degetele unei singure mîini pentru că în ultimii 45 de ani, la noi s-a scris în condiții false, despre probleme false!» O asemenea declarație, făcută de un regizor capabil să adapteze texte din greaca veche dar care a uitat să citească în limba maternă, strepezește orice dorință de dialog lar tăcerea cu care-i primită afirmația, rostită nu de un fitecine, dovedește că o parte de vină e și a exegeților noștri, care n-au reușit, nu au avut curajul pînă acum să stabilească locul dramaturgiei noastre acolo unde i se cuvine. Pentru că, după această (des)calificare estetică, Iona, Pa-racliserul, Matca, Proștil sub clar de lună, Mobilă și durere, O sărbătoare princlară, Iertarea, Chițimia, Acești Ingeri triști, Diogene cîinele, Gluga pe ochi, Fata Mor-

gana, Mansarda, Ingerul bătrîn, Evul Mediu întimplător, Amurgul burghez, Noaptea e parohia mea, Echipa de zgomote, Jocul vîleș și al morșii, Vărul Shakespeare, Concurs de frumusețe, Misterul Agamemnon, Intr-o dîmneață și multe altele n-au existat, a existat numai neantul valahl Încerc să-mi închipui un regizor ungur, sau ceh, sau polonez, sau francez, declarînd că autorii unguri, sau cehi, sau polonezi, sau francezi nu există, nu știu să scrie! Că marele Andrzej Wajda ar fi capabil să iasă în fața publicului polonez și să spună: «În stagiunea asta voi pune un Cehov pentru că nu există nici o piesă poloneză care să merite atenția mea!» Cum ar primi o asemenea afirmație critică, scriitorii, publicul polonez?... Din păcate, vestitul regizor al unei «Trilogii» pe care a montat-o într-adevăr de mai multe ori decît degetele sale de la mîini și picioare nu numai că face o astfel de afirmație dar, ca director în Teatrul Național, a avut în ultima stagiune două eșecuri răsunătoare (nu întimplător), cu două piese românești (Sorescu, Mazilul). Și, în loc să-și facă un examen sever de conștiin-

ță, directorul Naționalului povestește întimplări pitorești, bucălate, despre așa-zisele sale succese repurtate peste hotare ca regizor plătit cu bucatal Adevărul este că în locul unei colaborări cu un asemenea teatru, dramaturgul român este bîntuit de gîndul deloc șugubăț că fostul director al teatrelor, C. Măciucă, cel care îi demola piesele în numele Tamarei Dobrin, azi face același lucru ca director-adjunct al Naționalului, în numele lui Andrei Șerban! Al celui Andrei Șerban care declară că se dorește «un Moș Crăciun, ce aduce daruri din teatrele lumii!» Un Moș Crăciun flancat de un fost comisar politic? Ce poate fi mai util și mai ispititor pentru un teatru care dorește să treacă la economia de piață cu subvenție de la stat?... După un astfel de mariaj «ideal» ce mai poate să spere dramaturgul român? Să descopere un regizor-director care, citindu-i în sfîrșit un text inedit, să nu mai declare cu indignare: «Acest text nou nu este vechi!...» După cum ar mai fi o ultimă variantă: Autorul (care a rămas în țară) să nu aducă regizorului-director (care a venit de afară) nici un text pentru a fi refuzat. Dar, în asemenea situație, vai de dramaturgul care a îndrăznit să-i ignore vocația demolatoare! Pentru că fără niște texte românești pe care să le poți ignora, refuza, ce plăcere mai ai să aduci de peste hotare valoroasele, strălucitoare, inegalabile piese străine!...

IOSIF NAGHIU

## TÎNGUIRE CU NĂDEJDE



Ține-mi Muză mîna tare, căci nu fu pe lume treabă mai anchetată ca Dramaturgia Română!

Ca un mădular ostenit și lenevos ea așteaptă mucegăită o mină tînără, gingașă, care să-i înfioreze moleșeala și să-i învîrtoșească măduva. Mi-e ca degetele butucănoase să n-o sperie și, Doamne ferreștel, să o vedem retrăgîndu-se pe veci în zbîrciturile pline de amintiri și de jeg. Așa că să-mi fie îngăduit să șed pe marginea șanțului în care zace și să tînguiesc lăsînd pe seama unor suflete curate aplecarea și pe seama unor mîini nepătate gîdilăturile ce vor face minunea. Și de se va scula, mă voi lăsa fără cîrtire popit de dînsal

Fiecare nație e datoare să îngrijească de copiii săi, oricum ar fi aceștia, fără să se rușineze de progeniturile schiloade și mai ales fără să-i înstrăineze! Cu ochii împăienjenii Mama privește acum la dolofanul stupit de o lume întreagă, ce zburdă prin ograda surorii vitrege Franța, și cu icnete de obidă Tatăl leagă fără spor ostrețele printre care mucoșii se strecoară plescăind la gîndul troacei pline.

«Domnul e Domn și-n șanț/dar Șanțul e șanț și cu domnul în el.»

Cum să-i fii, Doamne!

Unde sînt eroii tăi, Dramaturgie Română? Unde sînt căutătorii de absolut insurjecționați în ingineri și secretari? Unde sînt poeziile, bancurile sau aforismele cu liniuță de dialog în față? Unde sînt doctorii, șefii de vamă, colonelii sau activiștii care «se jucau» pe toate scenele odată? Unde sînt zecile de vizionări care pe lîngă vigilența regimului consfințeau și «vîna» autorului?

S-a muțat vîna, asta el Bătrîni dragonizează îndelung neavînd parte de un Sf. Gheorghe, iar tinerii își pierd sămînța în brazdele miilor de gazdel

Dar nul Asta nu poate să rămînă așa! Undeva, într-un canal, lîngă o conductă prin care apa caldă curge de două ori pe zi, este un tînăr care disprețuiește gazetele, televizorul și femeile.

În fiecare zi e la repetiții, în magazii de costume, în podurile teatrelor, la montarea decorurilor, ascultă vorbele actorilor și seara scrie. Hîrtia se luminează supt pana lui și canalul trosnește înfiorat. El scrie PIESA. Și va ieși. Trebuie să. ne pregătim pentru această clipă.

Să putem traduce repede textul din engleză și să ieșim cu el în lume.

Pe malurile șanțului șezui și nădejdea din mine tînguii.

13 martie 1992

ALEXANDRU DABIJA

Redacția amintește că opiniile exprimate, ca și modul de formulare al acestora aparțin exclusiv autorilor.

# RESURSE SCRIITORICEȘTI NEVALIDATE SCENIC



Cînd se vorbește de starea dramaturgiei române se are în vedere ce s-a scris, s-a publicat și s-a reprezentat pînă la evenimentele din decembrie 1989. Ce se mai poate păstra din ce s-a scris și s-a reprezentat pînă atunci, ce a stat ascuns în sertare, ce s-a făcut public, într-un fel sau altul. Unele texte, niciodată reprezentate, niciodată tipărite, au circulat în mediile teatrale. Este cazul pieselor lui Matei Vișniec. Unele au fost editate în almanahuri, reviste de circulație restrînsă, suplimente teatrale.

Dramaturgia de sertar încă nu a apărut. Așa cum nici celelalte genuri ale literaturii nu și-au arătat colțurile de umbră. Cei care-i socotesc pe scriitori niște profitori ai conjuncturilor s-au grăbit să afirme că această literatură de sertar nici nu a existat. Nu are rost să fac aici un inventar al textelor de sertar pe care le cunosc, și nici să fac o comparație între, hai să zicem așa, «îndrăzneala» conținută de textele care și-au făcut loc spre editare sau reprezentare și acelea care au stat ascunse pînă acum. Comparația nici măcar nu ar fi loială. Pentru că unii scriitori, prin funcția publică deținută, practicînd un anumit compromis cu puterea, la nivel de funcție

și la nivel de organizare a textului, au putut trimite spre public producții, unele remarcabile, cu un grad ridicat de incomoditate. Pe vremuri, aceste texte vedeau lumina tiparului ori lumina rampei «cu voie de la poliție». Chiar așa se spunea. Și autorii știau lucrul acesta, și autoritățile erau în cunoștință de cauză, iar publicul era complice la un act de defulare colectivă.

Numai că noi am trecut, violent, în numai cincizeci de ani, de la o societate civilă la una totalitară, iar acum facem primii pași de la o societate totalitară la una civilă. Cînd ni s-a dat posibilitatea, i-am blamat pe scriitorii care s-au vîndut pe arginți, în anii '50, instituind, prin prestigiul scrisului lor, teroarea unei ideologii. Mulți scriitori importanți ai deceniilor opt și nouă s-au compromis fie prin consimțămîntul dat puterii comuniste, fie prin funcția deținută, devenită, prin forța lucrurilor, opresivă. De aceea îmi vine foarte greu, acum, în momente în care se joacă istoria și istoria literară pe cartea de recitare, dar și pe cartea unui maniheism violent, agresiv, să propun recuperări. Știm cu toții care sînt textele ce mai stau în picioare prin ele însele. Dar, în unele cazuri, autorii lor s-au repezit asupra noii puteri cu o sete de parvenire la care nu ne-am fi așteptat cu trei ani urmă. Unii dintre ei se fac vinovați de blocarea unor confracți mai tineri. Un caz dramatic este acela al lui Matei Vișniec, un cal pur-sînge. Interzis pînă la plecarea din țară, este jucat acum de toate trupele de teatru, cum altădată Paul Everac ori D.R. Popescu. El

este, în adevăr, partea vizibilă a unui aisberg scufundat pe trei sferturi. Teatrul Național din Iași i-a reprezentat deja una din piese. În curînd (probabil că la apariția revistei «Teatrul Azi» premiera va fi avut loc deja!) va ieși în premieră o a doua, iar o a treia a fost acordată în exclusivitate de către autor. Matei Vișniec a intrat deja într-un circuit incontrollabil de reprezentării, și gloria de pînă ieri, alimentată de interdicție, va intra într-o primejdieoasă rutină. Nici un autor nu poate interzice o reprezentare, iar Matei Vișniec, rezident la Paris, cu afit mai puțin. Nici Eugen Ionescu nu este afit de jucat, deși teatrele tînjeau după piesele lui încă de acum douăzeci de ani.

În mod firesc, textele scrise între 1944 și 1989 își vor afla drumul spre scenă; mă refer la piesele care rezistă timpului. Dacă nu le numesc aici e pentru că nu mai vorbesc, de data asta, în calitate de critic, ci în aceea de director de teatru. Și, în calitate din urmă, aprecierea începe să semene în mod suspect cu un angajament.

Cred, însă, că există destule resurse scriitoricești nevalidate scenic. Am făcut parte dintr-un juriu al UNITER care a selecționat mai multe piese, pentru o confruntare finală. Nu știu dacă aș fi de acord ca vreuna din ele să se pună, repede, în scenă la Teatrul Național din Iași. Dar unii dintre autorii pe care i-am descoperit acolo merită toată atenția. Nici acum nu dau nume, pentru a nu da și speranțe desarte.

VAL CONDURACHE

## INTRODUCEREA PIESEI ROMÂNEȘTI ÎN CIRCUITUL INTERNAȚIONAL



A spune că piesa românească își are (sau trebuie să-și aibă) locul ei bine definit în repertoriul unui teatru, mai ales al unui Teatru Național, este, cred, o banalitate. De altfel, un teatru care nu joacă dramaturgia țării sale nici nu-și justifică menirea. Găsec totuși salutară intenția Ministerului Culturii de a acorda o subvenție suplimentară acelor teatre care realizează spectacole valoroase cu piese românești. Noi nici înainte n-am înțeles politica de «promovare» a literaturii dramatice românești ca pe o obligație, ca pe o simplă «bifare» de titluri. Dar nu cred în utilitatea impunerii unor procente, a unui raport strict între piesele românești și cele care aparțin literaturii dramatice universale. Pentru că important nu este numărul pieselor sau al dramaturgilor jucați. Cu adevărat importantă este doar valoarea spectacolelor.

De-a lungul anilor, pe scena Naționalului craiovean s-au jucat zeci de texte valoroase din dramaturgia națională, seminate de autori de la Alecsandri, Caragiale și Delavrancea, pînă la Dumitru Radu Popescu și Marin Sorescu. Pentru prestigiul

teatrului nostru a contat foarte mult faptul că, în ultimii ani, regizori importanți au realizat spectacole remarcabile tocmai cu texte românești. Silviu Purcărete a creat un tulburător oratoriu dramatic cu **Piticul din grădina de vară**. Mircea Cornișteanu, un spectacol de referință cu **O scrisoare pierdută**, Cristian Hadjicula — scăpăratul **Mobilă și durere** un emoționant spectacol cu **Pragul albastru** de Ion D. Sirbu. Acestora le putem adăuga reluările cu **A treia țepă** de Marin Sorescu în regia lui Mircea Cornișteanu și **Paznicul de la depozitul de nisip** de D.R. Popescu, realizat de Mihai Manolescu.

Un capitol important al preocupărilor noastre îl constituie în continuare premiile absolute. Numai în ultimii doi ani s-au jucat **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu în regia lui Mircea Cornișteanu și **Muzică de balet** de Felix Aderca în regia lui Ioan Ieremia. Ne rămîne totuși regretul că ele nu s-au constituit în evenimente artistice de rezonanță națională, așa cum ni le-am dorit.

Teatrul Național din Craiova n-a acordat niciodată piesei românești un statut de Cenușăreasă. Aproape pentru fiecare din textele menționate s-a investit tot ce se putea investi, din punct de vedere afit uman cît și material. S-au alcătuit cele mai

bune distribuții, s-au cheltuit sume importante pentru decoruri și costume, spectacolele au fost prezentate în cadrul unor manifestări de anvergură națională, oferind astfel realizatorilor nenumărate satisfacții profesionale. În viitorul apropiat, pe lângă spectacolele pe care le vor realiza Silviu Purcărete, Cristian Hadjicula și Mircea Cornișteanu, sperăm într-o colaborare cu Cătălina Buzoianu și cu Victor Ioan Frunză. Iar dacă Teatrul Național din Craiova a avut șansa de a fi intrat într-un circuit internațional, marea noastră ambiție este acum aceea de a-i «obliga» pe organizatorii unor festivaluri internaționale să recunoască virtuțile spectacolelor cu texte românești și să ne invite în competiții internaționale și cu aceste spectacole. Mă gîndesc în primul rînd la **Piticul din grădina de vară** și apoi la **Mobilă și durere**.

Se spune că sîntem norocoși. Cred că norocul nostru vine din insistență. Cînd dorești foarte mult ceva este imposibil să nu-l dobîndești.

EMIL BOROGHINA

# DIALOG

foto: c. drăgoescu



**ȘTEFAN IORDACHE:**

**«Cînd sala e goală  
harul nu coboară  
asupra scenei»**

■ Îmi place foarte mult să-i las pe oameni să vorbească, să-mi povestească despre ale lor. Într-un dialog, prefer întotdeauna să fiu eu acela care ascultă.

Iată o mărturisire încurajatoare, pot zice, când te pregătești să-i iei lui Ștefan Iordache un interviu. Urmează o rugăminte-somație surprinzătoare:

■ **Și te rog să nu scrii numai de bine! Să nu mă scoți geniu! Sigur că nu vreau să par timpit, dar nici geniu. Îmi displace grozav obiceiul de-a scrie despre oameni ca despre niște făpturi pline doar de calități, fără urmă de păcat. E neserios.**

Rugăminta îmi apare cu afit mai surprinzătoare cu cât am făcut destul de multe interviuri cu actori și nimeni nu mi-a cerut să nu scriu numai de bine. Nici invers, desigur. Altfel decât de obicei este și «desfășurarea ostilităților». Iordache nu se străduiește să fie spiritual, nu dă citate, nu face divagații, nu povestește anecdote de culise. Răspunde la întrebări. Relatează. Puțin îngândurat, atent să nu-i «zboare gândul», să nu «se ia cu vorbe». Sigur că mai glumește, sigur că se întâmplă se dea și un citat, dar nu în afara ci în cursul firesc al răspunsului. Și, probabil ca să mă ajute să nu scriu doar de bine, din când în când face o afirmație de tipul:

■ **Dacă privesc în urmă, îmi dau seama că am crescut mai mult din defecte.**

■ **Cum adică?**

■ **Adică eu, ca persoană, am fost construit de Dumnezeu mai mult din defecte.**

■ **De pildă...**

■ **De pildă libertatea neîngrădită este un defect, sau devine un defect pentru partenerii de viață. Să vrei să faci numai ce ai tu chef să faci! Mi-a plăcut întotdeauna extraordinar de mult să trăiesc, să simt viața cu intensitate. Dacă nu făceam meseria pe care am făcut-o, cred că azi nici nu mai existam. Chiar dacă aș fi fost un medic sau un inginer foarte bun. N-aș fi putut trăi!**

■ **Scena îți dă senzația de libertate de care ai nevoie?**

■ **Da, indiscutabil. Într-un fel, are asupra mea efectul pe care-l are alcoolul. Eu sînt un băutor [între unul dintre defectele pe care mi le recunosc]. N-am băut însă niciodată în ziua spectacolului, uneori nici cu o zi, cu două zile înainte. Nici atunci cînd repet.**

■ **Un act de voință dictat de respectul pentru profesie?**

■ **N-aș formula așa. E un lucru pe care-l fac firesc, fără să-mi impun, fără «sacrificiu». Nu știu de unde vine, poate din dragostea nemăsurată pentru teatru.**

■ **Care te-a determinat să te faci actor.**

■ **Nu tocmai. Dragostea pentru teatru a apărut, a crescut, m-a luat în stăpînire după ce am început să fac teatru.**

■ **Să înțeleg că nu îți se potrivește vorba aceea că «încă de mic copil visam să fiu actor, spuneam poezii, făceam spectacole la grădiniță, la școală, în familie» ș.a.m.d.?**

■ **Nici prin gînd nu-mi trecea, în copilărie, să urc pe scenă. Totul a început, așa spune, întîmplător. Nu intrasem la medicină [pe care o doream părinții, nu eu], lucram la o cooperativă meșteșugărească [eram un fel de contabil, calculam salariile] și am intrat în echipa de amatori. Cum spuneam, mai mult la întîmplare, pentru că nu aveam ce face seara. Într-o echipă înjghebată, și ea, mai mult la întîmplare; fără selecții, fără probă de aptitudini, doar ca să se răspundă unei «sarcini». Am dat apoi examen de admitere la Institut, dar nici atunci cred că nu eram ceea ce se poate numi un pasionat. Asta a venit mai tîrziu. Și este lucrul cel mai important care mi s-a întîmplat, care mi s-ar fi putut întîmpla vreodată. Teatrul e marele meu noroc, fără el nu știu ce mi s-ar fi ales din viață. Cu firea pe care o am...**

■ **Teatrul ți-a ordonat existența? Ți-a împlinit-o? Ți-a făcut-o mai frumoasă?**

■ **Toate la un loc, și nu numai atît. Acolo, pe scenă, te întîlnești cu Dumnezeu, trăiești cea mai adevărată dintre vieți.**

■ **Privit din sală, actorul Ștefan Iordache impune prin rigoarea cu care desenează evoluția unui personaj, prin modul în care stăpînește — fără a ezita — trăirile intense, prin găsirea măsurii exacte (a interpretului) chiar în figurarea lipsei de măsură (a eroului). E un «dat»? E o tehnică?**

■ **Nu știu dacă am o anume tehnică. Poate că am ajuns la**

ea, dar e un lucru la care nu mă gîndesc, pe care nu conțez. Oricum, dacă tehnică înseamnă a te menaja fără ca publicul să observe, atunci, în ceea ce mă privește, nu poate fi vorba de așa ceva. Rigoarea pe care al adus-o în discuție cred că am cîștigat-o în adolescență, în cei doi ani cînd am început să înțeleg matematica. Matematica am uitat-o de atunci, dar am păstrat ideea că în toate există o ordine, o întocmire limpede, un rost al fiecărui lucru.

■ **Cît despre măsură — observația pare surprinzătoare aplicată felului meu de a fi. Dacă este totuși — și poate că este —, explicația e una singură: foarte viața am fost obsedat să nu cad în ridicol. Măsura exactă... Cine-o poate cunoaște! Dumnezeu îți lasă șansa infinitului și tu, om, încerci să ajungi acolo. Altfel, degeaba există ca artist. De ajuns, sigur că nu ajungi niciodată. Pînă la Dumnezeu, pînă la divinitate există mereu o limită, un prag de care nu poți trece. Care ne dă și șansa de a încerca mereu și mereu; cu alte cuvinte, șansa de a ne face meseria.**

■ **Ai avut momente în care, pe scenă, ți s-a părut că reușești să te apropii de pragul acesta?**

■ **Uneori. De asta și mergi mai departe, de asta nici nu poți abandona. De asta și se pare că pe scenă ești mai aproape de Dumnezeu.**

■ **Cînd ai început să iubești teatrul?**

■ **Cînd am început să înțeleg despre ce e vorba, ce caut eu acolo. Cred că după vreo doi ani de facultate. Inițial eram retras, reticent, mă uitam cu admirație și cu timiditate la colegii de grupă care păreau a se simți în largul lor. Mi s-a întîmplat cu teatrul ce mi se întîmplase, în școală, cu matematica. Mi-a fost îngrozitor de frică de ea pînă cînd, grație unuia nou profesor, am descoperit-o. Din clipa în care am înțeles pentru prima dată o formulă scrisă pe tablă, am iubit matematica. Dacă în primul semestru de Institut nu scoteam o vorbă, evitam să urc pe scenă, de prin anul trei nu mai plecam nici noaptea acasă, dormeam la facultate. La început luasem totul drept o joacă a mea, dar cînd am priceput că această joacă are un efect asupra celui din sală, ea a devenit foarte importantă. Joaca s-a transformat în joc și mă simt responsabil pentru felul în care se stabilește acest fantastic, inexplicabil raport cu spectatorul. Nu e o simplă vorbă, aceea că publicul e principalul partener.**

■ **Calitatea sălii influențează calitatea reprezentației?**

■ **Cînd eram foarte finier consideram că, dacă în sală sînt zece spectatori, e suficient. Important eram eu, publicul nu mă interesa prea mult. Acum consider că teoria e falsă. Șansa noastră e să existe public. Fără el nu existăm, n-avem nici un rost.**

■ **Ai trac?**

■ **Nu. Oricum, nu tipul acela de emoție paralizantă, care se numește trac. Mă simt bine pe scenă, de fapt nicăieri nu mă simt mai bine.**

■ **Și totuși, lipsești de pe scenă de vreo doi ani... E puțin? E mult?**

■ **E enorm. N-am risipit timpul, m-am risipit pe mine. Și m-a costat grozav. Sînt doi ani în care n-am trăit cu adevărat. N-aș vrea să sune patetic, dar asta e!**

■ **Și atunci, cum se explică absența? Nu știu dacă-ți face plăcere, dar aș vrea să-mi răspunzi.**

■ **Nu-mi face plăcere, dar am să-ți răspund. După revoluție, imediat după revoluție, am trăit un moment de entuziasm extraordinar. Eu nu prea sînt genul expansiv, cred că nici nu știu să mă bucur într-adevăr, dar atunci am avut o clipă de nădejde fără margini. Eram sigur că ne vom apuca imediat de lucru, că vom face exact teatrul pe care-l visăm. Am avut însă foarte multe dezamăgiri. Și foarte curînd. Colegi, prieteni, oameni pe care-i cunoșteam de-o viață, artiști pe care-i respectam mi-au apărut dintr-o dată într-o lumină incredibilă. S-a ivit de nu știu unde o cantitate înfricoșătoare de mizerie umană, de violență, de ingratiitudine. Ani la rînd, considerasem că la Mic există nu un număr oarecare de actori — mai buni sau mai pușin buni, asta nu era chiar atît de important —, ci o trupă. El bine, se pare că greșisem. Săraru avusese păcatele lui, ca fiecare [poate mai multe, poate mai grave decât știam eu], dar mi se pare oribil felul în care a fost izgonit. El luptase, el reușise să dea Teatrului Mic un statut special. Un spectacol ca Astă-seară stau acasă nu putea fi pus în scenă nicăieri în altă parte. Critică socială pe o scenă**

\* Discuția s-a desfășurat înainte de premiera cu Titus Andronicus.



foto: c. drăgoescu

românească înainte de '89! A fost o întreagă bătălie pentru a-l juca, și această bătălie Săraru a dus-o. Și a câștigat-o. Nu știi ce făcea, ce nu făcea, dar teatrul avea prestigiu, avea un public care venea chiar dacă am fi citit pe scenă «Scînteia». Toate acestea s-au uifat într-o clipă. Oameni care-i vorbeau pînă atunci cu spinarea frîntă și-au schimbat atitudinea cu 180 de grade. Nu e drept și nu e demn. Și nici moral nu este! Nu accept ideea că o meserie ca a noastră, o meserie divină, poate naște monștri.

■ De asta ai plecat?

■ Și de asta. Am plecat, de fapt, bolnav de dezamăgire. Motivele dezamăgirii au fost mai multe dar poate cel mai dureros e acela legat de public. Ți-am spus, pentru mine publicul e foarte important. Este principalul meu partener, pe care îl simt, îl ascult, cu care sînt într-un permanent «schimb de mingi». Pînă la urmă, ce altceva e un spectacol dacă nu o confruntare frumoasă, cinstită, între inteligențe, trăiri, sensibilități! De-o parte noi, pe scenă, de cealaltă parte ei, în sală. Există spectacole, există momente în care, jucînd, ai senzația că asupră-ți a coborît harul. Acum, după aproape trei decenii de meserie, știu, sînt sigur că harul vine către noi dinspre public. Într-o sală goală Dumnezeu nu se arată. Și asta o spun eu, care iubesc mai mult repetițiile decît spectacolele.

Ei bine, poate părea caraghios ce spun, dar după Revoluție m-am considerat trădat de partenerul meu, de public. N-am înțeles, n-am acceptat, n-am iertat faptul că sălile de teatru s-au golit. Mi s-a părut dureroasă dezertarea publicului, care ani la rînd ne fusese partener, camarad, complice; a publicului care, după ce îngheța la coadă la bilete, îngheța în sala de spectacol și accepta să înghețe și după aceea, în stația de autobuz; a publicului care se deprinsese să citească alături de noi textele, montările, și de la stînga la dreapta, și de la dreapta la stînga, și rîndurile, și spațiul dintre rînduri. Am trăit alături durerea și ne-a părăsit în fața bucuriei. A continuat să stea departe și cînd bucuria a început să fie umbrită de neliniști, de îndoieli. Iată, deci, încă un tovarăș de-o viață pe care l-am descoperit într-o lumină cu totul neașteptată.

■ Explicații există: spectacolul vieții, al politicii, al televiziunii...

■ Explicațiile nu-mi vindecă dezamăgirea. Și, de fapt, pentru mine nu constituie un răspuns valabil.

■ Acum publicul a revenit în sălile de spectacol. Și nu de-o săptămîină, două.

■ E un public pe care nu-l mai cunosc, nu-l mai înțeleg ca înainte. Nu fac nici o glumă. N-am jucat doi ani, asta contează.

■ Nu și după aproape treizeci, în care ai jucat. Așa cred.

■ Ceva s-a întîmplat, ceva s-a modificat. La Craiova am văzut, în vremea din urmă, opt reprezentații cu Piticul din grădina de vară. Nu una, opt. De fiecare dată, comportarea publicului era aceeași; mai precis, ca la bilci. E limpede, ceva s-a întîmplat. Nu înțeleg ce, dar faptul nu poate fi contestat. Pentru mine, e intolerabil. Dacă aș fi fost pe scenă mă opream și ceream să se tragă corfina.

■ Ai fost obișnuit cu un public bun.

■ Noi am creat un public bun. Care nu avea cum să dispară. Așa cum nici noi nu am dispărut. Sîntem aceiași. Aceleași sînt și problemele, ba încă și mai acute: Sărăcia; frigul, lipsurile, neliniștile altădată ne apropiuau, acum văd că ne depart. O explicație trebuie să existe, dar eu n-o găsesc.

Și totuși îmi pare rău, extraordinar de rău că doi ani nu am făcut teatru. Că am fugit. Pentru că fugă a fost, nu desparțire. O slăbiciune din partea mea, nu o poziție de forță, cum au spus unii. Doi ani am făcut orice, nu teatru. Și am greșit!

CRISTINA DUMITRESCU



# DIALOG



## ADRIANA GRAND: «Stilul este o înșiruire de obsesii...»

Fișă [selectivă] de creație

Absolventă a Institutului de Arte Plastice «Ion Andreescu» din Cluj, promoția 1983.

**TEATRUL DE STAT ORADEA:** *Apa* de Dumitru Solomon

● *Iarba amăgirilor* de Jean Vanot

**TEATRUL EVREIESC DE STAT:** *Și totuși, o mare iubire...* de Bebe Bercovici

**TEATRUL DRAMATIC GALAȚI:** *Noaptea încurcăturilor* de Oliver Goldsmith

● *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu

● *Turandot* de Carlo Gozzi

● *Don Juan* de Molière

**TEATRUL NAȚIONAL CLUJ:** *Iașii în carnaval* de Vasile Alecsandri

● *Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon

● *Marat-Sade* de Peter Weiss

**TEATRUL DE STAT ARAD:** *Candid sau optimistul* de

Voltaire

Spectacole de televiziune (TV din Cluj), spectacole de teatru

de păpuși, grafică de carte, afișe de teatru.

Începând cu expoziția personală de grafică Oradea, 1983,

participă la expoziții în țară și străinătate. Din anul 1990 asigură

prezentarea grafică a revistei «Teatrul azi».

**PREMIIL:**

— Premiul de scenografie la Săptămîna teatrului scurt, Oradea, 1984 [**Apa**]

— Premiul de scenografie UNITER, 1990 [**Don Juan și Iașii în carnaval**]

— Premiul pentru costume la Festivalul național de teatru «I.L. Caragiale», București, 1992 [**Marat-Sade**].

■ Făcînd abstracție de faptul că, de cele mai multe ori, critica

de teatru de la noi ocolește creația scenografului sau se rezumă

la acele deja tradiționale sintagme «decorul a fost funcțional»,

«servește (ori nu) ideea spectacolului» ș.a.m.d., am impresia

că nici în teatrele în care lucrează (fie ca angajat, fie în calitate

de colaborator), scenograful nu se bucură decît de un statut

controversat. Spune-mi cum resimți acest statut?

■ **Il resimt direct.** Vreau să spun că am trecut prin ambele

stadii: și cel de angajat într-un teatru, și cel de colaborator.

Am lucrat și în teatre din străinătate, și în teatru din





fară, și în teatre din provincie, și în teatre din București. Statutul e cam același, mă rog, cu mici diferențe. Există un stil, o cale, o obișnuință a trupei de a lucra, toate acestea create și de scenograful care au trecut prin teatru. Fără să fiu lipsită de modestie, așa s-a întâmplat cu mine la Galați, unde (nu singură) am creat un stil. Păreră mea este că orice scenograf care trece printr-un teatru, fie pentru un spectacol, fie pentru o perioadă mai lungă de creație, trebuie să lase o urmă. Scenograful care vin după el trebuie să simtă că nu pornesc de la zero. Asta se resimte în educația pe care o face atelierelor, pentru că e vorba efectiv de educație. Să mă ierte meșterii atelierelor, dar așa e...

■ E al doilea interviu pe care îl iau în decurs de o lună și în care problema revine...

■ Asta e situația... Apoi mai e vorba de obișnuința actorilor cu diferite ambienturi scenice sau decoruri, ceea ce nu mai ține de competența regizorului. Poți să le ceri să se obișnuiască cu lucruri aparent imposibile.

■ Să revenim la statutul scenografului...

■ În străinătate, scenograful este considerat un creator egal cu regizorul și cu alți semnatari ai spectacolului. Statutul său nu se discută. Nu se ajunge la minimalizarea scenografiei în spectacol. La noi, statutul e controversat și incert, ceea ce duce uneori la uitarea acestei zone a spectacolului, la o omitere. Se poate vorbi de un «păcat al omisiunii». Omiterea scenografiei ca parte componentă a spectacolului mi se pare absurdă, pentru că un spectacol e în primul rând vizual. Prima acțiune a spectatorului după ce-și depune paltonul la garderobă, sau nu-l depune, mă rog...

■ E o chestiune pe care o determină temperatura din sală...

■ Da... Prima acțiune a spectatorului, spuneam, este să vadă, la ridicarea cortinei, ce anume se află pe scenă. Indiferent dacă scena e goală. Această din urmă situație este «o tendință puternică» [și te rog să-mi păstrezi ghilimelele] în scenografia românească, tendință ce nu ține neapărat de lipsa de materiale. Deci, spuneam, chiar dacă scena este goală, spectatorul vede ceva.

■ De fapt, etimologic, teatrul derivă din verbul a privi...

■ Bineînțeles! Au existat și perioade când critica de teatru nu omitea scenografia, dar, în ultimii doi ani cel puțin, referirile, ca să nu mai vorbesc de «disecarea» scenografiei ca parte componentă a spectacolului, lipsesc aproape cu desăvârșire, cu excepția acelor fraze...

■ «Servește», «nu servește»...

■ Da... Sau «...din moduli care se îmbină perfect», decorurile fiind și ele «adecvate» ori «inadecvate»... deși asta e deja o propoziție care emite o judecată...

■ Măcar din punct de vedere funcțional...

■ Măcar... Alt lucru care contribuie la lipsa unui statut al scenografului în teatru este faptul că nu reușim să creăm o mișcare comună a scenografiei. Iar când spun asta nu mă refer la Uniuni ori sindicate, ci la faptul că la noi există personalități care își trasează drumul prin teatrul românesc, dar

o «mișcare» scenografică nu există, și am impresia că nici nu a existat. În Anglia, de exemplu, am simțit că există o mișcare scenografică încheată. Și mai e un lucru: scenografuli sînt adeseori asimilați zonei tehnice din teatru și sînt tratați ca atare, adică nu sînt tratați ca niște creatori.

■ Asta mă duce la gîndul că, uneori, și regizorul îl consideră un simplu executant. Poate că excepție fac unele cupluri regizor-scenograf, din rîndul cărora cel format de Adriana Grand și Victor Ioan Frunză e cel mai «induioșător» exemplu. Nu cumva din absența unor astfel de cupluri stabile derivă și controversatul statut al scenografului?

■ Aș vrea să te contrazic. Există multe cupluri de acest gen, chiar dacă ele nu sînt chiar atît de «vizibile». Așa a fost cuplul Dominic Dembinski — Constantin Ciobotariu pe vremea cînd lucrau împreună la Constanța, ba chiar și după aceea. Poate că nu sînt niște cupluri atît de stabile și nici nu știi dacă e bine ca ele să fie așa. Cred că ele sînt foarte necesare în anumite perioade de creație. Eu am o oarecare teamă de stabilitatea asta. De asta lucrez și cu alți regizori. E adevărat și faptul că foarte rar am putut forma un asemenea cuplu de creație.

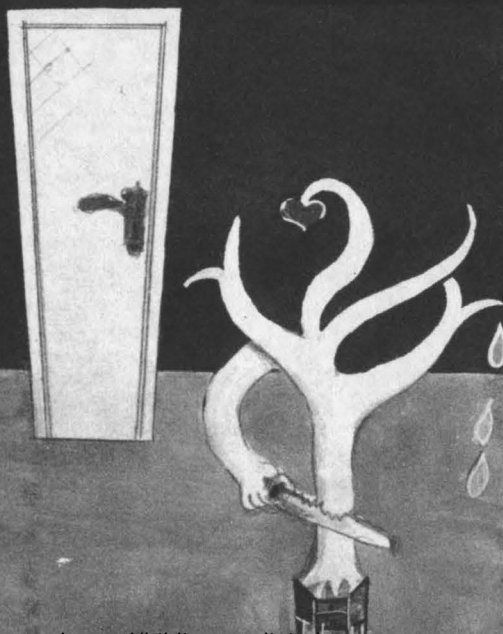
■ Să ne apropiem încet și de creația ta propriu-zisă. Îți spunem ceva mai devreme să stilul Adriana Grand e ușor de recunoscut, puțin fi detaliat pînă la nivelul motifelor, știi eu, pasărea, manechinul și așa mai departe. De unde vin elementele fundamentale ale viziunii tale scenografice?

■ Sînt obsesiile specifice, cred, fiecărui creator. Există niște obsesii care te urmăresc și de care nu te poți elibera decît dacă le fixezi. Sigur că poți să încerci de foarte multe ori pînă cînd reușești să le fixezi și abia astfel să te eliberezi de ele. Pesemne că nu m-am eliberat încă de anumite obsesii. În limita în care un stil nu devine manierism, cred că e bine ca un scenograf să fie recognoscibil într-un spectacol. E chiar ideal. Poate că s-a creat o anumită «legendă», dar au fost și spectacole în care nu există aceste obsesii. Ele revin doar în momentul în care textul și spectacolul o cer. Nu e vorba de repetarea mecanică a unor elemente. De fapt simplificînd cred că stilul asta și este: o înșiruire de obsesii. Am fost judecată de către critici...

■ De o parte dintre ei...

■ Da, de «o anumită parte a criticii»... Am fost judecată după unul sau două spectacole. Așa după cum unii critici îl judecă pe Victor Ioan Frunză după spectacolul *Dragonul*, montat în 1981. A judeca pe cineva după un spectacol făcut acum zece ani, înseamnă să-i ignori evoluția... Or, și mie mi s-a întîmplat același lucru, pentru că s-au făcut nenumărate referiri la spectacolul *Apă de la Oradea*, din 1984, spectacol cu care am debutat și care a fost premiat la Săptămîna teatrului scurt. S-au mai făcut nu știi cîte referiri la *Don Juan* și îți pot spune și de ce: pentru că acest spectacol a fost în turneu la București și a fost văzut. În schimb, nu s-au făcut referiri la *Turandot* de la Galați, spectacol care, în creația și în evoluția mea, mi se pare a fi un moment-cheie ca limbaj artistic... Acum sînt judecată după *Marat-Sade*, spectacol care a fost văzut și el la București. Un om nu poate fi apreciat

ⓐ schiță de decor la «mobila și durere» teatrul dramatic galați



doar pe baza câtorva momente ale creației sale, așa... din trei în trei ani. Există momente foarte importante, care poate că nu sînt atît de răsunătoare ca spectacole, dar care sînt extrem de importante în creația unui scenograf.

■ În decembrie anul trecut am văzut la Naționalul din Cluj premiera spectacolului *Adunarea Femellor* și mărturisesc că ambientul scenic realizat de tine într-o «sărăcie» aproape grotowskiană m-a șocat. Vreau să spun că nu ți-am recunoscut stilul. E un alt moment al creației tale?

■ Pentru a recunoaște ceva, acel ceva trebuie să existe. Atunci cînd un scenograf apare pe afiș, el nu mai are nici o scuză. Acolo s-a petrecut o gravă neînțelegere: decorul a fost proiectat într-un anume fel, repetițiile s-au prelungit, eu aveam un contract în strălățate, am plecat lăsînd totul în ordine, dar, la întoarcere, am constatat că decorul «dispăruse». Sigur că acum e greu de stabilit a cul e vina. Dar repet, decorul meu nu a existat pe scenă. Din păcate, afișele au apărut cu numele meu. Același lucru s-a întîmplat și la Teatrul «Nottara» unde, acum un an, am fost solicitat de către regizorul Mircea Cornișteanu să fac costumele la spectacolul *Transfer de personalitate de Dumitru Solomon*, piesă pe care am lucrat-o și la Cluj. Eu nu obișnuiesc să refac un spectacol decît dacă există o distanță mare în timp. Am fost totuși tentat de ideea de a reface ceva în alt stil, cu un alt regizor. Am lucrat foarte bine pînă în momentul predării schișelor, dar repetițiile s-au amînat cu 6—7 luni, perloadă în care decorul a fost modificat pentru că a fost mutat pe o altă scenă. Între timp, eu am plecat în strălățate, moment în care costumele erau în faza de «a doua probă». Nu știu ce s-a întîmplat, cert e faptul că pe scenă nu au apărut chiar costumele mele. Costumele au suferit modificări, lucru constatat și de critică. A existat chiar o cronică în revista «Teatrul azi» care îmi pune în cîrcă și recuzita spectacolului, care nu-mi aparține... Te asigur că aceste lucruri nu se vor mai întîmpla, pentru că acum stabilesc prin contract la ce anume mă oblig eu în fața teatrului și, totodată, îl cer teatrului să respecte ceea ce se stabilește înfișal.

■ Ar trebui, într-adevăr, să intrăm în sfîrșit în era contractelor... Dar să revenim la scenografie. Susțineai la revista «TEATRUL AZI» o rubrică intitulată *Costume pentru teatrul străzii*...

■ În clipa asta ar trebui să mă ascund sub birou, pentru că e o rubrică pe care am intrerupt-o. Scuza ar fi lipsa de timp, ceea ce nu e totuși o scuză. E o rubrică la care în și pe care o voi relua, pentru că e legătura dintre munca mea în teatru și această revistă...

■ Eu nu voiam să-ți fac reproșuri; am spus-o pentru că sintagma «teatrul străzii» mă duce cu gîndul la spațiile neconvenționale. Simți nevoia să spargi rigorile spațiului clasic al cutiei italiene?

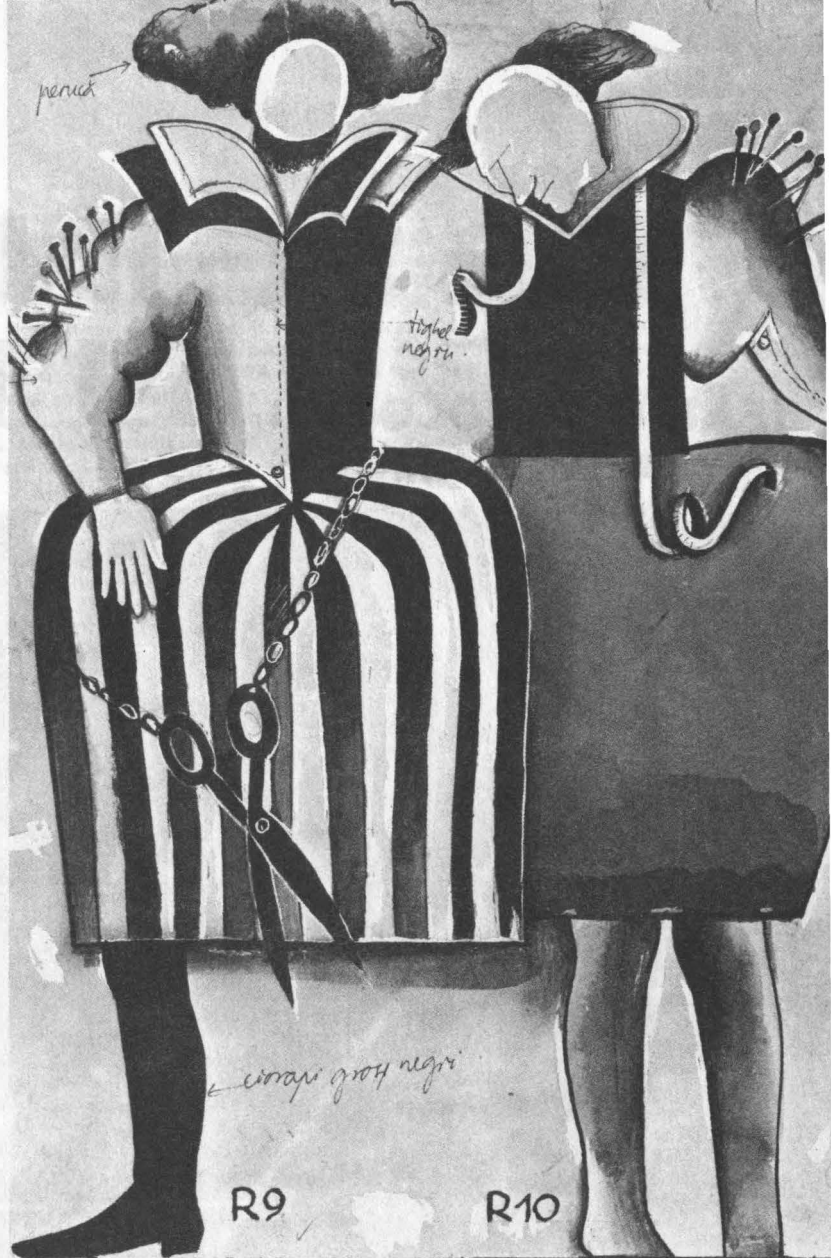
■ Există o tendință de a ieși din spațiul scenei. Eu iubesc foarte mult spațiul scenei așa cum e el, ceea ce nu mă împiedică să ies din el. Drept dovadă acum lucrez la Teatrul «Bulandra», la sala «Toma Caragiu». Voi lucra și în Ungaria într-un spațiu deosebit, un fel de studio. Am mai lucrat și la studioul de televiziune din Cluj. Simt nevoia să sparg uneori rigorile spațiului clasic, după cum simt și nevoia căutării unei noi expresii în scenografie. Nu pot să-ți explic mai mult, dar cred că e nevoie de un nou limbaj. Nu e vorba de ceea ce se vehiculează acum, că trebuie să aruncăm peste bord ceea ce am făcut, nu e vorba de momentul de schimbare politică, ci de faptul că ne aflăm la sfîrșit de secol și că vom rămîne în urmă dacă nu ne schimbăm modalitățile de expresie.

■ Ai prevăzut, într-un fel, următoarea mea întrebare vorbindu-mi de studioul de televiziune de la Cluj. Se zvonește că Victor Ioan Frunză intenționează să monteze la Televiziunea română un spectacol cu *Faust de Goethe*. Vei colabora cu el?

■ E un vechi proiect al lui Victor la care visez și eu de mult...

■ Te fascinează ceva în modalitățile de expresie ale teatrului de televiziune?

■ Nu mă fascinează. Eu iubesc scena de teatru. Dar cred că e foarte interesant să lucrezi apelînd și la alte modalități de expresie. Mi-ar plăcea să lucrez și film. Asta vine tot din nevoia de a schimba continuu. Dar, repet, pe mine mă fas-



ⓐ costume la spectacolul «regele gol»

cinează cutia scenei și cred în miracolul creat acolo.

■ Televiziunea, prin răceala ei, generată de absența contactului nemijlocit cu publicul, îți va impune, bănuiesc, alte rigori...

■ Asta mă și tentează. Televiziunea e ca scena unui studio de teatru care îți dă posibilitatea să vezi decorul din toate părțile.

■ Să rămînem puțin în sfera tentațiilor. Au existat și există în lume încercări mai mult sau mai puțin reușite de a proclama autonomia scenografiei: formule de genul *design-teatrului* și altele asemenea. Te tentează un astfel de experiment?

