

# FESTIVALUL „F. L. CARAGIALE”

## Dialog cu Marele Anonim sau După Festival

### Simple întrebări

De ce este organizat Festivalul național de teatru „I.L. Caragiale”?

Ce înseamnă **național**?

De ce Festivalul trebuie să ofere și premii?

„Caragiale” a fost întrebat dacă e de acord să i se pună numele pe frontispiciul Festivalului sau aici e vorba de vioișia congeneră culturii improvizăției care a patronat Festivalul?

De ce este menținută în continuare lipsa de răspundere privind „imaginea” Festivalului?

De ce s-a încercat, la ediția din acest an, în mod intenționat, punerea în mișcare a sistemului isteric de acces în sălile de spectacol?

De ce nu s-a acordat acum Premiul pentru spectacolul cu piesă românească?

De ce – dacă tot s-au acordat Premii – premianții au lipsit?

Cît mai durează pînă cînd persoane oficiale incompetente, persoane neoficiale obișnuite cu vremea primilor secretari PCR și alte OZN-uri din teatrul nostru vor mai obtura scena – teatrală și festivalieră?

Cît timp ne vom mai putea permite să pierdem, financiar și cultural, prin cultivarea unui naționalism malformat?

De ce valorile naționale – în cultură și în teatru – trebuie să suporte zgura groasă a falsului patriotism?

Evident că întrebărilor de mai sus li se mai pot adăuga și altele. Toate venind dintr-o anumită insatisfacție privind pregătirea și derularea ediției din acest an a Festivalului național de teatru. Fără un Director artistic, unic responsabil de Programul Festivalului, fără o echipă veritabilă care să publicizeze această manifestare, fără mijloace care să permită programarea spectacolelor de cîteva ori în timpul Festivalului, cu un Regulament ținut secret, cel puțin față de unul dintre co-organizatori care este UNITER, cu un sentiment al sărbătorii care n-ar fi trebuit să fie umbrit, cu acreditarea unor falsuri de postură precum aceea a așa-zisei Secțiunii române a Asociației internaționale a criticilor de teatru a cărei situație e încă în litigiu la conducerea Asociației, dar

pe care au girat-o și Ministerul Culturii, și „Fundația Teatrul XXI”, cu..., fără...

Cu toate acestea și fără toate acestea mie îmi apare foarte clar că și la această ediție politic (guvernamental) nedublat de competență a greșit vitalitatea Festivalului. Și eu vorbesc aici despre teatrul românesc în tot ceea ce are el mai valoros și interesant, nu de meschine accese de orgolii, de hainii dîmbovițene, vorbesc de acel teatru românesc care va fi pus în situația de a înfrunta în scurt timp situații economice și manageriale foarte dificile fără să sacrifice excelența sa artistică.

Dar, mi se pare, e o postură cel puțin ridicolă să vorbești de aceste lucruri în fața Marelui Anonim. Prefer să vorbesc cu oameni de teatru care au un spirit viu, care sînt dispuși să gîndească și fac dovada acestui lucru. De cînd lucrez pentru UNITER și de cînd țin cursuri și seminare la Academia de Teatru și Film mi-am dat seama că aceștia nu sînt puțini.

Acesta e motivul pentru care am pus întrebări.

MARIAN POPESCU

## ...Din registrul ideilor primite

Intrat pe canalele mass-media, un festival devine obiect cultural și, în subsidiar, subiect de speculații mărunte cu caracter cancanier. El e însă eșantionul de teatralitate a unui moment dat. Iar dacă e vertebrat pe o idee, propune o dezbatere consecventă. Festivalul „I.L. Caragiale” se propune ca o confruntare a valorilor. Și ca un indice al stadiului artistic existent.

Ce am deduce din operele scenice reunite în a patra sa ediție?