■ Ți-o spun în șoaptă: am fost tentat la un moment dat. Dar asta nu mai e spectacol, ci o modalitate de expresie a artelor plastice și face parte din altă zonă, chiar dacă se apropie de spectacol. Ți-am spus, nu consider că scenografia e o artă de sine-stătătoare. Nicl nu poate fi. Ea este expresia unei relații care se stabilește între regie, muzică, interpretare și alte componente ale spectacolului... Oricum, nu mă tentează în sensul de autonomizare.

■ Ultima mea întrebare e, de fapt, o simplă curiozitate personală. Sub ce zodie te-ai născut?

■ A Vărsătorului...

C.C. BURICEA-MLINARIC

# CE SE ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?

TEATRU ȘI COLOCVII  
LA TÎRGU MUREȘ



Nicolae Cristache, Nicolae Mihoc și Mihaela Rădescu în «Pelicanul» de Strindberg, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș

La Tîrgu Mureș există o concentrare de forțe și posibilități teatrale considerabile. Teatrul Național, Academia de artă teatrală și Teatrul «Ariel» (pentru copii și tineret), toate acestea oferă spectacole în limba română și maghiară, fapt care a născut, datorită unor eforturi conjugate, ideea de a invita cîțiva critici teatrali și Televiziunea la un maraton artistic: în trei zile urma să vedem zece spectacole și să schimbăm idei, impresii în cadrul a două colocvii dedicate, unul, Teatrului «Ariel», al doilea, spectacolelor de la Academie și de la Național.

Judecînd după afișul celor trei zile este evident că efortul organizatorilor — între care dl. Zeno Fodor, directorul Teatrului «Ariel», a jucat un rol important — pare să fi fost justificat. Cinci spectacole la «Ariel» (spectacole de păpuși, sau de păpuși și actori-păpușari), unul la Național (o recentă premieră: *Pelicanul* de Strindberg, în regia lui Dan Alecsandrescu), trei la Academie (un studiu «Shakespeare» expus scenic de Radu Dobre Basarab împreună cu studenții săi, *Play Strindberg* de Dürrenmatt și *Ghebosul* de Mrozek, ambele regizate de același Dan Alec-

sandrescu). Dezavantajat este, paradoxal (sau nul), Naționalul. Acest teatru are realmente o clădire și dotări remarcabile la cele două săli, dintre care Studioul rămîne încă foarte puțin folosit. Se pare că teatrul a traversat o perioadă furtunoasă pînă la instalarea ca director, relativ de curînd, a domnului Mihai Gingulescu, actor important al teatrului pînă cînd a optat pentru ipostaza parlamentară. Am înțeles că momentul celui început de martie cînd eram la Tîrgu Mureș coincidea cu un efort de cristalizare a unui program al Naționalului. Teatrul urmează abia acum să se concentreze în vederea invitării unor regizori (cîteva demersuri s-au și făcut), a concepției unui program estetic, repertorial mai interesant. Directorul adjunct al teatrului, domnul Vlad Rădescu, este înclinat să-și ia în serios abilitatea de manager al instituției, optînd pentru o relație modernă a teatrului cu sponsorii, pentru un marketing mai evoluat în condițiile, totuși, dificile ale economiei de azi.

Acestor gînduri și intenții, dar și unor realizări parțiale nu le-a putut fi adăugat decît un spectacol cu *Pelicanul* de Strindberg. Un trist accident a dus la suspendarea unui al doilea spectacol, cu *Un veac de singurătate* după Garcia Márquez, la secția maghiară. În ciuda unei scenografii foarte interesante, frumoase, a Clarei Labancz — o secțiune enormă, în perspectivă, a unei case, albă, mult prea împinsă spre fundalul scenei, un mobilier simplu —, punerea în scenă a piesei lui Strindberg de către Dan Alecsandrescu mi-a apărut ca o miză pusă greșit. M-am întrebant ce ar fi putut să intereseze publicul tîrgumureșean — la a doua săptămîină de reprezentare în sală dacă erau o sută de spectatori — în această montare de o teatralitate vetustă? Numai subiectul? Jocul actorilor?

E, oare, de acceptat ideea regizorului de a planta acțiunea dramatică a *Pelicanului* într-un spațiu enorm, deși piesa a fost scrisă în mod special pentru un spațiu intim, de cameră? Strindberg, o dată cu inaugurarea, după modelul lui Reinhardt (Kleines Theater și Kammerspiele), a lui *Intima Teater* la Stockholm, va scrie după 1907 ciclul pieselor «de cameră» pentru a concentra mai specific teatral ideile sale dramaturgice. În *Pelicanul*, erodarea familiei, crima morală (care a dus la moartea Tatălui, personaj absent în piesă), contrafacerea moralității, toate acestea denotă tipul «experimentului» strindbergian: implozia psihologică într-un spațiu mic. Proiecția uriașă a dramei în decorul menționat volatilizează concepția regizorală a lui Dan Alecsandrescu. Distribuția Smarei

Mărcu în rolul Mamei Elise nu a dus la performanță interpretativă. Mai degrabă invers, căci jocul rigid al actriței, defectele de relaționare cu partenerii scenici, de mișcare într-un spațiu enorm nu au cum să treacă neobservate. Mai interesanți, deși nu întotdeauna, mi s-au părut Nicolae Mihoc (în rolul fiului, Frederik), Nicolae Cristache (ginerel, Axel) sau Mihaela Rădescu (în fiica, Gerda). Ce aveam să aud la colocolviul din ultima zi referitor la regizor și la spectacol avea să fie pentru

mine surprinzător! Domnul Dan Alecsandrescu, recunoscut pentru prolifică sa activitate teatrală — în trei zile aveam să văd la Tîrgu Mureș trei puneri în scenă semnate de domnia-sal —, suportă cu greu argumentele. O spun cu regret. La viteza sa de execuție este greu să realizezi capodopere scenice. Eu nu pot uita nici acum marea sa izbîndă cu **Amurgul burghez** de Romulus Guga, deși au trecut mai mulți ani de atunci. Nu m-a entuziasmat acum nici faptul că aveam să văd din nou

**Ghebosul**, la Academie, destul de bine copiat după spectacolul de la Constanța. Diferența, însă, în spectacolul cu studenții (căci prestația actoricească a d-lui Constantin Doljan, profesor la Academie, mi s-a părut precară sub raportul expresivității vocal-gestuale) poate fi aceea că regizorul a fost încîntat să ofere cîteva partituri interesante acestora, fapt, desigur, semnificativ. Dintre studenți mi-au plăcut, pentru o anume expresivitate ce poate fi dezvoltată, Adrian Andone (în



Adrian Andone și Zoltan Butuc în «Există o vrăjitoare...», la Academia de Teatru din Tîrgu Mureș

Onek), Daniela Trifan (în Onka) și, cîteodată, Iulia Gavril (în Baroana).

O experiență care ar putea suporta o discuție este colajul pus în scenă la Academia de teatru, ca «spectacol-studiu», sub titlul **Există o vrăjitoare de serviciu în orice Shakespeare** de către Radu Dobre Basarab. Textele colajului sînt din Marin Sorescu, Gyárfás Miklós și Dario Fo. Fascinat de efervescența shakespeariană care a cuprins scena românească într-un interval relativ scurt, Radu Dobre Basarab inițiază acest studiu și în ideea unei concentrări mai aplicate asupra operei lui Shakespeare. Relația de joc între Sorescu (Adrian Andone) și Shakespeare (Zoltan Butuc; o dicțiune defectuoasă a obturat audiența) îmi pare că este, totuși, tributară modelului din **Vărul Shakespeare** de Sorescu și din punctul de vedere al spațializării relației. Jocul ideilor, provocat de textele colajului, poate fi judecat în raport cu premisele studiului — care ar merita să fie adîncit — doar ca ofertă spectacologică. Ceea ce m-a frapat a fost materializarea unui gînd al regizorului privind continuitatea ideilor prin cultura scrisă: Shakespeare îl asistă pe Sorescu cînd acestabate la mașina de scris, dialoghează cu el într-o ipotetică inversiune din tunelul timpului.

Soarta teatrului de păpuși, pentru copii și tineret, a fost subiectul primului colocolviu la Tîrgu Mureș. Dintre spectacolele Teatrului «Ariel» s-a detașat **Pasărea albastră** de Maeterlinck, în regia lui Antal Pál, la secția maghiară. Finețea procedurilor păpușărești, a efectelor vizuale și sonore a condus la o sinteză artistică remarcabilă. Există în acest spectacol cîteva scene antologice: una dintre ele este aceea a bunicilor, actorii stînd pe scaune translate dinspre spatele scenei spre fața ei, pe un fundal bleu, într-o lumină foarte slabă. Atrăgătoare au fost păpușile și obiectele scenice figurînd copii nenăscuți — ca o sculptură venind din arta modernă. D-nul Zeno Fodor explica, în colocolviul amintit, o strategie pentru destinul acestui teatru, aflat într-o condiție materială destul de precară. Strategia privește un public nu numai de (pre)scolari, ci și de vîrste mai... înaintate. Dar pentru a o face efectivă cred că e nevoie de o cunoaștere reală a acestui public.

Discuția finală a fost dedicată, fără a se avertiza că va fi destul de scurtă, spectacolelor Naționalului și Academiei. Ceea ce am auzit aici a fost unul dintre acele discursuri betonate ale d-lui Valentin Silvestru despre «momentul bun» al Teatrului Național, despre «profesionalismul» și

«stilul» regizorului Dan Alecsandrescu și despre cum a admirat dînsul «eleganța frazării» actorilor de limbă maghiară, deși nu este un cunoscător al acestei limbi! Nu vreau să fac unele comentarii malițioase, dar nu pot să nu întreb de ce era nevoie — cînd Naționalul nu prezentase decît un spectacol — să dea calificative generice? Să fi fost simțul critic și ironia domniei sale în defect față de **Pelicanul!** Mă resemnez a zice că fiecare are dreptul la opinie. Da, dar una e o opinie și alta un discurs... «rotund», mulțumitor pentru toți și toate, cînd, cred, gazdele noastre ar fi așteptat un colocolviu, o discuție mai critică.

Continui să cred că, dincolo de experiența acestor trei zile la Tîrgu Mureș, teatrul poate fi acolo o prezență de prim ordin. Pentru că există cîțiva oameni foarte talentați care se pun în serviciul teatrului. Pentru că există o, cum să-i zic, bază materială (spații și dotări) foarte convenabile actului teatral dar și unui context cultural pe care instituțiile scenice și de învățămînt din oraș sînt datoare să-l facă mai substanțial.

M.P.

# ANCHETA TEATRUL AZI

## TEATRUL ȘI ECONOMIA DE PIAȚĂ

### CRISTIAN HADJICULEA: «Să investești în cei care cheltuiesc banii cu folos cultural»



Regizorul Cristian Hadjiculea, director al Direcției teatrelor din Ministerul Culturii, a preferat scrierii unui articol pe tema dată, răspunsul direct la întrebările pe care i le-am pus. L-am abordat nu pentru că am socotit Direcția teatrelor «vinovată» sau răspunzătoare «în exclusivitate» pentru tot ceea ce (nu) se întâmplă în teatre, ci tocmai pentru că la conducerea ei se află un regizor de certă valoare,

cunoscând bine, dinăuntru, starea instituțiilor de spectacol.

— **Cum apreciați actualul sistem de angajare și remunerare a actorilor în teatrele de stat? Este el stimulentiv pentru actorii?**

— Nu. E complet nestimulentiv. Orice mod de a angaja pe baza unor scheme și pentru vecie niște oameni (chiar dacă «vecia» s-a mai dus, îndeobște cei noi fiind angajați cu contracte temporare) nu e deloc stimulentiv, cum nu e stimulentivă nici existența unor teatre constituite o dată pentru totdeauna, de aici decurgând imposibilitatea de a ajuta apariția unor forme alternative. Nu cred însă că e momentul să se desființeze vreunul dintre teatrele de stat existente. Trebuie așteptat să vină noile generații de actori care, în sfârșit, să dea viață instituțiilor ca atare. Au pătruns foarte mulți studenți în școlile de teatru, care acum sînt destule, și e de așteptat ca apariția lor, ca absolvenți, să revigoreze teatrele existente. Dar, tocmai de aceea, trebuie pregătit și un sistem mult mai flexibil, ca ei să poată face teatrul pe care și-l doresc, așa cum și-l doresc. El se va dovedi valid sau invalid, și în raport de acest lucru ei vor exista sau nu vor exista. Asta înseamnă mișcare teatrală: ceva flexibil și concurențial.

— **Nu credeți că la fel de flexibilă ar trebui să fie și subvenționarea, tocmai în raport de validitatea ofertei scenice?**

— Bineînțeles. Ar trebui să fie posibil să subvenționezi proiecte, să subvenționezi și trupe — în funcție de ceea ce fac ele —, să poți scădea subvenția unora și crește subvenția altora. E normal să primească mai mulți bani cei care au demonstrat și demonstrează că pot, și să primească mai puțini cei care dovedesc că îi cheltuiesc de pomană. Cred că în tot sistemul culturii, acesta ar trebui să fie principiul de bază: investești în cei care cheltuiesc banii cu folos cultural și artistic. Pe de altă parte, sigur că sînt și teatre de interes național, care trebuie «motivate» pentru a deveni adevărate centre culturale (ceea

ce înseamnă mai mult decît producerea unui număr de spectacole) pentru regiunile în care se află. Ele trebuie să fie niște poli stabili ai întregii vieți artistice, culturale; pînă la urmă, ai civilizației românești din fiecare regiune.

— **Cum își pot găsi totuși locul inițiativa originale într-o structură ossificată?**

— Structura în sine nu permite apariția lor. Orice inițiativă apare în afara structurilor, dar, din păcate, nu poate fi sprijinită.

— **Ce înseamnă, în mod concret, că nu poate fi sprijinită?**

— Ministerul Finanțelor, în momentul ăsta, nu permite — chiar din pușinii bani existenți — sprijinirea unor proiecte teatrale care, măcar la nivelul intențiilor, par foarte interesante. Ca să simplific, nu avem voie să dăm bani decît celor din sistemul instituțiilor de stat. Alte forme, deci, nici nu pot să apară în contextul actual al României. Și nu-mi vine a crede că milionarii români vor dori să aibă fiecare teatrul lui, cum nu se întâmplă, de altfel, nicăieri în Europa și cum s-a întîmplat doar în Rusia țaristă, unde diverși autocrați locali, nobili, aveau ba o orchestră simfonică, ba o trupă de teatru.

— **Nici sponsorizările, nefiind încă reglementate legal, nu sînt stimulative.**

— Nu sînt deloc. În legea bugetului de anul ăsta sînt prevăzute doar 2,5 procente din profit, care pot fi folosite pentru sponsorizări. Numărul de firme din România, care să aibă un profit atît de mare încît acest 2,5% să fie semnificativ, e — din păcate — relativ mic.

— **În condițiile actuale, Ministerul Finanțelor poate fi deci socotit un prieten sau un dușman al culturii române?**

— Ministerul Finanțelor nu trebuie văzut la nivel de «prietenie» sau de «ne-prietenie». Prietenii și-i alegi singur, miniștrii de finanțe nu... chiar cînd sînt liberalii Ministerul de finanțe — gîndesc eu — are o dorință de centralizare care — cu răutate o spun, n-am nici un argument pentru asta! — pornește de la premisa că nu trebuie să ne lase să furăm. Și, fiind cunoscut că românul — probabil văzut din foisorul finanțelor — e hoț, iar omul de cultură e și isteț, deci un hoț la pătrat, e oprit să cheltuiască din banii «poporului» în scopuri necontrolabile.

— **Desființarea unor teatre, de care s-a vorbit nu o dată, e totuși probabilă! Și, dacă ar fi, trebuie chiar să ne speriem!**

— Cum spuneam, eu cred că în momentul ăsta n-ar trebui să se pună problema desființării a ceva din ceea ce s-a construit în cultura românească. Unele teatre, e adevărat, au o activitate aproape dezolantă. Dar, în 2—3 ani, cantitatea de absolvenți ai facultăților de teatru sper să le readucă la lumină. Pe de altă parte, cred că autonomia locală va crește. Deci vom scăpa în curînd — sper — de centralismul care ne apasă. Iar teatrele vor însemna și o anumită «ambiiție» a forurilor locale, care trebuie lăsate să-și folosească impozitele (ce se varsă acum la bugetul statului) în propriul beneficiu, găsind forme și metode eficiente de sprijinire a teatrelor. Sigur că acolo unde întreaga populație nu va vrea să mai aibă teatru, el va dispărea. Dar îmi pare de pe acum foarte rău pentru acele orașe sau regiuni din țară unde lumea nu-și va mai dori să aibă un teatru. Probabil, cu timpul, chiar dacă se va întîmpla așa, populația va ajunge — ca în Germania — la înțelegerea faptului că, cu cît sînt mai multe teatre, cu atît civilizația e mai importantă.

— **Referindu-vă la teatrele naționale ca la niște piloni de spiritualitate, spuneați la un moment dat că ele trebuie să-și exercite influența în arii geografice mai extinse. În primul rînd, ele acționează prin spectacole, prin spectacolele foarte bune pe care e de presupus că le pot realiza. Dar — în condițiile în care deplasările și turneele nu mai sînt posibile din cauza costurilor foarte ridicate ale transportului și cazării în raport cu prețul билетelor — Ministerul Culturii n-ar trebui să aibă posibilitatea să subvenționeze turneele unor spectacole foarte bune din capitală sau din alte centre culturale puternice! Mă gîndesc la acea eficiență culturală a banilor investiiți, de care vorbeați.**

— Ministerul Culturii sprijină o idee ceva mai complicată — chiar dacă ea funcționează uneori încă simplist —, aceea a unor puncte de mare interes teatral într-un anumit moment, într-o anumită regiune: festivalurile. În unele orașe ele

ar trebui, cred eu, să capete și valori interdisciplinare, antrenând muzica și dansul modern, și reprezentând astfel un factor de «mobilizare» — nu-mi place cuvântul, dar asta el — culturală pentru localitatea respectivă. Ceea ce trebuie să se înțeleagă chiar și la nivel economic. În alte părți ale lumii s-a înțeles că, pentru ridicarea unei zone sau a unui oraș, cea mai bună modalitate e aceea de a crea un punct de interes cultural, care să-i atragă ulterior și pe investitori. Deci, ne chinăm pentru aceste festivaluri și pentru alte manifestări culturale, la care să participe cele mai importante spectacole ale momentului actual.

— **Foarte bine că vă «chinuți» pentru aceste manifestări culturale, dar n-ați răspuns încă la întrebarea mea privind posibilitatea subvenționării unor turnee. Credeți că ele ar fi necesare sau nu!**

— Sigur că ar fi foarte necesare. Numai bani s-avem! Am început să conving anumiți directori de teatre să facă schimburi de spectacole, să invite spectacole din alte părți. Ele sînt necesare și oamenilor din acele orașe, dar și trupelor, care pot descoperi astfel unde se situează valoric propriile lor spectacole și care le e locul în mișcarea teatrală. Asta se numește emulație și ea e, bineînțeles, necesară. Din păcate, nu ne ajung banii pentru a plăti transportul unor spectacole importante în alte orașe decât cele care au deja teatru. Ceea ce se cîștigă cu un spectacol e foarte puțin în raport cu ceea ce se pierde cu deplasarea.

— **Montarea pieselor românești beneficiază de o sponsorizare specială! Funcționează ea numai pentru teatrele de stat sau și pentru cele particulare!**

— Pentru cele particulare nu mai poate să funcționeze. Din moment ce nu mai avem voie să dăm bani la particulari, asta-i situația! Într-un fel, e o tragedie. Sigur, sînt teatre particulare interesante și teatre particulare care-și doresc o viață de bulevard; nu pe acestea le-aș sponsoriza. Dar cele care își propun un program foarte important ar merita să fie sponsorizate chiar de la buget. În clipa de față, nu se poate. În pregătire există o decizie a ministrului de a se stabili contracte, de a se cuantifica deci relația dintre cel care dă subvenția (Ministerul Culturii sau inspectoratul pentru cultură județean) și cel care o primește; atunci vom stabili, pe bază contractuală, și un număr obligatoriu de piese românești.

— **Acest «obligatoriu» nu vă neliniștește!**

— M-a neliniștit foarte mult timp și trebuie să înțelegeți de ce. Ca regizor, puține lucruri mi se par mai sinistre decât obligația de a face ceva pe care n-am chef să-l fac. Pe de altă parte, cred că trebuie găsite, cu fiecare director în parte, în raport de forțele teatrului și de necesitățile lui, modalitățile de a se monta piese românești. În plus, dacă se va face ceva peste ceea ce vom stabili contractual — contractual înseamnă că ambele părți sînt de acord, nu că cineva e mai obligat decât altcineva —, se vor căuta forme de plată pentru spectacolele care, măcar ca proiect, par niște întreprinderi foarte interesante.

— **Cu riscul de a vă plictisi, revin la una dintre întrebările anterioare: nu e o nedreptate să poată fi subvenționată montarea unei piese românești numai la un teatru de stat, nu și la unul particular, admitînd că și teatrul particular ar putea face un spectacol important!**

— E o nedreptate chiar faptul că, în actuala gîndire financiară, teatrul particular nu poate deveni teatru de stat, în timp ce teatrul de stat nu poate ieși din zona subvenției, spre a deveni teatru particular.

— **Îmi doresc să ajungem aici cu discuția noastră, pentru a ne referi la șansele teatrului românesc și din acest punct de vedere, al structurării lui organizatorice.**

— Cred că sistemul structurării organizatorice pe contracte determinate e cel mai bun. Directorii vor trebui să-și «asume» trupa și să-i ofere — să ofere tuturor celor pe care și i-au «asumat» — posibilitatea de a juca, în limita contractelor pe care le vor stabili cu fiecare în parte. Cred că va crește, astfel, responsabilitatea tuturor în teatru. Ceea ce-mi doresc eu cu adevărat, poate după alegeri, este să se treacă la un sistem mult mai flexibil, în care să poată apărea trupe și să fie finanțate niște proiecte; în care tinerii să poată încerca oricît de multe proiecte, fără să fie «programați» de la centru, ca intenții sau ca modalitate de înjghebare a trupei. Asta trebuie să depindă de ei, nu de noi. Cam asta e ceea ce îmi

doresc. Un sistem normal de viață teatrală.

— **Să înțeleg că sînteți, totuși, un optimist, chiar în această privință a vieții noastre teatrale!**

— Pentru lunile imediat următoare, da. Afît. Mai departe n-o să mai fiu eu, probabil, în această funcție, deci o să transmit «optimismul» celui care va veni după mine. Sînt de 15 ani regizor și cred că prea mult timp petrecut în administrație m-ar îndepărta de teatrul care se face și care trebuie făcut. Sînt primul interesat să mă întorc în teatru și să-mi pregătesc, și din acest punct de vedere, viitorul, pe care ați dorit să-l discutăm în întrevvedere noastră.

— Ce să vă mai spun? Speram să am timp să-mi fac și spectacolele. Am văzut că nu se poate. Trebuie să aleg între a fi funcționar în Ministerul Culturii și a fi regizor. Sigur că e important să avem manageri culturali destoinici, dar...

— **Nici mie nu mi se pare că sîntem afît de bogăți încît să ne putem permite a ne dispensa de regizori de valoarea lui Cristian Hadjicula.**

— Dacă vom putea să creăm cît de cît o legislație mai suplă, simt că mi-am făcut datoria. Mai departe, noii miniștri or să găsească noi directori.

VICTOR PARHON

## MITICĂ POPESCU:

### O realitate care neagă forța culturii se neagă pe sine



E tentant să vorbești despre viitor — fie el chiar și al teatrului —, mai ales că poți spune tot ce-ți trece prin cap, cînd este afît de dificil și de incomod să vorbești despre prezent.

Niciodată nu m-am lăsat ademenit în această capcană pentru că prea mult, în anii vieții mele, care coincid cu ultima jumătate de secol, refugiu s-a aflat în trecutul îndepărtat sau în viitor. Asta,

de bună seamă, pentru a eluda problemele prezentului. Și dacă tot s-a dezvoltat știința cea nouă, «futurologia», las plăcerea aceasta celor care au înclinații speciale pentru ea.

Dacă viitorul teatrului ar depinde exclusiv de slujitorii lui, ați putea fi liniștiți, vă garantez că ar fi minunat. Dar cum problema teatrului nu poate fi disociată de problemele țării...

Dacă admitem, și sîntem obligați să o facem, că teatrul este oglindă a lumii, teatrul românesc nu poate fi decît oglinda realităților românești și a realităților planetei. O realitate strîmbă, schimonosită de minciună, de nedreptăți, de nerușinare, de dispreț se va oglindi în teatru așa precum este.

Teatrul nu poate fi altfel decît este țara și decît este lumea.

De pildă, dacă o țară duce spre periferia ei cultura, învățămîntul și sănătatea, va deveni, în foarte scurt timp, o țară de infirmi, o țară sărăcită de bogății materiale și spirituale, cu oameni devitalizați, deznădăjduiți. O realitate care neagă forța culturii se neagă pe sine.

Nutresc însă speranța că vom reuși să ne regăsim normalitatea și sînt convins că artiștii, care, în cea mai mare parte, sînt mari conștiințe, vor pune umărul la ridicarea pe verticală a țării noastre și a poporului nostru. Dar asta nu o putem face decît împreună cu toate celelalte categorii sociale ale țării.

Solidaritatea în ideal este mai necesară ca oricînd. ■

## VICTOR ERNEST MAȘEK

### Protecția culturală



Se vorbește (nu înseamnă că se și face) mult despre «protecția socială» pe care artizanii translației noastre în economia (de junglă) a pieței libere ar fi dator să ne-o asigure. Se au în vedere însă doar cițiva parametri ce țin aproape exclusiv de supraviețuirea fiziologică (hrană, căldură, lumină, sănătate). Să zicem că «animalul» din noi va rezista astfel «terapii de șoc», deși există și riscul unei adevărate butadei «operația a reușit, dar bolnavul a murit!».

Ce facem însă cu spiritul, acea entitate sprijinită pe cultură — disidentă în primul rînd prin valoare — care, în contextul agresiv pragmatic al «acumulării primitive a capitalului», riscă să moară prin inaniție? Accesul la valorile sale reprezentative, de la filozofie la artă, devine tot mai restrictiv, prețul materializării lor în forme care să le pună la îndemîna publicului (prin tipar, spectacole, concerte etc.) urmînd sincopele aberante ale mai tuturor preșurilor «liberalizate». Dar cînd majoritatea mai trebuie încă să opteze, pe baza aceluiași buget de familie limitat, între a cumpăra pîine și lapte sau o carte, între a economisi bani pentru încălzirile copilului sau a merge la teatru și la concert, evident că oferta culturală va ieși din competiție. Cu ce consecințe? Transformarea sintagmei «stupid people» într-o tristă realitate. Iată pentru ce strategia «protecției sociale» va trebui întregită printr-una de **protecție culturală** care semnifică, la fel ca prima, susținerea și subvenționarea de către stat a «produselor de bază». Pentru arta spectacolului, aceasta înseamnă, cel puțin în viitorul apropiat, menținerea și sprijinirea instituțiilor teatrale de stat. Pentru că, în domeniul la care ne referim, o asemenea protecție nu o vor putea oferi decît teatrele de repertoriu care, pretutindeni în lume, sînt fie instituții bugetare, de stat, fie integral subvenționate de puternice firme sau concerne industriale. Soluția de viitor preconizată de unii — proliferarea teatrelor particulare («privatizați-vă, tot intrăm în economia de piață», soluție comodă și «rentabilă» și pentru buget, nu-i așa?) — nu poate rezolva, la actualele prețuri de producție, nici chiar în principiu, cele trei coordonate principale avute în vedere de orice protecție culturală: asigurarea **calității**, **cantității** și **accesibilității** ofertei. Fiind obligată, spre a supraviețui, să urmărească rentabilitatea cu orice preț, orice trupă particulară va face, în mod obligatoriu: 1) **concesii de liberare de repertoriu** (menite a aduce cît mai mult public, orice public); 2) **montări limitate** la cel mult două spectacole pe stagiune spre a-și amortiza cheltuielile și a rămîne și cu un profit indispensabil supraviețuirii economice și 3) spre a-și putea asigura acest profit în condițiile în care numărul de spectacole și spectatori este strict limitat, **Indiferent de cerere**, prețul biletelor de intrare va trebui să fie fatalmente ridicat. Astfel, la cele cîteva reprezentații oferite în București de trupa privatizată a «Teatrului Nostru», cu **Tache, Iancke și Cadîr** — singura formație dintre cele privatizate ce a oferit pînă acum un spectacol de o ținută comparabilă cu succesele teatrelor de stat —, biletele au costat **de 4 ori mai scump**, și aceasta în condițiile în care aceste teatre nu dispun încă de sedii și de aparate tehnico-administrative proprii, a căror regie să fie inclusă în cheltuielile de producție. Să ne imaginăm acum că în București, în locul actualelor teatre, ar funcționa 8—10 asemenea trupe particulare (cifra este condiționată de numărul sălilor existente). Aceasta înseamnă că, făcînd abstracție de calitate, din punct de vedere **cantitativ** oferta repertorială de care vor putea beneficia spectatorii nu va depăși 10—12 titluri pe stagiune, **adică atîta cît cuprinde la ora actuală repertoriul unui singur teatru de stat**. În numai cîteva luni, cea parte a publicului obișnuită să meargă măcar de două ori pe lună la teatru ar epuiza astfel întreg evantaiul ofertelor particulare, urmînd ca în restul timpului să rămîna la discreția «șușelor» (evident, particulare și ele) ce au înflorit

în ultimul timp, exclusiv din dorința de cîștig a unor întreprinzători.

Evident că nu astfel poate fi protejată și menținută calitatea profesională și artistică de înalt prestigiu a artei dramatice românești. Nici apetența pentru valori autentice a publicului **specific de teatru** (ce trebuie recîștigat și format în continuare, nu îndepărtat prin sărăcia ofertei și speriat de prețuri). Ca să nu mai vorbim de soarta, în aceste condiții, a dramaturgiei românești, de șansa ei de a se îmbogăți prin debuturi semnificative.

Iată pentru ce consider că, într-un context în care literatura de consum (cu toate subprodusele ei) acaparează tot mai mult din «spațiul vital» (fizic și spiritual) al artel literare, într-un context în care instituțiile muzicale, de la operă la filarmnici, agonizează din cauza hemoragiei de profesioniști migratori pe alte meridiane, cel puțin în universul artei spectacolului menținerea și sprijinirea în continuare a teatrelor de stat (de repertoriu) reprezintă o condiție minimă, obligatorie a protecției culturale oferite celor care, decenii întregi, s-au deprins să caute și să găsească în cultură, în artă, singura compensație existențială la o viață cenușie, la o realitate stresantă, înșoșitoare și înrobitoare. S-a cîștigat și s-a «consumat», astfel, artă în România, mai ales literatură și teatru, cît niciodată înainte, în întreaga ei istorie spirituală. Să protejăm și să conservăm mai ales aceste **deprinderi**, chiar dacă motivația lor s-a schimbat, căci mi se par singurul antidot eficient împotriva disoluției spirituale dar și morale favorizate de tentațiile hedoniste ale agresivului «bîlci al deșertăciunilor» reprezentat de happenin-gul politic stradal sau de proliferarea formelor de exhibitionism estetic. Lucru cu atît mai important cu cît peste 80% din publicul ce a reînceput să anime sălile de spectacol e alcătuit din tineri. Să protejăm această **nevoie de teatru** a celor tineri sau întineriți prin artă, căci în ea și în nevoia de cultură, în general (interioară, și nu impusă) văd singura sursă de energie capabilă să susțină nu numai ambițioase restructurări economice, ci și indispensabila **resurrecție de conștiință** ce a fost totdeauna și pretutindeni singurul indiciu al unor autentice înnoiri în plan uman.

Șansa reală a teatrului de a se afla și în viitor printre motivațiile, dar și printre semnele unei atari înnoiri, țin însă nu numai de condiția subiectivă a «nevoii de teatru», ci și de o altă conjunctură, «obiectivă», la rîndul ei favorabilă. Și anume de faptul că, dintre toate artele spectacolului, teatrul este poate singura care și-a păstrat intactă și azi integralitatea valorii care l-a consacrat pe plan intern și internațional. Fiindcă nici unul dintre «prinții» scenei românești, ce i-au dat strălucire în confruntările internaționale ale anilor '60—'70, cînd și-a dobîndit prestigiul și rangul de forță mondială a teatrului, nu au părăsit-o între timp, puțînd fi regăsiți și în trupele ovaționate recent la Londra sau Sao Paulo, la Paris sau Montreal. Îmbogățite cu performerii ultimelor generații de absolvenți și fără a fi suportat, precum opera, baletul sau solistica instrumentală, consecințele libertății migratoare a principalilor ei maeștri, arta dramatică românească beneficiază în plus de revenirea la matcă a multora dintre strategii succeselor ei anterioare: regizorii Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu, Andrei Șerban, Vlad Mugur, Lulian Vișă ș.a. Teatrul românesc devine, astfel, alături de literatură, unul din semnele spiritualității creatoare românești ce și-au conservat integral competitivitatea internațională, capabile să ne impună atenției universale nu doar prin haotice irosiri de energie în mineriade și confruntări de stradă, ci prin construcții artistice capabile să demonstreze că solul pe și din care se înalță este totuși Europa.

Este o șansă mai reală, deocamdată, decît cea a obținerii unei credibilități economice sau politice, fapt ce transformă protecția culturală amintită într-o implicită **protecție națională**.

Aș vrea totuși să nu fiu greșit înțeles. Pledoaria de mai sus pentru păstrarea preponderanței teatrelor de stat nu se vrea o negare de principiu a oportunității trupelor particulare în peisajul artei dramatice românești, unde ele pot aduce un plus de culoare și o benefică diversitate a modalităților de expresie. Ceea ce am contestat este doar prezentarea acestei direcții de dezvoltare ca o **alternativă** care să înlocuiască în viitor teatrele de repertoriu, acestea oferind deocamdată singura posibilitate de protecție culturală binomului dramaturg-spectator. ■





# CRONICA

## SOCRATE ÎN PIAȚA UNIVERSITĂȚII

**SOCRATE** de Dumitru Solomon  
 ● TEATRUL NAȚIONAL «VASILE ALECSANDRI» DIN IAȘI ● Data premierei: 15 martie 1992 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Rodica Arghir ● Distribuția: Constantin Cucu (Yinzătorul de cîrnați), Liviu Manoliu (Meletos), Florin Mircea (Lycon), Doru Zaharia (Un ins, Pic-torul, Aprodul 1), Radu Mateiescu (Un tinăr, Servitorul), Gelu Zaharia (Yinzătorul de vin, Aprodul 2), Constantin Popa (Socrate), Teodor Corban (Antistene), Adi Carauleanu (Eurites), Ion Sapdaru (Aischines), Sergiu Tudose (Critias), Valentin Ionescu (Criton), Constantin Pușcașu (Crito-bul), Teofil Vălcu (Aristofan), Gheorghe Marinca (Simon), Violeta Popescu (Xantipa), Emil Coșeru (Alciabiade), Constantin Avădanei (Yrăjitorul, Grefierul), Carmen Moruz (Sclava), Mihaela Arsenescu-Werner (Teodota), Virginia Raiciu (Mama), Adrian Păduraru (Platon), Cristian Marangoci (Soldatul), Dan Aciobăniței (Haride), Vlad Iftinca (Lamprocle), Virgiliu Costin (Anytos), Dan Cogălniceanu (Un cetățean), Radu Zetu (Un fierar), Petru Ciubotaru (Bătrînul, Paznicul), Cătălina Rusu (O femeie).

Ce îi va fi făcut oare pe atenienii anului 399 î.e.n. să-l condamne la moarte pe unul dintre cei mai mari filosofi ai lumii, acela pe care chiar Oracolul de la Delfi îl desemnase — prin vorbele de astă dată lipsite de echivoc ale Pythiei — drept omul cel mai înțelept din vremea lui? Acuzațiile ce i-au fost aduse de un oarecare Meletos și de un oarecare Anytos — desconsiderarea zeilor cetății, încercarea de a introduce cultul «altor zei» (?) și instigarea tineretului la nesupunere față de părinți —, acuzații susținute doar de jurământul pîrîtorilor, sună ridicol nu numai pentru noi, cei de azi; Socrate însuși le-a denunțat (în celebra sa «Apărare» transcrisă de Platon) falsitatea găunoasă și derizorie într-o lume care încetase să creadă în zei și în respectul ce li se cuvenea. (Aceeși soartă l-ar fi așteptat, atunci, și pe Aristofan, pentru ireverențioasele lui comedii.) Sau să fi plătit Socrate cu viața nesocotirea interdicției de a vorbi cetățenilor în agora, interdicție prin care conducătorii Atenei urmăreau să anihileze efectul «destabilizator» al dialogurilor lui cu ascultătorii? Desigur, din punct de vedere politic, vina de a-i deprinde pe oameni să-și folosească propriul cap pentru a separa binele de rău e suficient de gravă ca să merite pedeapsa cu moartea. Nu altfel au judecat, 23 de secole mai târziu, cenzorii culturii noastre, împiedicînd metodic reprezentarea piesei lui Dumitru Solomon, tipărită în 1970. Astfel, Socrate

s-a văzut din nou condamnat la tăcere, iar scena românească — lipsită de una dintre puținele autentice piese de rezistență (cuvîntul trebuie luat în ambele accepțiuni). De fapt însă, oricît de supărător (pentru ei, atunci) sau de atrăgător (pentru noi, acum), conflictul «politic» dintre cel ce gîndește și cei ce făptuiesc, dintre Spirit și Putere, nu ocupă defel în piesă un loc privilegiat, după cum nu cred să fi ocupat, de altminteri, nici în episodul istoric real. Socrate e un text politic tot afit de puțin pe cît este așa ceva Jocul lelelor. Dimpotrivă, fascinat, pe urmele lui Camil Petrescu (pe care-l recunoaște drept model spiritual), de virtuțile dramatice ale ideilor în înfruntare, Dumitru Solomon propune aici — ca în majoritatea textelor sale — o dezbateră etică al cărei scop ultim este descoperirea adevărului. Același lucru li-l propune semenilor și eroul lui, căutînd, «chinuindu-i» și chinuindu-se alături de ei, «scormonindu-le» mintea și sufletul cum și le scormonește pe ale sale, «obligîndu-i» să se supună, cum o face și el, laconicului, misterios-amenințătorului imperativ înscris pe frontonul delfic: cunoaște-te pe tine însuși! Dar cîți sînt aceia în stare nu doar să ajungă cu bine la capătul acestei dureroase cercetări, dar și să îndure povara adevărilor astfel revelate? Iată de ce trebuie Socrate să piară. Pentru el însă, clipa din urmă va însemna atingerea cunoașterii supreme: murind, Socrate descoperă că zeul fără de chip, glasul secret pe care îl socotea «demonul» său și de ale cărui porunci ascultase toată viața nu e altcineva decît propria sa conștiință, propriul său eu gînditor, ce va dispărea, o dată cu trupul, în neființă. Cerul e gol, zeul e muritor, căci zeul este omul. Pentru Socrate, aventura autocunoașterii sfîrșește cînd abia ar fi putut începe, în lumina orbitoare dinaintea întunericului veșnic. Fixarea acestei clipe unice dintre extaz și prăbușire îi deschide piesei — împreună cu, și dincolo de rigoarea construcției ori de simplitatea rafinată a stilului — poarta îngustă spre teritoriul tulburător rezervat operei de artă.

Menită pînă acum celui mai rău destin pe care îl poate avea o scriere dramatică — nereprezentarea —, Socrate își întîlnește, în sfîrșit, publicul prin spectacolul Teatrului Național din Iași. Destinul acestei întîlniri s-a arătat, vreme de cîteva minute lungi, la rîndul lui incert. Căci în scena aproape goală — doar un perete, în fundal, acoperit cu felurite inscripții în maniera... caligrafiei murale post-revoluționare — încep să intre, împingînd tot felul de tonete și de tarabe pe roți, discutînd aprins sau plimbîndu-se pur și simplu, persoane îmbrăcate cum nu se poate mai «civil»: în haine de stradă moderne! În acest peisaj ce amintește perfect Piața Universității de acum doi ani, replicile su-

nă, în primele momente, străin, aproape fals, acoperite uneori de «zgomotul mulțimii». Dar, pe măsură ce înaintează, reprezentanța își găsește ritmul; treptat, convenția te prinde, apoi te absoarbe și, deodată, îți dai seama că, jucat în costume antice (adică de genul aceluia care sînt îndeobște arborate pe scenele noastre în astfel de situații), spectacolul ar fi avut, poate, de înfruntat riscul desuetudinii. Așa însă, fără a se coborî la puerile aluzii și trimiteri «cu cheie», montarea evidențiază din plin actualitatea piesei și perenitatea ecuației morale pe care aceasta o conține. Latura strict politică a conflictului, avântată, la început, de mizanscenă, este adusă pe parcurs la importanța ce i se cuvine, iar dimensiunea etică și cea filosofică recîștigă terenul ce părea pierdut. Regizorul Nicolae Scarlat izbutește astfel o descifrare limpede, inteligentă și elegantă a datelor textului, oferind, totodată, și o perspectivă proprie asupra lor; o interpretare personală, originală, al cărei merit e sporit de faptul că nu se întemeiază pe siluirea premisei dramaturgice.

Absolut remarcabilă se dovedește munca regizorului cu actorii, mai ales țînd seama de numărul mare al acestora; și e surprinzătoare omogenizarea calitativă pe care a dobîndit-o ansamblul. Misiunea cea mai dificilă o are, desigur, Constantin Popa în rolul titular, care este departe de a-i oferi cadrul comod al unui **emploi**, de a părea, adică, scris «parcă special pentru el». Actorul reușește însă (cu mici ezitări inițiale) să impună un Socrate blajin-ironic, molcom-bătăios, copleșitor nu prin geniul, ci prin modestia lui; o performanță reală. Prin modernitatea și firescul jocului se detașează Adi Carauleanu în frumosul rol Eurites, tinărul discipol chinuit de întrebări fără răspuns. Mihaela Arsenescu-Werner individualizează personajul curtezanei Teodota printr-un dozaj subtil de senzualitate și cerebralitate. Sergiu Tudose are o prezență solidă, construită înspre interior, în Critias, fostul filosof convertit în politician. Rămîn în amintire momente datorate Violetei Popescu, lui Gheorghe Marinca, Emil Coșeru, Dan Aciobăniței, precum și revenirii pe scenă, suferind, a lui Teofil Vălcu, într-un rol episodic. În general, toți interpreții evoluează fără greșală (constatare valabilă — lucru mai rar — și în privința numeroasei figurații, alcătuită din studenți la Academia ieșeană de teatru), armonios și cu măsură.

Și, în încheiere, un «detaliu» putînd servi drept argument într-o discuție mai amplă: actorii Teatrului Național din Iași și regizorul Nicolae Scarlat au obținut, cu piesa lui Dumitru Solomon, așadar cu un text din **dramaturgia română contemporană**, circa 10 (zece) minute de ovații și de aplauze neîntrerupte...

ALICE GEORGESCU



© Constantin Popa în rolul titular din «Socrate» de Dumitru Solomon

# FLORILE RĂULUI SAU CIVILIZAȚIA BARBARĂ

**TITUS ANDRONICUS** de William Shakespeare. Traducere: Dan Duțescu  
 ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA ● Data premierei: 14 martie 1992 ● Regia: Silviu Purcărete ● Scenografia: Ștefania Cenean ● Distribuția: Valeriu Dogaru [Saturninus], Marian Negrescu [Bassianus], Ștefan Iordache [Titus Andronicus], Tudor Gheorghe [Marcus Andronicus], Valentin Mihali [Lucius], Angel Răbăboc [Quintius], Tudorel Petrescu [Martius, Publius], Constantin Cicort [Mutius], Andrei Popescu [micul Lucius], Valer Dellakeza [Demetrius], Vladimir Juravle [Chiron], Ilie Gheorghe [Aaron], Ion Colan [Aemilius, Un căpitan], Lucian Albanu [Un tribun], Remus Mărgineanu [Clovnul, Un țaran], Gabriel Mănescu [Un goț], Mirela Cioabă [Tamora], Ozana Oancea [Lavinia], Leni Pinjea-Homeag [Doica].

Alegerea piesei shakespeareiene Titus Andronicus, celebră pentru marele număr de atrocități pe care le revarsă asupra cititorului, reprezentată acum pentru prima dată în România de către Teatrul Național din Craiova, pare să fie consecința remarcabilă a unei analize de context dar și a unei intuiții. Gustul regizorului Silviu Purcărete pentru desfășurările spectaculare ample, vizibil încă de la anticele piese jucate în aer liber la țărmul Mării Negre, expus apoi în special pe scena Naționalului craiovean o dată cu *Pitcul din grădina de vară* de D.R. Popescu și atingând o culminație cu *Ubu Rex* cu scene din *Macbeth*, aclamat în țară și în străinătate, acest gust, deci, parvine acum la o ambiție a proiectului regizoral foarte netă. Titus Andronicus este o piesă «barbară», provocând dureri de cap exegeților săi pentru motivul că geniul shakespeareian nu este vizibil aici, că analizele comparate pot duce la ideea că nu Shakespeare ar fi scris piesa ș.a.m.d. Numărul mare de crime, violențe declanșate de preluarea puterii în Roma, după întoarcerea victorioasă a generalului Titus Andronicus, produse galopant, au îndepărtat adesea gândul de a o pune în scenă. Chiar dacă există alte piese shakespeareiene, precum *Richard III* sau *Regele Lear*, mult mai «crude». Lectura violențelor din Titus Andronicus te poate face să surzi, cum i s-a întâmplat celebrului critic shakespeareian Jan Kott. Oricum ar fi senzația la lectură, gândul nu poate să nu te ducă spre alte contexte violente, desfășurate rapid, care au fost și acelea ale societății românești.

Spectacolul lui Silviu Purcărete ar fi, din acest punct de vedere, un alt tip de exorcism produs de opera scenică, cum și *Ubu rex* fusese, vizavi de un cuplu dictatorial. Somptuoșitatea vizuală în Titus Andronicus este, însă, o performanță pe care regizorul a scos-o în mai multe privințe. Ea definește un mod de a privi lumea barbară a personajelor prin nuditatea faptelor lor. Care nu sînt expuse scenic cum ar proceda filmul de groază. Căci aici, în Titus Andronicus, deși umbra ge-

niului caragialian exprimat de cuvintele «sînt enorm și văz monstruos» e prezentă în scenă, derularea atrocităților ține de meditația asupra unui nivel al civilizației unde barbaria se simte foarte mult. Spectacolul se deschide, de altfel, cu venirea micului Lucius ținînd într-o mînă o carte, în cealaltă o luminare, după care imensa cortină se ridică pentru a-i înfățișa copilului, implicat și el în evenimente, dar și nouă, spectatorilor, jocul cruzimii și nebulnia umană.

Din cînd în cînd un personaj sobru, urlînd în timp ce traversează scena, deschide și închide marile momente ale spectacolului. Și primul dintre ele e surprinzător: pretenții la putere, aflați undeva înspre spatele scenei, unde se bănuiește masa cetățenilor romani, sînt văzuți pe două monitoare color aduse pe o masă care va mai servi și pentru alte fapte. Hărmlăia electorală e înscrisă într-un dublu registru: al prezenței fizice agresive, dar și al contemporanei mediatizări prin televiziune. De altfel, acest dublu registru nu va fi abandonat de regizor: emergența răului nu ține — ar spune el — numai de natura umană, dar și de dependența de și folosirea instrumentului modern.

După sacrificarea fiului reginei goșilor, Titus îl desemnează pe Saturninus drept succesori la scaunul imperial. Din acest moment, uriașul spațiu de joc devine, după ridicarea ecranului alb pe care e proiectată grimasa uriașă a lui Marcus, fratele lui Titus, cameră-spital sau celulă unde, din cînd în cînd, printr-un efect luminos, e indicată pe podea o trapă. Întreg regimul luminilor în spectacol denotă o știință remarcabilă a design-ului. Pereții camerei, din mari bucăți de material alb, vor fi scufundați în obscuritate pentru a fi apoi luminați astfel încît să dea impresia desenului de pe blana de pantură: numai pe peretele din fund, în aceste momente apare, verde intens, melcul-labirint rotindu-se la nesfîrșit, parcă sugerînd malaxarea barbară a destinelor în lungul proces de civilizare a unei lumi întemeiată pe înalte valori umane, dar și pe o violență congeneră.

Spiritul malefic al maulului Aaron, amantul reginei Tamora, emană în spectacol o seducție fatală a răului construind matematic ocaziile distrugerii fiilor lui Titus, ale mutilării fiicei acestuia, Lavinia, ducînd, la fel de precis, la propria-i moarte. Figura maulului rînjește pe monitoare aflate în spatele pereților camerei. Îl vom regăsi, inutil cred, după ce fusese ținut de sulite, la ieșirea din sală, agresînd publicul în hol. Jocul lui Ilie Gheorghe dă personajului o intensitate deosebită, care devine de un comic grotesc în scena mutilării lui Titus. Instrumentele le aduce într-o cutie de vioară, iar operația în sine dezvăluie o virtuozitate masochistă amintind de alte etape ale civilizației contemporane.

Asistat adesea de către fratele său Marcus, interpretat de către Tudor Gheorghe cu siguranță și cu o disperată asumare a tot ce i se întîmplă, Titus Andronicus, protagonistul acestui joc de-a măcelul, croică vie și stupefiantă a unei pagini de

istorie, este, prin evoluția lui Ștefan Iordache, un mare moment de artă teatrală. Actorul intră în scenă cu pas sigur. Titus Andronicus este cel care aduce vestea bună, a victoriei. Este aclamat. Vorbește la microfon mulțimii pentru a-i spune că nu el va fi noul împărat. Este prea bătrîn. Va lăsa locul altuia. Este, din nou, aclamat. Cel desemnat, Saturninus, e îndrăgostit de fiica sa Lavinia. Fericirea Puteii este deplină. Dar pentru scurt timp. Tamora îl va seduce pe acest slab conducător. Și totul se va întoarce împotriva generalului odinioară victorios. Decăderea sa nu este ca a lui Lear. Interpretul lui Titus se plasează în acea zonă sufletească unde numai asumarea răului îl mai poate ține în viață, cît de cît lucid. Și va tăia o mînă pentru a-i salva pe cei doi fii ai săi. În zadar. Măreția sa începe să facă loc unui stoicism pe care timpurile moderne, ale noastre, par să-l ofere ca o condiție a supraviețuirii. Actorul este măgistrat atunci cînd, pe un pat simplu, cu o căciuliță pe cap, într-un halat, despuiat de aura victorioasă, trebuie să se accepte așa cum este și cum l-au silit alții să fie. Răzbunarea sa e jucată cu un umor grotesc: scena mesei dinspre final unde, în chip de bucătar, le va servi lui Saturninus și Tamorei pe fiii acesteia, ucși ca răsplătă după îngrozitoarea lor faptă comisă împotriva Laviniei, are ceva de un casnic ireal. Ștefan Iordache este aici, din nou, impresionant. Cîteodată vocea, însă, îl trădează. Imensitatea spațiului nu-i e întotdeauna favorabilă, și astfel unele grimase, expresii ale feței se pierd.

Cei doi fii ai Tamorei, interpretați de Valer Dellakeza și Vladimir Juravle, amintesc de cuplurile comice din epoca filmului muț. De altfel, procedee de efect cinematografic (fonsu-ul, de pildă) nu sînt evitate de regizor. Coloristic, spectacolul este foarte elocvent. Scenografia Ștefaniei Cenean are marea calitate nu numai de a sugera amploarea unui spațiu la cruzimii, dar și de a absorbi luminile, create de Vadim Levinski și Ilie Crăciunescu, totul fiind un ansamblu vizual de performanță rar văzut pe scenele românești. Cariera internațională a teatrului din Craiova nu va fi fost fără urmări asupra ambiției proiectului regizoral, care poate lăsa impresia și a unui proiect al ambiției artistice. Cînd spun acest din urmă lucru mă gîndesc la senzația pe care am avut-o cîteodată că actorul, în acest spectacol al lui Silviu Purcărete, este absorbit de forța de comunicare a imaginilor scenice.

Florile răului din Titus Andronicus sînt cultivate scenic de către Silviu Purcărete și ca un avertisment: civilizația, splendidele valori ale umanului coexistă adesea alături de un geniu al răului pus pe distrugere. Și Shakespeare avea să afle acest lucru chiar din *Metamorfozele* lui Ovidius, cartea pe care micul Lucius o citește în mijlocul grezăviorilor, tot astfel cum, poate, alți copii vor citi peste zeci de ani ce s-a întîmplat într-un loc din Europa cînd oamenii s-au omorît între ei sau au fost omorîți fără să se afle vreodată de ce.


MARIAN POPESCU



foto: micu-dan gelep

Ștefan Iordache și Ozana Oancea în «Titus Andronicus» de Shakespeare



 Carmen Stănescu și Adrian Pinteș în «Menajeria de sticlă» de Tennessee Williams

## EXPRIMAREA INEXPRIMABILULUI (NE)INTUIT

**MENAJERIA DE STICLĂ** de Tennessee Williams. Traducere: Anda Boldur  
 ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ● Data premierei: 25 martie 1992 ● Regia: Mihai Manolescu ● Costume: Diana Ioan ● Decoruri: Victor Crețulescu ● Distribuția: Carmen Stănescu (Amanda Wingfield), Aimée Iacobescu, Magdalena Cernat (Laura Wingfield), Adrian Pinteș (Tom Wingfield), Răzvan Ionescu, Vasile Filipescu (Jim O'Connor).

O destul de îndelungată experiență de spectator (nici măcar de critic de teatru, ci pur și simplu de spectator) m-a învățat că tot ce poate fi mai nereușit între nereușitele scenice este spectacolul plictisitor. Impotriva lui nu ai cum să lupți, nu te poți apăra în nici un fel; se prelinge asupra-ți timp de două sau trei ore lungi cât veacul. Monoton, viscos, aparent pașnic, dar de fapt nemilos. Cu tenacitatea senin-ucigașă a pisălogului care nu are nimic de spus, drept care vorbește, și vorbește, și vorbește la nesfârșit.

Cam asta e senzația pe care ți-o lasă spectacolul cu *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, pus în scenă de Mihai Manolescu la Teatrul Național din Bucu-

rești. Cu o prețiozitate cam picioasă, regizorul ne explică în programul de sală: «Abundența de simboluri la care recurge autorul încearcă să circumscrie cât mai îndepărtate inexprimabilul intuit. Călea adecvată nu poate fi decât cea poetică ce se disociază printr-un conflict stilistic de un criticism pragmatic provocator de comedie». Sincer vorbind, noi n-am descifrat în desenul regizoral nici urmă de conflict — stilistic ori ne-stilistic —, n-am prins momentul cu disocierea, am scăpat criticismul pragmatic, astfel încât, în cele din urmă, se cheamă că n-am reușit să intuim inexprimabilul. De fapt, noi ne-am fi mulțumit și cu limitele prozaice ale exprimabilului cu condiția să fi fost o exprimare cât de cât limpede. N-a fost să fie!

Și atunci, ce-a fost să fie? Decoruri (Victor Crețulescu) și costume (Diana Ioan) pe care aveai tot timpul senzația că le-ai mai văzut — și nu o dată —, dar că nici atunci nu ți-au plăcut. Efecte sonore ca la operetă, dacă la operetă montările ar mai fi azi cum erau acum trei decenii (probabil că nu mai sînt). Lumini cărora amfiteatru să le discutăm semnificația dacă am dibui o semnificație anume (în afara aceleia cu «unde» jucate pe chipuri, pe care preferăm să n-o discutăm). Și interpretarea. În această privință, scapă cine poate. Și cum poate. Carmen Stănescu

apelează la o solidă, verificată tehnică de teatru, astfel încât să personajului o imagine întru totul plauzibilă (că seamănă cu alte personaje, din alte spectacole, vina nu este cîtuși de puțin a actriței). Răzvan Ionescu reușește câteva momente de teatru foarte bun, în care se înfîlnește efectiv, creator cu piesa și cu personajul; cînd se înfîlnește însă cu montarea, umorul e gros, dramoleta — ieftină. Din nou, nu e vina lui. Nici a lui Adrian Pinteș, dacă personajul său — pescăruș silit să nu-și deschidă aripile — vorbește adesea ca un ucenic la sculărie. Mai evadează și Pinteș, uneori, din «concepția regizorală», spre deplina satisfacție a publicului spectator, dar din păcate (sau din disciplină artistică) revine repede la «conflictul stilistic» despre care vorbeam. Victimă a propriei corectitudini profesionale, probabil, Aimée Iacobescu nu-și îngăduie abateri de la «firul roșu» al mizanscenei. Neșansa actriței, neșansa spectatorilor și, nu în ultimul rînd, a eroinei, condamnată să rămînă virtuală pensionară a unei case de sănătate și nu — așa cum credea Tennessee Williams, dar ce știu autorii despre personajele lor?! — o făptură fragilă a cărei sensibilitate agresată de opacitatea brutală a societății o face să pară bizară.

CRISTINA DUMITRESCU



foto: birtók józsef

© Scenă din «Cîntăreața cheală»

## ABSURDUL, CA LA CARTE

**CÎNTĂREAȚA CHEALĂ** de Eugen Ionescu. Traducere: Gera György • **TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ** • Data premierei: 14 februarie 1992 • Regia: Tompa Gábor • Scenografia: Dobre-Kothay Judit • Distribuția: Boér Ferenc (Dl. Smith), Spolarics Andrea (D-na Smith), Bács Miklós (Dl. Martin), Pánek Kati (D-na Martin), László Zsuzsa (Mary, jupineasa), Biró József (Căpitanul de pompieri), Salat Lehel, Molnár Tibór.

Nu după multă vreme de la interesantul spectacol al lui Mihai Măniușiu cu *Lecția*, aveam să mă reîntorc la Cluj pentru a vedea cea mai recentă premieră cu o piesă ionesciană, de data aceasta la Teatrul Maghiar de Stat. O premieră, astăzi, cu *Cîntăreața cheală*, este un fel de test: cît mai poate interesa acest mod de a scrie teatru care datează de peste patru decenii? Efectul unei tendințe recuperatorii, dar și un interes real pentru sistemul stereotipiilor ionesciene pot motiva alegerea de către regizorul Tompa Gábor a piesei. Mi se pare evident că el a aflat aici o sursă de inspirație teatrală pe care nu ezită să o expună decis, într-un spectacol «povestind» absurdul ca la carte.

Intrînd în teatru printr-un tunel construit, tapetat cu reclame pe care, totuși, nu le pot distinge prea bine, ajung pe «scenă»: primul șoc este un enorm perete — «bibliotecă», ale cărei rafturi sînt zeci și zeci de compartimente unde sînt expuse tot ațitea păpuși, nici una semănînd cu alta. Cu alte cuvinte, individualizate, multicolore, nemișcate, privind spre public. Un clasic maestru de ceremonii, în frac, mascat, cu baston, face onorurile casei, dînd semnalul că spectacolul poate începe. Panoul de un alb strălucitor, cu multicolorele păpuși, se ridică și vedem o cutie de aceleași dimensiuni, cu o ușă în fund, o ușă turnantă, ca de spital sau de altă instituție de utilitate publică, deasupra căreia se află un ceas fără limbi. O păpușă umană stă nemișcată în partea dreaptă a intrării. Dl. Smith, cu perucă, cu o mustață luînd-o arogant-ironic în sus la extremități, citește ziarul prins pe un stativ de lemn. D-na Smith, cu perucă, iese dintr-un cufăr ca o ladă cu jucării. Costumele lor, dacă nu sînt de la un bal, par să fie ale unor păpuși umanoide. Machiajul, foarte accentuat, le dă un aer ușor straniu, dar extrem de evocator. Coafura d-nei Smith aduce aminte de stilul oriental. La imbinarea pereților camerei-cutie cu plafonul încep să se aprindă rapid tuburi fluorescente de un alb care revarsă o lumină aproape violentă. Conversația

celor doi Smith demarează, lansînd rapid consemnările plate ale d-nei Smith despre viața lor de zi cu zi. Comentariile mute ale d-lui Smith, mecanice — prin deschiderea gurii și închiderea ei —, sînt de un efect pătrunzător. Din cînd în cînd «discuția» este întreruptă de zgomotele unei pendule care bate haotic orele.

Dacă impresia de început era a unui act scenic didactic, care intenționa translatarea mecanicismului vieții cotidiene din spre păpuși spre păpușile umanoide evoluînd parca în condițiile unui experiment supravegheat, pe măsură ce situațiile dialogale se dezvoltă, după apariția cuplului Martin, a Căpitanului de pompieri, ideea spectacolului prinde o consistență tot mai sigură. Sensul absurdului, luat de către regizor într-un registru perfect construit, se impune: nu e vorba afît de «soluția» regizorală, cît de un punct de vedere foarte coerent, atrăgător!, prin care lipsa de sens este orchestrată scenic remarcabil. Aparent, e un paradox, e o capcană a textului ionescian. Tompa Gábor, însă, observă dezvoltarea acestui paradox — un fel de «mécanique plaqué sur le vivant» — din perspectiva unui joc la puterea a doua: al păpușilor jucînd viața stereotipă a maturilor. Scena în care cuplul soților Martin, descoperindu-se, finalmente, după întrebări și răspunsuri, a fi de fapt soț și soție, este magistrală ca demonstrație a



paradoxului, tot astfel cum fusese și scena inițială cu soții Martin. Din când în când jocul păpușilor umanoide, la un semn sonor, este comentat prin acțiune scenică de «păpușa» mută. E ceva ireal parcă în această dublare cu efect înșelător pleonastic. Dă un sentiment al distanțării păpușilor umanoide din scenă față de propria lor condiție pe care spectatorii o observă la rîndul lor.

Colorile costumelor în acest spațiu alb imaculat produc un contrast valoros pentru ideea regizorală. De altfel, întreaga scenografie a lui Dobre-Kothay Judit are ceva misterios în elocvența sa, încît senzația de laborator «teatral» domină scena. Elemente de costum, în special în cazul soțiilor Martin (care apar în vestimentație scoțiană), denotă un mod de individualizare ironică. La nivelul viziunii regizorale, scenografia devine însă și un alt indice al distanțării: costumele interpreților, de pildă, se asociază cu ideea de «epocă», dar, desigur, nu e vorba de a plasa dialogurile ionesciene într-o epocă de dragul culorii locale.

Finalul este o reală surpriză. **Cîntăreașă cheală** — care, cum se știe din piesă, «tot în același fel se piaptănă» — este, în spectacolul lui Tompa Gábor, piesa unei lumi mecanice evoluind stereotip. Ultimele zece-cincisprezece minute sînt consacrate reluării, dar **Invers!**, a tuturor mișcărilor personajelor. Efectul este stupefiant: întreaga piesă începe să defileze cu rapiditate — ca-n filmul mut —, ritmul acțiunii scenice fiind uluitor. Interpreții sînt performeri ai unui final de spectacol dezvăluind un sens al absurdului. Definiția bergsoniană a rîsului, citată mai sus, își inversează acum termenii.

În aceste condiții, interpreții se diferențiază. Boér Ferenc (Dl. Smith) are umor în felurite registre ale gestului și mimicii, ale inflexiunilor vocale. Personajul său suportă vivacitatea consoartei, interpretată cu aplomb și dese ruperi de ritm de către Spolarics Andrea, cînd cu un calm înghețat, cînd cu participare în opoziție. În general mi se pare că tipul de expresivitate la care regizorul a condus echipa de interpreți dă o notă de diversitate în raport cu repertoriul expresiv cunoscut al actorilor de limbă maghiară.

Cuplul Martin, în ciuda costumației care-i seamănă, este diferențiat în interpretare. Dacă Bács Miklós conferă o anume obtuzitate agresivă personajului său, Pánek Kati afixează o năuceală controlată. Biró József este un pompier cu morgă, își debitează bancurile în fața celor două cupluri cu o anume neîncredere că ei pot înțelege. Expresivitatea stilistică a unui personaj mut, păpușa care stă în scenă tot timpul (Salat Lehel), este un exercițiu dificil pentru interpret, dar cu consecințe asupra viziunii regizorale.

Spectacolul în întregime este ca o figură de stil a regizorului prin care desacralizarea cotidianului, cum apare la Ionescu, dobîndește un farmec nescontat. Realizat scenic ca la carte (una între altele), acest spectacol e o interpretare atrăgătoare a unui univers dramaturgic dificil.

M.P.

## TITLUL CA OPȚIUNE

## REPERTORIALĂ

**TÎRFA CU RESPECT** de Jean-Paul Sartre ● **TEATRUL DRAMATIC «I.D. SÎRBU» DIN PETROȘANI** ● Data premierei: 8 februarie 1992 ● Regia și scenografia: Nicolae Gherghe ● Distribuția: Lerida Bucholtzer (Lizzie), Valeriu Troșan (Fred), Alexandru Codreanu (Senatorul), Dan Vasile (Negrul), Mircea Zabalon (John).

Printre cei avizați, între care îndrăzneau să mă număr, circula mai demult zvonul că pe scena petroșăneană se va «pune» o piesă de Sartre. Motivul principal pentru care se recurgea la **Tirfa cu respect** era unul relativ străveziu: TITLUL. Era incitant, magnet sigur pentru publicul dornic de senzații tari...

Dar, pentru că nu voiam să pornesc cu idei preconcepute, mi-am propus să uit ceea ce aflasem și să urmăresc ca orice spectator cuminte realizarea scenică a piesei lui Sartre.

Era în seara premierei și o coincidență fericită, putem zice: se inaugura (fără tăieri de panglici) sala Studio, o sală cochetă, amenajată cu gust.

În așteptarea primului gong (care a absentat la lecția asta), ochii spectatorului cădeau pe singurul element din decor care frapa: Spînzurătoarea sau, mai bine zis, o frînghie sinistră ce cobora din pod în centrul scenei. Urmărind reprezentanța, se va observa că obiectul cu pricina nu-și are nici o justificare aproape jumătate din timp, mai ales că spectacolul debutează cu o serie de variațiuni pe teme erotice. Și stînd așa, cu privirile pironite pe lațul acela drăgălaș, o muzică antrenantă te scoate din starea de meditație, luminile de serviciu se sting, iar în fața ochilor vezi doar ROȘU și NEGRU.

Nu, Stendhal n-are nici un amestec în piesa asta, e vorba de roșul din filtrele reflectoarelor și de negrul din furoul lui Lizzie (Lerida Bucholtzer). Lizzie dansează, unduindu-se în S-uri orientale, un fel de dans al șerpilor, venind încet spre public și ameninșînd cu un număr de strip-tease sub spînzurătoare (adînc gîndită, scena asta)...

Spectatorul din rîndul întîi e fericit, cel din rîndurile din spate regretă că n-are gît telescopic. Toți însă au răsuflarea tăiată, toți sînt sufocați de emoție, fiindcă apare Fred (Valeriu Troșan), echipat la fel de sumar (ei, nu chiar în furou, dar, oricum, corespunzător momentului).

Și începe alt dans. De astă dată e unul special, la orizontală, dar, din fericire, scena nu cade în obscen și nici nu durează

prea mult, fiindcă bubuituri se aud în ușă... Se aprind luminile, și așa ne dăm mai bine seama cum devine problema și ce se întîmplă.

În primul rînd se întîmplă ca Leridei Bucholtzer să i se fi dat un rol care nu-i vine chiar mînușă. Actrița creionează o Lizzie cu accente balcanice și, deși are și momente în care se apropie de personaj, acestea sînt totuși rare. Valeriu Troșan (Fred) are în sarcină un rol greu, care îl doboară în cele mai multe situații. Se mișcă mult și fără rost, iar vocea îi joacă feste. Eforturile sale sînt vizibile, dar nu găsește naturalețe pe care o caută, firescul și logica (I) frazei. Are uneori o intonație așa de bizară, că își pune în difuzitate și partenera.

O soluție salutară vedem în recurgerea la vechea gardă a teatrului (o parte din actorii pensionari: Alexandru Codreanu și Mircea Zabalon). Astfel, în Senatorul Clark, Alexandru Codreanu realizează un personaj veridic; reușește să fie cînd diplomat și viclean, cînd cinic și perfid. Experiența își spune cuvîntul.

Dacă reușita lui nu e de natură să ne surprindă, actorul avînd în urmă o carieră bogată, ne produce o surpriză plăcută tînrul Dan Vasile (Negrul) care, nu doar grație unui machiaj bun, reușește să joace cu nerv rolul episodice în care regizorul l-a distribuit. Rolul Negrului dobîndește consistență, iar tînrul interpret dozează destul de bine anxietatea care marchează personajul său (e hăituit de poliție...).

Mircea Zabalon (John), cel de al doilea «veteran», e o prezență simpatcă și deconectantă, rolul șerifului (sau al polițemanului) necerînd prea mari eforturi din partea actorului.

Singurul simbol al spectacolului se află în final, sau mai bine zis finalul e simbolic și, deși nu căutăm nod în papură (mai ales că în cazul de față s-ar găsi destule), înclinăm să credem că frînghia e tînută în scenă de la cap la coadă numai pentru finalul ce s-ar vrea șocant: Spînzurătoarea îngHITE în lațul său doar capotul lui Lizzie, aceasta asistînd (ca la teatru) la sugrumarea prostituției din ea. Doar «puritatea» rămîne prăvălită pe scaun, în așteptarea... aplauzelor. Care nu pot fi decît fîrave și mai mult de complezență.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

N.R. Publicăm — cu mărunt, dar necesare modificări — prima cronică scrisă la redacție în urma anunțului apărut în revistă. Ea aparține unui tînr de 23 de ani, student în anul II la Universitatea Tehnică din Petroșani, secția Management industrial.

### ERATA

În nr. 1—2\1992 al revistei, în cronică Ileanei Berlogea la spectacolul Jurnalul unui ticălos de la Teatrul Dramatic din Galați este

menționat ca interpret al rolului Krutișki actorul Marcel Hirjoghe. În realitate, în prezentarea comentată personajul respectiv a fost jucat de Eugen Popescu Cosmin.



# PUȘCA DIN ACTUL ÎNȚII

**O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ** de Teodor Mazilu • **ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM** • Data premierei: 6 martie 1992 • Regia: Ardeal-Ieremia • Scenografia: Bristena Duman • Distribuția: Dragoș Ionescu (Varga), Liliana Pană (Iuliana), Constantin Florescu (Nemeș), Anca Dinu (Apolonia).

Opțiunea de a debuta în profesie cu o piesă de Mazilu este, din partea unui student-regizor, un gest temerar, pentru că dramaturgia acestui mare autor abundă în capcane, dintre care cel mai greu de ocolit se arată, paradoxal, tocmai acelea așezate «la vedere». Ar fi vorba, mai întâi, despre mult-comentata sinceritate absolută a personajelor maziliene, sinceritate care, aliată cu o la fel de absolută mizerie morală, alcătuiește un amestec pe cât de viguros și de impresionant în ordine ficțională, pe atât de neverosimil în ordine reală. Or, opera scenică aflându-se, prin însăși natura ei, la intersecția acestor două planuri, trebuind, așadar, să le împace, va depinde hotărâtor de măsura în care regizorul e sensibil deopotrivă — schematizând puțin — la abjecția existenței și la sublimul artei, sinteză nu tocmai lesne de atins. Este vorba, apoi, despre chiar această piesă, unica tragedie (definită astfel chiar de el) din creația dramatică a lui Mazilu: dacă în regim ilar viziunea autorului poate fi descifrată, eventual, cu ajutorul definiției bergsoniene a comicului, în regim grav ea apare cu totul insolită, derutantă, iar drumul spre pătrunderea ei — lipsit de puncte de sprijin. E un risc de care nu-mi dau seama cât de conștient a fost tânărul Ardeal-Ieremia când a decis să pună în scenă **O sărbătoare princiară**; ca rezultate concrete, riscul nu a fost decât parțial depășit.

Cu concursul — inspirat, din punct de vedere strict plastic — al studentei-scenografe Bristena Duman, regizorul transportă acțiunea (minimă) a piesei pe



Liliana Pană și Dragoș Ionescu în «O sărbătoare princiară» de Teodor Mazilu

creasta unui acoperiș în pantă destul de abruptă simbolizând... aici e-aici: simbolizând ce? Psihologia abisală? Caracterul «alunecos» al personajelor? Dacă e așa, atunci pe el ar fi trebuit să «evolueze», în trudnice cățărări și derapări alternative, numai odioșii Varga, Iuliana și Nemeș, nu și solara Apolonia, singurul personaj pozitiv credibil al lui Mazilu. Iar dacă nu simbolizează cu tot dinadinsul ceva anume, pentru ce era nevoie de acest plan înclinat, care îngreunează substanțial (și complet inutil, mi s-a părut mie) jocul actorilor? Aceeași întrebare se iscă și în cazul cicatricelor ce deformează discret fizionomia celor doi bărbați din piesă. Pentru ce Varga trebuie să fie aproape chior de ochiul stâng, iar Nemeș de cel drept? (Sau invers — mărturisesc că nu mai țin minte exact, deși poate că amănuntul era esențial) Sugerează asta «optica» lor deformată? Atunci înseamnă că Iuliana (personajul, cred, cel mai sinistru din dramaturgia maziliană) vede lucrurile în mod «just»? Am pus toate aceste întrebări nu pentru a căuta noduri în papură, ci pentru a-i reaminti viitorului regizor o

regulă fundamentală în teatru, pe care a formulat-o foarte expresiv Cehov: dacă pe scenă apare în actul întâi o pușcă, ea trebuie să tragă în actul trei. Regia de aici începe. Din fericire, nu și sfârșește aici, iar mai departe, în conducerea actorilor, Ardeal-Ieremia dovedește o abilitate cât se poate de promițătoare. Așa se explică, desigur, faptul că acesta e primul spectacol în care, de pildă, Anca Dinu (văzută pînă acum și în alte două producții) atrage atenția nu prin atitudini provocatoare, ci prin joc concentrat dramatic. Cu unele alunecări spre comic gros (primul) și spre patetism de melodramă (cel de-al doilea), Constantin Florescu și Dragoș Ionescu desenează cu suficientă siguranță două personaje nu tocmai maziliene, dar încheiate. Cel mai aproape de «stilul Mazilu» și ridicînd simțitor cota de interes a spectacolului se află Liliana Pană, care, prin rostire inteligentă și mișcare în același timp controlată și dezinvoltă, se anunță o acțiune ce trebuie «urmărită» și pe viitor.

Alice Georgescu

## ABERAȚIA — REFLEX AL CONSTRÎNGERII

**LIBERTATE LA BREMEN** de Rainer Werner Fassbinder. Traducerea: Florian Potra • **TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI** • Data premierei: 21 martie 1992 • Regia: Adrian Lupu • Scenografia: Gabriela Bondărescu-Catargiu • Distribuția: Liliana Lupan (Geesche), Marcel Hirjoghe (Miltenberger), Eugen Popescu Cosmin (Timm), Ioana Citta Baci (Mama), Vlad Yasiliu (Gottfried), Stelian Stancu (Zimmermann), Claudiu Perusca (Rumpf), George Serbina (Johann), Radu Jipa, Lică Dănilă (Bohm), Tamara Constantinescu (Luisa), Aurelian Georgescu (Părintele Markus), copilul Mihai Păpușă.

Premieră pe țară la Galașii Supranumit «Balzac al germanilor», de o debordantă

creativitate în teatru, dar mai ales în film, ca promotor al Noului cinematograful german, Rainer Werner Fassbinder (1946—1982), cunoscut în România doar cineaștilor împătimiți, este propulsat în circuitul repertorial autohton ca autor dramatic. Evenimentul are loc la 20 de ani de la prima reprezentare a piesei și la 10 ani de la moartea acestui artist total, ce aspira la excelență dorind a fi asemeni lui Shakespeare, Marx și Freud. Pentru că Fassbinder a fost un teribilist anarhist cu simpatii constante de stînga, un romantic de geniu, marcat deopotrivă de post-iluminism și de post-modernism.

Conceptută în replică nu doar la realitate (un caz similar celui relatat este atestat la începutul secolului XIX chiar în localitatea respectivă), ci și la alte opere literare (**Medeea antică și Neînțelegera camusiană**), avînd trimeriți declarați

(la «prima tragedie mic-burgheză modernă», **Maria Magdalena**, 1843, de Christian-Friederich Hebbel, care, modificînd legenda, încerca o justificare psihologică realistă), **Libertate la Bremen** dezvoltă pur și simplu o teză ce echivalează cu o infuzie de actualitate. Adept, practicant și chiar teoretician al unui anume tip de antiteatru, Fassbinder are ocazia să speculeze, dintr-un insolit unghi politic mascat de patologie, procesul complex al denaturării valorilor umane. Printr-o abilă manevră de **reductio ad absurdum**, noțiunea de «libertate» e împinsă în sfera nonsensului: tragedia glisează în grotesc, naturalismul e telescopat, prin expresionism, în existențialism. Un tur de forță stilistic excepțional, ce convine manierei regizorale a lui Adrian Lupu. Regizorul recurge la efecte scenice austere: eclerajul discret elaborat, transparența perdelelor-culise, oglinda centrală focalizînd su-

PREMIERĂ PE ȚARĂ





biectul — o femeie considerată onorabilă își otrăvește pe rând soții succesivi, copiii, părinții, prietenii. Tiranizată, moralizată, neglijată, eroina alege, drept cale de eliberare, crima comisă în numele credinței în propriile sale capacități, dar și în numele Dumnezeului care-i călăuzește acțiunile. Refugiul în rugăciune e o răstălmăcire fabuloasă. Cea care, printr-o similitudine eufonică, poartă numele de Geesche — gei-sha — își asumă și menirea de izbăvitoare, ucigând deopotrivă din ură și din dragoste, având drept simbolic catarg al patimilor sale un crucifix. O modalitate inedită de a ilustra aberațiile la care poate ajunge un sistem rigid, clădit pe false pudori, pe norme și principii compromise: o formă stupidă de revoltă, conducând la o formă stupidă de sclavie morală întru emancipare socială! Suta crimelor, sugerate doar într-o eliptică enunțare, precum și scenele de intimitate mereu ratată sînt punctate, într-un ritm din ce în ce mai sa-

cadat, de aparițiile preotului, de ritualul conceperii ferparului și de cel al prezentării condoleanțelor. Dilatat la maximum, primul tablou are o deosebită tensiune paroxistică în dialogul dintre opresorul soț și opresata soție, tensiune potențată de condițiile de perfect confort casnic printr-o pseudo-zeu burghez cititor de ziar și afoateștiutor. Tehnica dramaturgică, constînd din anticipări mai mult sau mai puțin previzibile, contribuie la originala analiză rece, lucidă a stereotipiilor de viață, analiză la al cărei capăt soluția extremă este moartea, ca rezultat al unei logici superioare ce frizează însă, o dată tradusă în fapt, lipsa de scrupule, sfidarea oricăror conveniențe, o inconștiență absolută.

În inegală confruntare dintre femeie și bărbat (lăitmotiv al întregii opere fassbinderiene), protagonistă este pion esențial al galeriei de marionete ale căror reguli de existență încearcă să le schimbe, trans-

figurînd rațiunile psihologice în motivații socio-politice. Liliana Lupan — în formă excelentă — probează cel mai bine rezultatul muncii experimentale a regizorului cu interpretii, efectuată conform enunțurilor autorului.

Actorul contemporan, interpretînd un text mai mult sau mai puțin clasic, se află dominat simultan de două ideologii, a sa proprie și cea care, inclusă de text, trebuie să-i governeze comportamentul scenic. Această situație nefirească face din întreg jocul actorului un joc dublu (care nu are nimic de-a face cu binecunoscuta «deublare actoricească»), un act a cărui esență constă în însuși faptul de a fi contradictoriu. Adevăr convertit de Fassbinder nu doar într-o incipientă estetică teatrală fondată pe coabitarea contrariilor, ci și într-o filosofie a existenței ce afirmă că dublul joc ideologic este componenta istorică a omului contemporan.

IRINA COROIU

## ÎN AȘTEPTAREA UNUI REVIZOR ADEVĂRAT

**REVIZORUL** de N.V. Gogol • Traducerea: Mészöly Dezső și Mészöly Pál • **TEATRUL NAȚIONAL DIN TIRGU MUREȘ**, secția maghiară • Data premierei: 12 aprilie 1991 • Regia: Parászka Miklós • Scenografia: Kothay Dobre Judit • Distribuția: Hunyadi László (Skvoznik-Dmuhanovski), Kilyén Ilka (Anna Andreevna), Fülöp Erzsébet (Maria Antonovna), Kárp György (Hlopov), Szabó Mária (Soția lui), Csérgöffy László (Liapkin-Tiapkin), Tóth Tamás (Zemlianka), Tatai Sándor (Spekin), Gáspárik Attila (Dobcinski), Kilyén László (Bobcinski), Hatházi András (Hlestakov), Györfly András (Osip), Henn János (Hübner), Székely Ferenc (Korobkin), Székely M. Eva, Ölvedi Antónia (Korobkina), Gáspár Imola (Posiopkina), Nagy István (Abdulin), Kozsik József (Uhoviorov), Matolcsi Ferenc (Svistunov), Demeter András (Pugovifin), Bogdán Zsolt (Derjimorda), Szöllösi János (Primul negustor), Gadó István (Al doilea negustor), Fülöp Emese (Nevasta unui subofiter), Madarász Lóránt (Mișa).

Era și timpul să vină un «revizor» și pe la teatrul țirgumureșean! Acest revizor se numește Parászka Miklós, este directorul trupei maghiare din Satu Mare și cadru didactic la catedra de regie a Academiei de Teatru din Tîrgu Mureș. Sub bagheta sa, trupa aflată pînă acum în letargie, satisfăcută cu aducerea pe scenă a unor spectacole slăbuțe, anemice, pare să revină la viață.

Parászka Miklós și-a înscris numele între acelea ale regizorilor promițători prin spectacole montate la secția maghiară a Teatrului de Nord din Satu Mare, precum *Titanic-vals* sau *Geneza* și de sacrificiu. Gag-urile inspirate, mijloacele preluate și adaptate din «marele mut» calificau aceste producții teatrale drept reușite ale stagiunilor respective.

Ce l-a determinat să monteze *Revizorul*, acum și aici? «Trăim la granița dintre Orient și Occident. Deplasarea noastră spre o dezvoltare organică, dinamică, fertilă, de tip occidental nu e scutită de șocuri. Scîrție, trosnesc încheieturile vechii structuri, rezistă tenace, ici-colo chiar se reclădesc (...). În lipsa unui sistem funcțional, corupția e inevitabilă, minciuna — în progresie geometrică — cuprinde toate compartimentele. Hlestakov a sosit printre noi. El înseamnă schimbare. (...) Rezultatul e un imens spectacol de teatru» — susține regizorul în caietul program. Atmosfera spectacolului și costumele trimit la Rusia celui de al doilea deceniu al secolului nostru, acei ani fiind ilustrativi pentru mișcărilor sociale de forță imensă ce rămîn însă doar speranțe, conservînd structurile totalitare, ba chiar dezvoltîndu-le. În «consens» cu viziunea regizorală, Kothay Dobre Judit a creat un decor adecvat, spectacolul desfășurîndu-se între schele supraetajate, fapt ce a dat, în schimb, mult de furcă numeroasei trupe, deplasarea actorilor devenind anevoioasă. În plus, scena este inundată de mult, prea mult gunoi, soluție didacticistă, depășită.

Parászka a pornit în concepția regizorală de la notațiile marelui prozator rus, potrivit cărora în Rusia nu există oraș în care funcționarii să fie, de la primul pînă la ultimul, niște ființe diforme. Doi-trei oameni cinstiți există totuși. «Dar cum se prezintă chestiunea, dacă acest oraș e un spațiu spiritual și se află în fiecare dintre noi?», întreabă regizorul. Autorul atrăsese atenția asupra celui revizor îngrozitor ce ne așteaptă pe toți în fața gropii. Revizorul este, de fapt, conștiința noastră trezită, care ne cheamă la autoexaminare. În vederea acestui examen, avem nevoie de un revizor veritabil, nu de unul fals, un Hlestakov. Pe Hlestakov îl corup viciile din sufletul nostru. Dar viciile noastre se tem de ris.

Spectacolul funcționează cu precizie de ceasornic, grație muncii migăloase depuse

de trupă. Bogăția mișcării scenice, evoluțiile lipsite de cusur ale unor actori contribuie — în ciuda unor neîmpliniri — la nașterea celui mai bun spectacol din stagiune al ansamblului maghiar de la Tîrgu Mureș.

În interpretarea lui Hunyadi László, Primarul este figura cea mai bine conturată a spectacolului. Cred că actorul a atins maturitatea profesională, fiind capabil de rezolvări scenice dintre cele mai complexe. Se mai detașează Csérgöffy László (Liapkin-Tiapkin), Györfly András (Osip) și Kozsik József (Căpitanul de poliție). Celebrii Dobcinski și Bobcinski, jucați de Gáspár Attila și, respectiv, Kilyén László, apar mai degrabă ca niște furieri în pufoaice, gonind mereu pe biciclete, decît ca niște funcționari.

La spectacol au colaborat și cîțiva studenți de la Academia de Teatru din localitate. Dintre ei, Hatházi András beneficiază de rolul de cea mai amplă respirație: Hlestakov. Păreră mea este că regizorului i-a scăpat printre degete acest rol hotărîtor: Hlestakov nu este un infantil înzestrat cu ticurile unui personaj waltDisneyan (vezi ciinele Goofy), ci un tînăr aristocrat petersburghez, educat după tipicul franțuzesc. Hlestakov privit mărunț caricatural devine totalmente neconvincător.

Obsesia filmelor burlești și a teatrului de umbră își pune decisiv amprenta pe acest spectacol semnat de Parászka: lertargia orașelului e sugerată prin proiecția unui film à la Lumière, cu intrarea trenului în gară, într-o liniște «asurzitoare»; numeroasele acțiuni extrascenice sînt proiectate, cu ajutorul unui reflector, pe un ecran imens, în maniera teatrului de umbră; celebra scenă mută de încheiere e comentată printr-o imagine (sonoră) filmată a unui clopot, reprezentînd de fapt — potrivit mărturiei regizorului — clopotele sufletului, prevestitoare ale unei schimbări nu neapărat hlestakoviene.

STRACULA ATTILA



Scenă din «Revizorul» de Gogol ©

# MASCA

## INVESTIGAREA IDENTITĂȚII

teatru de gest, pantomimă și expresie corporală

**A MURIT MOARTEA, MĂI!** după Ion Creangă • TEATRUL «MASCA»  
• Data premierei: 21 martie 1992.  
Spectacol realizat de Mihai Mălaimare • Scenografia: Sandu Maftei • În distribuție: Ana-Maria Pîslaru, Mihai Mălaimare, Mioara Ifrim, Sorin Dinulescu, Emil Șerban, Cosmin Șofron.

După «revoluție» — adică după evenimentele din decembrie '89, pe care s-ar părea că tot mai puțină lume are interesul să le clarifice — s-au înființat, în prea scurtul răstimp de euforie întreprinzătoare, doar trei teatre noi cu subvenție de la stat. Toate trei în capitală, asigurându-li-se în primul rînd un stat de funcțiuni, și nu o sală de teatru. Drept care, Teatrul «Excelsior», condus de Ion Lucian, joacă și el pe unde-apucă, făcîndu-și «planul» (și planurile) mai mult prin străinătate, ceea ce — în condițiile date — nici măcar nu e afit de rău. Nu ne-a invitat însă la nici o premieră din țară și nu i-am văzut parcă nicăieri consemnată activitatea «de-acasă», chiar dacă despre proiecte am mai putut afla cîte ceva, fie și din revista noastră. Despre Teatrul «Urmuz», condus de Mircea Marin, dar existînd mai mult pe hîrtie, am scris de curînd și nu vedem ce-am mai putea adăuga, pentru că pur și simplu — în actuala formulă — nu prea-i întrezărim viitorul și șansele de a reprezenta ceva cu adevărat important în cultura română. Așadar, evidențele ne obligă să considerăm Teatrul «Masca» drept singurul dintre cele trei care a reușit cu adevărat să se impună, avînd de la înființare și pînă acum nu mai puțin de cinci premiere și o activitate cu caracter permanent la sediul (și sala) din Piața Amzei. O sală pentru care plătește chirie, căci ea a aparținut cîndva și mai aparține încă, formal, Universității populare, ai cărei cursanți etc., etc. Pînă una-alta, Teatrul «Masca» a început să se impună și prin turneele întreprinse peste hotare, deplasările sale fiind mult mai lesnicioase decît ale altor teatre. Căci trupa nu numără decît șase oameni, care fac cam de toate, gîndindu-și spectacolele și în eventualitatea deplasării lor în alte spații de joc decît cel (nu foarte generos) de la sediul. Costumele și elementele de recuzită încap în cîteva valize. Caracterul popular al spectacolelor, umorul stenic pe care acestea îl cultivă cu obstinație și buna-dispoziție pe care ele în general o determină fac ca reprezentațiile Teatrului «Masca» să fie dorite și privite cu tot mai multă simpatie. Căutarea propriei identități — teatru de gest, pantomimă și expresie corporală — e urmărită prin fiecare spectacol și fiecare spectacol are ambiția să adauge ceva la definirea acestei identități, la personalizarea trupeii. După abilitatea dobîndită în numerele de clownerie, a fost abordat registrul farselor medievale. Iar după tentativele de recodare — în stil propriu — la repertoriul clasic



**A MURIT MOARTEA, MĂI!**

universal, nu lipsesc acum nici strădaniile de valorificare a surselor folclorice și a resurselor existente în tradiționalele jocuri cu măști. Intenția vizibilă nu este însă aceea a «imitării» unor modalități și procedee specifice, ci a «asumării» lor, a «prelucrării» lor într-un creuzet propriu, produsul scenic finit ambiționînd să poarte marca «fabricii» Masca. Cum e și firesc, rezultatele nu sînt întotdeauna perfecte, dar căutarea acestui tip de limbaj corporal nu e numai stimabilă, ci, adesea, și desfătătoare.

**A murit moartea, măi!** după Ion Creangă (dar și după alte surse de inspirație folclorică) poate fi socotit un spectacol emblematic atît pentru aspirațiile trupeii cît și pentru stadiul actual al căutărilor și al reușitelor sale. El urmărește un scenariu gîndit cu destulă rigoare, mizînd pe forța de șoc a imaginii, fără a neglija însă un anumit halou poetic, capabil să faciliteze apariția unui autentic fior tragic. E un spectacol făcut de artiști, nu de măscărici, mijloacele celor din urmă fiind parțial preluate și total prelucrate de cei dintîi. Așa

încît, cu toată larga-i accesibilitate, reprezentajia se poate adresa și specialistului, printr-o bogăție de nuanțe ce-și conțin, deseori, propriul comentariu. Făcut cu haz, antrenînd o participare entuziastă, dar nerefuzîndu-și cea undă meditativă aptă să pună sub semnul întrebării chiar siguranța afirmației din titlul spectacolului. Ceea ce pare primitiv se dovedește pînă la urmă foarte subtil și rafinat, capabil deci să satisfacă gusturi și exigențe (sau orizonturi de așteptare) dintre cele mai diferite. Există totuși un pericol real în aceste fascinante piste de investigare. El ține de eclectismul zonelor investigate, alăturarea lor puțînd conduce și la forme hibride, lipsite de discernămintul atît de necesar dobîndirii propriului stil. Pentru cititorul ocazional al acestor rînduri recunosc că lucrurile pot să pară puțin cam abscunse. Pentru entuziaștii actori ai trupeii și pentru afit de inimosul lor animator, am dori să constituie, totuși, un subiect de meditație. E prea multă nobilă dăruire în ceea ce fac și destulă performanță artistică în felul în care reușesc s-o facă pentru a nu-i îndemna la dobîndirea locului pe care, cu toții, îl merită.

VICTOR PARHON

# UNDE FUGIM DE-ACASĂ?

x x x x x  
la un spectacol eveniment

x x x x  
la un spectacol ce nu trebuie pierdut

x x x  
nu trebuie chiar să fugiți, dar e bine să mergeți la acest spectacol

x x  
dacă tot vreți să fugiți de-acasă...

x  
fugii, dar pe proprie răspundere

	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
Livada de vișini de Cehov la Teatrul Național din București	☺☺☺☺	☺☺		☺☺
Nora de Ibsen la Teatrul «Nottara»	☺☺	☺☺	☺☺	
Scaunele de Eugen Ionescu la Teatrul Mic		☺☺		☺☺
Ce ne facem fără Willii! de George Astalos la Teatrul de Comedie	☺☺	☺☺		
Dragostea mea, Electra de Gyurko Laszlo la Teatrul «Odeon»	☺☺		☺☺	☺☺
Equus de Peter Shaffer la Academia de Teatru și Film	☺☺	☺☺	☺☺	☺☺
Titus Andronicus de Shakespeare la Teatrul Național din Craiova	☺☺	☺☺	☺☺	☺☺
Oedip, scenariu de Vasile Cojocaru, la Teatrul Dramatic și Teatrul de balet clasic și contemporan din Constanța	☺☺	☺☺		☺☺

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică; o «căsuță» necompletată nu înseamnă altceva decât că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.