### Specificitățile sintezei scenice

Asistăm la îmbinarea, în sinteză scenică, a unor elemente ce conferă o nouă complexitate. Ghetou învederează o tectonică dinamică, să zic așa, a spațiilor

incluse, realizată impresionant prin aparatul mobilă a Teatrului Național. Muzica nu mai e ilustrativă, nici atmosferizantă, ci o componentă dramatică: soliștii sînt personajele ce-și cîntă dramele, corul e expresia unei forțe morale de rezistență, pianista iese din mulțime și reîntră în ea ca figurant distinct. Scenografia propune costume și, apoi, într-o defilare uimitoare, vestimentații grotești ce evocă destine anonime și infinite tragedii. Victor Ioan Frunză orchestrează toate mijloacele la nivelul de pregnantă al unui oratoriu mareț. **Titus Andronicus** (în afara concursului), **Phaedra**, **Decameronul**, creații ale lui Silviu Purcărete, aduc puternice componente rituale. Ritualul e, prin esență, un mesaj al ancestralității. Și o formă colectivă de invocație. Ori de exorcism. Sau de celebrare. Regizorul se

va bizui, deci, în realizarea sintezei dintre modalitatea ritualică și factorii moderni de stimuli ideationali, pe **grup**. Îl orînduiește exemplar în **Titus** – o armată teutonă de iloți –, îl construiește insolit, cu gnomi bisexuați, sau cu efebi, în **Phaedra**, îl formează într-o viziune naturistă, de impuls vital, în **Decameronul**. „Teatrul nu poate exista decît ca efort în grup” – scria regizorul, într-o mărturie de acum zece ani. Pentru el, mitul e o monadă artistică. În constituția mitului scenic creat de Silviu Purcărete predomină elementul cosmogonic (**Legende Atrizilor**), sau cel politic (în sens aristotelic – **O scrisoare pierdută**, mitizare grotesc-fantastică) ori fondul poetic (**Decameronul**). Sau se relevă substanța etică (**Phaedra**).

## Teatralitate și istoricizare

În *Richard III*, Mihai Măniuțiu introduce module de teatru oriental. Ele nu sînt însă doar decorative, ci noduli etiologici: explică raporturi, duc la rădăcina cauzalității. Antonin Artaud căuta în teatru oriental gestul cu semnificație pentru a releva inconștientul colectiv. Folosea semnul pe care l-a numit „hieroglifă”. Grotowski, despărțindu-se de Artaud, propune „ideograme” în ambianța unui limbaj spontan, nu fixat, ce repudiază alegoria. Mihai Măniuțiu istoricizează nebuloasa acțiune shakespeariană căutînd a plasticiza un climat al arbitrarului absolut. El ne prezintă – prin inspirație din Jah Kott, poate – un mecanism istoric ce trimite la toate formele de despotism. Ceva asemănător a căutat și Dominic Dembinski în *Arșița și viscolul*, implicînd însă prea multe semne și făcînd referiri la prea diferite substraturi. Și-apoi aici, piesa, o comedie satirică atroce, s-a opus viziunii regizorale – în fond. A rezultat, scenic, o dramă politică, nu fără interes, dar disipînd atenția spre zone diferite, actorii (cu excepția protagonistului) neavînd puterea de a da reverberanță simbolurilor. Toată reprezentarea cu *Sam* (Cluj) e construită sub acoperișul unei utopii, de factură artistică expresionistă, ce putea da o acută socialitate lumii din scenă. Și istoricitate, în arc larg. Amalgamul stilistic – edulcorări sentimentaloide, tablouri agitatorice, scene de alcov sleit, momente pasionale pe schele metalice – au desfigurat spectacolul. El a devenit anistoric și anaristic.

## Parabolizări

Nu e mult de cînd ni se proceea dispariția obligatorie a parabolei – ceea ce ar fi însemnat sancționarea drastică și a lui Aristofan, Cervantes, Ibsen și a altora, plus a cîtorva autori români ce, măcar, mai puteau fi admonestați și invitați ritos să părăsească acest drum periculos: Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, D.R. Popescu, Marin Sorescu.

Matei Vișniec n-a ascultat acest îndemn și și-a continuat demersul dramaturgic dincolo de hotarele interdicției. Cătălina Buzoianu redescoperă acum – după lucrările scenice cu piesele acestui scriitor ale lui Nicolae Scarlat – esențele literaturii

lui Vișniec. **Teatru descompus** e o alcătuire forțată. Se unesc, factice, specii diferite: monolog, dialog, scenetă. Colajul e, desigur, posibil, exemple sînt numeroase. Aici e însă și ambiția de a crea **conversație** între monologuri paralele, rîvnindu-se la impresia de convorbire. Dar aceasta e între surzi. Prolungirea ei obosește, căci e minată de o așteptare în van.