MIRUNA RUNCAN

TELEVIZIUNEA,  
FORMĂ DESCHISĂ  
DE SPECTACOL (II)MONOLOGURI,  
DIALOGURI,  
COLOCVII

În secolul nostru cu tensiune arterială ridicată, în viața socială sau politică, la fel ca și în teatru, prestigiul discursului, al monologului a scăzut simțitor. Timp de milenii, expozeul liber în fața unui auditoriu variabil ca dimensiuni a fost o artă, adică o tehnică precisă dublată de un «ce» inefabil al personalității emițătoare. În secolul trecut și în prima jumătate a acestuia, «conferința» a însemnat chiar, pentru oamenii de litere sau de știință, o sursă de trai. Din motive foarte complexe, de natură psihosocială, valoarea discursului monologal pare să se fi pierdut, cu toate că respectul față de «cel ce știe să vorbească bine» rămîne nealterat. N-are rost să facem aici o analiză atenă a acestui fenomen, care poate fi (sau nu) unul tranzitoriu. Trebuie să remarcăm faptul că, fără să fie una dintre cauze, mediatizarea suferă foarte tare din pricina efectelor nebănuite de complicate și de adînci ale acestei scăderi de prestigiu. Mai întîi pentru că aici, la noi, dispariția interesului pentru organizarea internă a exprimării, la nivelul instituțiilor de învățămînt, a produs o întreagă babilonie în mințile și sufletele cîtorva generații de vorbitori potențiali. Cei care, de voie — de nevoie, sînt siliți să producă discursul (de la avocați la demnitari, de la oameni de artă la dascăli), nu mai au școala tehnicilor obligatorii, a instrumentelor de elaborare logică a acestuia: asociația, disocierea, gradarea, judecata ș.a.m.d. De aici, acel hibrid incalificabil care este **clitrea** în fața camerei de luat vederi, modalitate sigură de a-l face pe receptor să tragă obloanele interesului său întru comunicare. Tot de aici, și bilbliala — penibilă sau bufonă — a marii majorități a celor care, pentru o știre care trebuie comentată în trecut sau pentru o întreagă emisiune (cele de duminică după-amiază sînt adevărate exemple de stricare sistematică a apetitului), au obligația de a vorbi liber.

Ascultăm cu jale pledoariile unor avocați într-un proces de interes național și internațional, și nu puteam să mă împiedic a observa cît de actuală e definiția bergsoniană a efectului comic: «du mécanique plaqué sur le vivant».

Prezența mediatică în monolog are însă și caracteristici specifice, care depășesc nivelul vorbirii ca atare, țîn de charismă și de naturalețe, de (cel puțin apa-

renta) imparțialitate a opiniei ori a judecăților, de gradul de participare afectivă a celui care comunică, de naturalețea și dezinvoltura lui, fiindcă — orice actor o știe foarte bine — spectacolul de unul singur e mai greu decît spectacolul cu parteneri: e spectacolul unde îți pui în joc întreaga personalitate. De aceea, instituțional vorbind, foarte puține emisiuni ale posturilor străine sînt concepute și prezentate de o singură persoană, aceleași: acolo, vanitatea de a nu avea farmec, vanitatea de a nu fi simpatic e de neconceput, nu-ți dă nimeni un ban pentru asta.

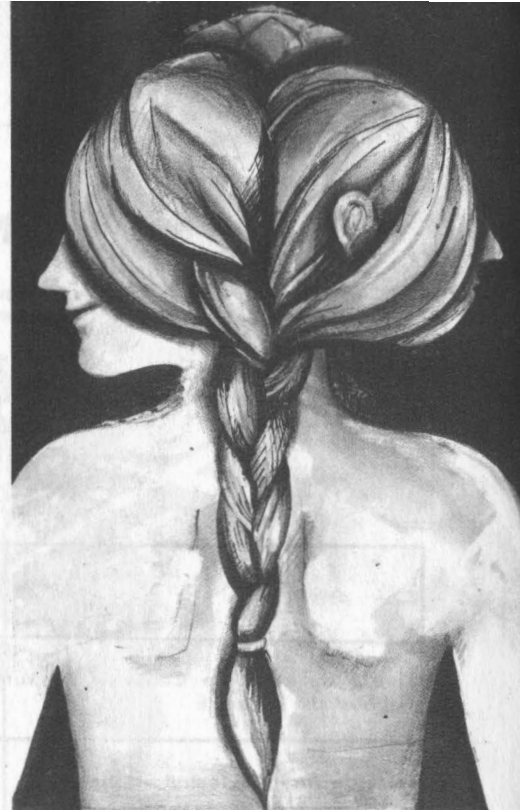
Cu dialogul lucrurile prind un contur diferit. Dacă avem de-a face cu un interviu, rostul dialogului este direcționat spre unul dintre inter-locutori, care este pus în lumină, ca prezență sau ca problemă pe care el o reprezintă. Există și aici o artă, arta interviului, cu totul opusă artei de a te exprima monologal, dar cu tehnici minimele la fel de precise. Cel ce ia un interviu



nu vorbește despre sine, nu-și dezvoltă propriile teorii decît în măsura în care acestea îl pot stîrni pe interviueat să se dezvăluie într-un fel sau altul. Fie că interviul este unul laudativ, fie că este unul incisiv, merit să provoace o reacție critică, omul care întreabă este cu ațit mai profesionist cu cît produce mai prompt reacții în receptor. E semn de penibilă naivitate să comentezi admirativ inteligența conlocutorului, chemînd astfel imaginea asupra ta, într-un prim-plan care întrerupe demersul logic al interviului și denotă, pentru orice spectator, dorința ta inutilă de a fi văzut.

Sigur, există și forma superioară a interviului, care e aceea a discuției aparent libere, dar la capitolul ăsta televiziunea românească mai are ceva pași de făcut, fiindcă acest tip de spectacol presupune, în primul rînd, o specializare strictă în domeniul abordat, pe lîngă știința de a fi mediator. Pînă una-alta, asemenea pregătire se face la noi din mers, iar în cele mai multe cazuri, «stilul» pregnant este cel pe care un renumit dramaturg în viață îl numea «**clinstit lăutărește**», fără să-și dea seama cîtă dreptate are.

Din pricina asta, cele mai vii și mai ușor



de urmărit emisiuni **live** sînt, culmea, cele economice, cele dedicate agriculturii, adică acelea care presupun specialiști discutînd cu specialiști pe înțelesul nespecialiștilor. Pînă la politologi discutînd cu politicieni, și așa mai departe, mai e ceva de așteptat.

Pomeneam în numărul trecut despre variantele dezolante ale emisiunilor de tip «dezbateri», indiferent de activitatea pe care acestea ar aborda-o. Într-o seară, mă străduiam să-mi birui căscatul urmărind o ședință pusă la cale de redacția culturală și avînd drept eroi cîțiva scriitori, fiecare interesant în viața civilă, toți clujeni. Adu-nași în șir în fața camerei de luat vederi, așezați pe fotolii în spatele unor măsuțe joase, li se dădea cuvîntul pe rînd, și ei vorbeau despre dureroasele probleme ale omului de cultură de așăzi prin niște dări de seamă responsabile, citite mascat, de pe genunchi. Redactorul specialist în referate le pasa împăcat cu sine microfonul, mizînd, fără îndoială, pe libertatea deja cîștigată a telespectatorului de a comuta pe alt canal sau de a închide aparatul. Și, pentru asta, se cheltuiesc bani și se dau salarii, fiindcă în România nu există încă o legislație împotriva stupidității mediatice.

Monolog, dialog, dezbateri... Devine însă evident că, dincolo de teorie și de tehnicile necesare, problema cea mai acută este aceea a **animatorului**, o profesiune ca oricare alta, cu date specifice și clare, încă nedescoperită de draga noastră televiziune autohtonă, hotărîtă să-și prelungească încă, pe cît se mai poate, bătrînicioasa stare de confuzie. Ce confuzie? E mult mai simplu decît s-ar crede — e vorba mai degrabă de mentalități decît de dotări tehnice: confuzia dintre a realiza un program și «a te vedea la televizor», confuzia dintre a proiecta un gînd, o idee, și a justifica un stat de plată, mă rog, semne ale contradicției de bază, aceea dintre profesionalitatea reală (și necesară) și improvizajia «inevitabilă» ■



CU OCHIUL LIBER

## ADRIANA BITTEL DE LA 1 LA 5 ȘI ÎNAPOI

Aptitudinea de a discerne semnificativul și un anume echilibru al pasiunii pentru fapte cu rațiunea ce duce la înțelegerea lumii din jurul nostru, absolut necesare gazetarului de televiziune, previn două lucruri la fel de grave: confuzia și reificarea prin entuziasm. Oferind o imagine a realității pe care nu o putem obține altfel, emisiunile cele mai căutate, cele de informații, alternând comentariul succint cu scurte suite de imagini, ne transmit și punctul de vedere pe care persoana ce realizează, sub formă de picături, tabloul unei zile, dorește să îl avem. Creativitatea și interpretarea critică nu își au locul aici, amalgamul realizat de imagine și voce trebuind să fie onest, să sugereze esența lucrurilor în cadrul strict de timp și într-o ordine cu semnificația ei, asemănătoare arhitecturii unui ziar. Nu poți înghesui totul pe prima pagină, nu poți amesteca știrile interne cu cele externe, cu manifestări culturale nesemnificative și cu isprăvile miliției care a mai prins trei hoți — nivelînd la cel mai mic numitor comun. Rezultă o plictiseală care te îndeamnă să schimbi canalul.

Și astfel, într-o emisiune decontractantă a TV5 Europe, Star 90, realizată cu profesionalism impecabil de Michel Drucker, printre alte stele de primă mărime ale muzicii, cinematografului și teatrului, am văzut și 15 (cincisprezece) realizatoare de emisiuni de știri ale televiziunii franceze. Pe unele le cunoșteam fiindcă vislisesem uneori împreună cu ele pe canalul unde-mi completez informațiile zilnice, cu un soi de mîndrie feministă, fiindcă numărul și calitatea acestor ziariste (care practică toate speciile, de la reportajul de teren în punctele fierbinți ale globului, la interviuri cu șefi de state și personalități, devenite mituri, din toate domeniile, de la comentariul politic la cronică judiciară și sportivă — domenii masculine prin tradiție) sînt izbitoare.

Ele sînt în general nu prea tinere, căci au venit la televiziune după stagii în presa scrisă și la radio, dar deosebit de atrăgătoare, în primul rînd fiindcă au o minte care lucrează la vedere: felul în care vorbesc ochii, comunicativitatea expresiei îți dau senzația că, prin intermediul aceluia ecran, iei contact cu o ființă umană care dorește cu adevărat să-ți spună ceva important, știe ce te interesează și ești, a folosit munca unor numeroase echipe în slujba ta.

Dezinhibate și ferme în fața oricărui interlocutor, ele fac

tot ce le stă în putință ca persoana respectivă să aibă sentimentul că nu e mai puțin decît ceea ce e cu adevărat, dar nici mai mult. Întrebările lor sînt adesea incomode, provoacă reacții, creează o reală comunicare între cele două părți considerate din start ca egale, fiindcă gazetarul bun de televiziune este reprezentantul opiniei publice, iar funcția conducerii politice este să asculte acest glas și să răspundă întrebărilor. Eschivele, frazele goale, minciunile sînt pe loc sancționate — dar cît efort de documentare, prezență de spirit și independență de gîndire sînt necesare pentru asta!

Ar trebui poate ca redactorii **Actualităților** noastre să privească mai des emisiunile Annei Sinclair și ale Christinei Chazal — ca să dau numai două exemple de bune profesioniste. Știu că ei au scuza că au învățat meseria din mers, că le-a fost «predată» de oameni deformați iremediabil de canoanele televiziunii comuniste și că se adaptează noilor exigențe deocamdată străduindu-se să zimbească mîeros, să se prefacă — vizibil — că vorbesc liber citind pe monitor și să pronunțe clar, din cauza efortului de dicțiune pierzînd sensul frazelor.

În interviuri, situați sau cu aroganță deasupra sau cu exagerată deferență sub tonul normal, nu reușesc să ne dea iluzia că ne-ar reprezenta, jocul de-a întrebarea și răspunsul capătă ceva de ping-pong fără miză sau, ceea ce e mai grav, cu miza negociată dinainte (au fost și interviuri cu persoane care au citit răspunsurile pregătite de acasă!). Iar dezbaterile transmise în direct — care pe la alte televiziuni funcționează bine ca înfruntare de idei și sînt pasionante prin ritmul și calitatea replicilor — la noi amintesc încă de «mesele rotunde» cu Olivia Clătici, Al. Tănase și Petru Pînzaru înfierînd cu citate «lumea capitalului».

De la cine să învețe evident dotata Anca Toader cum se prezintă știrile externe? De la Florin Mitu (imitat întocmai de Angelo Tudor), care-și citește plictisit foile, depunîndu-le alături, și care nu arată ceva mai înșeninat decît la ultima, gata, am scăpat, pot să plec? Cum poți să-i ceri Smarandei Jelescu să-și înfrîneze avinturile patetice, transpuse în aceleași superlativ de mai ieri, doar că acum omagiază în fiecare dimineață pe altcineva, sau cum poți să crezi în evlavia lui G. R. Serafim, în suplețea de gîndire a lui Manase Radnev, în echidistanța lui Cornelius Roșianu și în competența Gabrielei Bidu care, oricît s-ar controla, tot scluptură îi iese?

La emisiunea cu public a lui Drucker, aplauzele pentru redactoarele de televiziune au fost la fel de fierbinți ca pentru Monserrat Caballé, Michael Jackson sau Gérard Depardieu. Mă gîndeam: la noi, într-o sală cu public pestrîț de variați, aplauzele pentru oamenii noștri de televiziune ar suna cît, să zicem, cele pentru Dolănescu? ■

Intr-un acces de entuziasm post-revoluționar am numit revista noastră **TEATRUL AZI**. Intenționăm să oferim cititorilor informații, relații, comentarii privind viața teatrală la zi. Nu bănuiam, atunci, că între momentul predării materialelor în tipografie și momentul apariției revistei se vor scurge — orice-am face, orice-am încerca — măcar două luni. Cum nu ne lasă inima să schimbăm titlul în **TEATRUL IERI**, am căzut de acord cu tipografia să predăm mai târziu două pagini. Iată de ce am scornit o nouă rubrică, aceea pe care tocmai o parcurgeți. Să îndrăznim să-i spunem **ULTIMA ORĂ!** Mai bine să fim realiști și o intitulăm:

# (pen)ultima

## oră

### FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA PIATRA NEAMȚ

După șapte ani de nedorită întrerupere, la Piatra Neamț s-a desfășurat (în prima decadă a lunii mai) Festivalul de teatru, cu vechi și glorioase state de serviciu. În formulă internațională, necompetitivă, ediția din acest an și-a ales ca idee generoasă aserțiune «O lume pentru toți, o lume pentru fiecare», înscriind pe afișul său paisprezece spectacole: *Opera de Witold Gombrowicz* (premieră, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (Lunds Teaterhögskolan din Malmö, Suedia), *Aventurile unui băiat și ale cîinelui său în spațiul extraterestru de Robert Smythe* (MUM Puppettheatre din Pennsylvania, S.U.A.), *Dialoguri după Urmuz* (Teatrul «Țândărică»), *Angajare de clovn de Matei Vișniec* (Teatrul Levant), *Visul unei nopți de vară de Shakespeare* (Teatrul «Bulandra»), *Domnișoara Iulia de August Strindberg* (Teatrul «Vasile Alexandri» din Bălți, Republica Moldova), *Imnul de György Schwajda* (Teatrul Játékszin din Budapesta, Ungaria), *Cartoteca de Tadeusz Rozewicz* (Teatrul de Stat din Sibiu), *Stabat Mater* pe texte de Isabella Allende, Gabriel Garcia Márquez și Joao Guimaraes Rosa (Teatrul «Settimo» din Torino, Italia), *Hamlet în sos picant de Aldo Nicola* (Teatrul «Vittoria» din Roma, Italia), *Mil de Irene Maria Fornes* (Teatrul Academic de Dramă din Vilnius, Lituania), *Povestea cu jobenul și mingea colorată de Pavel Vasicek* (Teatrul Arany János din Budapesta, Ungaria) și *Sinucigașul de Nikolai Erdman* (Teatrul Nottara).

Spațiul disponibil fiind acum foarte restrîns, ne vom mulțumi să precizăm, pentru moment, că Festivalul a satisfăcut pe deplin prin selecția spectacolelor și a derutat (nu chiar pe deplin) prin mici neglijențe de organizare (vizînd mai cu seamă informația despre Festival și trupele participante, despre programul înfilnirilor sau al conferințelor de presă).

Detalii (și, bineînțeles, cronici) în numărul nostru viitor. ■ RED.

## DUPĂ «NENOROCIRE»

Aprinse discuții stîrni și această recentă premieră a Naționalului cu *Livada de vișni* în regia lui Andrei Șerban! Faptul, în sine, e îmbucurător căci atestă, în vremuri turburi — ca și altădată —, rezistența unui fenomen artistic la potrivnicia contextului. Dacă pentru Cehov problema distribuției nu a fost o chestiune complicată, după cum rezultă dintr-o scrisoare a sa de la Yalta (octombrie 1903) către cea care urma să o joace pe Ranevskaia, pentru regizorul acestei versiuni scenice, ca și la *Trilogie*, încercările au fost numeroase, spectacolul avînd, pe afiș, două distribuții, ambele recomandate. Andrei Șerban are, cert, darul de a interesa încă înainte de premieră; pentru o piesă de acest calibru a face o distribuție înseamnă un mic seism în teatrul respectiv.

Despre *Livada*, una dintre cele mai des afirmate idei este aceea a unui sfîrșit de lume. În spectacolul lui Andrei Șerban semnele fizice ale unei dezagregări aparțin altui plan: abia, în final, tăierea livezii și aruncarea în scenă, din lateralele acesteia, a copacilor marchează fizic o «anatomie a suferinței». Din planul istoric de referință al piesei, personajele Trofimov și Firs detaliază o evoluție în timp: primul, avîntat, «revoluționar», privind nesmintit înainte, celălalt căinînd soarta tuturor celor loviți de «nenorocire»: eliberarea iobagilor. Atunci cînd interpretul lui Trofimov, studentul întîrziat, se aruncă spre «zorii noi» ai istoriei dinspre care deja ochii lui Lenin prevestesc domnia proletarietului, atitudinea sa scenică — și aici Claudiu Bleonț este remarcabil — denotă caricatura. La fel, mersul lui Firs, jucat de Gheorghe Cozorici, nu e numai bătrînețea scuturată de șocul istoric, ci și retragerea, dispariția unei «relicve»; s-ar putea spune că, astfel, un nivel al contextului la o realitate actuală devine sesizabil.

Pe scena enormă a Sălii Mari lumea cehoviană este dezvoltată. Apariția grupului parizian, Ranevskaia și fratele ei Gaev, pierdută în lumea biliardului, Ania, fiica ei, amețită de fericirea regăsirii casei, figura stranie a Charlottei, guvernanta la cărei rost este un nonsens acum, nu este afit o întoarcere acasă cît, mai ales, refacerea unui timp absent. Enormitatea spațiului rarefiază, în prima parte a spectacolului, aceste relații: nu știi dacă intenția a fost de a-i «pierde» pe toți într-un loc foarte familiar. *Livada*, de o frumusețe amețitoare, aflată în partea din spate a scenei, e un loc unde morții (mama Ranevskaiei, copilul Grișa) pot fi priviți de viu. Surprinzător pentru lumea fizică a spectacolului, în partea a doua, este că decorul lui Mihai Mădescu oferă o partiție a planului scenic «caligrafiată» ostentativ: de la banca de lemn din față (în stînga), crucile sugerînd cimitirul (în dreapta), fîntîna de lemn din centru (în planul median al scenei) — gen «muzeul satului» —, la șirul de stîlpi telegrafici (cum îi vedea soldatul sovietic smuls de la țară și dus în goana trenului spre ochii leniniști pomeniți). Partea a treia a montării dă însă, și prin decor (un Pavilion-loc al petrecerii, excelent ca sugestie vizuală), și prin fantezia multicoloră a costumelor Doinei Levința, vectorul de sens al lumii cehoviene văzute de regizor. Se atenuază acum șocul vizual al «fabricii» (tot ochii aceia) care apare la un moment dat în planul din spate al scenei. Șocul acesta poate avea ca resort, ca și mimarea de către Trofimov (destul de apăsător) a grupului statuar «Mosfilm», o idee principală a lui Trofki, cînd, la moartea lui Lenin, telegrafiază (vezi stîlpii de telegraf) ziarului «Pravda»: «Cum să continuăm să progresăm? Cu lanterna leninismului în mînă.»

Andrei Șerban are în vedere — mi se pare evident — aceste planuri de referință. Dar lumea creată de el este una în care tronează imaturitatea ca stare de spirit. Cumpărarea de către Lopahin a livezii — loc central al mitologiei personale pentru Ranevskaia — este semnul timpului modern care va atrofia marile mitologii europene. Exercițiul de transfer bio-istoric (plimbările ei în livadă unde morții îi privesc pe viu) eșuează. Trecerea plugarilor pe arătură (tablou de gen agrar care nu m-a încîntat) poate fi și un semn, o relicvă a unui mod de existență. La fel, exercițiul de introspecție al



LIVADA DE VIȘINI de A.P. Cehov. Traducere: colectivă  
 • TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI • Data premierei: 7 mai 1992 • Regia: Andrei Șerban • Decoruri: Mihai Mădescu • Costume: Doina Levința • Muzica: Henry Mălineanu • Distribuția: Cerasela Stan (Duniașa), Ovidiu Iuliu Moldovan (Lopahin), Claudiu Istodor (Epihodov), Gheorghe Cozorici (Firs), Leopoldina Bălănuță (Ranevskaia), Ana Ciontea (Ania), Eugenia Maci (Varia), Damian Crîșmaru (Gaev), Gheorghe Dinică (Simeonov-Pișcik), Carmen Galin (Charlotta Ivanovna), Adrian Pinteă (Iașa), Claudiu Bleonț (Trofimov), Ovidiu Moldovan (Trecătorul), Grigore Nagevschi (Șeful gării), Rodica Mureșan, Liliana Hodoroagea, Emil Mureșan și alții (Oaspeți, Servitori).



Charlottei urlând o întrebare emblematică în fîntina unui adînc foarte semnificativ («Cine sînt eu?») trimite la un plan referențial al existenței noastre de azi. Peste toți și toate, o inconștiență zburdalnică, unde indiferența (jucată sau nu) e pătrunsă de frigul unei istorii necunoscute, devine sigiliul imaturității pus pe destinul personal. Scena de final, plecarea la Paris și moartea lui Firs, are extraordinara emoție care dă ideii totalizînd contrariile tușa marii arte regizorale a lui Andrei Șerban. Chiar dacă, mai tîrziu, apar însatisfacțiile pomenite.

Prevestirea finalului survine o dată cu venirea lui Lopahin de la licitația cîștigată. Ovidiu Iuliu Moldovan joacă aici o partitură neobișnuită pentru el, susținută de energetismul remarcabil al actorului. Scena anunțării veștii duce spre un stop-cadru incredibil. Performantă, la mai multe niveluri, creația lui Ovidiu Iuliu Moldovan ar suporta o discuție mai amplă. «Cehoviană» este interpretarea Leopoldinei Bălănuță în Ranevskaia, căci știința modulării vocii și a gestului expresiv duce, aici, spre un personaj cu o lume proprie. Ruperea lentă a unei telegrame venită din lumea (Parisului) de care abia s-a desprins pentru a reveni acasă este ca o imagine voalată.

Interesant este registrul vitalității unor personaje ca Duniașa, jucată energic de Cerasela Stan, Ania (o adolescentă pradă unor impulsuri puternic contradictorii în interpretarea confundabilă a Anei Ciontea) sau Trofimov. În acest din urmă rol, Claudiu Bleonț, arborînd (cît de util?) un defect de dicțiune, caricaturizează exploziv (părăsind uneori măsura) un student al cărui univers interior e, totuși, relevant pentru o «tranzizie» spre un undeva despre care vorbește (admirabil) cu ardoare.

Dacă intenția ironică se menține la Pișcik, căci Gheorghe Dinică atrage personajul pe o linie comică lesne de observat, Damian Crîșmaru (Gaev) își construiește personajul cu datele unei sensibilități care îl distinge net în lumea pe care o va părăsi. O scenă remarcabilă are Carmen Galin (Charlotta Ivanovna) la momentul petrecerii: machiajul și desenul mișcării sale scenice «decupează» enigma personajului. Cinismul lui Iașa este jucat, și dur, și comic, de către Adrian Pinteă, iar Epihodov, prin Claudiu Istodor, e o mostră credibilă de comic gestual.

■ MARIAN POPESCU

MARIAN POPESCU

## TEATRUL ALTERNATIV SAU DESPRE INIȚIATIVA PARTICULARĂ

Dacă inițiativa particulară a început să prindă un anumit contur în domeniul comerțului, de pildă, cu efecte nu întotdeauna dintre cele mai civilizate, pentru lumea teatrului aceeași chestiune presupune implicații multiple și de alt ordin. Numai gândul de a întemela companii sau teatre particulare înseamnă curaj și risc financiar. Chiar dacă, așa cum s-a întâmplat, unii dintre fondatori s-au grăbit să apeleze la finanțele Ministerului Culturii în chip de prim ajutor. Chiar dacă acesta a și răspuns în unele cazuri afirmativ: iată, însă, că acum o hotărâre a Ministerului de Finanțe interzice acordarea de fonduri din bugetul ministerial pentru întreprinderile teatrale particulare. Este o situație de fapt, la care se adaugă alte dispoziții, hotărâri și legi defavorizând — la capitolele chirie pentru săli, afișaj publicitar etc. — pe întreprinzătorul care dorește să se afirme, să producă într-un teatru particular.

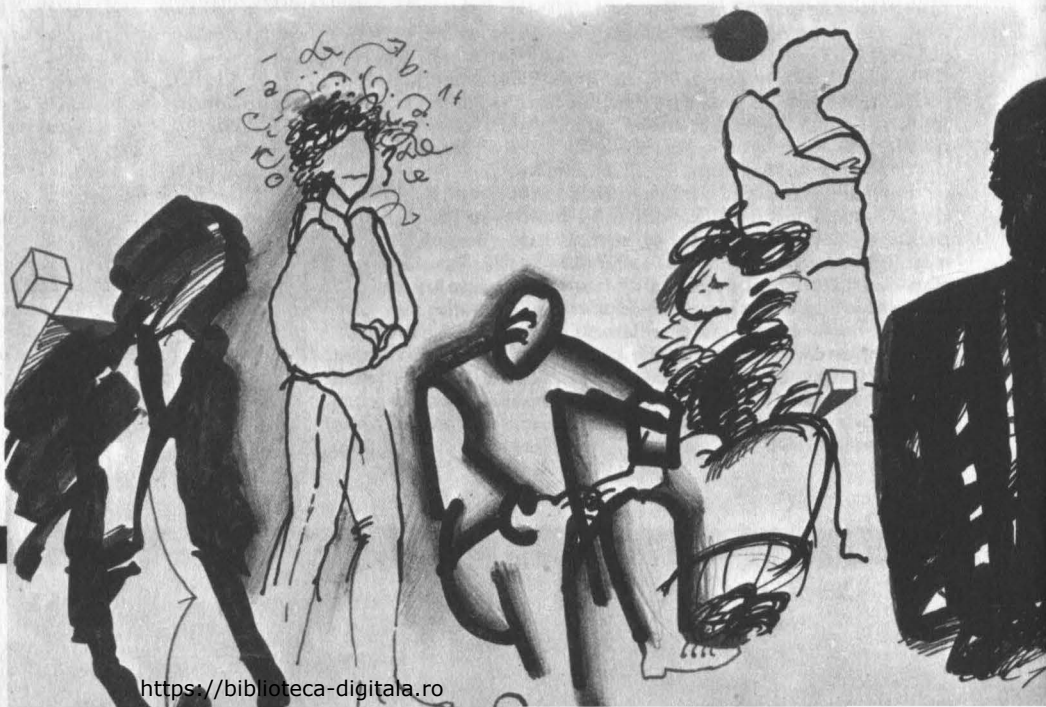
Teatrul românesc s-a dezvoltat, a existat în ultimii patruzeci de ani aproape exclusiv în cadrul sistemului instituționalizat al teatrelor subvenționate de către un factor guvernamental sau de către autoritățile locale. Numai apariția, din când în când, a unor grupuri teatrale în mediul studențesc a putut însemna ceva din punctul de vedere al unui teatru alternativ, alțeva decât o instituție teatrală subvenționată. Evident că existența acestor grupuri era văzută mai degrabă ca un element al unor «activități» decât ca o posibilitate de expansiune a ideii teatrale. Nu iau în discuție aici «mișcarea de amatori» în teatru care, mai ales în deceniul opt, a putut duce la crearea unor confuzii, întreținute de ideologia vremii, privind statutul amatorului și cel al profesionistului.

Programul educativ, tezele propagandei și, în general, structurile întregii societăți înainte de '89 nu aveau cum să favorizeze emergența unui teatru alternativ. Chiar dacă ideile în această privință or fi fost. După '89 au apărut, mai ales în București, câteva companii sau teatre particulare. Nu era o noutate în teatrul românesc unde, în perioada interbelică îndeosebi, acestea se puteau număra cu zecile, multe sezoniere, unele, însă, având un sediu propriu și rezistând mai multă vreme. Formate mai ales de actori, unii foarte importanți, aceste teatre particulare funcționau în cadrul unui sistem economic (evident, nu de tranziție!), scotînd încasări care să acopere măcar cheltuielile. Majoritatea erau născute, la fel de evident, din ideea teatrului ca divertisment, repertoriile lor fiind urmarea nu atât a unui program estetic ambițios, a experimentului, cât mai ales a ideii de a juca piese care să permită partituri actoricești de notorietate. Precaritatea multora dintre aceste întreprinderi particulare, care făceau parte dintr-un angrenaj al economiei de piață, ducea rapid la dispariția lor.

Nu e lipsit de interes să amintesc faptul că aceste companii particulare erau destinate, adesea, turneelor fiind, în cine știe ce orașel de provincie, venirea unei trupe particulare, cu cel puțin un star, era resimțită ca un eveniment. Astăzi, lansarea inițiativei particulare în teatru are de înfruntat dificultăți

de altă natură, barajul legislativ fiind mai dur, oricum imperfect. Mentalitatea curentă privește aceste inițiative într-un mod diferit față de teatrele subvenționate de stat. Dacă sînt particulare înseamnă că vor să câștige bani! Nu știu dacă aceștia sînt anii în care cineva să-și pună problema de a câștiga bani din teatru. Important mi se pare că trebuie stimulată dezvoltarea spiritului concurențial și abilitatea de a duce la bun sfârșit un proiect rezultat dintr-o inițiativă particulară. Apariția alternativei în teatru nu se suprapune, însă, numai existenței unor astfel de companii sau teatre particulare. Programul lor repertorial, cu foarte puține excepții, merge în direcția divertismentului. Ele sînt obligate acum să intre într-o relație cu teatrele profesioniste. De altfel, mulți dintre actorii care compun aceste trupe sînt angajați în continuare în teatrele subvenționate de stat. Cu alte cuvinte, riscul este asumat numai într-o măsură, păstrînd plasa de siguranță dedesubt. Nu e nimic de acuzat aici. E vorba, însă, de mentalitatea care duce la a porni o astfel de întreprindere, în condiții de provizorat managerial și într-un context economic obtuz față de lumea artei în general.

Teatrul alternativ — și experiența sa din alte părți de lume este lămuritoare — înseamnă încercarea unor forme noi de spectacol, în spații de multe ori necanonice. Cîteodată, și numai după o perioadă de cîțiva ani, teatrele particulare aparținînd mișcărilor alternative (nesubvenționate de stat) au dreptul să ceară o subvenție pentru un sezon teatral. Ceea ce se înțelege mai greu la noi este că mai întîi trebuie să faci dovada că ești îndreptățit a cere din banul public. Evident, nu uita că același lucru este valabil și pentru teatrul subvenționat de stat. Diferența, însă, apare atunci cînd un întreprinzător ar vrea să dea curs proiectului său teatral și se vede foarte repede blocat de pușcăria mijloacelor legale și materiale care i-ar putea sta la îndemînă. Modul în care, într-un oraș ca București, posibile spații pentru experiențe teatrale au fost oferite primilor întreprinzători particulari din alte domenii te lasă adesea într-o stare perplexă. În întregul context social-politic este acum de asemenea natură încît pare rizibil să apară cu astfel de chestiuni cînd noi nu avem ală și alaltă ș.a.m.d. și, totuși, devine tot mai important — pentru teatru în general — factorul concurențial pe care îl reprezintă întotdeauna alternativa. ■



# BETIA DE CUVINTE

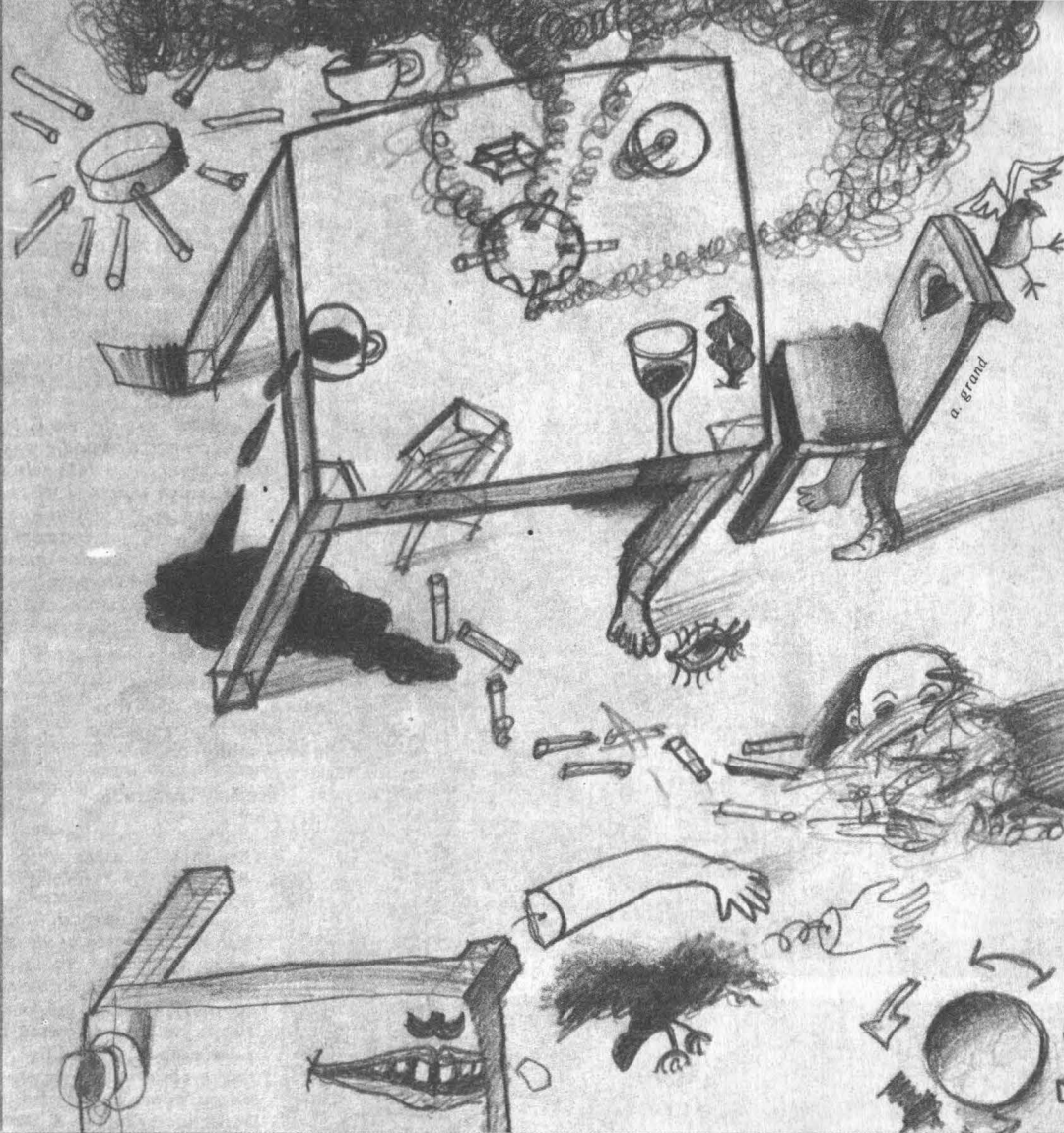
ALICE  
GEORGESCU  
RUȘII! - NE

Orice discuție — cît de savantă — despre «cine» a existat mai înfii în teatru, gestul sau cuvîntul, aduce teribil, în cele din urmă, cu discuția privind înfișetatea oului sau a găinii, cu singura deosebire că, în ultimul caz, toată lumea e gata să admită că, măcar în ziua de azi, unul nu poate exista fără cealaltă, și invers.

Desigur, teoretic se admite și că în teatrul adevărat (sau teatrul-teatru) gestul nu poate fi despărțit de cuvînt; practic, însă, din ce în ce mai mulți încearcă (și, în lume, din ce în ce mai puțini reușesc) să demonstreze contrariul. Am spus «în lume» pentru că, într-adevăr, tendința majoră la ora actuală, în toate țările cu tradiție teatrală veche și solidă, este aceea de revenire la text, mai exact la sinteza — firească, de altfel, pentru ființele cuvîntătoare — dintre verb și gest. La noi, lucrurile se petrec (și în această privință) pe dos. De ce? Explicații ar fi multe. Luînd-o pe cea mai avantajoasă și mai puțin ofensatoare pentru diverse orgolii exacerbate, să zicem că îndelunga vreme cînd — pe scenă, dar nu numai acolo — gestul, mimica, «semnul» în genere amenda, modifica ori chiar contrazicea sensul cuvîntului impus, e încă prea proaspătă în amintirea noastră și că, deci, neîncrederea în cuvînt încă mai stăruie. La fel cum stăruie, în masa publicului, nevoia de complicitate cu scena pe tema «cesiunilor arzătoare la ordinea zilei». De ce și acum, cînd fiecare poate spune (vai!) ce vrea, cum vrea, cui vrea și unde vrea, e mai greu de explicat și mai incomod pentru mîndria noastră națională, care s-ar cabra în fața prezumției de lașitate. Cît despre faptul că scena participă cu încîntare la acest gen de complicitate destul de trivială, ba chiar o alimentează aproape sistematic... explicația e pe cît de banală, pe atît de tristă: lipsă de idei, lipsă de talent.

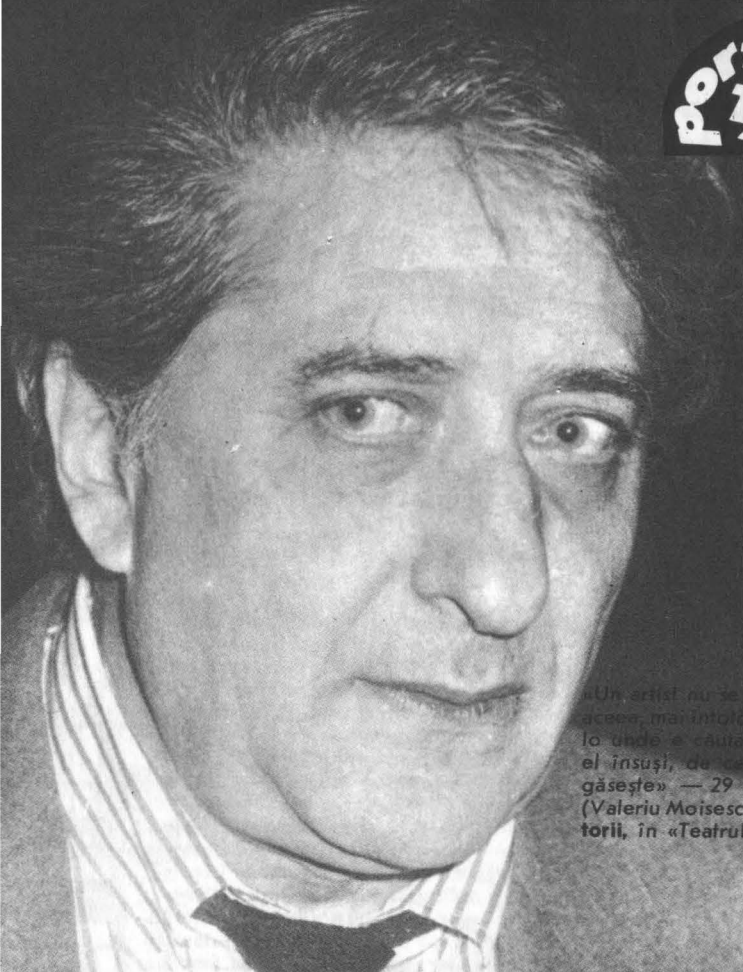
Dar și mai trist este să constăți că nu numai «semnele» sînt folosite pentru a surpa semnificația cuvîntului, ci acesta însuși este deturnat, maltrat, constrîns pînă la urmă să se întoarcă

«Sărmana limbă românească (...). Care cum se scoală azi, o calcă în picioare...»  
CARAGIALE



împotriva propriului sens, fie pentru a transmite cine știe ce mesaje — vezi Doamne, «politice» (frumos curaj!), fie, pur și simplu, pentru a uimi lumea cu inteligența și verva comică a «artistului» (regizor sau actor). «Rușiii!... rușiii!... rușiii!» strigă un simpatice comediant pe o scenă bucureșteană, alergînd bezmetic de colo pînă colo în urlat de sirene. «Rușiii!... ne!» continuă, în plin avînt de bravură națională, civică și artistică. «Rușine!» — asta zicea textul (nu și spectacolul). «Un căfel...»; actorul se oprește, mimează un fel de sluj și: «haaaaa, haaaaa!», se schimonosește bufon; «...de usturoi» încheie, încreștîndu-și scîrbit nasul (usturoiul e mai greu de evocat prin sunete suplimentare). Grea muncă, dar merită! Dacă spunea doar — oricît de expresiv — «un căfel de usturoi», își mai amîntea cineva de el și de tot spectacolul? «Aaaa...» icnește din rărunchi un june actor, prăbușindu-se pe brînci; «...dmirabil!» urmează el, ridicînd spre noi un chip radios, căci, desigur, regizorul l-a prevenit că în acest punct în sală se va produce o rumoare veselă. Și ea se produce într-adevăr, deși piesa nu e veselă deloc. Dar ce contează? A «reacționat» publicul? A reacționat! Primitiv, stupid chiar — ce contează? Noi l-am făcut să «miște», noi l-am obligat să răspundă la semnal precum ciinele lui Pavlov, noi sîntem stăpînii lui! «Eunuc» rostește replica din text un actor. «Eu-nuc?» îi răspunde partenerul, pus pe fapte mari. Și continuă: «Tu-nuc. Eu nu c... E un nuc...» și tot așa, cîteva secunde lungi la rînd. Sala răsună de chicote, hohote, chiote, răgete de ris. Cîți dintre cei ce se contorsionează grotesc în fotoliu știu, de fapt, de ce rîd? Dar ce importanță are? Noi sîntem stăpînii lor.

De fapt, pornisem de la cu totul altceva. Oare unde am ajuns? ■



„Un artist nu se lasă ușor descoperit; de aceea, mai întâi, eauna, nu va fi găsit acolo unde e căutat de alții, ci acolo unde el însuși, de cele mai multe ori, nu se găsește» — 29 dec. 1987.  
(Valeriu Moiescu — *Insemnări contradictorii*, în «Teatrul azi», nr. 2/1990)

Cred că, din punctul de vedere al spectatorului, al cercetătorului, al colegului, a nu reuși pînă la urmă să «găsești» un artist este echivalent mai degrabă cu semnalarea reușitei acestuia în arta sa decît cu nereușita investigației celui interesat. Experiența retragerii lui, după actul creației, într-o absență neostentativă, neprovocatoare, nu face decît să confirme autonomia produsului artistic. Însăși manifestarea dorinței de a-l găsi pe artist este o confirmare a existenței sale. Dorim să aflăm ceva despre CINEVA doar atunci cînd percepția noastră primește semnale pozitive, incitante, pe care le recunoaște în cîmpul capacității sale de analiză sau — dimpotrivă — cînd ele indică și anunță disconfort, ignoranță născînd curiozitatea. Oricum ar sta lucrurile, sigur este că receptorul a luat act de opera artistului, moment care a declanșat o etapă superioară în raportul creator-consumator: aceea a memorizării emoției. Emoția este cerebrală sau afectivă. Din clipa în care afectivitatea ține minte că i s-a întîmplat ceva special, ea anunță la «centrii superiori» că ar vrea să știe din ce cauză. La fel, în cazul unei percepții exclusiv cerebrale, în fața unui produs de valoare încerci drumul mai departe. Emoția nu se epuizează nici la nivel epidermic, nici la acela al psihicului dezordonat sau al hipersensibilității nepatologice, ci acționează în mod evident și sub semnul celei mai crude lucidități, exprimîndu-se prin tentativa de conservare a judecăților, de dorință a verificării lor.

Rămîne de văzut dacă «găsirea» artistului rezolvă sau nu problemele receptorului. Uneori da, uneori nu.

Valeriu Moiescu (îmi permit să gîndesc despre domnul Valeriu Moiescu ca despre un clasic al regiei românești) face parte dintre acei creatori care ne țin la dispoziție opera, care se pun la dispoziție pe sine ca intelectuali (evident — în nobile scopuri), dar care păstrează o discreție subtilă în legătură cu orbita pe care se mișcă pe parcursul demersului creator. Nu pare deloc a fi o tactică, ci mai degrabă un dat constituțional faptul că, oricît de amănunțit s-ar analiza munca lui pe scenă, ea nu poate fi descrisă cursiv, scăpînd în mod misterios din zona lucrurilor și a faptelor care pot fi repede și simplu numite.

Spectacolele lui Valeriu Moiescu sînt ca urmele pe care le lasă discursul său intelectual în orice ipostază: importante, rafinate, cu putere de insinuare, incitante într-un plan mai ciudat proiectat, nici prim, nici secund(ar). Ceva care poate ține

## VALERIU MOISESCU

### Artistul, societatea și puterea

● „A încetat din viață «artistul poporului» Marcel Anghelescu”. Am aflat aceasta dintr-un anunț strecurat printre altele la «mica publicitate» a ziarului «România liberă» (24 februarie 1977).

«Cunoscuta interpretă de operă Maria Meneghini Callas a încetat din viață vineri la Paris, în urma unei crize cardiace. Guvernul grec a decretat doliu național» (Ziarele. 17 septembrie 1977).

Puse cap la cap, cele două anunțuri fac orice comentariu de prisos. Ceea ce este mult mai trist e că nici măcar nu putem da vina pe eclipsa totală în care sîntem siliți să supraviețuim sau pe o «politică culturală» aberantă. Cîți oare au fost cei care, la vremea lor, s-au simțit tulburați de faptul că marea noastră cîntăreață Hariclea Darclée — cea căreia Puccini i-a dedicat opera *Tosca* — și-a sfîrșit viața ca plasatoare la cinematograful «Marna»?

Nu pot crede că indiferența (ba chiar disprețul) față de soarta unor mari artiști face parte din ceea ce numim cu mîndrie «specificul național».

septembrie 1977

● Deoarece aceia ce patronază oficial arta și cultura în România modernă nu au fost în stare să găsească fondurile necesare cinstirii memoriei lui Mihai Eminescu, un grup de scriitori a luat inițiativa strîngerii prin colecție publică a sumei de bani necesare ridicării unui monument în amintirea poetului (Ziarele. Ianuarie 1925).

La Cracovia, în cripta romană a catedralei castelului Wawel, alături de mormintele regilor din dinastia Jagellonă — întemeietori ai statului —, se află la loc de cinste și cele două morminte ale marilor scriitori polonezi Sienkiewicz și Mickiewicz.

Un popor care își respectă și cinstește deopotrivă poezii și regii se cinstește pe sine însuși, determinînd și meritînd la rîndu-i respectul întregii umanități.

Cracovia 5 decembrie 1967

# LA 60 DE ANI ȘI MISTER

de un unghi necunoscut, nedibuit, cu echilibrul asigurat de un para-sistem la întimitatea căruia nu avem acces. Regizorul ne lasă pe toți să ne simțim bine vizionându-i opera, să nu ne speriem de scrijelituri de retină sau timpan, să putem urmări la dimensiuni umane cuvântul ca și imaginea, să avem senzația că, sănătoși, normali și neagresați, pătrundem în raporturile atotmisterioase care compun existența unei seri la teatru. După căderea finală a cortinei, «răsucirea» se produce și iată că spectacolul semnat de Valeriu Moisescu te cam ia la întrebări, te cam apucă de guler, începe să se plimbe pe retină și prin timpane cu o uimitoare precizie a atacului. Liniștea din timpul vizionării se tulbură fundamental. Provocarea la analiză se face printr-un torent de senzații năvalnice care au așteptat cuminiți să le depozitezi cu grijă, ca apoi să se prăvălească, dominatoare și harnice. Te descoperi puțin agitat, puțin nedumerit de excitația neașteptată la care ești supus. Încep întrebările, se caută răspunsuri, dialogul confirmării s-a declanșat. Memoria se încarcă, emoția aleargă.

La fel se întâmplă în viața extra-creativă a regizorului, artistului, pedagogului, individului Valeriu Moisescu. O discuție pe «tema dată» într-un consiliu artistic, o intervenție pasageră la o țigară pe oricare dintre coridoarele culturii românești, un comentariu de membru al juriului ș.a.m.d. ne pun în fața unei personalități care, prin farmec sau disconfort (sau, mai degrabă, și una și alta), te ia cu sine sau rămâne cu tine. Glasul cald, un ritm al rostirii și o intonație învăluitoare, un colț de zîmbet binevoitor asigură ambianța unui discurs de o pertință copleșitoare. Cele mai fulminante idei ale omului de teatru au pătruns către cei ce-l ascultau printr-o înțepătură de o finețe desăvârșită. Senzația aceea a calmului, a liniștii nu este decât o incredibilă forță de autocontrol, o știință rară de a controla fără ostentație ambientul, inoculându-l. Sigur că interlocutorii sînt conștienți de valoarea și importanța expozeziilor lui Valeriu Moisescu. Dar, iarăși, efectul post-factum se potrivește revelator, trasînd o traiectorie pe care te simți bine știind că o poți folosi oricînd dus-întors. Cruzimile verbale sau de atitudine ale artistului sînt frumos izolate de stil și de manieră.

Domnul Valeriu Moisescu ne pune la dispoziție cu generozitate creația sa, se pune altruist pe sine la dispoziția spectatorului, a cercetătorului, a colegului și a studentului. Cifru cu care însă am vrea să deschidem spațiul magiei sale artistice stă sub ochii noștri fără a putea fi atins și investigat.

Felul în care nu știm să-l «găsim» pe artist, de data aceasta, ne obligă la o reverență.

LUMINIȚA VARLAM

ță, direct sau indirect, în scopul creării unui om unidimensional. Poate de aceea oamenii de cultură sînt obligați, în numele unei morale sociale, să se situeze mai întotdeauna în tabăra veșnicilor opozanți; „nu în sensul că intelectualitatea va spune mereu «nu» — după cum remarca într-un interviu poeta Ana Blandiana — ci în acela că va fi mereu ochiul atent în stare să pretindă corectarea traiectoriei”, pentru a preveni alunecări, deraieri, derapaje ce pot duce la accidente catastrofale.

29 februarie 1992

● Nu întîmplător Goebbels, ministrul propagandei și informațiilor al celui de al treilea Reich, și-a mărturisit în câteva cuvinte crezul care i-a sporit celebritatea: «cînd auz vorbindu-se de cultură îmi vine să trag cu pușca». Nu întîmplător comunismul, în numele culturii socialiste, a apăsător pe trăgaci, producînd nenumărate victime pe «frontul ideologic».

Spiritul partinic, ideologia și teoria luptei de clasă — componente ale «realismului socialist» — au împins și gîndirea teatrală într-un hățis ideatic și metaforic în care s-au împotmolit din păcate chiar talente autentice.

Un articol intitulat «Noutăți despre Shakespeare», publicat în «Adevărul» din 9 septembrie 1931, ne informează despre viitoarea montare a lui Hamlet în concepția regizorului Akimov: «Ca prinț al Danemarcei, Hamlet face parte din clasa cea mai suprapusă și are deci interesele și instinctele acelei clase, (...) el trebuie să fie interpretat în așa fel ca să inspire spec-



foto: Ileana Muncăciu

Scenă din «Misanthropul» de Molière, Teatrul «Bulandra»

taților nu simpatie și compătimire — cum se întîmplă în teatrele burgheze — ci dezgust și dispreț».

Și cînd te gîndești cîți critici de teatru indoctrinați cu «teoria celor două culturi» și-or fi manifestat la vremea respectivă entuziasmul în fața acestei «concepții novatoare»!  
26 august 1991

● Ura dezlănțuită împotriva artei și culturii s-a manifestat la noi deschis și fără echivoc, provenind din zonele de umbră ale Puterii, nu numai în zilele în care cîrduri de oameni manevrați într-o anumită direcție se revărsau pe străzile Bucureștiului, strigînd cu înverșunare «Noi muncim, nu gîndim» și «Jos intelectuali», ci chiar din primele zile ale evenimentelor din Decembrie '89, cînd — nu se știe cum, nu se știe de ce, nu se știe de cine — au fost distruse cu o inimaginabilă barbarie Biblioteca Centrală Universitară și Muzeul de artă al țării.

1 iulie 1991

● «Eu nu mă tem de ministrul culturii, ci de cultura ministrului». Gluma aceasta, ce conținea un adevăr trist, valabil pentru fostele țări socialiste, își păstrează acuitatea prin reversul ei, căci, nemaiaivînd a ne îndoi de cultura ministrului, ne putem teme de incapacitatea acestuia de a o proteja.

„Cu melancolie îmi arunc o privire pe lunga listă a miștrilor culturii care s-au perindat pe strada Valois — scrie Robert Manuel în *certea sa intitulată* Merci Molière. Unii erau celebri dar incapabili, alții necunoscuți și insuficienți, alții plini de o mare bunăvoință, pe care o traduceau exclusiv prin discursuri. Îmi sună în urechi o conversație telefonică surprinsă în biroul unui administrator al Comediei franceze. Acesta telefona ministrului tutelar pentru a-l invita la o premieră. Răspunsul ministrului: «Dragă domnule, scuză-mă, eu nu merg niciodată la teatru!».

10 aprilie 1991





DANA DEMBINSKI:

## Mi-am dorit un teatru de mișcare

Actrița zîmbetului generos și a certitudinii ostenite, făcută, aproape necunoscută multora, Dana Dembinski fascinează.

A absolvit liceul de coregrafie din Cluj, a profesat baletul la Opera din Cluj, iar apoi în cadrul Ansamblului de balet contemporan și clasic din Constanța.

A urmat în continuare Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, la clasa profesorului Mircea Albulescu. A terminat în 1991. Rolul de absolvire: Adriana din Comedia erorilor de Shakespeare. În timpul Institutului a mai jucat Madeleine din Victimele datoriei de Eugen Ionescu și Cécile din Pe cheiul de Vest de Bernard-Marie Koltès. După absolvire a jucat la Teatrul «Inoportun» în piesa Funcționarul destinului de Horia Gârbea. La televiziune a jucat Ioana din Idolul și Ion Anapoda de Victor Ion Popa. Două viitoare premiere cinematografice o vor prezenta în roluri principale: Sanda din Polul sud (regia, Radu Nicoară) și Argentina din Autor anonim (regia, Dan Pița).

— Cum te-ai hotărât să faci teatru?

— Fiind balerină și mergînd la spectacole de teatru (nu credeam să fac actorie), am ajuns să doresc un teatru de mișcare, ceea ce la noi nu exista. Fusesem sfătuită să «dau» la IATC, încă din timpul liceului, cînd eram mult prea îndrăgostită de balet... Pînă la urmă, am încercat. Am reușit a treia oară. Îmi era frică să nu păstrez gesturile din balet și pe scenă, teatrul avînd alte mijloace de expresie... Am înțeles apoi că aceste meserii se pot contopi. Îmi doresc să lucrez la un spectacol în care să folosesc muzicalitatea și ritmul textului, din care să apară nevoia de mișcare.

— Te simți bine la Teatrul Mic?

— Da, cei din colectivul teatrului sînt extraordinari, am simțit aici multă grijă — față de actorii tineri în special —, am simțit ajutorul celor din jur...

— Dintre cei cu care ai colaborat în teatru, cine ți-a marcat personalitatea artistică în mod deosebit?

— Mircea Albulescu este omul de la care am învățat puținul pe care îl știu. Pot să spun că am colaborat în mod benefic (pentru mine) cu regizorul Felix Alexa.

— Iar despre parteneri...

— Da, este foarte important un partener care simți că te ajută în scenă, că îți întinde mîna, ca Patric. (Patric Petre Marin, n.n.)

— Ai trăit vreun insucces în meserie?

— Da, la Festivalul de la Costinești unde, deși toată lumea mi-a spus că am fost extraordinară, totuși n-am luat nici un premiu. Iar în Comedia erorilor am simțit eu că n-am realizat rolul Adrianei așa cum ăș fi dorit. Între actor și personaj există, exact ca-n dragoste, o nevoie de apropiere pînă la contopire, ceea ce între mine și Adriana nu s-a petrecut.

— Simți cînd îți izbutește un personaj?

— Cînd încep să mă confund cu el, cred că am izbutit.

— Crezi în ideea de vedetă?

— Sigur, vedete există atît în teatru, cît și în film. Spunînd

Robert De Niro, de pildă, spui vedetă. La noi, cei mai buni actori de film sînt cei mai buni actori de teatru. Exemple sînt foarte multe. Dacă ar fi să spun totuși cîteva nume, ar fi Victor Rebengiuc, George Constantin, Gheorghe Dinică, Ștefan Iordache, Irina Petrescu... Consider normal ca o vedetă să fie actor de teatru și de film, la aceeași cotă valorică.

— Ce crezi despre teatrul care se face azi în România?

— Mă bucură foarte mult că mari regizori au venit să lucreze cu actorii noștri. Cred că în zilele noastre se petrec evenimente foarte importante în teatru... Dar ceea ce-mi doresc eu este să lucrez cu tinerii regizori, pentru că numele actorilor se leagă de numele regizorilor din aceeași generație. Am mare încredere în tînăra generație. Cred că nu a fost vorba despre nici o criză a teatrului, ci despre o criză generală, iar acum, după cum se vede, sălile sînt iarăși pline. La Fazanul de Feydeau, la Teatrul Mic, lumea rîde în hohote. Publicul vrea să rîdă. Iar eu, deși n-am mai jucat comedie pînă acum, am descoperit o mare bucurie în reacția spectatorilor.

— Ce fel de spectatoare ești tu însăși?

— Cred că una obișnuită. Uneori îmi este rușine, într-o sală de cinema sau de spectacol, cînd rîd în hohote sau plîng. Reacționez ca un spectator bun, nu mă prea gîndesc la cum joacă actorii, ci trăiesc intens impresia momentului.

Dana este întreruptă de intrarea vijelioasă a fiului ei de patru ani, Vladimir, care s-a întors din parc. Îl mîngîie și-i încălzește mîinile.

— Oricît aș încerca să vorbesc despre sentimentul de mamă cred că totul s-a mai spus. Sînt fericită prin acest copil, mă reprezintă, este așa cum mi l-am dorit.

— Cum vezi fericirea?

— Cred că fericirea este puterea de a fi mulțumit, dăruind. Ceea ce dă omului puterea de a fi fericit este curătenia sufletească.

— Care ți se pare cel mai înălțător sentiment uman?

— Iubirea, așa cum a propovăduit-o Isus.

— Crezi că pentru o actriță este foarte importantă frumusețea fizică?

— Nu știu exact. Ceea ce se pierde în exterior se poate cîștiga în interior. Eu nu mă consider atît de frumoasă pe cît aș vrea să fiu și îmi este frică de trecerea vremii.

— Cum ai aprecia relația ta cu publicul?

— Nu știu dacă publicul mă iubește, dar nu m-am întrebat niciodată în viață dacă sînt sau cît sînt de iubită, ci cît pot eu să dau, să iubesc.

— Ce proiecte ai?

— Să mă duc la vară pe malul mării, să stau cu copilul meu și să mă odihnesc atît, încît apoi să nu mai pot trăi fără să muncesc.

— Ce faci înainte de a intra în scenă?

— Îmi fac zece cruci.

CLARA MĂRGINEANU

# SĂ NU NE PUNEM DE-A CURMEZIȘUL ISTORIEI

Dacă întrebarea nu era pusă de revista TEATRUL AZI poate că mi-ar fi fost mai greu să răspund. Așa stînd lucrurile, mi se pare că înainte de a găsi soluții, primul pas care trebuie făcut e să vedem unde sîntem și cine sîntem.

Nu vreau să par prăpăstios: prestigiul, în scădere, al teatrului este un fenomen care se va adînci. Lumea nu mai are nevoie de teatru așa cum avea înainte, și nu numai la noi. Teatrul este un lux și dacă vom încerca să facem din el un produs de larg consum vom pierde vremea în căutarea unor soluții inexistente.

Am auzit pe mulți spunînd că un reprezentor ceva mai popular ar putea readuce lumea la teatru. Mă îndoiesc că este adevărat. Zona de popularitate, dacă există una, ține de condiția de superproducție, iar în superproducție, într-un gen de spectacol deja consacrat pe Broadway, investiția financiară și investiția în muncă nu au cum să fie recuperate, nici în bani și nici în timp. Într-un moment în care scumpirea билетelor ar fi fatală iar menținerea prețurilor, de-a dreptul falimentară.

Între cele două războaie, Teatrul Național din Iași, și atunci instituție bugetară, pune în scenă 20 de premiere pe an pentru a atrage publicul în sală nu prin calitatea spectacolelor, destul de precară, ci prin noutatea titlurilor. Se juca în decorul de clupe, regula era un act de rutină, iar actorii, chiar și actorii societari, jucau după suflor. A existat și o foarte scurtă perioadă în care prezența unor

mari oameni de teatru — Ion Sava, Aurel Ion Maican și Th. Kirlacoff — a deturnat o activitate de rutină înspre actul artistic pur. Dar și spectacolele aceleora se numără pe degete. Trăim din amintiri și din mitologii. Dacă astăzi am face un teatru cum se făcea atunci am fi rizibili. Dacă am intrat sau n-am intrat în Europa e o întrebare care nu-și are rostul aici. Presupunînd că am fost și am rămas în Europa ori, hal să zicem, facem abia acum întîlul pas, întîla întrebare pe care ar trebui să ne-o punem este «ce înseamnă teatrul în Europa» sfîrșitul de mileniu.

Și aici, oameni de teatru sau nu, ne găsim în fața unui fenomen regresiv, voină a stimula un organism în curs de adaptare la mediu, ne punem de-a curmezișul istoriei. Pentru că teatrul nu mai înseamnă ce-a însemnat înainte, iar încercarea de a revitaliza un climat în agonie este sortită eșecului. Trebuie, dar, să ne conformăm împrejurărilor, fără nostalgie, fără regrete. Să leșim din utopie.

Teatrul este un lux, atît pentru elita intelectuală și financiară, în stare să plătească oricît pentru a-și oferi un regal, cît și pentru publicul de rînd, pentru care spectacolul este, ca și o cumentrie, un eveniment care sparge ordinea zilelor. Nu cred că își mai închipuie cineva că teatrul este o școală, o tribună, un mijloc de educație, un loc de recreere. Instituțiile de educație sînt clar delimitate: grădinița, gimnaziul, liceul, universitatea, pușcăriia. Teatrul, însă, dacă vrea să supraviețuiască, are obligația să-și conserve statutul la care a ajuns și care este, încă,

din ce trăie.

**Iulian Bălătescu:** Recunoașterea valorilor certe ori crearea unui nou sistem de valori, dacă vreiți.

**Felix Totolic:** Dacă tot ceea ce s-a făcut pînă acum în teatru a fost bun, însă nu întotdeauna plăcut, atunci mai trebuie «stricat» pe ici-pe colo. Dar, mai presus de orice, în teatru trebuie restabilită scara valorică, trebuie încununat vedetele ca atare, trebuie respectați marii înaintași, goniiți cu pietre incompetentii și împinși în față umilința și smerenia fără de care nimic nu se face în teatru.

La aceeași întrebare au răspuns și cîțiva studenți basarabeni:

**Doru Mihai, Olga Buhnevici și Vasile Crălță Mîndra:** Să ne trezim... să dispară intrigile și să fie mai multă sinceritate pe scenă... să dispară invidia și să apară relații curate, omenești... să dispară vedetismul... așa dori crearea unei echipe, a unui teatru omogen și muncă, multă muncă, fără de care nu se poate.

**Vitalie Băntăș:** Actorul să aibă credință în tot ce face. Regizorii să creadă mai mult în actori.

**Radu Băltan:** Trebuie înlăturăți toți cei săraci cu duhul, pentru că ei nu vor moșteni niciodată cu adevărat această împărăție de splendori.

**Mona Clobanu:** În teatru? E de făcut «brazdă îngustă dar adîncă» spre Dumnezeu.

**Alice Barb:** Curățenie ca într-o catedrală.

benefic: acela de spațiu democratic, în care toate păturile sociale se întîlnesc, de la stai la galerie, întru celebrarea unui eveniment. Omul nu poate să vină la teatru din obișnuință ori din pură plăcere: în el se consumă, prin venirea la teatru, un gest ritual, cum este vizita de duminică la prînz a copililor deveniți adulți la părinți ori bunici. Îngrijorarea că sălile sînt goale nu-și are rostul. Încă se joacă din rutină, încă se vine cu forța. În curînd teatrul va deveni cu adevărat un lux, așa cum un lux este plimbarea cu vaporețul pe Sena, plimbare pe care, probabil, o fac turștii, și nu parizienii. Și ca plimbarea de duminică să albă un sens, se cuvine ca teatrul să uite condiția pe care a trăit-o, să-și scoată de pe umeri tresele de general, în fața trupelor; să nu sufere de pe urma degradării ce i se propune, ci să reintre în viața civilă cu toate onorurile, dar fără orgoliul pe care l-a fluturat, ca pe-un steguleț, pînă acum. Dar ca el, teatrul, să devină un alt fel de prilej de sărbătoare, este nevoie ca slujitorii lui să înțeleagă că el nu mai oficiază într-un templu la care se închină credincioșii, ci practică o meserie lăcă, în care performanța nu se deosebește de aceea a unui violonist de marcă. Dar de cît exercițiul este nevoie pentru a deveni virtuoz! Și, oare, întîmplător instrumentiștii și soliștii vocali de performanță au fost primii care s-au adaptat în lumea liberă înainte de 22 decembrie!

VAL CONDURACHE

**Cristian Nicolae:** Teatrul este ca o biserică. Dacă se oficiază frumos și nu se confundă sărbătorile, enoriașii vin. Vor veni și fără clopote și trîmbițe. Și noi toți știm că sînt mulți cei care așteaptă botezul artei.

Mai interesant e poate faptul că am pus această întrebare la aproape 40 de studenți, dar mulți dintre ei au refuzat să-mi răspundă, motivînd că nu-i interesează.

M-a uimit că nici unul dintre cei chestionați n-a încercat să redefinească teatrul și condiția lui, azi.

Studenții de la A.T.F. — f.f. nu se întrebă încă unde vor lucra, pușini se întrebă din ce vor trăi și nici unul nu-și pune problema eventualelor roluri pe care le va interpreta, sau dacă nu cumva structura programei de învățămînt n-ar trebui să urmărească mai clar dezvoltarea unor personalități puternice. Nici unul nu s-a întreat dacă programa de învățămînt este competitivă pe plan internațional, declarațiile lor fiind evazive și departe de a propune ceva concret pentru rezolvarea crizei teatrului, vizibilă și în A.T.F.

Oare mai este valabilă și azi deviza: «Nu succesul, ci procesul?»

Admiși, cu toții, în 1990, studenții par să gîndească mai curînd ca înainte de...

PATRIC PETRE MARIN

Dorind să cunoaștem felul în care gîndesc viitori actori, care le sînt eventualele nemulțumiri legate de procesul de învățămînt, dar și de condiția actuală a profesiei pe care și-au ales-o și care le sînt speranțele legate de ea, le-am adresat și lor întrebarea **Ce (mal) e de făcut!**. Iată cîteva dintre răspunsurile primite de la studenții Academiei de Teatru și Film, anul II, secția actorie. Cît de concludente sînt răspunsurile primite puteți să apreciați și dumneavoastră.

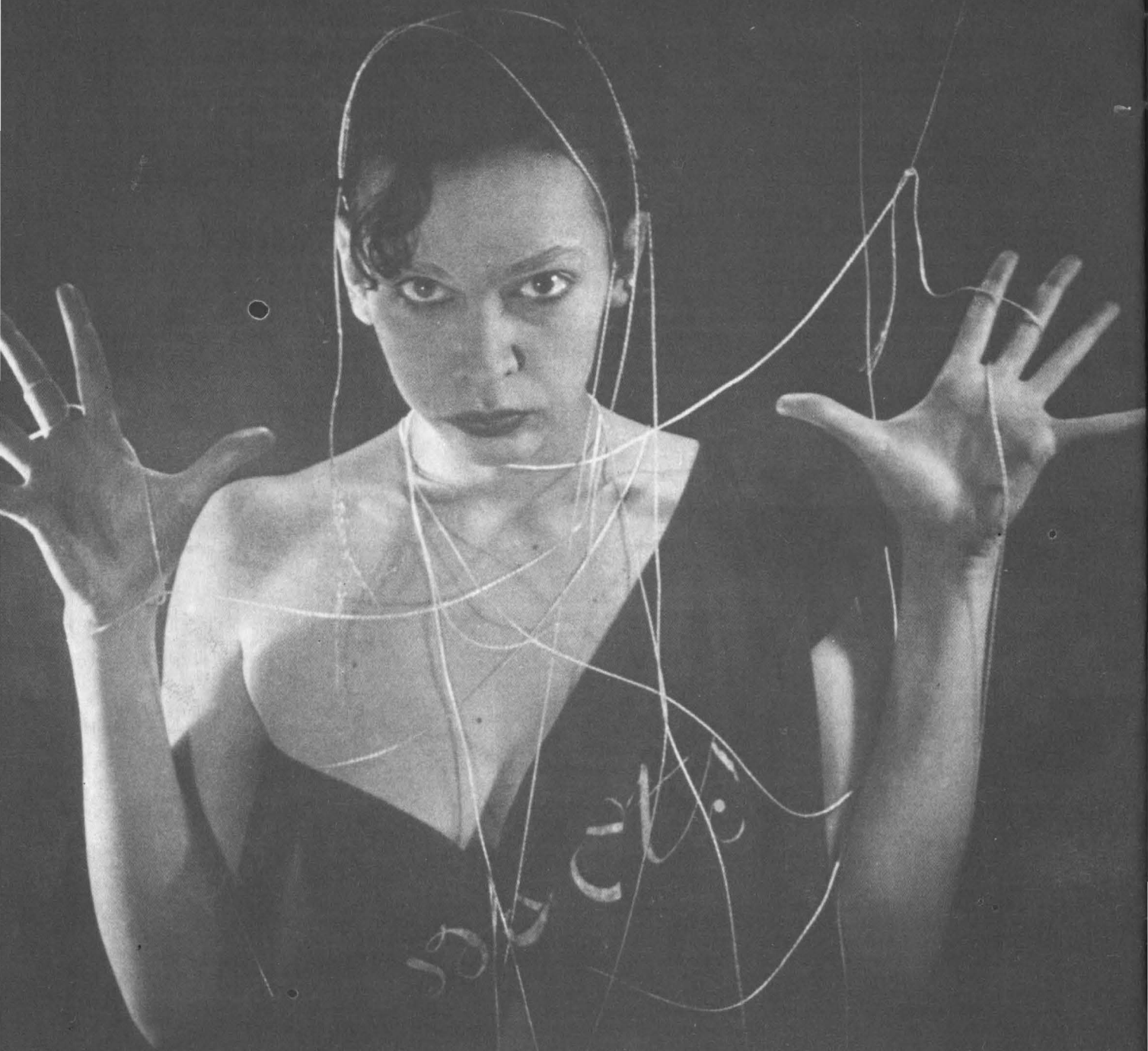
**Sorin Mîsliranțu:** Ca să nu mai auzim afirmații idioate de genul: «în afara faptului că ne îmbată, arta e o superbă emoțivitate», mă gîndesc la o ridicare a calității muncii (tuturor) celor ce se ocupă de destinele Thaliei, pentru ca teatrul să poată măcar să rivalizeze cu putregaiul dughenelor apărute ca ciupercile. Bineînțeles, după ploaie.

**Mircea Gheorghiu:** ...pregătire serioasă, profesională și nu numai. Criteriul valorii, care sperie atît de mult, trebuie să-și intre în drepturi, iar noi, cei în formare, vom fi probabil primii beneficiari ai avantajelor și dezavantajelor lui... Nu putem face deocamdată altceva decît să ne pregătim pentru a ne pune cît mai bine în valoare... Ca viitori actori, trebuie să redăm teatrului locul pe care îl merită și să luptăm pentru o recunoaștere internațională.

**Ionuț Cicoară:** ... (MAL) TOTI

**Cătălin Anastase:** Ca publicul să poată fi hrănit spiritual, actorul trebuie să aibă

# DIALOG



**OANA PELLEA:**  
«Actoria e o meserie  
pe care nu pot  
să o explic»



«Eu nu dau interviuri» sînt primele cuvinte ale Oanei Pellea. S-a născut, totuși, o discuție pe care am numit-o tot timpul «joc», în care grațuitatea a devenit regulă, simplul — complicat, misterios, greu de cristalizat într-un sens comun, uzual... Oana a încercat, de fapt, să opereze o difilă translație în cuvinte a stărilor, a revelațiilor, a ființei ei secrete... Confesiunea se oprește numai în zone adînci, care sînt de temelurile meseriei, de limbajul ei specific, aproape codificat... Nu vorbește decît despre ceea ce i se pare că intră în zona esențială a adevărului, a autenticului, nu luminează decît zonele despre care chiar crede că au importanță pentru ea.

— Cum s-a produs întîlnirea cu teatrul?

(Din tăcerea concentrată, încărcată de emoție care urmează simt că Oana sondează cu întrebarea mea un strat profund, iar exprimarea prin cuvînt înseamnă chiar retrăirea acelui moment și dezlipirea lui temporară din țesutul intim al amintirii.)

— La început au fost două sentimente: gelozia și ura, și asta pentru că tata nu mai era acasă. Și după aceea, într-o bună dimineață, a fost un spectacol de teatru în liceu, cu două cuvinte rostite pe scenă, cu risete în sală și cu un gust fantastic. După ce spectacolul s-a terminat, am simțit că, de fapt, pentru mine a început totul — mă contaminasem. (Rostit de ea, ultimul cuvînt devine sinonim cu implacabilul.)

— Ce repere ai putea fixa biografiei tale artistice — experiențe, maeștri?

— Reperele le-aș numi, mai degrabă, întîlniri — întîlnirea cu Sanda Manu ca profesoară, cu spiritul Piatra Neamț...

— Spui «spiritul» Piatra Neamț...

— Da, pentru că acolo se întîmplă un fenomen care nu știu neapărat de ce ține: cel mai în vîrstă actor, ca ani, ca experiență era la fel de tînăr ca un debutant. Acolo e un loc unde nu s-a depus praful, unde orice experiență e posibilă, ceea ce e mare lucru. Piatra Neamț mai înseamnă și întîlnirea cu Silviu Purcărete...

— Cum ai defini tu cuvîntul «întîlnire»? Simt că îl folosești într-un sens special și că, în virtutea acestui înțeles, îi acorzi o mare importanță...

(Știu că Oana iar alunecă «înăuntru» și că nu va da, didactic, o definiție.)

— Ceea ce consider eu important la o întîlnire este vibrația, să vibrezi la fel... Nu pot să descriu foarte precis în cuvinte, nici nu cred că se poate explica, ține de plexul solar, alegi așa... magnetic... Am senzația că, din acest punct de vedere, sînt norocoasă...

— Ești norocoasă că ai avut aceste întîlniri?

— Fiecare, într-un fel mai mult sau mai puțin conștient, își caută întîlnirile și le poate chiar determina, dar, de la un moment dat, ele încep să vină de la sine...

— A urmat apoi întîlnirea cu Teatrul «Bulandra»?

— Am venit la «Bulandra» pentru că nu m-au vrut cei de la Comedie... eu neîndrăznind să sper că pot ajunge aici... Nu aveam curaj, și n-aveam curaj pentru că e mai mult decît un teatru... e o școală de teatru, e un teatru cu un spirit foarte special. (Deși aș vrea, n-o întrerup pe Oana ca să-i cer să explice spiritul Teatrului «Bulandra». Știu că orice definiție, oricît de fină, de subtilă nu ar putea capta adevărul în toată greutatea și misterul lui.) Credeam că trebuie să acumulez mai mult pînă să vin aici... capătul drumului era oricum aici. S-a întîmplat așa, am avut noroc că, nevrută într-o parte, am dat concurs și am intrat acolo unde voiam de fapt, dar nu îndrăzneam.

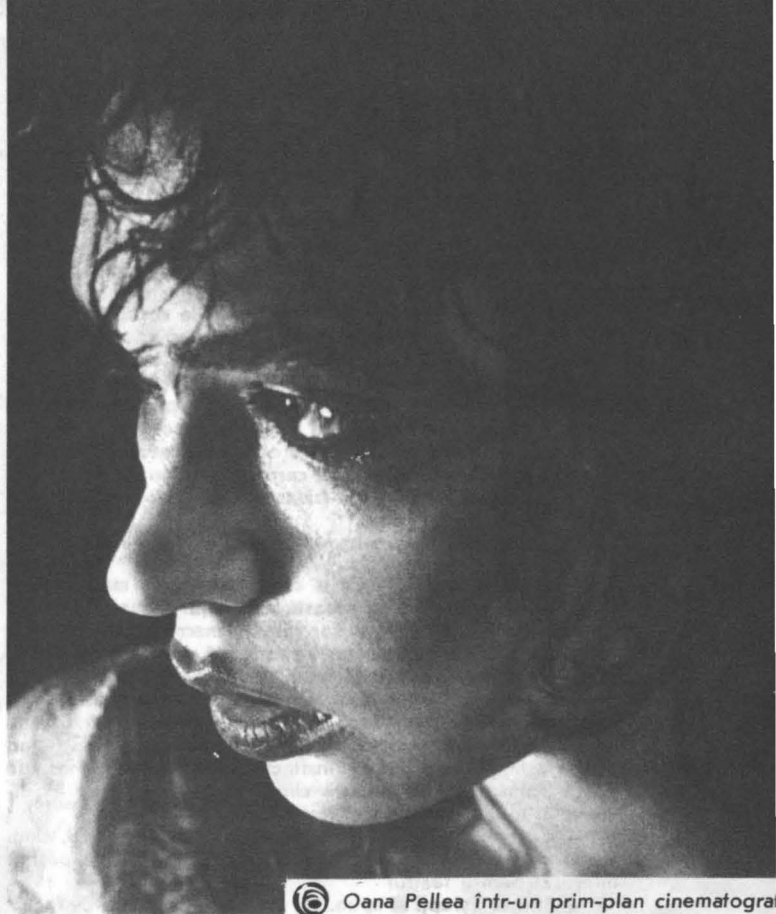
— Te intimidă, te speria...

— Cum să-ți spun, era ca un vis, îl plasam în zona ideală, așa cum te gîndești la ceva foarte frumos care, în același timp și tocmai din această pricină, nu poate fi adevărat.

— Și cum te-ai simțit în acest loc cu o mitologie aproape strivitoare, printre actorii generațiilor celebre?

— Niciodată nu am simțit că generația mai veche poate avea, ca să zic așa, un efect strivitor asupra mea; ea este un ideal, te stimulează.

— Rolurile din repertoriul teatrului s-au întîlnit cu dorința ta — de fapt, a oricărui actor tînăr — de afirmare profesiona-



Oana Pellea într-un prim-plan cinematografic

lă, sau ai trăit insatisfacții?

— Ar trebui să-i mulțumesc lui Dumnezeu că am o fi-re... bună, nu am dorințe anume, nu am roluri visate, la care să mă gîndesc, în care să mă văd cu anticipație, pentru că eu cred că un actor trebuie să facă... în fine, să poată face orice fel de rol. Evident, în privința rolurilor am și eu o scară de valori și mi-am fixat o limită de jos. Știl, dacă miza e mică, iar actorul simte că poate de zece ori mai mult, intervine ceea ce se numește insatisfacție. Dar, chiar dacă miza inițială e mică, eu, ca actor, îmi pot pune o altă miză în datele acelea. Sună complicat, poate. Fac parte dintre actorii care cred că «bună ziua» se poate spune pe scenă lamentabil, dar și genial. Și apoi — povestea e mai lungă — rolul ține și de valoarea piesei, de regizor, de contextul în care ești plasat în spectacol.

— Iar rolurile tale cum crezi că au fost?

— Cu cît miza e mai mică — și cînd spun miză, mă gîndesc la întînderea, complexitatea, greutatea rolului în spectacol —, cum a fost în cazul rolurilor din Cîinele grădinarului, A treia țepă, Merlin, pentru mine, paradoxal, rolul e mai difil. Dacă ai un rol de trei ore în spectacol, atunci imaginea personajului tău rămîne oricum, cel din sală «pleacă cu tine», dar dacă ai un rol de cinci minute într-un spectacol de trei ore apare necesitatea de a te concentra, de a încăpea viu în spațiul acela infim în care trebuie să condensezi totul... Și apoi mai intervine ceva: important este ca o părticică din mine să declanșeze o vibrație în cel ce mă privește. Ca să pot juca am nevoie să cred că personajul acela e viu și că nu poate să existe oricum, printre altele.

— Chiar dacă am stabilit altă convenție pentru discuția noastră decît aceea a unui interviu tipic, hai să încerc marea cu degetul și să te întreb: cum te apropii de un rol?

(Oana rîde, jumătate ironică, jumătate revoltată, și-mi răspunde rîspicat.)

— Nici un actor nu a reușit să spună «cum se apropie de un rol» pentru că asta ține de creație și... nici pînă azi nu știm cum s-a creat lumea. (După o tăcere-sondare interioară, cu alt ton, grav, dar și chinuit.) Singurul lucru pe care pot să-l spun e o banalitate, poate, dar e valabil de la Biblie pînă azi: la bază e iubirea. Primul pas spre un rol ăsta este: trebuie să-l iubesc, chiar dacă e un personaj odios, chiar dacă nu sînt de acord cu adevărurile lui... eu trebuie să-l găsesc un punct, o zonă în care să pot să-l iubesc.



— Iubirea fiind posibilitatea de a-i simți specificul uman, de a intra în comunicare cu el...?

— Nu știu de ce, dar în iubirea asta trebuie să fie și un dram de milă. Cred că al vrea să explic asta, dar nu știu să explic. Ce să-ți spun! La început nu există nimic, e un text, sînt niște vorbe, apoi niște indicații de regie. Vezi sau nu vezi imaginea personajului, te agăți de o privire, de un ton, de un fel de a merge. Pot eu să știu, să măsoz cît îl construlesc și cît îl creezi, cît se naște cu voia mea și cît e el cel care se însinuează în mine!... Cum pot să explic această metamorfoză misterioasă, cum să explic ceva care nu există, care nu are la început viață, iar apoi apare precum ceva viu, care sînt eu și nu sînt eu? Așa ceva nu se poate explica. Actoria e o meserie pe care nu pot să o explic. Pentru ca personajele mele să trăiască, mie mi-a fost milă. «Milă» e un cuvînt sărac.

— Ți se pare importantă reflectarea critică, în cronică de teatru, a muncii tale?

— Meseria mea este de a exista pe scenă, meseria cronicarilor, de a lua act de această existență. Sigur că este important. Peste... 60 de ani vor rămîne înscrise, prin el, niște aprecieri, ca un fel de memorie exprimată printr-un document scris. De aceea, cred că el au o foarte mare responsabilitate. Fundamentală este, însă, vibrația. Ea este temelul muncii noastre. Faptul că poți face o sală să vibreze o dată cu tine — iar asta o simți prin mil de senzori, ca un animal... (Cînd spune asta, Oana își duce instinctiv mîna către stomac, de parcă acum, chiar în această clipă, acolo s-ar putea localiza, și în modul cel mai concret, vibrația.)

— Ce crezi, se manifestă altfel publicul după 1989, simți vreo modificare în pasiunea pentru teatru? Oare s-a mai păstrat interesul pentru teatru?

— Știu ce aștept să spun. Nu are nici o legătură ce facem noi în teatru cu evenimentele din 1989. Așa cred eu. S-a ajuns în teatru — și nu de acum, și nu neapărat aici, în România adică — la un capăt de drum, eu simt foarte puternic lucrul ăsta. Ar trebui găsit alt limbaj, ar trebui regăsit teatrul în alte forme de manifestare, probabil că trebuie să mergem înapoi, să ne întoarcem la ce a însemnat teatrul la începuturile lui, teatrul ca dialog ritual cu sacrul, cu zeli.

— Bine, dar ăsta este secolul fără Dumnezeu, crezi că ne putem regăsi pe noi înșine, că ne mai putem întoarce la izvoare cînd scepticismul ne-a ros ca o rugină, pe dinăuntru?

— Asta e cumplit în secolul ăsta, al informației, al vitezei, că avem totul în afară de noi, că totul este, dar în afara noastră, iar noi trebuie să primim totul, tot ce e în afara noastră și, din păcate, nu ne mai rămîne timp și pentru lăuntru nostru. Împrăștiera aceasta în afară se face în detrimentul adevărului din noi, iar eu, omul, nu mai am timp să văd ce se întîmplă cu mine, nu am timp... Simt nevoia să traduc asta printr-o imagine care mă urmărește: noi, cu toții, intrați într-o pădure, alergînd, aproape gonind printre copaci din ce în ce mai deși, copaci avînd mereu tot alte culori... dar am uitat și de ce am intrat, și cine sîntem. Și, mai ales, am uitat să ne bucurăm. Trebuie să găsim drumul înapoi spre noi... ne-am pierdut de noi...

— Încet-încet am ajuns să vorbim despre condiția Teatru-lui, a Omului, a Secolului...

— Da, nu poți evita așa ceva pentru că există realmente o criză de structură, criza se transmite precum un virus, la toate nivelurile. Înălțal, am avut de spus — noi, oamenii, actorii — ceva fundamental, esențial, cu un rost adînc. Acum vrem să comunicăm, dar fără conștiința rostului, ne facem, de fapt, că avem ceva de spus, parcurgem drumul după ce l-am uitat rostul, copleșiți fiind de formă... iar cel ce ne ascultă — pentru a reveni la situația teatrului —, spectatorul, o face și el în virtutea inerției, a «tradiției». A dispărut necesitatea adîncă. Cred că, în teatru, am ajuns în momentul cînd nu mai e nevoie de cuvînt, cînd sînt suficiente doar sunetul și imaginea. Vibrația ajunge. Dar, e clar, cît va exista lumea unii vor crea, vor da, și alții vor lua, hrînindu-se cu acest... concentrat de viață. Iar despre teatru, ce să spun! el există pentru că așa sîntem făcuți, să ne hrînim cu voluptate unii din alții prin acest ritual, să ne uităm unul la altul «de-vorindu-ne» reciproc.

(Revenim abrupt la «acum și aici», vorbim despre stagiunea care a trecut, despre rolurile din Merlin și Visul unei nopți

de vară, în care Oana Pellea face o demonstrație de virtuozitate.)

— Rolul Elaine din Merlin, de fapt momentul cu tine și cu Mariana Mihaș, a fost apreciat de cronicarii de teatru, iar publicul l-a marcat cu aplauze la scenă deschisă. Cum a fost experiența lucrului la acest rol?

— Pe lingă relația cu regizoarea Cătălina Buzolanu, într-o atmosferă bătăloasă — în sensul de... fertil și inclinant, ea avînd un mod anume de a-ți declanșa căutarea personajului, sfîrșindu-ți o adevărată voluptate de a te construi în el, oferindu-ți teritoriul unei libertăți foarte mari, în care te poți și rătăci — deci pe lingă această comunicare, am avut norocul ca în fața mea să se afle doamna Mariana Mihaș. Partenerul te poate coborî sau urca. Eu nu pot fi bună cu un partener în care nu cred, e o meserie de... relație.

— A urmat Visul... unde joci un rol principal. Ți-ai propune să facem anatomia acestui succes din perspectiva relației tale cu regizorul Liviu Ciulei.

(Din tăcerea care premerge răspunsului îmi dau seama că îi cer să concentreze o experiență pe care nu o vede exprimată detașat în cuvinte, de fapt nu o vede încă detașată de ea.)

— Sună paradoxal, dar niciodată nu mi s-a părut meseria de actor mai ușoară, mai simplă — asta într-un înțeles absolut neproliferativ, cumva în termenii elementarului, al esențialului — decît lucrînd cu domnul Liviu Ciulei. Am înțeles pînă unde puteam merge, am știut cum să-mi asum natura libertății mele ca actor, am înțeles limitele ei. Și atunci cînd ești pus față în față cu neputințele, cu limitele, îți este foarte simplu să lucrezi, știi ce ai de făcut: trebuie să le depășești. Dincolo de asta, ce pot să spun! Pînă la înfîlșirea cu domnul Liviu Ciulei am făcut teatru într-un fel, după, va fi altfel... Dînsul lasă brazdă adîncă în urmă. Și dacă ar trebui să concentrez această experiență într-o definiție, așa spune doar atît: «bucuria de a juca și voluptatea de a exista».

(O întreb mai departe pe Oana despre rolurile din film, ecranului revenindu-i o contribuție însemnată în lansarea imaginii ei. Conform strategiei ei de a evita darea de seamă și raportarea strictă, îmi vorbește despre ceea ce îi oferă distinct ca mediu, despre relația, foarte specială, a actorului cu camera.)

— Îmi place foarte mult filmul. În cazul acesta există fascinația, ca atunci cînd te afli la gaura cheii. Nu ai contact direct cu spectatorii, dar știi că după ușa aceea se află cineva, poate chiar un glob întreg care se uită la tine. Se declanșează o relație magică atunci cînd te uiți în aparat, în ochiul de sticlă poate fi oricine. Cred că este același tip de fascinație pe care îl ai în fața abisului, te atrage, te absoarbe...

— Și succesul?... Ce efect are asupra ta? Ce înseamnă pentru un actor tînăr succesul?

— Sînt un om total nemulțumit. În clipa în care depășesc ceva, caut altceva, dar simt că, de la un timp, publicul îl face plăcere să mă vadă. Acum cîteva zile, o doamnă mi-a zîmbit. Am crezut că ne cunoaștem, m-am oprit. Nu ne cunoașteam. Îmi face o mare bucurie ca un om necunoscut să-mi zîmbească. Probabil că ăsta e succesul.

— E comod, e incomod statutul de actor tînăr?

— Nu există vîrstă la actor. Ea depinde de tinerețea și disponibilitatea interloară a fiecărui. Nu pot vorbi în general, pentru că statutul și-l face omul, fiecare cu ce are.

Discuția noastră se încheie așa, pur și simplu, fără întrebare și răspuns de sfîrșit de interviu, legate de urări, gînduri sau planuri de viitor.

Poate doar cu o imagine a Oanei Pellea din «regimul diurn», într-o pauză la repetiții, o ipostază numai a ei, în care acum mi se pare că pot citi mai mult. Deci: o Oana tăcută, îngîndurată, închisă în ea, măsurînd cu pași rari, apăsați, scena, căuțînd parcă ceva cu febrilitate și transmițînd acut o stare de neliniște, de nemulțumire.

Dimineața devreme, la telefon, vocea Imperioasă a Oanei: «Mal e ceva foarte important, de adăugat. Mulțumesc lui Dumnezeu că Petre Țuțea EXISTĂ». Nu întreb nimic, sînt copleșită de ton, de mesaj... Cuvintele ei cad ca o cortină grea, revelîndu-mi, și în acest fel, că discuția noastră nu a fost, de fapt, un joc...

DANIELA MIȘCOV



# DIALOG



**CLAUDIU STĂNESCU:**  
«Primul lucru care trebuie  
să circule prin scenă e  
gîndul», spune Liviu Ciulei.

— Spectatorii avizați (nu vorbesc de specialități, ci de împătimitii de teatru) au putut să te vadă mai întâi pe scena Casandrei, în Tartuffe de Molière, apoi la Teatrul Dramatic din Galați, în Don Juan de Molière și în Femeia îndărătnică de Shakespeare, în fine, pe scena Teatrului «Bulandra», în Hamlet și Visul unei nopți de vară de Shakespeare și în Forma mesei de David Edgar. Ce roluri mai cuprinde fișa ta artistică!

— Ar mai fi, tot la Casandra, Platonov din piesa omonimă a lui Cehov și Actorul din Rosencrantz și Guildenstern sînt morții de Tom Stoppard, iar la «Bulandra», Lancelot din Merlin de Tankred Dorst. Au mai fost însă și alte roluri, încă o dată pe altele. Important e, pentru mine, că nu am stat o clipă și că toate au fost roluri principale. Așa că mă rog în continuare la Dumnezeu să fiu solicitat. Poate nu chiar în ritmul ăsta, poate s-a exagerat puțin. Pare ciudat ce spun eu acum. Foarte mulți actori își doresc să joace, dar la mine a fost la un moment dat o solicitare care depășea orice limită. Asta e foarte bine, pînă la un punct, dar e nevoie și de o perioadă de sedimentare între roluri, de pauze absolut necesare ca să-ți încarci bateriile. Căci trecînd fără nici o pauză de la un rol la altul, azi e premieră la ceva și mâine e prima lectură la altceva, apare pericolul superficialității.

— Asta ține și de regizorii cu care lucrezi.