E, în creația regizorală, un aspect captivant, datorat călăuzirii actorilor spre o privire înăuntrul fenomenelor sufletești. Novalis considera ochiul, organul de vorbire al sentimentelor. În **Teatru descompus** nu sînt sentimente, ci false afecte, denunțate ca atare, dezghiocate de aparențe, cu finețe. Și stări: de angoasă, panică, spaimă, teroare, neînțelegere. Actorii se privesc fără să se vadă unul pe celălalt. Ei presupun o prezență în preajmă, dar a unui străin ce poate reprezenta o amenințare. În *Sfoara*, cel mai teatral moment, parabola, cumplită, e a ilogismului demențial ce poate ucide prin epuizarea scoarței cerebrale: cineva face exact ce i se spune să facă, dar i se reproșează, pînă la sălbăticiere, că face pe dos. E, aici, o antipoetică înfăptuită magistral.

O parabolă scenică de fason grațios e **Legături primejdioase** (Chișinău); primejdia inautenticității planează asupra tuturor personajelor. Sub maniere colcăie viciul; sub declarații ceremonioase, patima; sub jurăminte și făgăduieli, abandonul laș sau turpid; sub afirmații se ascunde tăgada. Ni se oferă un binoclu pentru a privi o lume. Cu o pereche de lentile el ne-o îndepărtează, într-un spațiu ce nu ne e propice. Cu cealaltă pereche ne apropie această lume și ne-o arată dezgolită.

Avantajul dublei priviri e farmecul conspectului. Modul de organizare scenică e elegant, precis (nu și țepăn), iar modulările, undulațiile, meandrările mișcării, pantomima, rostirile ceremonioase dau savoare operei scenice. Alexandru Vasilache e o certitudine de regizor-artist, care știe să inventeze un univers.

## Convenția exuberantă

Mai toate spectacolele din secțiunea liberă a Festivalului, numită, de criticii ce au inițiat-o (cu dificultăți continuu sporite și adversități surde, obscure), „Teatru de miine”, au excelat prin jubilația jocului și formele aparent elementare dar rafinat elaborate. **Jocul de-a măcelul**, de mădu-

vă ionesciană, îi dă posibilitatea tinerei regizoare Beatrice Bleonț să creeze un univers de senzori letali. Umorele și groaza sînt parcelate, apoi osmotizate, paralelizate într-o neconținută schimbare de registru. Dozările, gradările sînt bine chibzuite. Spectacolul e complicat, deși suprafața sa e netedă. Evoluțiile echipei au cadențe și mlădieri coregrafice. **Tinerețe fără bătrînețe** e de o excelentă mobilitate, cu invenții neobosite. Filosofarea e neostentativă, surîsul are grație, figurările duc povestea spre un teritoriu de vis. **Farsa celor trei cocoșaji** e fermecătoare ca povestire antonpannescă, aici scenicitatea constînd în așezări inventive ale epicului cult pe o partitură comedio-grafică populară. Umorele e suculent, sportînd fiind mereu de măști și impredictibilități ale aventurilor terific-comice. Se joacă exuberant; exuberanța e și a necazurilor, și a petrecerii. Și a angajării totale, permanente a tuturor interpreților. Un spectacol plener. **Strip-tease și Într-o zi de vară** se bizuie pe talentele actorilor și forța lor de personificare. Mrožek începe să fie, întrucîtva, monoton prin repetarea procedeelelor de la o piesă la alta. Interpreții aduc o fantezie ce încarcă, într-o măsură, textul cu tensiuni noi.

În genere, spectacolele studențești propun o convenție tinerească, simplă, eficace prin sugestivitatea migăloasă elaborate.

## Și o considerație globală

Putem considera Festivalul o manifestare novatoare – prin repertoriu, formule scenice, propuneri de spațializări și localizări inedite. E important că mai toate spectacolele tind către un realism expresiv, substanțial, în metafore și hiperbole bogate în sensuri.

Chemarea făcută publicului de a deco-difica și de a săvîrși exegeze ale conotațiilor posibile creează, în sală, o stare de fervoare intelectuală. O stare întreținută și de efortul artiștilor de a face simplitatea nefamiliară și elocvența, nedeclamatorie – cum zicea un teatrolog străin.

O atare manifestare festivalieră, atît de densă și de atașantă, naște nu numai comunieri pasagere fertile cu publicul, ci contribuie și la organizarea unei conștiințe formale specifice epocii, modelînd gustul pentru modernitate.

VALENTIN SILVESTRU