— Sigur că da.

— Te socotești un privilegiat în privința regizorilor cu care ai lucrat!

— Da. Da. Numai dacă mă gîndesc la Ciulei...

— Alci am vrut să ajung.

— În afară de Ciulei, Tocilescu, Cătălina Buzoianu și, dintre tineri, Frunză. Paleta e foarte largă.

— Te-al gîndit vreodată că o să intri în trupa teatrului «Bulandra»!

— Sigur că m-am gîndit, și multă vreme numai cu gîndul ăsta am stat. Au fost trei teatre din București care m-au solicitat după ce am terminat stagiul și care mi-au promis marea cu sarea, că pot să intru fără concurs etc.

— Care erau acele teatre!

— Teatrul Mic, Teatrul Odeon (Giulești) și «Nottara».

— Mai îți minte cine erau directorii pe atunci!

— La Mic era perioada de tranziție, era după revoluție, mi se pare că nu aveau nici-un director.

— Nu era Romulus Vulpescu!

— Cred că da, dar nu mai țin bine minte. La «Nottara» venise Mașek, dar înțelegerea a fost acolo nu cu el, ci cu Dembinski, iar la Odeon era încă doamna Deleanu.

— Trebuie să înțelegem că la «Bulandra» ai dat concurs.

— Concurs, și nu orice concurs, a fost prima venire în țară a lui Ciulei după o lungă perioadă și concursul a fost condus de el. A fost destul de greu.

— Ți-ai făcea distribuția și audia actori pentru Visul unei nopți de vară.

— Și pentru Deșteptarea primăverii.

— Te-al gîndit atunci că, de fapt, concursul avea în vedere și o eventuală distribuție pentru o viltoare plesă montată de ei!

— Da, însă primul gînd era să intru. Toți cei care dădeam concurs am avut același lucru în cap, să intrăm în acel teatru, care ni se părea cel mai bun. A ajuns să se demonetizeze ideea asta, că este cel mai bun teatru, dar nu avem ce face. Am impresia că despre asta e vorba.

— Nu cred că este vorba despre demonetizare, cred că este chiar o aură care învâlule Teatrul «Bulandra» și ea i se datorează 90% lui Liviu Ciulei. Cum ai lucrat la Visul unei nopți de vară am văzut de fapt și eu, sînt printre puținii care au asistat la repetiții. Spune-mi ce ai simțit tu, pe dinăuntru, ca actor.

— În primul rînd, m-aș feri aici de superlative: am auzit de la tot felul de oameni care au lucrat cu el o avalanșă de superlative — care fără doar și poate nu erau gratuite...

— Scuză-mă că te întrerup. Ce spectacole regizate de Ciulei văzuseși pînă atunci!

— Elisabeta I, Furtuna, O scrisoare pierdută, Gin-rummy și Lungul drum al zilei către noapte. Foarte mulți apelau la superlativele astea și apelează în continuare. Personal, mi-ar

Claudiu Stănescu (Oberon) în «Visul...»; în planul doi, Anca Sigartău (Puck)



plăcea să discutăm mai normal, pentru că lumea înțelege mai bine dacă părerile sînt spuse mai normal și mai lucid. Mai la rece. Asta nu-i știrbește nimic din merite.

— De altfel el însuși așa discută.

— Absolut... În primul rînd este un șoc foarte mare lucrul cu el.

— În ce sens e un șoc!

— E un șoc. Venind la repetiții și începînd să lucrezi, îți faci tot felul de gînduri, n-ai cum să nu-ți faci gînduri, începi să-ți imaginezi cam cum o să fie și-ți construiești tot felul de filme și de povești. Și te duci acolo. S-o iau de la început, de la lecturile la masă. Te duci acolo și observi că totul e de o normalitate absolut dezarmantă. Teoria și problema lui primordială este eliberarea de orice balast pe care orice actor îl are și ajungerea acestuia la o simplitate de joc, la o curățenie extraordinară a tehnicii.

— La esențialitate.

— La esențialitate, da. Deci, munca a început cu asta: cu «spălarea» tehnicii de joc a actorului. De aici pornește munca adevărată, etapa a doua fiind lucrul efectiv. Începi să nu mai poți pleca acasă, începe să te obsedeze timp de 24 de ore din 24 ce ai de făcut acolo. Pe stradă îl ai în cap pe el, cum îți explică ceva, mișcarea pe care o ai de făcut, relația cu alt personaj. Adică e ca un drog. Nu știi cum reușește să te bage într-o zonă în care poți să și înnebunești la un moment dat. De ce nu?, poți să înnebunești.

— Dacă ești mai slab, da, poți să înnebunești.

— Are el grijă ca, din punctul ăsta de vedere, toți să devină slabi, ca să-i manevreze cum vrea.

— Ca un «guru». Dar trebuie să recunoști că lucrează di-



ferențiat, cu fiecare actor în parte.

— Absolut.

— Probabil, în funcție de cum se integrează respectivul actor în modelul propus de el.

— Dar teoriile mari, convingerile lui sînt aceleași pentru toți. De exemplu, ne spunea că prin scenă nu trebuie să circule oamenii, actorii, personajele, ci primul lucru care trebuie să circule prin scenă este gîndul. Deci eu, care stau în sală, trebuie să simt gîndul. Acesta trebuie personificat. Să fie ceva care să se vadă plimbîndu-se prin scenă de la unul la altul, printre personajele care sînt acolo și elementele din spectacol. Este lucrul primordial.

— Iar actorul trebuie să-l primească și să-l transmită la rîndul lui.

— Să-l asimileze.

— Precum poetul din dialogul Ion al lui Platon. Poetul transmite gîndul zeului, iar actorul transmite gîndul regizorului. Mai povestea despre modalitatea de a juca relaxat. Ce părere ai?

— Este o idee fără de care... Eu am trecut prin perioade mai grele, mai ales la început. O dată cu venirea lui Ciulei, mi-am explicat ce este cu relaxarea. Cu ajutorul lui m-am lămurit. Cînd ești în scenă, dacă nu ești relaxat, nu numai muscular, ci și mental, acel gînd de care vorbeam mai devreme nu poate să circule prin scenă și prin sală, printre actori, printre personaje.

— Ce importanță are, ca experiență de viață, lucrul cu Liviu Ciulei?

— Una mare de tot. Ea conține chiar și un pericol pentru noi, tinerii, pentru mine. Avînd experiența asta la început,

trebuie să încercăm să nu ne blocăm. Dacă am lucrat cu Ciulei așa, există pericolul ca un alt regizor să nu fie capabil să ne «deschidă».

— Ți-e teamă de manlerizarea?

— Nu, de blocaj la o colaborare cu alt regizor, pe alt gen de comunicare.

— Mie mi s-a părut extraordinar la Ciulei felul cum, pentru fiecare actor în parte, încerca să surprindă esența individuală, ceea ce este relevant pentru acel actor.

— Desigur, asta denotă o cunoaștere extraordinară a psihologiei.

— El este un om de teatru total și privește spectacolul ca pe un ansamblu. Îmi povestea cineva care-l este foarte apropiat că nu se gîndește decît la teatru, numai pentru asta trăiește și nu există nimic în viața lui care să nu fie legat de teatru.

— Asta încearcă să te facă să simți și pe tine, ca actor, cînd lucrezi cu el. În cap, în pori ajunsesem să am numai teatru, atunci.

— Crezi în ideea de generație?

— Foarte tare.

— Deși actorul are o existență solitară. Cum vezi înglobarea într-o generație? Se poate folosi ca un «desant»?

— Existență solitară, da. Totuși spectacolul, actoria e o meserie colectivă, de echipă. De altfel nu prea știu ce să spun, pentru că nu am prea clar termenul de generație.

— Să presupunem că o generație cuprinde cam 30 de ani, dar noi ne referim aici la o categorie de vîrstă.

— Mă gîndesc între ce limite să introduc noțiunea asta. Începînd cu Institutul și continuînd cu primii ani de meserie, perioada a fost caracterizată de un anume fanatism, de o nevoie de teatru care cîteodată — din păcate, nu întotdeauna — era asociată cu nevoia de mîncare sau de apă. Pînă acolo ajunsesem.

— Suplinea o necesitate, sublima o necesitate.

— Pasiunea, nevoia asta ne-a fost inoculată de profesorul nostru, Octavian Cotescu.

— Și el era un posedat al meseriei.

— Exact. Îl devora nevoia de teatru.

— În consecință, chiar ești un actor privilegiat.

— Da, ce mai încolo și-ncoace.

— Al început cu Cotescu, al lucrat cu mari regizori...

— Acum o să am o privire mai dură, mai critică, dar țin la ea. Promoțiile mai noi de actori mi se pare că au pierdut mult din asta...

— Din credință!

— Din credința în meserie, din fanatism. Mă rog, pierzi ceva, dar pui altceva în loc. Deci poate n-au calitatea asta, dar au o alta. Trebuie să fie specifici prin altceva. Dar ei au o superficialitate, un dezinteres absolut de neînțeles. Nu știu cine să fie de vină aicea. Profesorii...

— Poate de vină sînt frămîntările sociale...

— Poate că da.

— E foarte greu ca, într-o perioadă tulbură, să reușești să ții un echilibru dacă n-ai credință și nici nu-ți este inoculată. Poate sînt niște persoane care au venit în meserie întîmplător. Noi vorbim aici de indivizi posedați de teatru.

— Cred că despre asta e vorba. Perioada asta o traversăm toți, inclusiv cei care sîntem în teatru acum și care nu ne-am modificat cu nimic crezul și implicarea în meserie. Noi sîntem, cumva, la fel ca înainte.

— Asta judecînd global, pentru că dacă privim fiecare caz am găsi niște derapaje. Ce repeți acum?

— Camerlestele de Genet. O propunere foarte interesantă a lui Tudor Țepeneag. Piesa este jucată de bărbați. La televiziune fac un film cu Silviu Jicman după Gib Mihăescu, Pavilionul cu umbre.

— Există vreun rol pe care ai vrea să-l joci, te gîndești la el, te obsedează?

— Drept să spun, nu prea mă gîndesc la așa ceva, pentru că rolul pe care-l fac la un moment dat nu-mi dă voie. Așa s-a întîmplat tot timpul. N-am avut o perioadă în care să stau cu mine și să mă gîndesc ce personaj mi-ar plăcea să joc. Adevărul este că ele au venit cam cînd a trebuit și poate chiar mai mult decît trebuia.

MARINA SPALAS

# SICĂ ȘI GONGUL ROMÂNESC

Sică Alexandrescu a fost și rămâne o figură proeminentă, fără pereche, a teatrului nostru.

A pornit-o la drum bătînd gongul în culise, cărînd cafele în cabinetele vedetelor epocii, după care a devenit, nu fără premeditare, ginerele Hotelului și al Restaurantului «Continental». Cam așa s-a născut Boss-ul nr. 1 al lumii reflectorului bucureștean.

Atunci cînd conjuncturile amarnice ale «naționalizării» cu japca au gîtit și Capitala, am asistat la o «ședință» istorică, în care Sică Alexandrescu a convocat toată floarea cea faimoasă a Teatrului, ședință care s-a produs, cu ușile încuiate, în Sala «Comedia», ce-i aparținuse. Se aflau acolo: Silvia Dumitrescu și Timică, Beligan și Grigore Birlic, Marcel Angheliescu și Marietta Deculescu, Nineta Gusti și Alexandru Giugaru, Ana Barcan, Ion Manta, Mircea Șeptilici, Al. Critico, Dina și Tanți Cocea, G. Calboreanu și foarte multe alte vedete ale companiilor bucureștene.

Sică, flancat de fostul său aghiotant într-ale gologanilor, Puiu Bereșteanu, concis și la obiect, ca de-obicei, a decretat cu blîndețe, trăgîndu-se de nas:

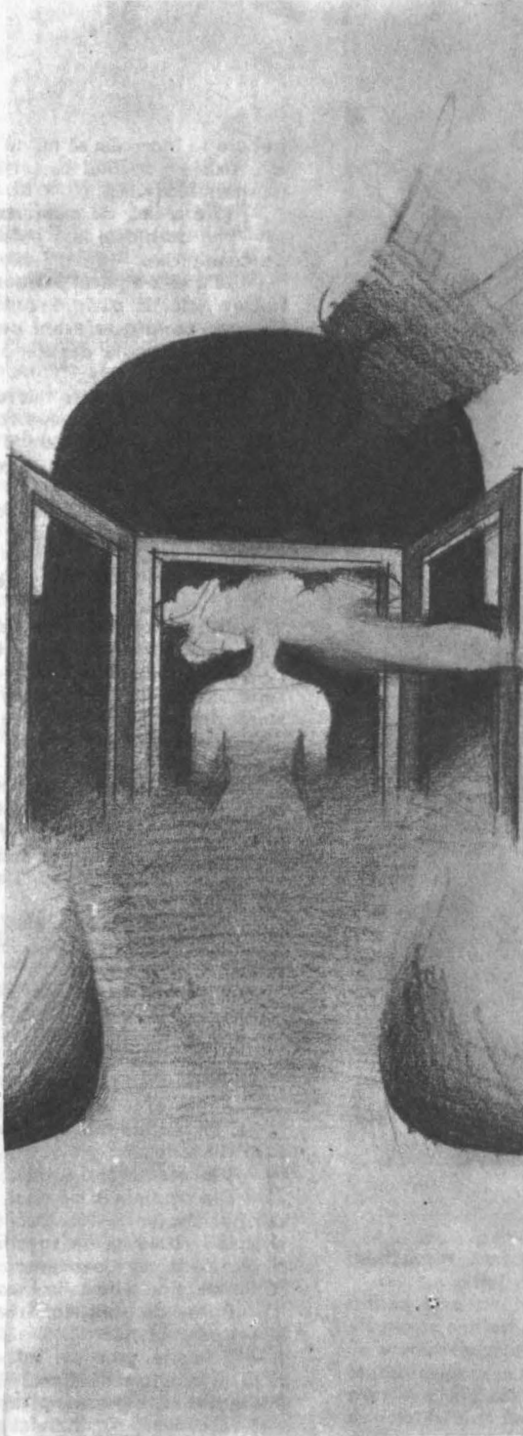
— Domnilor artiști, cred că știți că o armată fără general nu face nici două parale. După cum, și un general fără armată poate să se spînzure. Vă propun, așadar, să mergem uniți. Toți ca unul singur și vă garantez EU: băneț mult, titluri, succesul. Cine nu dorește e liber să... Adică: ieșirea pînă Sărindar. Ce ziseși, Birlicule?

— Nimic, Stăpînel

Nu s-a auzit decît musca. N-a clipit nimeni. Și astfel s-a dezlănțuit marele Atac!

Zaharia Stancu, dulăul cel mai feroce al artei și al presei comuniste, a devenit Directorul general al Naționalului bucureștean. Regizor-șef, un soi de director artistic, fu pus Sică Alexandrescu, în fruntea echipei sale de aur.

În lunga și greaua noapte a socialismului s-au produs însă și cîteva traiecte luminoase ale Naționalului, a cărui cochetă clădire fu barbar avariată de aviația hitleristă... Festivalul Goldoni, cu Bădăranii la Veneția, și Scrisoarea pierdută la Paris au suspendat respirația spectatorilor italieni și franjuji... Triumf pe toată linia, cu elogiile ale întregii prese occidentale.



O altă poveste cu Sică, trăită de mine în chip miraculos. Mi se reprezenta, cu un succes neverosimil, comedia Masca lui Neptun, nu numai la Teatrul Tineretului (fosta Alhambra a lui Vlădoianu), ci și în 17 teatre din țară, precum și «peste hotare», în trei țări.

La Pelișor, unde se instituise un fel de leprozerie de creație, m-am pomenit cu un interpret, Hristu Nicolaidă, pe care-l făcusem Artist Emerit:

— Domnule, gîfția Hristu, aseară a fost la spectacol nea Sică. S-a strîmbat de rîs, după care a venit la cabine: Măi, Ni-

# TEATRUL IERI

culaide, cine mă-sa e Grinevici ăsta? De unde a mai răsărit?

— Maestre, e un finăr ziarist dat dracului...

— Se vede. Să vină la mine acasă. Sal'tare!

Hristu încălecăse Wartburgul său și apăruse la Pelișor:

— Iгоре, ți-a pus Dumnezeu mîna în cap.

... În cazuri d-astea nu mă pripesc, și nici nu dau buzna ca mireasa la așternut. L-am lăsat pe meșterul Sică să stea trei-patru zile în zeama lui, după care i-am dat telefon.

— Ce faci, domnule, zice el. Te aștept la 5, la mine, la o cafea.

M-a condus secretarul boss-ului, în biroul burdușit de cărți.

— Ce faci, monșer? Te lași așteptat? Cîți ani ai? Cine te-a învățat să scrii teatru?

— Domnul Caragiale și Mihail Sebastian, zic eu obraznic.

— Ce mîzgălești la Sinaia?

— O comedie satirică, cu șmecherul Carol al II-lea și cu Mihai...

— Joci tare! Și unde te afli acum?

— La meșterul Sică Alexandrescu, fac eu pe deșteptul.

... Sică, sfișiat de curiozitate, peste o săptămînă era cu nevastă-sa la Pelișor.

— Ziceai că ai un act gata. Zi-l, să vedem cum arată.

— Maestre, zic, dumneata vrei să scoți pruncul din burta mamei, să vezi dacă are ochi albaștri? Lasă-l să vină singur!

Sică Alexandrescu trage din buzunar un carnețel de cecuri.

— Ai nevoie de ceva?

— De liniște și de răgaz. Cu ce să vă tratărisesc?

... S-a întîmplat însă că șefa repertoriilor, Margareta Bărbușă, pe atunci prietenă a Constanței Crăciun, și-a băgat coada sa veninoasă și...

De fapt, am scris la repezeală o tragedie pe care Sorana Coroamă, în fastuoasele decoruri ale lui Tony Gheorghiu, a «pus-o» în chip impecabil.

... Revenind la Sică: mare trustman de teatru, era fără îndoială și un mare iubitor al scenei românești. Apoi, cu actorii de uriaș talent cu care lucra, era exclus să nu fie și un campion al succeselor.

De cîte ori ne întîlneam, mă privea cu oarecare reproș, ceea ce făceam și eu, la rîndul meu. Se încîrduise cu Baranga: se inspirau din comediele bulevardiere franjuzești și... se opinteau, cărînd căruțe de gologani. Cît despre regie, cu excepția poate a lui Victor Ion Popa, s-a distanțat fără eforturi și de Șahighian, și de Ion Sava, de Moni Ghelerter, Finți ș.a.

A fost un mare dibaci, dar și un mare animator al teatrului nostru.

IGOR GRINEVICI

# NORUL ȘI CEAȚA

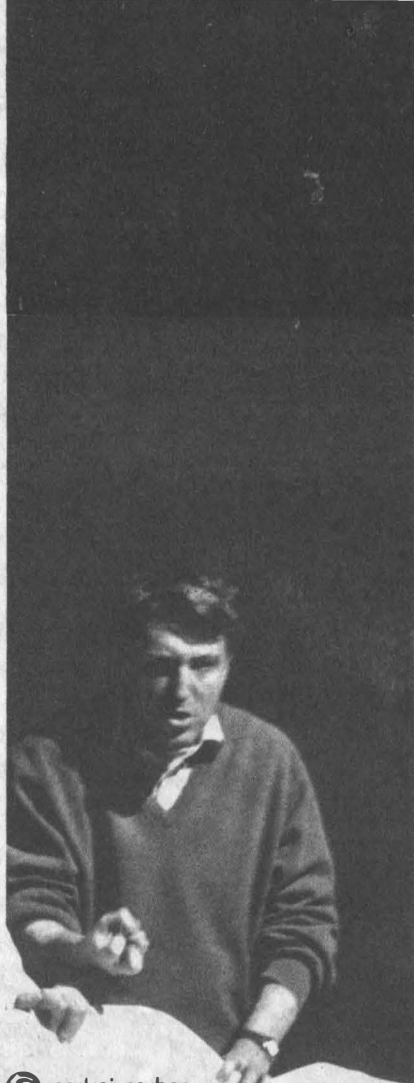
Foarte mulți îl admiră. Mai puțini îl respectă. Și mai puțini îl iubesc. Destul de mulți îl contestă. Unii, din motive social-politice («Ce minca ăsta în timp ce noi...!»); «De ce a fost de partea Pieții Universității!», alții, din motive strategic-administrative («A atacat structura Teatrului Național»; «A îndepărtat actorii importanți»; «Refuză să joace dramaturgie românească»), puțini, din motive artistice («A reluat spectacole de succes făcute în alte părți»; «Valoarea spectacolelor montate în România a fost mult exagerată de către critici...» etc.).

Mă număr printre cei care-l admiră și îl respectă pe Andrei Șerban. Pentru talentul său excepțional, pentru modul de a gândi și de a practica teatrul, pentru spectacolele sale remarcabile, pentru perfecțiunea acestora, căci — mi se pare — perfecțiunea este o formă ideală, iluzorie, inabordabilă, «frumoasă fără corp», altfel spus — geometrie pură, conformism rece, colivie de aur în care nu încap zborul imprevizibil și nebulos al talentului. Nu mă număr printre cei care-l și iubesc. Mă împiedică aerul său ușor distant, grimasa de superioritate îngăduitoare ce-l însoțește, pe dinăuntru, fraza despre teatrul românesc în ultimii douăzeci de ani, despre noaptea teatrului românesc, firește, nu o noapte a regilor, dar, îmi îngădui să spun, nici o noapte a sclavilor...

M-a contrariat faptul că prima demonstrație publică a sa a fost de a-mi adresa o scrisoare deschisă în care îmi reproșă reticența unul critic de teatru, exprimată în paginile revistei, cu privire la reluarea după 20 de ani a *Trilogiei antice*. Andrei Șerban ignora astfel desființarea cenzurii și, implicit, îi imputa redactorului-șef absența ei. Dar toate acestea nu mi-l fac mai puțin simpatic. Dimpotrivă. O anume suavă inocență îmi dă imaginea adultului care și-a conservat copilăria, iar acest lucru nu pot spune că nu mă îndulțează.

Așadar, am urmărit cu simpatie, la televizor, «convorbirea de duminică» (5 aprilie), provocată de întrebările de o rigoare exemplară ale Sandei Vișan. Andrei Șerban arăta un scaun de lângă el. «Acest scaun gol este scaunul direcției». Gest elocvent: încerca să îndepărteze de la sine ispita puterii. «Mi-ar place prea mult puterea». Un om conștient de tentația puterii, având luciditatea de a-i rezista, este — mai ales în actuala conjunctură — un om demn de respect și simpatie. Și un artist autentic, care știe că puterea artei stă în creație, și nu în dominație.

Directorul Teatrului Național a fost învinuit — uneori în mod nelolal, cu înverșunare partizană și în termeni suburbani — că disprețuiește dramaturgia națională, că refuză sistematic (!) să introducă în repertoriu piese românești. Cum răspunde el acestor acuze! Realistic: «Am pus piese românești prea puține... e ade-



andrei șerban

vărat...». Strategic: «Avem datoria pentru o integrală Caragiale». Tactic: «În stagiunea viitoare vom face o stagiune întreagă de piese românești. Clasice și — dacă găsim — piese contemporane». Proiectul mi se pare nu numai compensator, dar și temerar. Andrei Șerban nu este atât de negru și de cosmopolit cum îl vopsesc unii, iar așa-zisa antipatie a sa față de dramaturgia națională este un fel de speletoare minerească. E vorba mai curând de mefiență, de scepticism, dacă vreți, și, îndrăznesc să spun, de necunoaștere. Poate și de prejudecată. Căci, iată ce spune directorul de scenă și directorul de teatru: «Sînt cîteva piese bune în secolul 19, cîteva foarte bune interbelice... după care e cam greu să descoperi aurul...». Părerea, de altfel, circulă. Mai ales printre criticii literari. Dar a căutat cineva... aurul! Chiar să nu fie nici un grăunte de aur în dramaturgia lui Mazilu, Sorescu, Sever, D.R. Popescu, I.D. Sîrbu, Vișniec etc.! Se pare că niște căutători au găsit totuși... «Piesele de sertar nu au apărut. Nu știu unde sînt pline aceste sertare... iar ceea ce s-a scris după... nu s-a văzut». Dar s-a căutat! Măcar — s-a... privit! Au fost citite piesele publicate ori selectate în diverse concursuri de dramaturgie! Este, pare-se, încă destulă ceață la Național.

Ce formulă propune Teatrul Național! Un cenaclu de dramaturgie «în care pie-

sele sînt citite public»... Cu ce folosi Dacă o plesă e bună, ea poate fi inclusă în repertoriu și fără cenaclu. Dacă nu, nu. Orice ar spune participanții la cenaclu. Cine ar trebui să-și la răspunderea pentru piesele contemporane! Teatrul sau auditoriul din cenaclu! Rămîn la părărea (înfloritor de conservatoare) că o plesă trebuie jucată (sau nu) pe scenă și nu «citită public». Ciudat mi se pare faptul că la cenaclu — ni se spune — sînt poftiți criticii teatrali, crediți astfel a se pronunța (în locul teatrului!) asupra pieselor citite. Dar, în același interviu, Andrei Șerban — fără să fie provocat de vreo întrebare — declară că «în critica de teatru sîntem foarte înapoiți...», că «există o frică de a spune adevărul, de a pune punctul pe i». Chiar așa să fie! Am citit critică de teatru publicată în reviste străine și, mărturisesc, nu am constatat că în acest domeniu sîntem foarte înapoiți. Frica de a spune adevărul, de a pune punctul pe i este, poate, o imagine mai veche, de dinaintea lui decembrie 1989, care l-a rămas regizorului în memorie. Mă tem că e vorba de o simplă conțrager temporală sau de o necunoaștere a chestiunii, ca și în cazul dramaturgiei.

Mult mai interesant mi se pare proiectul de a înființa o școală de dramaturgie. «A-i chema să scrie mai viu... nu izolai.» Da, ideea de a prelua ceea ce alții fac de multă vreme, de a-l pune pe dramaturgul în situația de a-și scrie în teatru piesele, nu independent de actualul spectacolul, da, această idee este bună.

Credibil și realist e Andrei Șerban cînd vorbește de Teatru. De teatru, în general. «Mă-nțreb de ce mergem la teatru... Avem nevoie de aer... nu rezistăm fără aer mai mult de 2—3 minute... de hrană... nu rezistăm fără hrană mai mult de 30 de zile... Fără impresii nu putem trăi nici o secundă... Teatrul e o hrană pentru impresii... Impresia înseamnă energie...». «Facem teatru din paslune...» «Linștea în teatru e un dezastru... e moartea...». Dar «nu facem teatru pentru a schimba ceva în politică... Ar fi o joacă... copilărească... Prea mulți artiști se amestecă în politică... și o fac amatorcește...» În ce se simte colaborarea cu Peter Brook! «Nu se simte». [Adică nu se simte o influență, o imitație.] Brook «nu transmite o învățătură... nu mi-a dat o pillă... o tehnică... Mi-a dat ocazia de a mă întreba pe mine însumi...». A făcut copii ale spectacolelor montate în străinătate! «Nu-l nimic greșit de a repeta un spectacol... este un câștig pentru actori și pentru public... Singurul dezavantaj sînt eu... căci mă repet». De acord.

A mai fost vorba despre public, despre actori, mai ales despre actorii fineri, despre subvenționarea teatrelor, starea teatrului american, politică, «Plaja Universității», «saga mineradelor», senatorul Dumitrușcu, frică, revenirea în țară... Mai presus de toate, a fost vorba despre Teatru. Iar cînd vorbește despre teatru, Andrei Șerban se încarcă extraordinar întocmai ca un, cum l-a plăcut să se autodefinească, nor inspirator.

■ DUMITRU SOLOMON



## DIALOGÎND CU PINA BAUSCH

Vorbim despre copilăria ei: tristă, dominată de singurătate. O copilărie petrecută sub mesele restaurantului părinților săi, la Solingen, orașul în care s-a născut [...]

■ Nu eram prea conștientă de ceea ce se întâmpla în jurul meu. Oricum, îmi amintesc că nu vorbeam mult. Eram foarte timidă. Trăiam în acel splendid restaurant... Un restaurant poate fi un loc minunat pentru un copil: era întotdeauna multă lume și întotdeauna se întâmplau multe lucruri ciudate. E o experiență pe care niciodată n-am vrut să o pierd. Uneori eram tristă, dar nu știu de ce. Era un sentiment indefinit, un dor de ceva... Sigur că petreceam multă vreme sub mesele aceluși restaurant, dar era numai fiindcă niciodată nu voiam să merg la culcare. Voiam să rămân trează pînă tîrziu, așa că adeseori mă ascundeam sub cîte o masă pentru ca părinții să nu-și amintească de mine și să mă trimită la culcare.

— De sub acele mese trebuie să fi văzut trecînd mulți pantofi, tot felul de picioare... Azi, în spectacolele dumneavoastră, imaginile pantofilor și picioarelor sînt mereu subliniate. Există o legătură cu aceste amintiri din copilărie!

■ Nu știu... Cred că eram complexată din cauza picioarelor mele. De cînd mă știu, am avut picioarele foarte mari și mi-aș fi dorit să fie mici și flexibile ca și mîinile. Îmi amintesc că tatăl meu avea niște picioare foarte, foarte mari, iar eu, la doisprezece ani, purtam deja numărul 39 la pantofi. Aveam picioarele ca acum, dar atunci îmi era groaznic de teamă că vor continua să crească. Seara, în pat, mă rugam la Dumnezeu ca picioarele mele să nu ajungă tot așa de mari ca ale tatălui meu...

## CIVILIZATIA IMAGINII

### ÎNCEPUTURI

— Cum v-ați apropiat de dans!

■ S-a întîmplat tot la restaurant. La prînz obișnuiau să vină oameni care lucrau la teatru. Eu eram întotdeauna acolo, jucîndu-mă, Țopăind și dansînd pe melodii de muzică ușoară, cu toate că nu văzusem niciodată pe nimeni dansînd. Ei îmi spuneau că sînt foarte sprintenă, foarte mlădioasă și pareau cu adevărat surprinși. Spuneau că vor să mă ducă la teatru, la școala de balet pentru copii. Și într-o zi m-au dus (...). «Ești ca femeia-șarpe», mi-a zis profesoara. Acel elogiu m-a făcut alit de fericită, alit de mindră că am atras atenția, încît am rămas cu dorința de a reveni la teatru. Am început să merg de cîteva ori pe săptămîină și, curînd, mi-au fost încredințate mici roluri în opere, operete și spectacole de balet (...).

### ESSEN

— Și la paisprezece ani, ați trecut direct la Volkswangschule din Essen...

■ Da, m-am mutat la Essen și, de la cincisprezece ani, am început să trăiesc singură. (...) Pentru dans, programa era foarte bogată: se studia dansul clasic, diferitele tipuri de tehnici moderne, dansurile folclorice europene, multe discipline teoretice, precum și compoziția, cursuri în care creativitatea elevilor era stimulată. (...)

### NEW YORK

— După ce ați studiat patru ani la Essen, ați primit o bursă și ați plecat la New York. Ce amintire ați păstrat despre această primă mare călătorie!

■ Am plecat la nouăsprezece ani, singură, cu vaporul, fără să știu nici un cuvînt în engleză. (...)

— Cum au fost studiile de dans la New York!

■ La Julliard School of Music am avut cîțiva profesori buni. În perioada aceea am dansat în trupa lui Paul Sanasardo și a Donyei Feuer. Am lucrat cu Paul Taylor, iar după aceea am fost angajată de către New American Ballet și de Metropolitan Opera Ballet, al cărui director era pe atunci Antony Tudor.

— Prima ședere la New York a fost importantă în formarea dumneavoastră!

■ Cred că acei doi ani au fost fundamentali pentru întreaga mea viață. Nu numai pentru că la New York am învățat și am muncit foarte serios, cu mulți profesori și coregrafi, nici pentru că acolo am avut posibilitatea să văd foarte multe spectacole. «Senzația» de New York este ceea ce îl face diferit de orice alt oraș. Este o senzație perceptibilă numai în orașele foarte sărace, sau în orașele alit de mari încît organizarea în vederea supraviețuirii tuturor locuitorilor devine imposibilă. Și atunci, e ca și cum te-ai întoarce la natură... New York este ca o junglă. În același timp, ai o enormă senzație de libertate, pentru că toți sînt singuri și pentru că există de toate... Și chiar dacă te simți străin, acolo acest sentiment dispăre, deoarece sînt multe alte persoane ca și tine. În acei doi ani petrecuți la New York am învățat să mă simt mai puternică, mai sigură, fiindcă de cîțva timp îmi dădusem seama că eram capabilă să trăiesc singură, să-mi port eu însămi de grijă.

— De ce ați hotărît să vă întoarceți în Germania!

■ După un an de lucru la Metropolitan m-am văzut obligată să iau o decizie: să rămîn, sau să mă întorc în Germania. Kurt Jooss îmi scrisese rugîndu-mă să mă întorc, găsise fonduri pentru a reface o mică trupă de dans și voia ca eu să fac parte din noul său grup. Mi-a fost tare greu să mă hotărîsc, dar m-am întors. (...).

### COREGRAFIA

— Cum ați început să faceți coregrafie!

■ De fapt, nu mă gîndeam să devin coregraf. Pe atunci voiam să dansez, dar mă simțeam puțin nemulțumită în calitate de



## CIVILIZATIA IMAGINII

balerină, așa încât mi-am spus: poate că a sosit momentul să încerc să fac ceva pe cont propriu. Doream să dansez mai mult, mult mai mult. Acesta a fost unicul motiv pentru care, prima dată, am decis să încerc.

— Și, de la acea «primă dată», cariera dumneavoastră de coregraf a fost rapidă. Debutul datează din 1968, iar în 1969 ați câștigat premiul întâi la Concursul de coregrafie de la Köln. Apoi, după numai patru ani, adică în stagiunea 1973—1974, ați fost invitată, în calitate de coregraf permanent, de către Wuppertaler Bühnen și astfel s-a născut Wuppertaler Tanztheater, un grup care a început să lucreze ca o trupă de dans în accepțiunea tradițională... Considerați că stilul dumneavoastră de lucru s-a schimbat față de acel început?

■ [...] Cred că începutul a fost făcut cu Barbă-Albastră... După aceea am dezvoltat din ce în ce mai mult, pînă la *Er nimmt sie an der Hand...* [El o ia de mână], spectacolul pe care l-am făcut la Bochum. De aici, am început realmente să lucrăm în același stil ca și azi (...).

— Ce nu acceptau balerinele dumneavoastră din acest nou stil?

■ În acel timp ele considerau că nu se mișcă destul. Aceeași problemă s-a ivit și în montarea altor spectacole. Desigur, eu simțeam, știam că numai persoane extraordinare puteau obține rezultate remarcabile cu un minimum de mișcare.

## TEATRU SAU DANS?

— Dar de ce ți-neți să utilizați atât de puțină mișcare în producțiile dumneavoastră cele mai recente? Care este, în prezent, relația dumneavoastră cu dansul? De fapt, faceți dans sau teatru?

■ Fac teatru sau fac dans? Este o întrebare pe care nu mi-o pun niciodată. Eu încerc să vorbesc despre viață, despre oameni, despre noi, despre ceea ce se schimbă... Sînt lucruri care azi nu se mai pot spune în limbajul dansului tradițional; realitatea nu poate fi întotdeauna exprimată prin dans — nu ar fi eficient, și nici credibil. Deși îmi place să văd un bun spectacol de dans, de cele mai multe ori simt că e ceva greșit pe dinăuntru. Nu afit în ideea de dans, cît în ficțiune, în faptul că armonia e forțată. Pentru mine este mai important să privesc lumea de pe stradă decît să merg la teatru ca să văd un spectacol de balet. În toate spectacolele mele din ultima vreme m-am străduit să împac dansul cu ceea ce simt, cu ceea ce doresc să exprim. Dar nu e posibil întotdeauna, nu reușesc de fiecare dată să găsesc calea. În timp ce lucrez împreună cu balerinele — și îmi place ceea ce ele îmi arată în timpul repetițiilor — uit de dans, nu îl mai simt ca pe o problemă, adică uit faptul că trebuie să le fac să danseze. De ce ar trebui să danseze chiar în acest moment? mă întreb. De ce să o faci dacă nu e necesar, dacă nu e firesc? Am un enorm respect față de dans și poate tocmai de aceea nu îl folosesc prea mult. Eu caut pur și simplu o formă pentru a exprima ceea ce simt, dar se poate întîmpla ca această formă să nu aibă nici o legătură cu dansul; sau există dans, dar nu se arată în mod direct, adică mișcările sînt afit de simple încît există unii care cred că asta nu e dans. Fără îndoială, pentru mine nu e așa. Cred că înăuntru persoanelor cu care lucrez există foarte mult dans, chiar cînd ele nu se mișcă.

— Ce părere aveți despre baletul clasic?

■ Antrenamentul trupei mele este tot ce poate fi mai clasic. Dar stilul dansului clasic e foarte greu de utilizat în spectacolele mele. Îmi place mult dansul clasic, dar numai cînd cei care-l execută îi înțeleg semnificația... Îmi amintesc că o dată, la un curs de balet ținut de către Antony Tudor, participa o balerină celebră. Muncea foarte mult și ajunsese să ridice picioarele pînă la urechi. Cu toate astea, întregul ei corp părea absolut neorganic. După cîteva clipe, Tudor se apropie de ea și îi zise: «Dragă, asta nu e poezie...». Ea n-a înțeles.

## CREAREA UNUI SPECTACOL

— Cum se naște în prezent un spectacol în coregrafia dumneavoastră?

■ (...) Întotdeauna se începe cu întrebări. Fiecare se gîndește și răspunde. Elaborarea mișcărilor o fac ulterior. Toți

sînt întrebaji și răspund și, desigur, asta ia mult timp (...).

— Dar cum e posibil ca din niște întrebări să se nască un spectacol?

■ E o problemă de compoziție. Totul depinde de ceea ce reușim să facem cu materialul. La început nu există nimic, sînt doar răspunsuri, fraze, mici scene, totul e separat, fragmentar. Apoi, într-un anume punct, sosește clipa în care încep să leg ceva care mi s-a părut bun cu altceva. Și asta, din nou, cu altceva și apoi cu multe altele. Cînd, mai tîrziu, mi se pare că am găsit din nou ceva care merge, mă trezesc deja cu o mică scenă ceva mai mare; din acest moment încerc să merg într-o direcție complet diferită. Se prea poate să încep repetițiile cu ideea de a merge într-o anume direcție, dar îndată materialul se schimbă, crește; multe mici scene se transformă puțin cîte puțin într-una mai mare și direcția se modifică de la sine. În orice caz, totul capătă o formă distinctă, nimic nu rămîne inform, din cauză că fiecare în parte capătă semnificații diferite în momentul în care intră în relație cu celelalte. Puține scene rămîn în spectacol în forma pe care au avut-o inițial.

— Care este momentul cel mai dificil din crearea unui spectacol?

■ Fiecare nouă creație presupune o muncă imensă, foarte obositoare, deși e o oboseală bună, pozitivă. În timpul întregului proces de creație simt ceva ca un flux, un enorm flux de idei. (...) Cred că perioada cea mai dificilă pentru mine este aceea în care se termină întrebările și trebuie să încep să lucrez cu materialul pe care l-am strîns.

— Ați afirmat că spectacolele dumneavoastră nu pornesc de la un început pentru a ajunge la un sfîrșit, ci ele curg din interior cît exterior. Cînd deveniți conștientă că, în exterior, lucrul s-a încheiat? Totul este determinat numai de data premierii?

■ Nu știu, dar e bine că există date și termene ce trebuie respectate. N-ar fi bine ca, de exemplu, să am un an la dispoziție pentru un singur spectacol, căci, dacă repetițiile ar dura excesiv de mult, aș avea senzația că totul nu vine dintr-un unic flux, dintr-o unică inspirație. S-ar putea întîmpla ca, după un an, să simt cu totul altfel și să realizez că felul în care am început nu mai corespunde cu sentimentele mele de acum. Cred că dacă, după un an, m-aș concentra încă asupra aceluiași spectacol, ar fi un alt spectacol.

## MUZICA

— Care este relația dumneavoastră cu muzica în cadrul creației unui spectacol? În mod obișnuit utilizați, alături de muzica clasică, muzică ușoară, jazz, muzică de dans, cîntece populare, muzică din filme...

■ Cred că muzica ușoară este, adesea, foarte serioasă. De o parte se află muzica clasică și de cealaltă, cea contemporană, dar între cele două extreme există multe feluri de muzică (...).

— Colajul muzical, în spectacolele dumneavoastră, se dezvoltă întotdeauna simultan cu creația?

■ Da. Într-un anume fel, muzica se desfășoară împreună cu coregrafia.

## SCENOGRAFIA

— În general, elementele scenografice condiționează desfășurarea dansului?

■ Ideea despre scenografie apare în timpul repetițiilor. Utilizăm multe materiale și obiecte și, la un moment dat, începem să ne întrebăm care ar fi obiectele pe care le vom utiliza în mod efectiv în timpul spectacolului. Scenografia spectacolelor mele nu are niciodată nimic inutil, nimic care să nu poată fi folosit sau care să fie pur decorativ. Totul are un sens, totul trebuie folosit, totul trebuie să fie important și indispensabil în desfășurarea spectacolului. Din aceste motive, scenograful trebuie să fie alături de noi în timp ce lucrăm: să asiste la repetiții, să intervină, să discute cu mine. Astfel, puțin cîte puțin, scenografia se naște ca o consecință naturală a muncii mele cu balerini. Niciodată nu este stabilită de la început.

— Există cîteva elemente ce revin deseori în spectacolele





dumneavoastră. Scaunele, de exemplu... În Café Müller, scena e ticsită de scaune. Sau animalele: hipopotamul în Arien, crocodilii în Legenda castităţii, moscul în 1980... Ce semnificăte au aceste elemente recurente!

■ Vă voi răspunde ca Alfred Hitchcock atunci când un ziarist l-a întrebat de ce face numai filme poliştice şi de groază. Fiindcă atunci când eram mic, a zis Hitchcock, mama apărea lângă patul meu şi făcea: baul

## BALERINII

— Care sînt criteriile după care vă alegeţi balerinii!

■ Uneori alegerea este rapidă, alteori decizia durează mult. Dar asta nu înseamnă că, în al doilea caz, e vorba despre o decizie greşită. Alegerea ţine seama de mulţi factori. Sigur că preţind ca un balerin să posedă o tehnică bună, dar nu e unicul lucru pe care-l caut. Îmi amintesc că cineva mi-a pus aceeaşi întrebare în America de Sud şi i-am răspuns: dacă ceva îmi atrage atenţia la o persoană, aceia sînt ochii. Ochi care au o privire tristă, de puiată... Nu pot să explic. Aş zice că atunci când aleg pe cineva o fac pentru că, în realitate, doresc să cunosc acea persoană. Cei uşuratici şi agreabili nu mă interesează. Eu vreau să pot învăţa ceva de la oameni.

— Nu credeţi că balerinii de la Wuppertaler Tanztheater au ceva în comun? O caracteristică generală, un fel de aer de familie, ceva care-i uneşte, care-i face să semene între ei!

■ Într-un anume sens, da. Toţi au dorinţa sinceră de a încerca să fie aşa cum sînt. Şi au simţul umorului. Admir capacitatea lor de a se minimaliza, de a se autopersifla. Uneori, mă gîndesc că nu e nevoie să faci pe scenă nimic mai mult decît ceea ce fac la repetiţii. Natura leşea, spontaneitatea lor alcătuieşte deja o formă. Dacă au ceva în comun? Poate că da: timiditatea. Toţi sînt foarte timizi, chiar dacă nu par. Asta e, asta îmi place la ei. Dacă sînt timizi, sînt şi mai sensibili, mai apţi să dobîndească mai multă forţă pe scenă (...).

— Cum puteţi defini relaţia pe care o stabiliţi cu balerinii!

■ Mă simt egală cu cei cu care am decis să lucrez. Nu mă simt niciodată şef sau director. Ştiu că uneori le e frică de mine, şi-i înţeleg, pentru că adesea, în timpul repetiţiilor, e necesar să iau decizii foarte dure. În plus, vorbesc puţin, astfel încît se întîmplă ca uneori ei să nu ştie ce gîndesc. Dar asta nu înseamnă că nu-i respect. Îi iubesc şi îi respect. În unele împrejurări, ei sînt cei care mă fac să mă simt nesigură şi să mă tem de ei. E clar că sînt o persoană dificilă, dar dacă-mi place cineva, îmi place cu adevărat, profund.

— Se întîmplă frecvent ca unii dintre balerini să plece, alţii să plece şi apoi să se reîntoarcă mai tîrziu... Iar dumneavoastră sînteţi totdeauna bucuroasă să-i primiţi din nou. Cum de nu păstraţi ranchiună celor care vă părăsesc!

■ Cînd se îndepărtează, înţeleg de ce o fac. Cîteodată devine necesar pentru ei, fie din cauza vieţii lor particulare, fie pentru că au nevoie de altceva. Îi înţeleg întotdeauna, dar, adesea, e dureros cînd pleacă. Sînt unii pe care sper să-i văd întorcîndu-se, mai devreme sau mai tîrziu, deoarece m-am bucurat împreună cu ei şi pentru că îmi lipsesc.

— De ce lucraţi numai cu balerini, nu şi cu actorii!

■ Ceea ce-i deosebeşte este relaţia lor cu corpul. Balerinii au o relaţie specială cu propriul corp. Ei ştiu ce înseamnă să fii obosit fizic, epuizat. Cînd eşti obosit, înţelegi mai bine ce înseamnă să fii simplu, să fii natural. Iar ceea ce caut eu este simplitatea. Fără îndoială, majoritatea actorilor nu sînt naturali, inclusiv cei care cred că sînt. Actorului i se cere de fiecare dată să producă ceva ce este în afara lui însuşi, el face mereu proiecţii. Oricum, ar trebui să fie foarte netă diferenţa dintre a fi tu însuşi şi a face proiecţii.

— Nu v-aţi gîndit niciodată să lucraţi cu actorii în locul balerinilor!

■ Am făcut-o uneori. Am folosit actorii în cîteva dintre spectacolele mele, de exemplu în Cele şapte păcate capitale şi în El o la de mînă... Este apoi Mechthild Grossmann, care e atrîşă şi lucrează mereu cu noi. Desigur, cîteodată mă gîndesc că ar fi interesant să încerc să lucrez numai cu actorii, dar modul meu de lucru ar trebui să se schimbe mult. Ceea ce-mi place de fapt, şi mai mult decît orice, este să întrebunţez

## CIVILIZATIA IMAGINII

oamenii pentru ceea ce au în ei. Uneori ei nu ştiu ce posedă şi e frumos să descoperim împreună. Alteori mă gîndesc că mi-ar plăcea să încerc să lucrez chiar şi cu persoane care n-au avut în viaţa lor nici o experienţă teatrală. Sînt mulţi oameni care au ce da şi cu care simt că aş putea face ceva.

— Să vorbim despre utilizarea vocii. Balerinii de la Wuppertaler Tanztheater vorbesc mult pe scenă. Există un curs special, o tehnică pentru folosirea vocii!

■ Nici o tehnică, nici o metodă. Fiecare are vocea sa, şi lucrul cel mai important este că e vocea «sa». (...)

## PUBLICUL

— Succesul din aceşti ultimi ani a influenţat mult trupa şi modul dumneavoastră de lucru! S-a schimbat ceva datorită marelui succes internaţional!

■ Nu cred că s-a schimbat nimic. Dacă simţi că ceea ce faci e cu adevărat important, va rămîne important independent de succes. Pe de altă parte, spectacolele mele, chiar şi în prezent, au nevoie de mult timp pînă să ajungă a fi acceptate de public. Fiecare spectacol are propria sa istorie (...). Consider stimulant faptul că unii dintre noi nu doresc cîtuşi de puţin succese facile, că se gîndesc permanent la sensul mişcării noastre, la etapa în care se află viaţa noastră, la limitele a ceea ce facem şi la noile graniţe pe care năzuim să le depăşim (...).

## AMBIENTUL VITAL

— Ce vă influenţează mai mult, din punct de vedere cultural, în pregătirea unui spectacol! De unde scoateţi ideile! Vă inspiraţi din alte forme de artă!

■ În timp ce creez ceva nou, fac tot posibilul să evit vizionarea oricărui fel de spectacol. Mă tem să nu copiez pe cineva, să nu mă las influenţat. Citesc, dar cititul e altceva. În cuvinte nu există nici o formă de teatru. Lectura îmi stimulează ideile, dar imaginile asociate acestor idei se găsesc numai în capul meu (...). În viaţa de fiecare zi sînt o mulţime de fapte, multe informaţii, aparent neînsemnate, dar în realitate fundamentale. Experienţa cotidiană e cea care mă inspiră în primul rînd.

## ETICHETELE

— În multe ocazii s-a afirmat că teatrul dumneavoastră este un «teatru al experienţei». Sînteţi de acord!

■ Formule, etichete, definiţii. Mi s-au pus atîtea în frunte! Asta e preocuparea obişnuită a criticilor: vor să analizeze, să descompună, să găsească înrudiri şi clasificări. Dar eu nu cred că mă situez în vreo categorie, şi nici nu vreau asta.

— Altă definiţie, foarte răspîndită, a stilului dumneavoastră este «neoespressionismul». Aţi fost eleva lui Kurt Jooss care, împreună cu Mary Wigman, a fost unul dintre marii maeştri al baletului expresionist german. Nu vă recunoaşteţi deloc în neoespressionism!

■ Sînt foarte mulţumită că nu trebuie să mă preocup de astfel de probleme. Pe Mary Wigman n-am văzut-o decît în fotografii. Cum ar fi putut să mă influenţeze? În ceea ce-l priveşte pe Jooss, problema e diferită (...). Cînd realizez un spectacol pot să am idei, pot să inventez întrebări cu care să-i stimulez pe balerini, dar ei sînt cei care îmi procură materialul pentru spectacol, fiecare într-o manieră proprie, plecînd de la el însuşi. Această modalitate de lucru este similară celei practicate de Jooss; ea provine din dorinţa de a crea fără să faci abstracţie de individualităţile cu care lucrezi (...).

## VECHILE SPECTACOLE

— În trecut, în unele dintre spectacolele dumneavoastră, în Barbă-albastră, de exemplu, relaţia bărbat-femeie era prezentată foarte violent. Cum vi se pare asta acum!

■ Aş zice că încerc senzaţii contradictorii cînd văd vechile mele lucrări. Uneori le admir şi nu-mi vine să cred că eu am fost cea care le-a făcut. Mă întreb: dar cum le-ai făcut? În

același timp, e ceva care mă face să spun: asta n-ai mai putea-o face azi și nici n-ai mai vrea să o faci (...).

— **In privința structurii, în ce fel credeți că s-au schimbat spectacolele dumneavoastră din ultimii ani față de primele!**

■ S-au schimbat multe lucruri, iar în structura lor s-a schimbat ceva fundamental. Cred că, acum, lucrările mele au devenit mai complexe. Înainte, spectatorul putea urmări puținii lideri, puținii protagoniști ai fiecărui spectacol. Acum, desigur, structura e diferită, în sensul că relațiile dintre personaje sînt altele și toți, în cadrul acestor conexiuni, pot fi considerați protagoniști.

## ANII '80

— **S-a spus și s-a scris că, începînd cu 1980, spectacolele dumneavoastră au devenit repetitive, că faceți mereu același spectacol. E o acuzație care vi se aduce mai recent...**

■ Nu numai recent. Nu a început doar de la 1980. Mi s-a mai spus... E un reproș care mă supără și mă întristează. Nu cred că mă repet în felul în care înțeleg unii. Repetarea, întotdeauna altfel, este cea a temei: tema este iubirea, dorința tuturor de a fi iubiți. Nu există nimic mai important despre care să vorbești, pentru că totul de aici pleacă. Cei care mă acuză nu înțeleg, nu văd. Sînt orbi, poate (...).

— **Unele dintre lucrările dumneavoastră mai noi par mai puțin provocatoare, sînt mai blînde într-un anumit fel, mai feminine decît primele spectacole.**

■ (...) N-aș spune că lucrările mele sînt azi mai blînde ca în trecut; mie mi se pare că sînt mai triste. Cîteodată mă gîndesc că poate Papa ar putea înțelege ceea ce vreau eu să spun. Sau, cel puțin, așa sper... Ar putea înțelege cu cîtă forță încerc să vorbesc în lucrările mele despre respectul față de existența umană și față de natură. N-aș vrea să par prezumțioasă cu aceste afirmații; e dificil să exprimi ceea ce simți. Am sentimentul — mult mai puternic acum — al micimii noastre în fața înfîplărilor ce ne înconjoară. Pentru mine, uneori, un spectacol e ca o rugăciune... În **Walzer**, de exemplu, acest sentiment e foarte puternic și știu sigur că unii balerini își dau seama de el. Dacă cineva privește spectacolul din acest punct de vedere, poate plînge tot timpul; sau rîde.

— **Multe dintre spectacolele dumneavoastră sînt pline de umor...**

■ Spectacolele care par mai ușoare, cele în care se întîmplă fapte amuzante sînt făcute în perioadele cele mai triste.

— **De ce!**

■ Poate pentru că să am de ce rîde... (...)

## VIITORUL

— **Cum vă vedeți viitorul!**

■ Nu știu. Chiar nu știu.

— **Vă temeți de viitor!**

■ Cîteodată. E dificil să te gîndești la viitor.

— **Există ceva ce ați fi dorit să faceți, ce ați fi dorit să spuneți în spectacolele dumneavoastră și n-ați spus încă!**

■ Da, poate. Sînt multe lucruri pe care încă nu le-am spus. Dar nu pentru că nu aș fi vrut să o fac, eu, uneori, ascund...

— **Ce ați ascuns!**

■ Se întîmplă să vrei să vorbești despre ceva și să ajungi foarte aproape de ceea ce vrei să spui, dar, în același timp, să înțelegi că este ceva alit de important încît să ți se pară stupid să-l etalezi. Atunci e ca și cum l-ai înveșmînta în altceva, fiindcă a-l dezvălui ți se pare o operație delicată și ți-e frică... E ceva prea important. N-aș vrea să fiu greșit înțeleasă, nici să par arogantă, dar cred că lucrurile așa stau. E ceva mult mai grav decît ceea ce publicul, în general, poate să vadă. Există în spectacol, dar nu se exhibă, deoarece eu am vrut să-l tînuiesc. De fiecare dată e ca și cum ar fi fost un puternic conflict între ceea ce vrei să arăți deslușit și ceva îndărătul căruia vrei să te ascunzi...

(Interviu realizat de Leonetta Bentivoglio, și apărut în «El Público», nr. 87/1991)

■ Traducere de MANUELA MIGA



Pina Bausch în spectacolul «Café Müller»



Afișul expoziției

La mijlocul lunii martie, UNITER și Institutul Francez din București ne-au invitat la vernisajul expoziției de fotografii «Prin-temps de la liberté», instalată la sediul acestuia din urmă. A fost o expoziție «de autor», toate imaginile (alb-negru și sepia) fiind realizate de Sorin Mihai Lup-

șa, tânăr fotograf de al cărui talent și interes pentru teatru beneficiază, din când în când, și revista noastră. Deși titlul expoziției trimite fără echivoc la numele uriașului turneu teatral francez în România anului 1990, turneu ce a adus la noi personalități precum Patrice Chéreau, Gérard

Desarthes ori regretatul Anioine Vitez, fotografiile ne reamintesc nu doar acest eveniment, ci și întâmplări mai recente, precum inaugurarea Teatrului româno-francez cu spectacolul Șase personaje în căutarea..., documentând astfel, (și) vizual, o colaborare culturală statornică.

## EDITURA VIDEO A MINISTERULUI CULTURII

Și-a sărbătorit un an de existență Editura Video a Ministerului Culturii, editură al cărei scop declarat este producerea și difuzarea de video-filme documentare, de ficțiune și experimentale, care să reflecte fenomenul cultural și artistic din România, să valorifice moștenirea culturală, să evoce personalitățile ale spiritualității românești, să prezinte cultura minorităților, să anverseze evenimentele majore, precum și să înregistreze, «comentându-le» prin imagine, spectacolele reprezentative de teatru și de operă. Casetele video urmează a sta la dispoziția rețelelor culturale ale Ministerului de Externe și a fundațiilor interesate în promovarea culturii românești, a canalelor de televiziune.

Selecția găzdulită cu această ocazie de Institutul francez din capitală și-a propus să illustreze aproximativ toate aceste direcții; filmele respective au fost însă de factură și valori diferite. Unele, simple consemnări etnofolclorice (Crăciun în Maramureș și Sfânta Maria la Moisei, ambele în regia lui Vivl Drăgan Vasile) sau monografice (Theodor Aman, regia Nicolae

Mărgineanu, Gustav Klimt la Peleș, regia Doru Cheșu), altele, mai mult sau mai puțin banale «cinematografieri» ale ceramicii de Cucuteni (Arpegii în ocră și cafeniu, regia Lucian Marlănescu), ale sculpturilor lui Dimitrie Paciurea (Himere, regia Nicolae Mărgineanu, Ovidiu Bose Paștina) sau ale unei retrospective parizlene (Pictura românească în timpul impresioniștilor, regia Constantin Chelba). Memorabil este, în schimb, filmul Carte-Obiect, Carte-Spirit în regia lui Sorin Ilieșu, unde prezentarea expoziției cu același titlu este însoțită de un excelent eseu al lui Gabriel Liiceanu care completează inspirat imaginea. O anume implicare filmică în tratarea subiectului se remarcă și la Greutatea materiei... Fluiditatea apei... Transparența aerului. Sculptura românească în lemn, în regia lui Mircea Gherghinescu, inteligentă recepție, prin lentila aparatului de filmat, a unei [alte] expoziții având însă un comentariu prea dens.

Din păcate, amplul documentar consacrat de Anita Gîrbea celei de a doua ediții a Festivalului național de teatru «I.L. Ca-

ragiale» a fost înfățișat doar prin intermediul unui inerent eliptic videoclip în variantă engleză: Political — Poetical — Theatrical.

Se impune cu necesitate, pentru ambloasele proiecte, elaborarea unei strategii estetice novatoare și, pe cât posibil, unitare. Cu toate dificultățile economice existente, și avîndu-se în vedere că în cinematografia românească există o tradiție a filmului de artă despre artă...

■ I.C.

P.S.

Cu întîrziere a ieșit de sub tipar un elegant pliant al Editurii Video, extrem de consistent ca instrument de lucru, conținînd pe lângă fișele celor 26 de filme realizate pînă în prezent (unele dintre ele concepute anume pentru a fi însoțite și de cîte un video-catalog al operelor de artă respective), un reperoriu al colaboratorilor și al acțiunilor întreprinse deja, cît și alte amănunte ce probează un deosebit scrupul profesional.

## PREMII PENTRU TEATRU

### LÉON, ANTHONY, MIKE & COMP.

Constatăm cu plăcere că, de la o vreme, programele Departamentului Film-Teatru al Televiziunii s-au îmbunătățit simțitor la capitolul spectacolelor străine, unde ni se oferă montări ale unor regizori importanți, în distribuții (uneori) strălucite. Dar... — «căci este un însă», vorba lui Caragiale — pentru ca satisfacția noastră să fie deplină, ar trebui să se gindească cineva și la faptul că textele acestor spectacole (adesea, opere clasice ale dramaturgiei universale) merită să aibă parte de o traducere și de un «dactilofraja» măcar decente. Ceea ce, din păcate, se întâmplă cam în două cazuri din zece. Urmărind, de pildă, reprezentația cu *Crimă și pedeapsă* (dramatizare și regie: Andrzej Wajda) în interpretarea ansamblului de la Schaubühne din Berlin, am încercat să facem abstracție de sonoritatea nu tocmai agreabilă, în speță, a limbii germane și să ne concentrăm asupra subtilităților, evident traduse după acelea franjuzești deja existente pe casetă. Și multe ne-a fost dat să înghijim! Treceam peste «mărunte» inexactități de genul «au ucis-o» în loc de «am ucis-o» și altele asemenea, și ne oprim la numele proprii. Că Solon (legiuitorul atenian) devinse... Solomon (regele, probabil) — trecă-meargă, nu-l putem pretinde traducătorul ca — dacă așa grăiesc subtilurile imprimate — să [re] citească tot romanul spre a se lămurii despre cine și despre ce povestește el. Ii putem pretinde, în schimb, să aibă, față de Dostoievski, față de noi și chiar față de propria sa meserie, minimul respect de a se opri la cuvintele care încep cu literă mare în carte (publicată în câteva ediții) spre a descoperi că e vorba despre Aliona, iar nu Alena, despre Lizaveta, iar nu Elisavleta, despre Porfiri, iar nu Porfir etc. Sau, poate, prefăcându-ne strălăni de numele rusești o să ajungem mai repede în Europa! Dacă-i așa, atunci măcar să fim tranșanți: pînă cînd Lev, și nu Léon Tolstoi, de ce Anton, și nu Anthony Cehov sau Theodore Dostoievski! Ba, pentru iuțirea procesului de europeanizare, de ce să nu lansăm un Jean-Luc Caragiale și un Mike Eminescu

■ A.G.

Edițiile DAB și CANOVA din Iași au atribuit, în cadrul unor întâlniri cu publicul, desfășurate la Palatul Culturii, la Teatrul Național și la Muzeul Teatrului, o serie de premii pentru actori, regizori și alți oameni de teatru.

Premiul de spectacol, pentru anul 1991, a fost acordat montării Teatrului Național din Iași cu *Serpentina*, după piesa lui Tankred Dorst, în regia lui Ovidiu Lazăr și scenografia Marfei Axenti, amîndoi distinși și cu premii individuale.

S-au acordat, de asemenea, premii pentru interpretarea actorilor Teodor Corban, Ion Sapdaru și Liviu Manoliu. Cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani, actorul Teofil Vălcu a fost distins cu un premiu special pentru întreaga activitate artistică.

Doamna Lucia Burada-Romanescu, fiica reputatului istoric de teatru T.T. Burada, i-a fost acordat un premiu special pentru contribuția adusă la dezvoltarea artelor de spectacol, precum și pentru aportul la îmbogățirea fondului de documente al Muzeului Teatrului din Iași.

## PIRANDELLO ERA ROMÂN!

Dar ce, parcă numai el? Și Cehov, ba chiar și Shakespeare! Ori, cel puțin, cunoșteau cu toții limba română, în care au și scris câteva piese. Această cutremurătoare descoperire aparține secretariatelor literare ale citorva teatre și este adusă la cunoștința marelui public prin intermediul programelor de sală la spectacolele TICHIA CU CLOPOȚEI (Bacău), COMEDII (Teatrul Odeon) și ROMEO ȘI JULIETA (Studioul Casandra). Într-adevăr, ce altceva se poate deduce din faptul că amintitele publicații nu pomenesc nicăieri vreun nume de traducător? Mai mult, secretariatul literar al «Casandrei» îmbogățește cunoștințele noastre despre dramaturgia universală anunțându-ne că în repertoriul teatrului figurează și piese aparținînd lui Michel de GUELDERODE și lui Peter SHAEFFER! Să fie oare autorii în cauză unii și aceiași cu GUELDERODE și SCHAEFFER despre care e vorba în programul de sală următor, la O SĂRBĂTOARE PRINCIARĂ? Oricum, ținînd seama de vorba care spune că «numai cine nu muncește nu greșește», recomandăm celui (celor) ce redactează programele foarte multă atenție: dacă vreodată s-o întîmpla să citim acolo despre GHELDERODE și Peter SHAEFFER, am putea trage concluzia că, nemaigreșindu-se...

■ A.G.

## FORME TEATRALE ALTERNATIVE NESUBVENȚIONATE DE STAT

La sfîrșitul lunii martie, UNITER a organizat o dezbatere profesională (moderator: Marian Popescu) privind stadiul actual și perspectivele formelor alternative de teatru. Întîlnirea a fost apreciată ca utilă și binevenită în primul rînd de către directorii teatrelor particulare, care se confruntă în clipa de față cu greutăți foarte mari, uneori ele dovedindu-se — practic — insurmontabile. Faptul că UNITER, organizînd această discuție, se arată dispus să-i sprijine (desigur, la nivelul propriilor posibilități, limitate), le mai dă o rază de speranță, fiind foarte important — așa cum s-a spus — nu numai ajutorul strict material, ci și cel moral sau publicitar.

Cei prezenți au putut afla cum s-au constituit câteva dintre principalele teatre particulare existente în Capitală și care sînt problemele lor comune și specifice de la

Tudor Popescu — directorul Teatrului detelilor, Dorina Lazăr — directoarea Companiei artistice «București» (asociat, Traian Ionescu), de la Valeria Seciu — directoarea Teatrului «Levant» și de la Florin Vasiliu — directorul Companiei teatrale de comedie ce-i poartă numele.

Au fost ascultate cu interes considerațiile referitoare la celelalte teatre independente, patronate de UNITER, dar total sau parțial subvenționate, funcționînd pe baza elaborării unor proiecte și programe care-și găsesc propriii lor sponsori: Teatrul franco-român, Teatrul Inoportun și Teatrul de cameră.

Inserarea unor anunțuri și reclame în Buletinele informative săptămînale pe care UNITER a început a le scoate încă din luna martie, sprijinirea teatrelor programelor la redactarea și edi-

și afișelor de spectacol, prin parteneriatul pe care UNITER îl are acum cu firma Rank Xerox, sînt desigur doar câteva dintre primele modalități de colaborare, ivite chiar în cursul discuțiilor. Ele nu rezolvă însă și nu pot rezolva problema de ansamblu a teatrelor particulare, care, în loc să fie încurajate, sînt practic obstrucționate, fie și prin discriminările de care au parte în raport cu celelalte instituții teatrale, de stat. Concluzia ce s-ar putea desprinde — și anume, aceea că guvernul e consecvent cu sine în «sprijinirea» inițiativei particulare, oriunde s-ar ivi ea — nu e de natură să impulsioneze apariția unor forme alternative de teatru și sînt gata ziasmul celor care n-aveau nu numai bani, ci și o nobilă dăruire de sine, ce are dreptul la stima și prețuirea noastră.

■ V.P.

## TITUS ANDRONICUS — DESTINUL UNUI SPECTACOL TEATRAL

Dacă este adevărat (și, probabil, este) că Shakespeare și-ar fi scris piesa cam prin 1592, să observăm mai întâi că prima ei reprezentare românească, situându-se în 1992 (14 martie), are loc după 400 de ani. Cine cunoaște semnificația cifrei 100 o poate corela cu aceea a cifrei 4, întărirea ei de 4 ori în cei 400 de ani care au trecut. Continuând posibilele «speculații» de acest gen, să mai observăm că și 14 (data premierei din martie, a 3-a lună a anului 1992) poate fi citit în mai multe feluri: și ca  $5 (1 + 4)$  și ca multiplu al lui 7 ( $2 \times 7 = 14$ ), dar și ca 1 (primul spectacol) ce cutează să se așeze înaintea statornicității 4 al veacurilor de tăcere. 1992 este un  $1 + 9 + 9 + 2 = 21$ , pe care, dacă l-am împărți la 3 (martie), am ajunge tot la 7, ce intră de 9 ori dacă am înmulți acest 21 cu 3, obținând atunci  $63 (7 \times 9 = 63)$ . Dar și bătrînul 1592 ( $1 + 5 + 9 + 2 = 17$ ) este, în felul lui, un multiplu al lui 7, fiind un  $10 + 7$ . E cît se poate de evident că între acest 17 al lui 1592 ( $1 + 5 + 9 + 2 = 17$ ) și 21-ul lui 1992 ( $1 + 9 + 9 + 2 = 21$ ) nu există decît un 4, cel al veacurilor trecute între timp. Nu intrăm acum în amănunte de interpretare. Semnalăm cazul celor fascinați de știința numerelor și le așteptăm eventualele intervenții și «prevestiri» pe această temă.

În ce ne privește, ne vom întoarce la spectacol și la destinul de pînă acum al acestuia. Căci este primul spectacol de anvergură al teatrului dramatic din România, invitat în Japonia. (Spectacole pentru copii au mai fost invitate, chiar în atît de hulițele ultime două decenii, și aceste spectacole s-au bucurat, la vremea lor, de un enorm succes.) Dar este și primul spectacol teatral românesc invitat în străinătate chiar înainte de a fi gata și, deci, de a fi văzut de cineva. Confirmarea selecției lui pentru unul dintre festivalurile internaționale de teatru din Japonia, cel de la Tokio, avea să se facă de către partea japoneză pe 29 februarie (cînd fusese inițial programată premiera), în urma vizionării unei repetiții generale, socotită de altfel prea puțin concludentă de către regizorul Silviu Purcărete, autorul montării.

O serie de amănunte avem să le aflăm de la prima conferință de presă a spectacolului, organizată la sediul UNITER din București, pe 19 martie, conferință la care au participat cu diverse intervenții — în afara regizorului Silviu Purcărete și a d-nei Corina Șuteu-Lupuș, care a condus această întîlnire — Ion Caramitru, Natalia Stancu, Margareta Bărbuță, Maria Vodă Căpușan, Emil Boroghina (directorul Teatrului Național din Craiova), Vladimir Doveselu (tenor la Opera Română), Paul Chișinău și subsemnatul. Ideea urmăririi desdat-o de altfel acestui spectacol ne-a te. Recunoscînd că este subsemnatul regizorul ne-a povestit cît de epuizați s-a simțeau cu toții după orele de repetiții

și cîte insomnii au avut, ca și cînd, din acest text, suprasaturat de crime, ar fi exalat un fel de «gaze toxice». Și a adăugat: «E posibil, ca și în cazul celeilalte piese (regizorul nici n-a numit piesa Macbeth, ale cărei scene, chiar și asociate la Ubu Rex, i-au dat mult de furcă n.n.), să fi pluit un fel de blestem satanic. Piesa conține deci un «morb», un demon, și eu, care sînt superstițios, am simțit lucrul ăsta». Să fie așadar cu totul întîmplător faptul că, după numai cîteva spectacole, Ștefan Iordache s-a găsit temporar în imposibilitatea de a mai juca rolul, regizorul gîndindu-se chiar să-l «înlocuiască», pentru a putea efectua turneele în Japonia? Inclînăm să credem că nu. Oricum, abia începutele peripeții ale spectacolului dau de gîndit și merită a fi urmărite în continuare.

Să consemnăm, acum, și cîteva dintre mărturiile de creație ale regizorului Silviu Purcărete, produse cu ocazia acestei izbutite și incitante conferințe de presă: „Succesul e bun pentru că îți dă libertatea de a-ți permite să greșești. Și eu vreau să profit de libertatea asta. Succesul național cu Ubu Rex a fost o consecință aproape totală a celui de la Edinburgh. Înainte de Edinburgh, deranjante nu erau opiniile criticilor despre acest spectacol, ci lipsa de interes față de el, pentru ca apoi, după Edinburgh, să se înregistreze creșterea bruscă a acestui interes.

...Întoarcerea unor foarte mari regizori din străinătate e un foarte mare cîștig pentru teatrul românesc și pentru mine personal. Dar ei n-au fost primiți ca niște mari regizori, așa cum de altfel s-ar fi cuvenit, ci ca niște ayatollahi, de multe ori spunîndu-și cuvîntul mai mult o aură legendară decît o stimă reală.

...Pentru mine, ca regizor, schimbarea din decembrie '89 a însemnat destul de puțin. N-am simțit o «eliberare». Întotdeauna m-am simțit structural atras de textul clasic și, într-un fel, mi-am exercitat, atît cît am putut, libertatea artistică și în trecut. Dar '89 a însemnat mutarea mea la Craiova, care, mie personal, mi-a priit. A fost o schimbare de domiciliu artistic foarte folositoare și, în mod coincident, a avut loc chiar în 1989. Teatrul Național din Craiova a acceptat pe deplin programul meu artistic și mi-a pus la dispoziție toate condițiile pentru a-l realiza.

...În spectacolele mele s-ar putea să existe — așa cum s-a spus — o «violență contestatară», dar eu personal nu mi-am propus-o. O asemenea dimensiune poate apărea însă din interiorul operei literare puse în scenă. În ce mă privește, într-un spirit mai burghez, îmi propun să fie opere de artă frumoase, în care pot să existe sau nu și astfel de dimensiuni.

Ce am avut propriu-zis de spus este conținut în spectacolul Titus Andronicus. Piesa a fost uitată secole de-a rîndul (mai ales în descoperită» în ultimele decenii (mai ales în montarea lui Peter

Brook) și, cu deosebire, în ultimii ani. Nu știu exact de ce, poate datorită caracterului ei sîngeros, violent, ea pare azi foarte «posibilă» și foarte contemporană. ...Ce măști trebuie să îmbrace omul pentru a-și exprima suferința? Iată o temă fundamentală shakespeariană.

Regizorului trebuie să i se acorde un credit total. În provincie lucrul acesta e mult mai ușor. În București n-aș fi putut face Titus Andronicus la nici un teatru. La Craiova, unde tentațiile și solicitările din exterior sînt mai mici și mai puține, a existat posibilitatea recluziunii în teatru, foarte importantă pentru realizarea spectacolului.

Actorii sînt îndeobște persoane foarte glumețe. Iar la Ubu Rex au fost destule acte de indisciplină. Așa că și eu devenim irascibil și mi-am pierdut cumpătul nu o dată. În schimb, după succesul de la Edinburgh și în perspectiva turneului de la Tokio, în momentul în care am început lucrul la Titus Andronicus era o liniște mormintală.

În privința «lucrului cu actorul», ca regizor, «îmi fac lecțiile de acasă», dar rămîn «flexibil», pentru că forma, căile și particularitățile scenice sînt vii, se petrec pe scenă și se nasc de multe ori acolo, în timpul lucrului cu actorii.

Mă exprim într-un mod predominant vizual. Altfel, am un stil eclectic și — el este demodat, e, să zicem, împotriva liniei generate de Peter Brook. Dar acest tip de vizualizare excesivă e singurul meu mod de a putea să transmit. Important e ca el să fie personal și comunicarea, cît se poate de directă.

Din punct de vedere tehnic la Craiova s-a produs întîlnirea cu un spațiu foarte mare, spre deosebire de cel existent anterior, la Teatrul Mic. Pentru mine a fost o mare plăcere, pe care am resimțit-o ca pe o scăpare de obsesii claustrofobe. Spațiul acesta foarte mare mi-a permis încercarea de a armoniza toate componentele spectacolului, cu preponderența vizualului. Din acest punct de vedere, un spectacol ca Piațeta era chiar împotriva modului meu obișnuit de a mă exprima.

Cred că între spectacolele mele de la Constanța (Hecuba și Legendele Atrizilor, făcute pe malul mării) și cele de acum, de la Craiova — Piticul din grădina de vară, Ubu Rex și Titus Andronicus — există un soi de legătură de continuitate, pe care însă n-am căutat-o, n-am urmărit-o în mod special.

Alte cîteva date și cifre ne-au fost comunicate, tot atunci, de Emil Boroghina, directorul Teatrului Național din Craiova. Își au și ele importanța și semnificația lor: repetițiile au început pe 4 ianuarie, pe scenă lucrîndu-se efectiv două luni, între 14 ianuarie și 14 martie, data premierei. Partea japoneză suportă în întregime cheltuielile de transport ale trupei (în bani românești, cca. 75 milioane lei), la care se adaugă transportul celor 1 000 kg ale decorului (încă 25 milioane lei), ajungîndu-se astfel doar la 100 de milioane lei, în total

■ VICTOR PARHON

## PARANTEZE DUPĂ CINCISPREZECE ANI DE LA CUTREMUR.

Acest text este întârziat.

Un om/telespectator stă/doarme în propriul (?) lui fotoliu/scaun (deocamdată neimpozabil), ori măcar înăuntrul propriului său vis/coșmar. Omul are grijile sale. Mai are un ecran t.v. spre care privește.

Să presupunem (deși nu e ficțiune) că sîntem în seara zilei de 4 martie 1992. Să mai presupunem că, din oferta de canale (a se înțelege: unul, două, poate chiar trei), telespectatorul alege S.O.T.I. (poate avea motive, dar cu această am încheiat suita parantezelor).

La exact cincisprezece ani de la cutremurul care îi înghițea pe cei care pot fi înscrisi, fără a jigni, în orbita centrului gravitațional numit Toma Caragiu, la cincisprezece ani, deci, telespectatorul postului S.O.T.I. îl poate vedea pe Florian Pittiș interviewat. Bucurie. Bucurie?

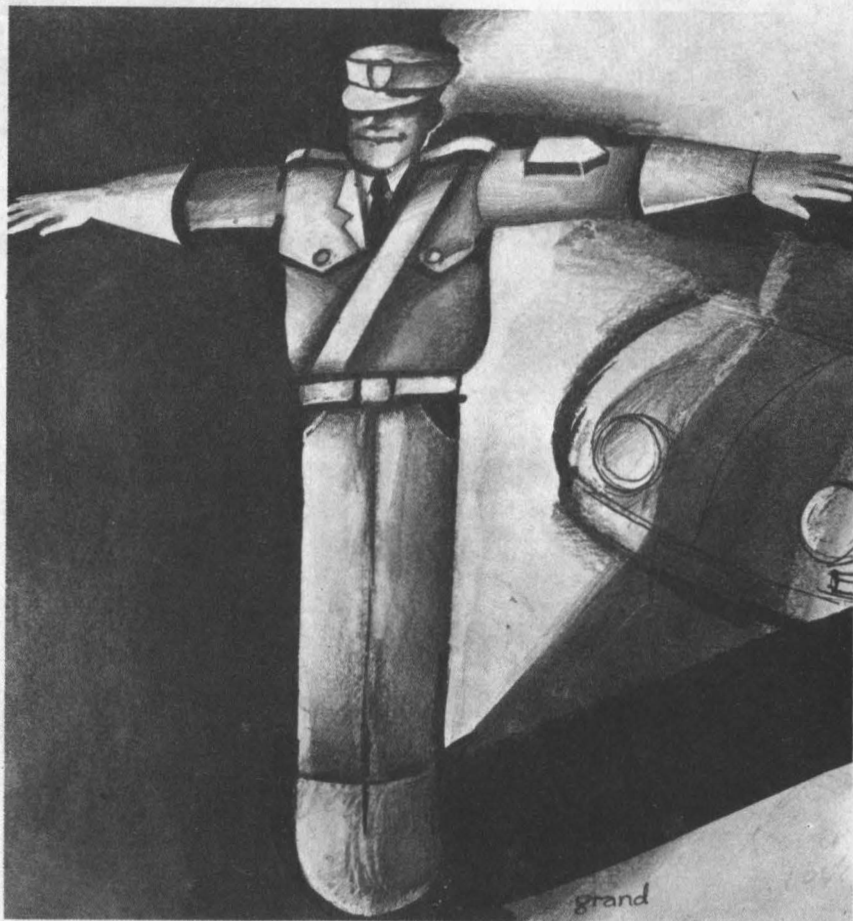
Domnia-Sa arde să ne implice, că mulți sîntem admiratorii săi, într-o cronologie pe cît de precisă, pe atît de neinteresantă. Un titlu de glorie este exercițiul verbal de amintire pioasă. Ca ton: **Cîntec despre mine însumi** a debutat ca spectacol fix la 15 iunie 1985, ziua în care Cenaclului «Flacăra» avea să i se întîmple ce i s-a întîmplat în acel Ploiești. Altă sinistră zi, am comenta noi. Aflăm lucruri interesante. Cum că acel **Cîntec...**, a cărui sursă auctorială nu e nicicum amintită în **Interview**, s-a jucat, trecînd peste considerentele recent-financiare, de vreo 230 de ori, întrerupîndu-se prin mai 1990. Avem totuși plăcerea să descoperim, dacă nu cumva am făcut-o cu ochii noștri, ba chiar și cu urechile, că reprezentațiile s-au reluat în sîrșit de 1 martie 1992. Spectacol rock la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», sala de la Grădina Icoanei. Mărțișor frumos, poate neinteresant. Generațiile se schimbă.

Interesul poate fi captat însă de inițiativa pe care, și aici vom relua parantezele abandonate, (Onor Domnia-Sa) Domnul Florian Pittiș o lansează în același **Interview** acordat postului S.O.T.I.: demnă de crezare, ba chiar lesne a fi pusă în practică, este ideea reluării (fie și motivată doar parțial) spectacolelor Cenaclului «Flacăra»! O undă de regret se împletește cu adierea speranței că monstruoșitatea s-ar putea într-adevăr realiza... Poate că programarea acestei cinice convorbiri t.v. în chiar seara zilei de 4 martie este întîmplătoare. În acest caz e vorba (doar) de o gafă. Pentru că ideea nu poate fi comentată.

S(p)on(s)orizat de pasiunea Domniei Sale pentru rock-ul autentic, Domnul Florian Pittiș oscilează cu grație între T.V.R. 1 și S.O.T.I. Fondul muzical al acestui **Interview** a fost **Give Peace a Chance**.

■ ALEXANDRU PLEȘCAN

04 martie 1992



## DAR STELUȚA CEA DE SUS, OARE CE-O AVEA DE SPUS! »

Nu știu dacă vîrsta e de vină, dar m-a cuprins un dor de dat sfaturi, imposibil de reprimat. Bineînțeles, tinerilor ori vîltorilor confracți, avînd în vedere faptul că ei n-au de ales: vor, nu vor, primesc sfaturi zi și noapte, ani la rînd, adică exact pînă cînd... încep ei să dea sfaturi. Așadar:

Dragi tineri confracți,

Dacă vreți ca numele vostru să fie căutat în paginile publicațiilor, dacă vreți să fiți luați în seamă (atenție, n-am spus «iubiți», ci «luați în seamă!»), dacă vreți ca opinia voastră să pătrundă (cu riscuri, în ceea ce vă privește, dar oricum...) în cugete și simțiri, **NU SCRIEȚI CRONICII**! Desenați steluțe. V-o spun din proprie experiență. E o taină a profesiei de critic pe care eu am aflat-o prea tîrziu pentru a-mi mai putea fi într-adevăr utilă, și tocmai de aceea, pentru a nu vă lrosi și voi timpul în căutarea ei, v-o împărtășesc.

Desenați steluțe. E practic, modern, nu presupune cine știe ce efort, dar vă asigură popularitatea în masele largi de oameni al muncii din teatre și alte instituții de spectacol. Cronică, oricum, e citită, de cele mai multe ori, în diagonală (nici o legătură cu metoda științifică de lectură cu același nume) doar pentru a se afla dacă autorul ei «a fost sincer» (adică a

lăudat) sau «n-a priceput nimic» (adică, înțelegeți voi ce-a cutezat să facă). Mai există și a treia variantă: «L-a pus X să injure, sînt prieteni de șpriț». Alte reacții nu e necesar a fi luate în calcul, ele fiind cu totul întîmplătoare, deci cu totul atlice.

Concret: scriu cronică de douăzeci și patru de ani, dar certitudinea că opiniile mele — bune, rele, opinii și ele — sînt receptate o am doar de cînd, lunar, calligrafiez steluțe în Top-ul revistei **Teatrul azi**. Sună telefoanele, mi se transmit mesaje cu mireasmă mafiotă, oameni care nu s-au supărat cînd am scris, preț de cinci pagini dactilo la două rînduri, că au făcut un spectacol foarte prost, acum sînt la un pas de înjurătura carpațo-dunăreano-pontică (trunchi viguros în domeniu, să recunoaștem) azvirlită în față, doar pentru că am pus în dreptul montărilor pe care au semnat-o două steluțe și nu trei (trei și nu patru, una și nu cinci ș.a.m.d.). La un pas de înjurătură și la doi de crimă, îmi vine a crede. Sincer vorbind, sînt fîlată că reușesc să dez-lănful cu o steluță ce n-am reușit să desenez și patru de ani, voi primi și burse în Atlantida pentru o steluță în plus.

■ CRISTINA DUMITRESCU

COUPÉ



## MARIA VOLUNTARU

Rămăsese singura în viața dintre elevii lui C. Nottara. Straja de pe urmă a alfabetului din catalogul trecut, azi, deplin, în istorie. Voluntaru Maria, fiica unui «voluntar» dobrogean în Războiul Independenței. O poreclă «schimbată în renume», căci fata de la țară n-a trăit complexele originii sale printre doamnele scenei naționale. S-a impus prin vitalitatea, prospețimea și inteligența unei firi cuviincioase, dar expresive pînă la pitoresc. A fost o actriță de compoziție, mai ales în roluri de plan secund.

O aflăm, prin 1925, pe afișul Teatrului Popular animat de Victor Ion Popa, în primele spectacole pentru copii de la noi. Doi ani va activa la Teatrul Național din Chișinău. Arhivele acestui oropsit așezămînt fiind încă necunoscute, nu știm ce a jucat acolo tînăra revenită în Bucureștii anilor 1928 pentru a intra în compania lui Sica Alexandrescu «Teatrul nostru». Se impune aici în piesa debutantului Tudor Mușatescu, **Panțarola**. Pe scena dintre castanii Parcului Oteteleșanu e aplaudată în vodeviluri și comedii. O subretă care amintea de Maria Ciuculescu.

Directorul Naționalului, renumitul penalist I.Gr. Periețeanu, o angajează în 1930. Va sluji prima scenă neîntrerupt, pînă la pensionare, în 1967. Fișa de creație este impresionantă, potrivit ritmului de atunci al premierelor. Mai ales titlurile românești abundă. Intii, Căragiale. A fost Zîta din **Noaptea furtunoasă**, alternativ cu marea cochetă Elvira Godeanu (1931). În rolul dezlănțuitei Miță Baston îi dă replica lui I. Fintășteanu (Crăcanel) în **D'ale carnavalului**. Pe «rușinoasa» consoarta a lui Jupin Dumitrache o interpretează în 1942 și în 1948, în antologica reprezentatie a lui Sica Alexandrescu. La relansarea **Gaițelor** lui Al. Kirilescu (1932) e Lena, sora saracă a clanului. Cînd George Calboreanu prefira, fremurînd, aurul lui Haqi Tudose, Ghioala așteaptă în zadar mila fratelui (1938). Tot o lelită de mahala înfățișează în comedia lui Ciprian **Capul de rățoi**. Și Victor Eftimiș, Mihail Sorbul, N. Kirilescu, Andrei Corțeanu, Sanda Coțarăscu, Mihail Sebastian etc. îi datorează portrete scenice conturate cu har și devoțiune.

A fost utilă și-n repertoriul clasic — Shakespeare, Ibsen, Ostrovski. Remarcabilă în rolul Felice din **Bădăranii** de Goldoni (1946), alături de Al. Giugaru, debutant la Teatrul Național.

Rolul vieții sub reflectoare, de care tot mai puținii ei colegi își amintesc cu nostalgie de album, este cel din piesa lui Al. Mitător — **Gabriela Arleziana** (1946). Alături, un debutant pro-

Am cunoscut-o în anii din urmă: Lumina ochilor... stînsese, doar patima evocărilor mai dădea seamă că trăise din dinu basmul scenei. După cuviință, e rîndul istoricului de teatru.

■ IONUȚ NICULESCU



## JEAN LORIN FLORESCU

Ce-repede zboară anii!... În 1951 primeam pe scena din Sărindar pe colegul Jean Lorin Florescu, proaspăt absolvent, școlit de către Marietta Sădova. Își făcea debutul în **IAȘII ÎN CARNAVAL**. Își începuse ucenicia la Iași, unde cunoșcuse și răcoarea beciurilor Securității; pentru vină de-a fi fredonat «Deșteaptă-te, române».

Înalt, cu o voce baritonala, întotdeauna elegant și cu gesturi ce păreau studiate, Jean Lorin s-a anunțat încă de la început ca o speranță pentru rolurile de compoziție. Și ele au venit, în scurgerea anilor, fie prin Krogstadt din **NORA**, unde dubla pe Ciulei, fie prin cele din **NUD CU VIOARA** sau **GILCEVILE DIN CHILOGGIA**. O dată cu caderea cortinei peste primul act din existența Teatrului Mic, el și-a creat un drum solid, colaborînd intens și la cinematograf, televiziune sau radio. Scena i-a rezervat o mare diversitate de roluri, dintre care nu pot fi uitate acelea din **VICLENIIILE LUI SCAPIN**, **RICHARD AL II-LEA** sau **EVUL MEDIU INTIMPLATOR**. Cele mai bine de 30 de roluri din cinematografie au rămas și ele în memoria spectatorilor (**SERBARILE GALANTE**, **FELIX ȘI OTILIA** etc), după cum sint de reținut cele create la televiziune, în **STILPII SOCIETAȚII** sau în **TOATE PINZELE SUS**.

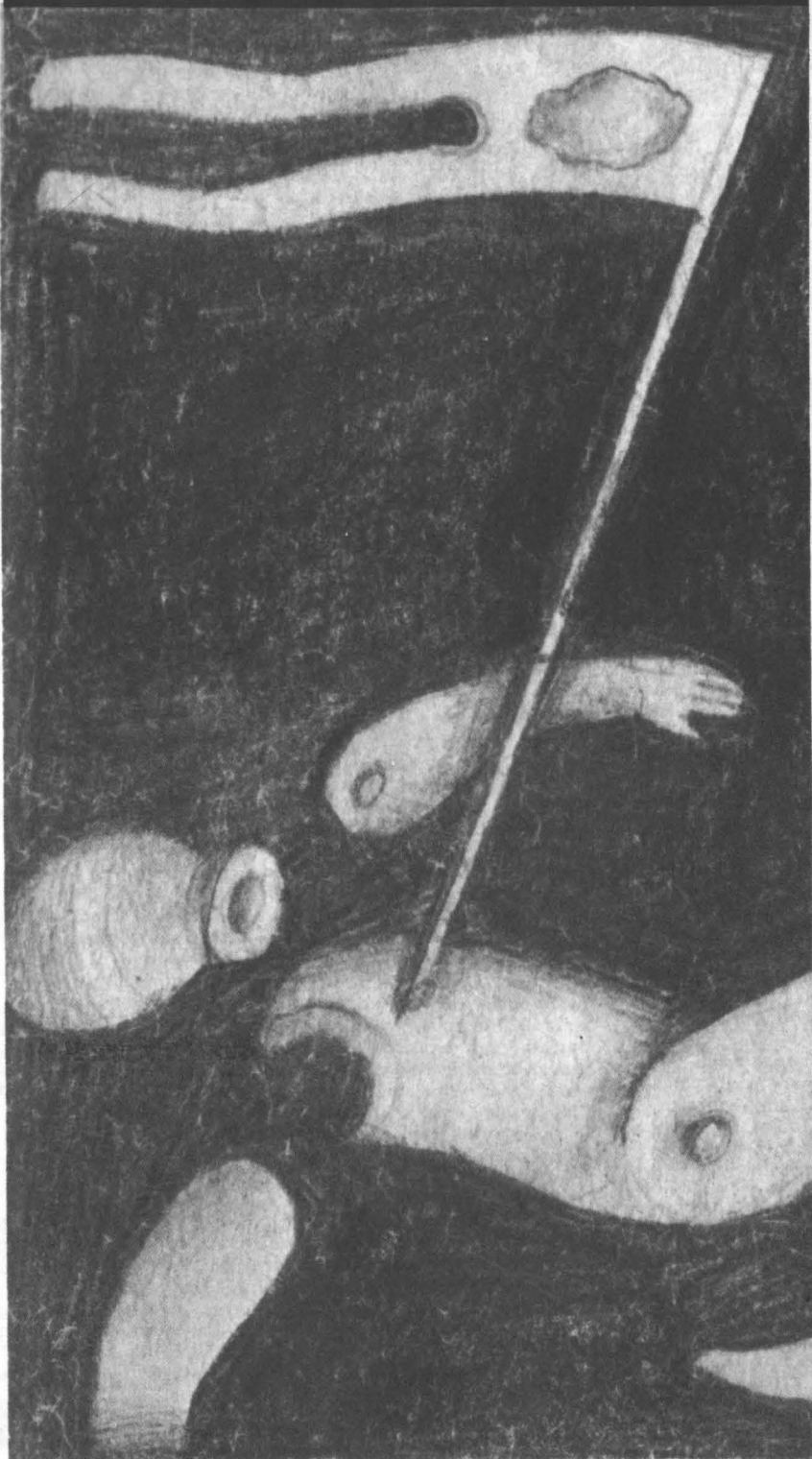
Îi plăcea viața boemă, dar niciodată nu a amestecat aburul bodegilor cu aerul curat al scenei. Nu se băga în birte, tacerea lui impunînd respect.

Chemat de la pensie, după ce slujise scena Teatrului Mic mai bine de 35 de ani, să colaboreze la înregistrarea pentru televiziune a unei piese mai vechi, slăbit, cu vocea stînsă, mi-a mărturisit la final cu un oftat sfîșietor: «A căzut cortina mare peste ultimul act al vieții mele». Avusese dreptate.

■ CONSTANTIN DINESCU



# SCENA LUMII



Cu prilejul Zilei  
Mondiale a Teatru-  
lui – 27 martie 1992

O VOCE DIN AME-  
RICA LATINĂ

Mesajul lui Arturo  
USLAR PIETRI,

scriitor  
din Venezuela, Premiul «Principe de As-  
turlas», 1990 (Spania), Premiul Internațional  
al Romanului «Rómulo Gallegas»,  
1991 (Venezuela)

Pentru om, Teatrul este un alt mod de a trăi, un mod diferit de a exista și de a se realiza, de a se privi pe sine și de a se supune necontenit unui examen. Aceasta este imensa lui virtute și funcția sa de nelocuit. Ar fi suficient să aruncăm o privire, oricât de superficială, asupra lumii Greciei antice, pentru a ne da seama ce este teatrul — ce înțelegeau grecii prin teatru și ce reprezenta el în viața lor și care n-are nimic de-a face cu ceea ce numim noi, prin această vocabulă, în zilele noastre. Nu era vorba numai de un eventual «catharsis», în stare să elibereze spiritul de impurități și conflictele sale, ci și de un alt mod de a se împlini, fără ca o distincție prea marcată să apară între ceea ce aparține teatrului și ceea ce ar proveni din viață.

Marile ore ale teatrului au fost tocmai acelea în care el s-a convertit, aparent, în viață autentică și în experiență reală. Să nu uităm că teatrul, care avea să dispară, în Occident, o dată cu lumea antică, a renăscut ca printr-o magie, ca element al cultului religios. Până și slujba religioasă este o formă de dramă liturgică. Iată de ce teatrul pare a fi atemporal și de ce putem astăzi, în anumite împrejurări, să reținem *Prometeul* lui Eschil, *Hamlet*-ul lui Shakespeare sau *Viața e vis* de Calderón.

Acum mai mulți ani, am trăit uluitoarea experiență de a asista, la Comedia Franceză, la transpunerea scenică a *Păcii* lui Aristofan, într-o vie actualitate. Era epoca în care norii ce anunțau războiul mondial se adunau la orizont, în care fascismul își agita pumnul învelit în mănășă și în care lumea trăia literalmente într-o stare de veghe bîntuită de o spalmă nedeslușită. Datorită magiei Teatrului, pe care numai el o poate provoca, aceste străvechi cuvinte, precum și scena antică dobîndeau un contur real, iar ceea ce rosteau actorii părea să reprezinte în același timp gândurile întregii asistențe în acel moment de neuitat.

Tocmai aici se află marea unică a Teatrului și incomparabila sa capacitate de a supraviețui în toate virtualitățile sale, dincolo de distorsionile și de umilințele pe care o Lume prea frivolă i le-ar putea impune. Pretutindeni în lume, ori de câte ori o filă autentică se înfruntă cu viața, s-ar putea naște impresia că se ridică o cortină. ■



## TEATRUL MALAKOFF: JEUX DE LANGUES

Nelinești experimentale, formule organizatorice, rațiuni financiare sau de statut instituțional dezvăluie în teatrul conservarea în cele mai variate forme a nostalgiei după tradiția ambulantă a eroicului artist rătăcitor.

Orizonturile s-au lărgit, artiștii nu mai adastă din târg în târg ori din sat în sat după un traseu agale, liniar, ci pot să parcurgă spații vaste cu vehiculele cele mai moderne, să străbată țări și continente. Căruței cu coviltir i-au luat locul mașina ultimul răcnet, avionul sau trenul (care, desigur, se deosebesc de la țară la țară — și cum se mai deosebescl). Scopul vizat poate fi decis la cele mai înalte niveluri, ținând de legături culturale bine cumpănite și rînduite, de legături frățești între popoare înrudite și apropiate prin spirit și origine sau chiar de rațiuni de politică internațională. Sensul fundamental rămîne însă același.

Mai mult sau mai puțin nevoit, teatrul dibuie spre originile sale modeste și populare, spre simplitate economică și comunicare directă, chiar dacă adesea se parcurge un drum extrem de sofisticat, iar simplitatea e numai aparentă. Într-o asemenea direcție se înscrie recentul turneu al artiștilor francezi cu **Jeux de langues**. El se plasează în continuarea turneelor anterioare ale oamenilor de teatru francezi, turnee mai costisitoare și mai ample, începute cu acel de neuitat «Printemps de la liberté» care saluta, exact în urmă cu doi ani, în martie-aprilie 1990, cu atîta romantică dăruire, revoluția română. De atunci multe s-au înfîmplat, multe s-au schimbat, avîntul nostru idealist s-a mai izbit de realitate. Un lucru însă a rămas același și parcă se adîncește. Ne-am cunoscut, ne-am regăsit, ne-am recunoscut, ne căutăm mereu.

Relațiile noastre reciproce sînt esențial consolidate de venirea și revenirea artiștilor francezi. Unii ne-au devenit prieteni apropiați, destinele artistice ni se împletesc. Înființarea teatrului româno-francez la București, debutul său cu **Șase personaje în căutarea...** în regia Sophiei Loucachewsky, montarea unor piese în limba franceză la Teatrul de Cameră condus de Cristina Loviță sînt dovezi certe ale acestei apropieri.

Sylvaine Zaborowski, care s-a ocupat de organizarea turneului cu **Jeux de langues**, revine a treia oară în România în calitate de organizator. Mai mult decît atît, debutul ei ca dramaturg a avut loc în mai '91 la Cluj, la studioul Teatrului Național, unde regizorul Victor Ioan Frunză a montat un spectacol-coupé intitulat **Păsărlle** — foarte interesant ca formulă scenică — cu două dintre piesele autoarei.

Spectacolul cu **Jeux de langues**, care a fost dus în turneu în cîteva orașe: București, Timișoara, Cluj, Iași, este în fond o creditare a francofoniei noastre, întrucît întregul său scenariu mizează pe cele mai subtile răsăfuri filologice, jocuri de cuvinte, calambururi, polisemii. El se adresează în primul rînd cunoscătorilor foarte avizați ai limbii franceze și, în acest fel, este o recunoaștere extrem de măgulitoare. Producție a companiei «Théâtre sans domicile», a fost finanțat de Ministerul Culturii din Franța și găzduit la noi de Institutul Francez din București și de centrele culturale franceze din fiecare dintre orașele pomenite. Formula «teatru de apartament», căreia i

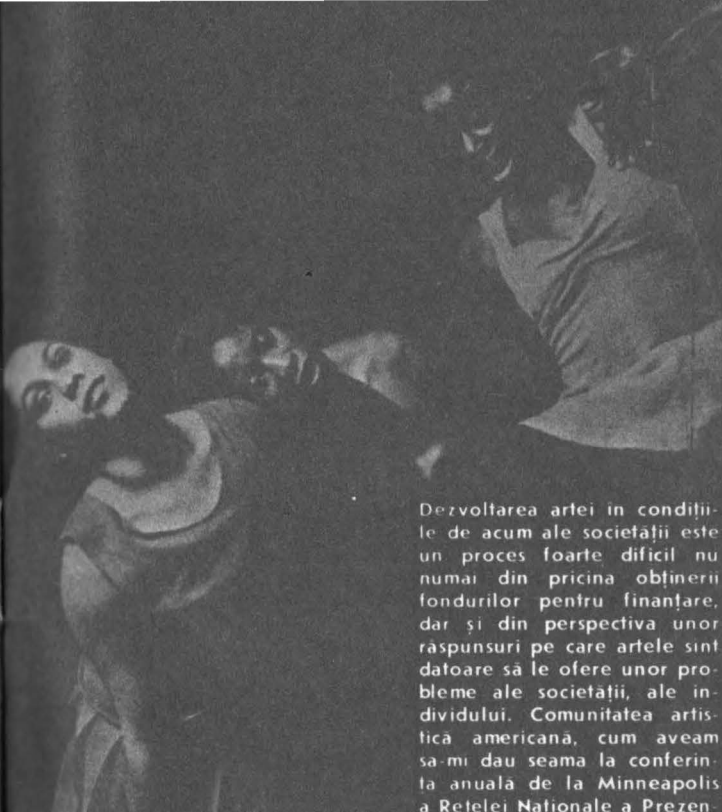
se încadrează, după concepția directorului său, căci se adresează unui public puțin numeros (15—20 persoane), încearcă stabilirea unei relații de intimitate care, în abordarea directă în spațiul unei locuințe (actorii deplasîndu-se «la domiciliu»), să mențină conlocutorii în stare de disponibilitate intelectuală. O disponibilitate în care jocul se alimentează juvenil din rezervele polisemantice ale cuvintelor și în care materialul ludic e tratat liber, ca în teatrul studențesc tradițional (mă refer la tradiția care începe cu teatrul medieval de colegiu).

Scenariul lui Pierre Ascaride folosește celebrele dicționare franceze, instrumente fundamentale ale unei culturi. Apropierea de acești monștri sacri, care fac dovada rigoarei, vechimii, prestigiului culturii franceze, a exemplarei sale vocații lexicografice, enciclopedice, științifice se face cu libertate totală. Conviețuiesc în bună înțelegere în textul acestui **joc al limbilor** sau **joc de limbi** (încă din titlu polisemia face cu ochiul) clasici ai literaturii franceze și celebri autori de dicționare: Alfred de Musset, Georges Sand, Le Grand Robert, Émile Littré, Bobby Lapointe, Edmond Rostand, Cami, Marcel Proust, Jean de La Fontaine, Raymond Queneau, Georges Perec, Alphonse Allais, Charles Cros, Marina Yaguello.

Întregul spectacol, în care eroina apare împovărată de maldărul de volume ce fac mîndria filologiei franceze, devine un recital vioi pe articolul de dicționar — exercițiu actoricesc performativ și transpunere burlescă a pariului că teatrul, cînd e bine făcut, poate să devină interesant și dacă citești dicționarul. În același timp, spectacolul este o intruziune necanonică în rezervele de sens și de joc ale cuvintelor uzate prin normare gramaticală, prin folosirea distinsă sau cea comună, prin presă, televiziune, scris. El folosește comentariile ironice și îndrăznelile stilistice ale scriitorilor pomeniți în același sens al liberalizării expresiei. Licența de atitudine, de fond sau poetică, adesea picanterea și gluma în doi peri alcătuiesc mijlocul de șoc și de disponibilizare a receptorului, de atragere a lui în jocul acesta foarte rafinat dincolo de simplitatea sa simulată. Elementele scenice realizate de Federica Giarretta sînt minime: cîteva volume mari, o valiză, un panou cu litere — toate, transportabile într-un bagaj de mîna foarte greu. Muzica aparține lui Bobby Lapointe și Annei Kupfer, iar construcția, lui Florence Lienhard și lui Emmanuel Lechat.

Spectacolul, dedicat cuvîntului, mizează în special pe dicțiune, pe rostirea limpede, răspicată, și mai puțin pe imagine. Un anume diletantism pare să stăruie asupra sa, dar impresia se poate datora și maximei sollicitări verbale. Actorul Bruno Labrasca — mărunțel, brunet, cu chip predestinat comediei — folosește mai cu seamă comicul buf, mimic și pantomic. Luciana Castellucci, partenera sa, se orientează spre nuanțe, dezvăluind o prospețime interpretativă promițătoare. Există în ea rezerve de vioiciune și calități interpretative care reclamă un regizor îndrăzneț, capabil să o impulsioneze și să o pună în valoare. Întregul spectacol a fost un joc amiabil, delectînd spectatorii într-o ambianță culturală.

■ DOINA MODOLA



# LIBERTATEA ARTEI. DE LA CENZURĂ LA KKK (III)

Dezvoltarea artei în condițiile de acum ale societății este un proces foarte dificil nu numai din pricina obținerii fondurilor pentru finanțare, dar și din perspectiva unor răspunsuri pe care artele sînt datorate să le ofere unor probleme ale societății, ale individului. Comunitatea artistică americană, cum aveam să-mi dau seama la conferința anuală de la Minneapolis a Rețelei Naționale a Prezentatorilor de spectacol [National Performance Network — NPN], sponsorizată la nivel național de câteva organisme, între care National Endowment for the Arts [NEA], are de înfruntat chestiuni de mare complexitate precum multi-culturalitatea, cenzura, libertatea de expresie, afirmarea artistului în societate, societatea multi-rasială și altele.

## EXPANSIUNEA ARTEI ȘI ASOCIEREA

Una dintre asociațiile naționale americane privind promovarea artei este NPN. A fost creată acum șapte ani, ca un consorțiu al producătorilor de artă din marile orașe, care s-au alăturat unei organizații preexistente, Dance Theatre Workshop [DTW] din New York, pentru a spori cooperarea între artiștii americani, producători și comunitățile publice. Producătorii, numiți Sponsori Principali, joacă un rol vital în generarea de opere noi, dar și a dialogului între artiști și comunități. Ideea este de a prezenta opere care vor fi și anticipări ale diversității culturii americane. NPN este finanțată de mari fundații americane precum Ford, Pew Charitable Trusts, NEA și altele. O altă idee pe care o servește NPN este de a diminua izolarea artiștilor, de a facilita circulația lor într-un peisaj cultural enorm și foarte divers. NPN este, deci, un consorțiu descentralizat, format din 45 de organizații de artă din 25 de orașe animate de hotărîrea de a răspunde, prin programe și proiecte concrete, nevoilor culturale ale comunităților respective. Între obiectivele vizate de NPN se numără creșterea oportunităților pentru artiștii locali sau din alte părți, artiști independenți, însă, de a crea și de a-și prezenta opera și în alte orașe decît cel de reședință, prin alocarea de fonduri în acest scop. Unui grup, de pildă, de cinci artiști i se oferă pentru o săptămînă de rezidență în locul unde urmează să-și creeze opera circa 2.125 de dolari, unui membru al personalului tehnic — 425 de dolari. Cuantumulurile pentru transport de persoana [350 de dolari], cazare [50 de dolari], masa [35 de dolari], toate sînt prinse în bugetul anual al Rețelei. Căci, anual, conducerea sa are de examinat mii de cereri ale artiștilor independenți pentru a primi ajutor financiar în vederea realizării operelor lor.

Evident că acest sistem, foarte răspîndit în Statele Unite, nouă ne pare ca de pe altă lume, dar, cum aveam iarăși să-mi dau seama, este rezultatul unei dezvoltări uluitoare a interesului pentru artă, dar și al unor programe care trebuie să țină cont de structura societății americane, de culturile multiple coexistînd într-o zonă geografică enormă. Caracterizînd drept ani de tranziție [!] ultimii ani pe care îi avea în vedere, David White, directorul executiv al NPN, se referea în deschiderea conferinței la probleme precum xenofobia, homofobia, relația cu comunitățile sociale, la valorile pe care producătorii le vor susține în viitorul an, la libertatea de expresie

să a artistului independent care, solicitînd un sprijin financiar pentru programul său, se vede respins. Era, de altfel, cazul a patru artiști americani: cu un an în urmă, NEA le acordase subsidii pe care le retrăsese apoi, cazul ajungînd la Curtea de Justiție în baza Primului Amendament la Declarația Drepturilor Omului.

## LIBERTATEA ARTEI: RACHETA CU MAI MULTE TREPTE

Cel mai important organism guvernamental de subvenționare a artelor, National Endowment for the Arts [NEA], se afla de cîțeva vreme într-o situație delicată. NEA funcționează pe baza unei autorizații guvernamentale care se înnoiește anual. Dar anul trecut, unul dintre cei mai dificili pentru comunitățile și organizațiile producătoare de artă, NEA s-a văzut amenințat cu neacordarea autorizației. Fondurile date de guvern pentru NEA au în vedere finanțarea artiștilor care exprimă, în operele lor, puncte de vedere, conforme cu «standardele generale ale decenței». Un proces de anul trecut privind dreptul la avort a declanșat o consecință periculoasă pentru dreptul la exprimare liberă atunci cînd Procurorul general adjunct de la Departamentul Justiției a afirmat: «Curtea reține faptul că atunci cînd solicitatorul intenționează să folosească fonduri federale pentru a vorbi despre anumite subiecte, guvernul își rezervă dreptul de a stabili anumite limite în privința folosirii acestor fonduri». Ceea ce intră în contradicție cu Primul Amendament referitor la libertatea de expresie! Discriminările privind acordarea fondurilor federale în funcție de ceea ce urmează să afirme artistul în operă sa erau văzute de artiști ca o imixtiune periculoasă a factorului politic în teritoriul artei, și asta într-o societate care clamează drepturile individuale.

Insurgența mediului artistic, din teatru, dans, fotografie, film, împotriva acestui gen de imixtiuni a dus la înființarea Campaniei Naționale pentru libertatea de exprimare într-un context influențat de recrudescența forțelor de dreapta și a conservatorismului religios. O expoziție fotografică se încercase a fi cenzurată pentru că afișa public imagini ale corpului feminin gol, unele chiar ale vaginului. Nuditatea pe scenă da multă bătaie de cap [!] legislatorilor, oamenilor de decizie din forurile guvernamentale din cauza «mesajului erotic» pe care dansatorii goi de pildă, l-ar transmite publicului. Evident este că teritoriul obscenității, sexului sau pornografiei este delimitat în Primul Amendament pomenit, dar diversele expresii artistice legate de nuditatea și sexualitatea umană se înscriu într-un spectru atît de larg încît este foarte greu să decizi. Mai ales pentru cei care hotărîsc acordarea de subvenții artelor. Căci acești bani — se argumentează — sînt bani publici proveniți din sistemul fiscal și, deci, e în interesul cetățeanului ca ei să fie cheltuiți cu bună știință. Dar o mulțime de cetățeni, se contra-argumentează, sînt homosexuali, de pildă, și ei sînt impozitați și, deci, pot reclama folosirea banului public pentru arta caracterizînd această comunitate! O decizie din 1989 a Curții Supreme a stabilit că «expresia sexualității care este indecentă, dar nu obscenă este protejată de Primul Amendament».

Menționez aceste lucruri căci mă gîndesc că, pe noi, fiind în fața de «tranziție», s-ar putea să ne aștepte vremuri grele și din cauză că, după un riguros și deformat sistem de interdicții, în absența unei nuanțări legislative, libertatea de expresie a artistului ar putea avea de suferit. Dar pînă atunci

■ M.P.

JOHN  
LONDON

## TEATRUL LA MADRID

Mal continuă viața după Lorca! Spania devenind în 1992 țara *par excellence*, datorită Jocurilor olimpice de la Barcelona și Expoziției 92 de la Sevilla, Madridul, în postura sa de capitală culturală a Europei, se va strădui să răspundă afirmativ acestei întrebări. În parte, dificultatea va consta în a convinge oamenii că în acest an se petrec într-adevăr lucruri deosebite. Capitala Spaniei găzduiește oricum trei festivaluri teatrale anuale, care ocupă un loc atât de însemnat în activitatea teatrelor madrilenne încât, în comparație cu ele, LIFT (London International Festival of Theatre — Festivalul Internațional de teatru de la Londra) pare, indubitabil, lipsit de viață. Dacă este adevărat că cel nouă ani de președinție socialistă a lui Felipe Gonzalez lasă în urma lor doar o amară decepție politică, trebuie spus că el vor dălnui în amintirea publică datorită unei atitudini constructive, rodnică în ce privește cultura.

Se înțelege de la sine că, în pofida oricărui manipulari ale identității culturale, viața după Lorca a fost inevitabil o viață cu Lorca. Severitatea cenzurii în primele decenii ale regimului franchist a făcut ca operele lui Lorca să nu albească parte de nici o montare semnificativă înainte de anii '60, deci cam la un sfert de veac după moartea poetului, în 1936. În anii '70 au ieșit la iveală două importante texte inedite, ceea ce a făcut ca ultimele două decenii să fie martore ale unui proces neîntrerupt de recuperare și redescoperire teatrală, în fruntea cărora s-a aflat Lluís Pasqual. Sub conducerea lui, compania națională Teatro «Maria Guerrero» a prezentat o antologie alcătuită din cinci texte scurte, din *Publicul* și *Piesă fără titlu*. Efectul deosebit al spectacolelor realizate de Pasqual se datorează în parte însuși faptului că el prezenta pe scenă texte care până atunci fuseseră socotite «ne-juicabile». Dialoguri scurte, cu o durată maximă de cincisprezece minute, beneficiară de o atenție egală cu aceea acordată îndobâște capodoperelor recunoscute. În versiunea lui Pasqual, *Publicul* a fost montat cu o îndrăzneală tipică în acest sens. Lorca întreprinde o examinare suprarealistă a homosexualității, care a șocat numeroși spectatori prin caracterul prea explicit al unor scene. Dar excesul cel mai mare a fost de ordin financiar. Toate scaunele erau înlăturate, iar spațiul stărilor era acoperit în întregime cu un strat de nisip albăstru. Deopotrivă de «radical» a fost și spectacolul cu *Piesă fără titlu*. Fiind vorba în ea de o revoluție ce are loc afară, în fața teatrului, Pasqual a reușit, cu ajutorul scenograful Fabia Pulgserver, să facă în așa fel încât scena să se dezmembreze la fiecare spectacol; secțiuni din clădire se prăbușeau, stîrnind un nor de praf care se răspîndea în sală. Convinși că cineva undeva comisese o faptă groaznică, spectatorii năvăleau afară din clădire.

De doi ani, Pasqual conduce Théâtre de l'Europe de la Paris, unde a entuziasmat de curînd spectatorii francezi cu o nouă, atotcuprinzătoare și copleșitoare montare a piesei lui Genet *Balconul*. Teatrul «Maria Guerrero» de la Madrid este condus în prezent de José Carlos Plaza, al cărui *Hamlet* continuă să facă săli pline după doi ani de la premieră, fiind programat pentru un turneu prin întreaga țară în cursul lunii martie. Plaza s-a străduit, cu bune rezultate, să readucă în sfera de interes a publicului opera lui Ramón del Valle-Inclán (1866—1936). Pînă la sfîrșitul lunii februarie, în repertoriul teatrului au figurat cele trei Comedii barbare ale acestuia, jucate împreună pentru prima oară de la data scrierii lor, în anul '20. Puteau fi văzute cîte una, pe rînd, în fiecare seară, sau laolaltă, ca trilogie (care durează șase ore și jumătate) la sfîrșitul săptămînii. Aceste piese stranii, cu o construcție lăbărțată, cu o distribuție extrem de numeroasă, alcătuită din personaje originare din Galicia, provincia natală a autorului, constituie o testare a capacităților estetice ale oricărui regizor. Mănușa a fost ridicată anul trecut la Avignon de către Jorge Lavelli, după ce Plaza prezentase în martie propria lui versiune. Anul acesta, în martie, Pasqual, Lavelli

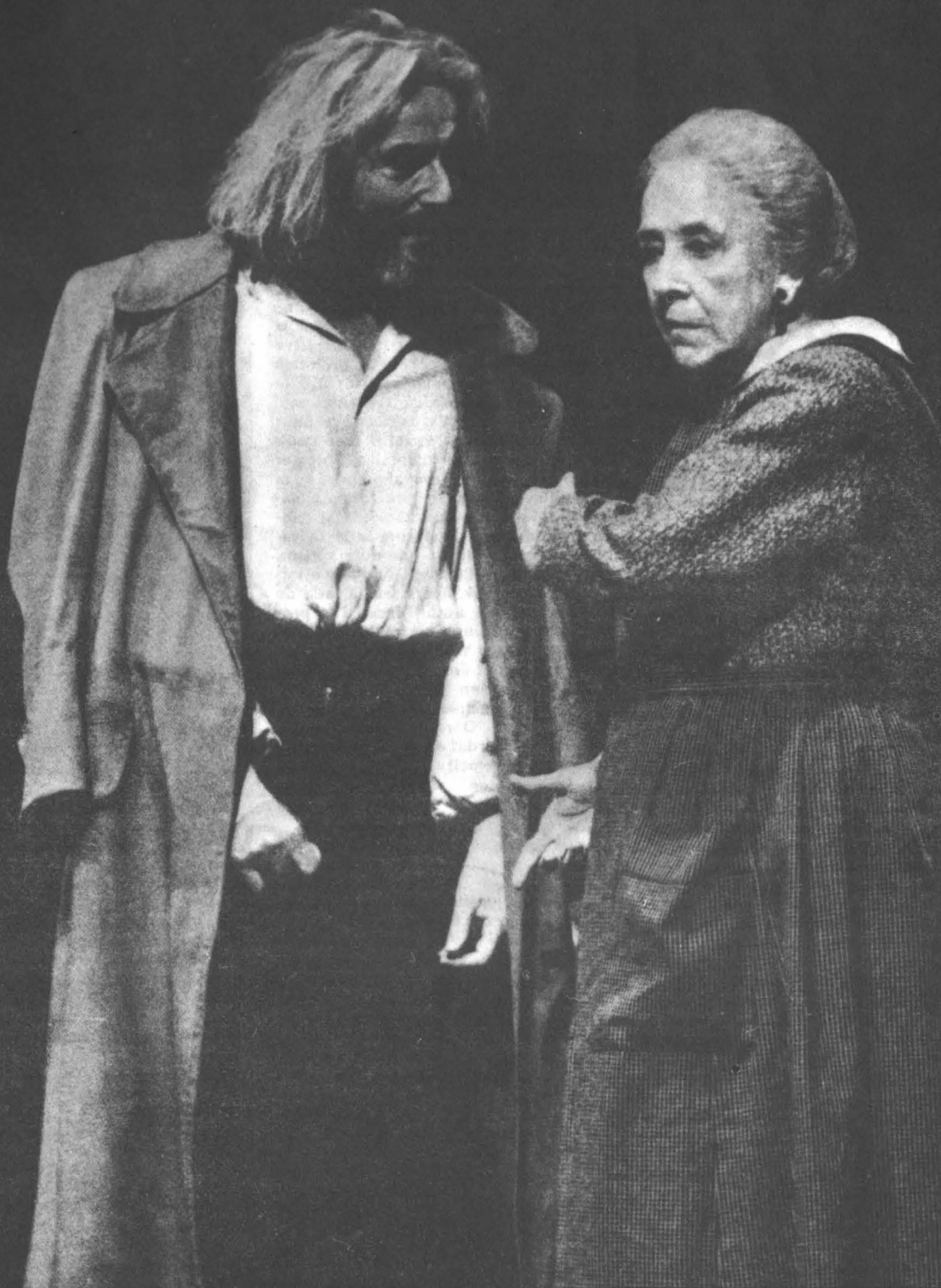
și Plaza se întîlnesc la Londra, la ICA (Institute for Contemporary Arts — Institutul de arte contemporane), propunîndu-și să convingă teatrele britanice să întreprindă o incursiune în universul pitoresc al lui Valle-Inclán.

Nici un alt teatru madrilen nu reține în mod constant interesul spectatorilor așa cum o face compania «Maria Guerrero», însă alte instituții naționale ating frecvent un nivel de competență care suportă comparația cu al ei. Adolfo Marsillach conduce Compania Națională de Teatro Clásico (Compania națională de teatru clasic), adăpostită în clădirea Teatrului de Comedie (Teatro de la Comedia). Este un echivalent al Royal Shakespeare Company, dedicîndu-se repertoriului clasic spaniol, de la *La Celestina*, capodopera timpurie remarcabilă a lui Fernando de Rojas, pînă la piesele lui Calderón de la Barca și incluzînd în itinerariul său repertoriul opera unor Lope de Vega și Tirso de Molina. În dubla sa ipostază de conducător al trupelor și de regizor al celor mai multe spectacole ale acesteia, Marsillach a practicat o abordare diversă, de la cea fidelă istoricește la cea extravagant de anacronistă. Atunci cînd se ambiționează, este lloglc sau cade într-un comic excesiv. O piesă datînd din secolul al 17-lea a fost prezentată în maniera unui film mut; scena era înconjurată de o întreagă echipă de filmare.

Cele două comedii care figurează acum în repertoriul nu sînt atât de pretențioase. În regula lui Gerardo Malla, *Dispreț cu dispreț* de Agustín Morato se arată a fi o plăcută scriere de epocă, un dans de dragoste baroc. Pilar Miró, regizoare de film, are o altă atitudine în cazul piesei *Adevărul pus la îndoială* de Ruiz de Alarcón, text din care s-a inspirat Cornelle pentru *Mincinosul*. Dar, spre deosebire de spectacolul realizat de Jonathan Miller la Old Vic cu aceeași piesă (*The Liar*), spectacol care își trăgea seva din potențialul cuvîntului vorbit, Miró denaturează estetica autorului. Oricare ar fi însă obiectivele posibile față de stilurile regizorale individuale, Teatro de la Comedia aduce un serviciu inestimabil prin aceea că reinvie pe scenă exemplare aparținînd unei mari tradiții dramatice, aproape necunoscută dîncolo de granițele țării hispanofone. (În Marea Britanie sîntem nevoiți să ne mulțumim cu eforturile curajoase și meritorii ale unor teatre mici, cum este Teatrul «Gate» de la Notthingam).

Unul din fenomenele cele mai întristătoare ale vieții teatrale spaniole este acela al supraviețuirii unor participanți care, aidoma lui George Bernard Shaw, și-au continuat activitatea mult dîncolo de pragul lor de cerere. Jacinto Benavente (1866—1954), laureat al premiului Nobel, este un astfel de pandant al lui Shaw, dar faptul a devenit mai evident abia după moartea lui Franco, în 1975. După ce spectatorii spanioli li s-au înfățișat pe scenă nuditatea totală și violența «pe viu», dramaturgii de angajare politică le-au părut întrucîtva insipizi. Pînă și militanții respectați ca Antonio Buero Vallejo și Alfonso Sastre și-au pierdut puterea de atracție. Aceeași soartă i-a așteptat și pe unii regizori. Astfel, José Tamayo mal este și acum în fruntea formației subvenționate Bellas Artes, dar acea perioadă inovatoare cînd a montat în premieră spaniolă *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller este de domeniul trecutului. Gustav Pérez Pulg se străduiește din răsputeri la Teatro Español, dar procedeele lui sînt învechite.

Și totuși nu întreaga vină poate fi imputată exclusiv regizorilor. Acela dintre ei care năzuiesc să se desprindă din înclăștarea gesticulației și emfazei stînjenerilor de melodramatice ale spectacolelor de teatru comercial curent împlină o dificultate perpetuă, constînd în maniera vetustă de joc practicat de actorii spanioli. În unele cercuri, Metoda — școala americană de actorie — hiperbolizată exercită mal mult decît o influență foarte răspîndită. Numeroși sînt regizorii și chiar spectatorii care sînt convinși că mișcările spasmodice nervoase, o transpirație vizibilă și confesiunile psihologice dezliniate și plictisitoare se constituie în mod automat într-un teatru sem-



nificativ.

Guillermo Heras este de altă părere. Disponind de sala Olimpia, situată într-un cartier destul de sordid al orașului, departe de reclamele luminoase din centru, este tot mereu în căutare de material nou. Spectacolele regizate sau selecționate de el indică o predilecție marcată pentru avangardă și pentru o scenografie impresionantă. Viziunea lui nu reiese întotdeauna clar, dar în privința caracterului atractiv al spectacolului nu încapse nici o îndoială.

Divertismentul spectaculos va trebui să figureze în capul listei de priorități a teatrului spaniol în 1992, înainte ca Olim-

piada și festivitățile ocazionate de jubileul semi-milenar al evenimentului geo-politic din 1492 [descoperirea Americii, n.r.] să monopolizeze atenția publică. Pentru a contracara această concurență, José Sanchis Sinisterra a terminat trilogia sa latino-americană. Expo '92 va subvenționa șapte spectacole cu piese spaniole la Sevilla. Pasqual i-a cerut lui Gabriel García Márquez o adaptare pentru scenă a romanului său despre Simon Bolívar, *Generalul în labirintul lui*. Chiar dacă focarul de interes s-a deplasat de la scris la regie, viața mai continuă după Lorca.

■ În românește de BEATRICE STAIU

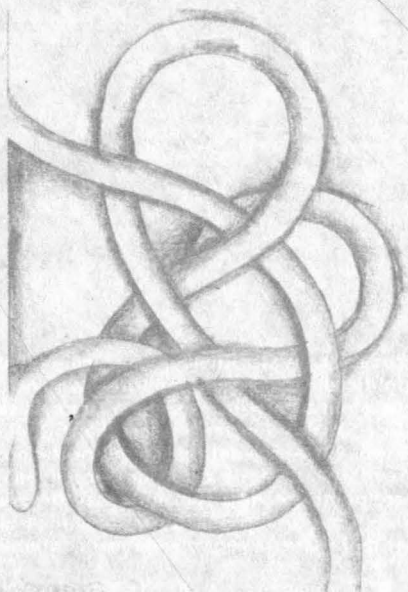


José-Luis Pellicena și Mari Carmen Prendes în «Comedii Barbare» la Teatrul «Maria Guerrero»

## TEATRUL PE LOCUL II

Între 16 și 19 februarie, la Parc des Expositions, Porte de Versailles din Paris s-a desfășurat cea de-a 10-a ediție a Salonului Internațional de Echipament pentru spații de divertisment și de spectacol (SIEL), care a înregistrat, spre bucuria organizatorilor, cel mai mare număr de participanți și de vizitatori din istoria (nu foarte lungă) a manifestării: 292 de expozați (cu 11% mai mult decât în 1991) și 27 328 de «vizitatori profesioniști» din 54 de țări (cu 14 procente mai mult decât în 1991). Conform statisticilor, interesul acestora din urmă s-a îndreptat mai întâi spre oferta de echipament și tehnologie destinată discotecilor (secțiunea în cauză a atras 16,5% dintre ei) și apoi spre aceea privind teatrele (9,5%). Diferența este, desigur, sensibilă. Dacă înem seama însă de faptul că secțiunile rezervate cinematografele și televiziunii au izbutit să «momească» numai 2,5, respectiv 1,5 procente din totalul vizitatorilor, precum și de faptul că, organizat în paralel, cel de-al 7-lea Salon al serviciilor teatrale a acaparat alte 5 procente, putem socoti că, și din acest punct de vedere, teatrul stă (încă) bine.

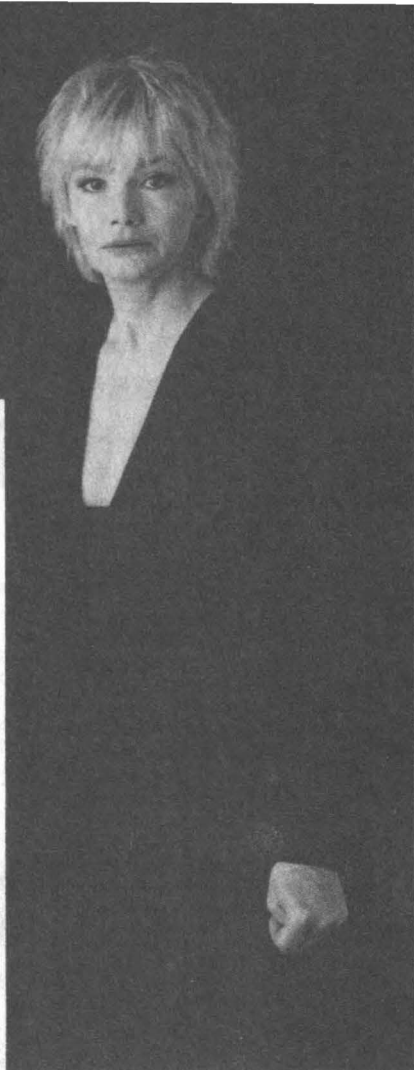
■ A.G.



## AUTOPORET

Acesta este titlul unui spectacol «între hohot de râs și sfîșiere», creat de Anna Prucnal în Franța, într-o coproducție Théâtre de la Ville-Paris și La Coursive scène nationale-La Rochelle. Cîntăreașă la Opera din Varșovia, apoi actriță în filme semnate de Wajda și Fellini sau, în teatru, sub direcția de scenă a unor mari regizori (Jorge Lavelli, Jean-Louis Barrault, Jacques Lassalle, Roger Planchon), Anna Prucnal optează în acest ultim spectacol pentru formula music-hall. «Își cîntă dezamăgirea, își dansează disidența», după cum scrie în culetul-program. «Iluzii pierdute. Visuri transferate din Est în Vest, unde au ajuns la rubrica de fapt divers sau la lada de gunoi a istoriei.» Autorii înscriși în programul spectacolului sînt R.W. Fassbinder, Brecht, Kurt Weill, Vișoțki, Pasolini, Rolf Biermann și Enzo Cormann. «Priviți — spune Cormann — priviți atent, deschideți bine urechile, acolo, în lumină, cîntă o femeie. Oare mai poate cineva să se creadă pierdut atunci cînd se înalță cîntecul unei femei!»

■ C.D.



## PEISAJ CU AȘTRI

În a doua jumătate a lunii iunie, Institutul Francez din București, în colaborare cu UNITER și cu Academia Experimentală a Teatrelor, oferă celor interesați ocazia de a se racorda (fie și cu înîrziere) la mișcarea aștrilor din teatrul francez al ultimilor douăzeci de ani: George Banu, profesor de studii teatrale la

Sorbona și director artistic al noii Academii mai sus amintite, conferențiază, sub genericul «Repere pentru un peisaj al teatrului francez», despre spectacole și personalități precum 1789 și Ariane Mnouchkine, Clasa moartă și Tadeusz Kantor, Prințul Constant și Jerzy Grotowski, Hamlet și Patrice Chéreau etc.

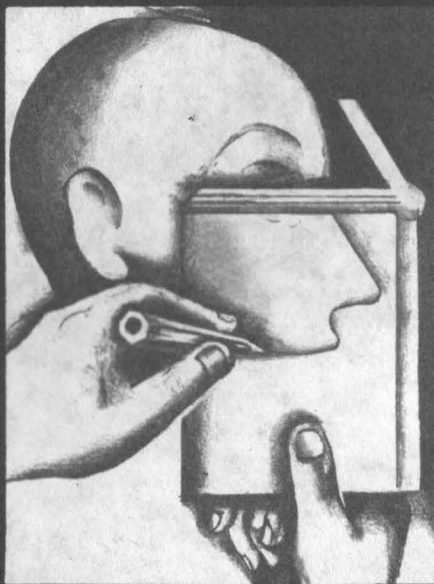
■

## DIN NOU, EUROPA

Între 18 și 28 iunie, la Bonn se desfășoară prima ediție a unui festival — «Bonner Biennale» — consacrat pieselor noi scrise în Europa în ultimii ani. Concepută ca un festival prin excelență «al autorilor», manifestarea (organizată de teatrul din fosta capitală politică a Germaniei, ce speră să dobîndească, și prin această inițiativă, statutul de capitală culturală) reunește ansambluri teatrale ilustre: Teatrul Dramatic Regal din Stockholm (cu un spectacol în care joacă Max von Sydow), Teatrul de Artă din Moscova (MHAT), Teatrul «Katona József» din Budapesta, trupa Els Joglars din Barcelona și altele de același «calibru». Din România participă Teatrul Levant (directoare, Valeria Seciu), cu spectacolul Angajare de

clown de Matei Vișniec în regia lui Nicolae Scarlat. Pentru selecția finală, cei doi directori ai Bienalei, Tankred Dorst și Rainer Mennicken, au vizitat, în câteva săptămîni, întreaga Europă, spre a vedea spectacolele propuse pentru festival de către dramaturgul-«naș» (desemnat de către ei) din fiecare țară. Printre aceștia s-au numărat Vaclav Havel (Cehoslovacia) Antonio Buero Vallejo (Spania), Christopher Hampton (Marea Britanie), Tadeusz Rozewicz (Polonia), Lina Wertmüller (Italia), Peter Turrini (Austria). «Nașul» român a fost dramaturgul Dumitru Solomon, redactorul-șef al revistei noastre. Într-unul din numerele viitoare, vom reveni cu un amplu comentariu asupra acestei întîlniri de anvergură într-adevăr europeană.

■



## PRIMIM LA REDACȚIE

Regăsesc în nr. 1—2/1992 al revistei «Teatrul azi» chestionarul pe care l-ați inițiat, dacă nu mă înșel, în nr. 6/1990. Mărturisesc că, dacă nu am răspuns atunci întrebărilor, a fost din cauza neconcordanței datei de apariție a revistei cu data la care aceasta este găsită. O fac acum cu speranța că răspunsurile vă interesează în continuare.

Revista o cumpăr de la un difuzor particular din piața Rosetti; totuși, unele numere din 1991 îmi lipsesc. Zilele acestea, de exemplu, am găsit nr. 1—2/1992, nr. 1 al suplimentului «Avanscena», dar și nr. 12/1991. Există, deci, un dezechilibru în difuzarea revistei, ceea ce face ca ea să se situeze oarecum în urma evenimentelor. Apariția ei este bine să fie anunțată prin presă.

Din peisajul publicisticii teatrale urmăresc cronică săptămânală din «România literară» precum și rubricile teatrale din «România Liberă» și suplimentul cultural al ziarului «Cotidianul».

nul». Mă interesează, însă, foarte mult cartea de teatru, studiile critice și amintesc aici una dintre cărțile semnificative apărute în ultimii doi ani, poate singura, Drumul spre Ithaca, autor Marian Popescu.

Fiind singura publicație de specialitate, revista «Teatrul azi» cred că trebuie să creeze imaginea reflectării teatrului românesc în mișcarea teatrală a lumii. Lucrul care mi se pare important de spus este acela că revista reușește să fie unitară ca stil și o prezență deosebită prin grafica Adrianei Grand. Printre numele pe care le apreciez se află: Cristina Dumitrescu, Marian Popescu — «Oglinzi paralele», Valeriu Moisescu — «Însemnări contradictorii», Sergiu Anghel — «Civilizația imaginii», Dumitru Solomon — «Antiteze», Alice Georgescu.

Mă bucur să aveți o pagină distinctă a tinerilor artiști români — regizori, actori, scenografi. Totodată, este bine să continuați pe linia portretelor și a dialogului amplu, reprezentativ pentru fiecare număr. Cronicile dramatice, deși apar cu întârziere, ar trebui nu doar să constate, dar să și analizeze trecerea de la text la spectacol. Un act teatral nu este doar spectacol, ci și construcție, punere în unitate a elementelor scenice, or acest lucru în cronici îl putem descoperi.

Nu am socotit niciodată cît de des merg la teatru. Pentru mine a merge la teatru nu reprezintă un act domestic, de sfîrșit de săptămînă. Nu cred în teatrul care vine ca o comparație, ci în teatrul care strigă, neliniștește, naște îndoială, dar și credință.

Deși urmăresc și programele celorlalte teatre bucureștene, sînt legată foarte mult de Teatrul «Bulandra», unde am văzut pentru prima dată un spectacol (în copilărie), Elisabeta I în regia lui Liviu Ciulei.

Sînt interesată, astăzi, de spectacolele de sinteză a artelor, de cuprindere regizorală, în care fiecare element (scenografie, mișcare scenică, lumini, sunet) participă la semantica spectacolului, naște ideea.

Revista «Teatrul azi» poate contribui la înviorarea vieții teatrale românești în măsura în care cei ce slujesc teatrul se regăsesc, prin creația lor, în paginile sale. De asemenea, cred că nu trebuie să faceți concesii pe criterii de accesibilitate, revista nu trebuie să atragă ca un magazin ilustrat, ci să dăruiască, să fie un reper valoros al vieții teatrale. Și, de altfel, pe acest drum ați pornit deja. Intenționez să mă abonez la revista. Mă numesc Iulia Macarie și sînt studentă în anul II la Facultatea de Publicistică a Universității «Titu Maiorescu», Bulevardul Timișoara nr. 29, scara B, bl. F, et. 5, ap. 18, sector 6, București.

Vă mulțumesc.

## SĂPTĂMÎNA TEATRULUI SCURT ORADEA — ROMÂNIA

### INSPECTORATUL PENTRU CULTURĂ AL JUDEȚULUI BIHOR TEATRUL DE STAT ORADEA PREFECTURA JUDEȚULUI BIHOR

organizează

concurs de creație dramatică — destinat piesei scurte

Scopul concursului este stimularea creației dramaturgice originale destinate FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU SCURT, prestigioasa manifestare de la Oradea — România.

Premiile oferite sînt:

I 50.000 lei

II 30.000 lei

III 20.000 lei

Organizatorii nu sugerează o tematică anume, libertatea de opțiune și absența oricărei forme de cenzură avînd drept scop stimularea creativității. Criteriul nostru de apreciere va fi unul de ordin estetic.

Lucrările vor fi trimise pe adresa: Teatrul de Stat Oradea, Piața Teatrului nr. 2, cod 3700, cu mențiunea «pentru concursul de creație originală teatru scurt», pînă la data de

15 octombrie a.c. [data poștei].

Lucrările vor fi citite și apreciate de un juriu alcătuit din critici, secretarul literar al teatrului, regizori, actori.

Rezultatele concursului vor fi anunțate în jurul datei de 1 decembrie 1992.

Piesa careia i se va decerna premiul I va fi montată de Teatrul de Stat din Oradea, gazda Festivalului Internațional de teatru scurt, celelalte urmînd a fi recomandate teatrelor interesate.

De asemenea, organizatorii vor face tot posibilul să tipărească piesele în colecția «Teatru scurt».

Concurenții sînt rugați să înscrie pe prima pagină a piesei un motto, pe care îl vor trece și în plicul închis ce va însoți piesa, împreună cu numele și adresa. Acest plic se va deschide de către pînul juriului numai după desemnarea cîștigătorilor.

DIN PARTEA ORGANIZATORILOR,  
DIRECTORUL TEATRULUI DE STAT ORADEA  
MIRCEA BRADU

\* Piesă scurtă, în accepțiunea organizatorilor, înseamnă o piesă însumînd maximum 30 de pagini, reprezentarea ei urmînd a nu depăși o oră.



© Moment din «Livada de vișini» la TNB

## SOMMAIRE

**ANTITHESES** par Dumitru Solomon, p. 2 • **L'ENQUETE «TEATRUL AZI»**. La pièce roumaine sur les scènes — convictions et controverses: le dramaturge Iosif Naghlu et les directeurs de théâtre Alexandru Dabija, Val Condurache, Emil Boroghina, p. 5. Sous le même générique, opinions sur la situation des théâtres roumains dans les nouvelles conditions économiques, p. 14 • **DIALOGUE**. Interviews avec le grand comédien Stefan Iordache, qui joue le protagoniste de **TITUS ANDRONICUS**, montée pour la première fois en Roumanie (p. 6), avec la jeune scénographe Adriana Grand (p. 9) et avec deux prometteurs jeunes acteurs du Théâtre «Bulandra»: Oana Pellea (p. 40) et Claudiu Stănescu (p. 43) • **CHRONIQUES DRAMATIQUES**, pp. 15—22 • **LA SCÈNE DU MONDE**. Articles sur le théâtre français et américain (pp. 58 et 59); correspondance spéciale de Madrid (p. 60).



## CONTENTS

**ANTITHESES** by Dumitru Solomon, p. 2 • **TEATRUL AZI INVESTIGATES**. The Romanian plays on the stages — convictions and controversies: playwright Iosif Naghlu and theatre managers Alexandru Dabija, Val Condurache, Emil Boroghina, p. 5. Under the same heading, opinions about the situation of the theatres under the new economic conditions p. 14 • **DIALOGUE**. Interviews with the great actor Stefan Iordache, who plays the title role in **TITUS ANDRONICUS**, for the first time staged in Romania (p. 6), with the young set designer Adriana Grand (p. 9), and with two promising young actors of the Bulandra Theatre, Oana Pellea (p. 40) and Claudiu Stănescu (p. 43) • **REVIEWS**, pp. 15—28 • **THEATRE AT LARGE**. Articles about French and American theatre (pp. 58 and 59); special correspondence from Madrid (p. 60).

