

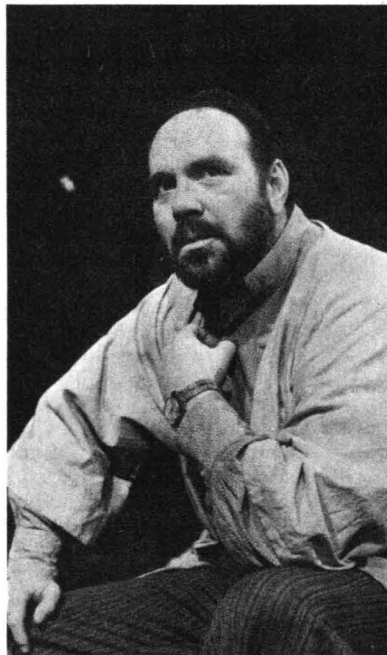


Pop

SUMAR

TEATRUL AZI

• **ANTITEZE** de Dumitru Solomon, p.2 • **DIALOG** cu George Constantin (Doina Papp), p.4 • **DIALOGURI SECUNDE** cu prof.dr.Constantin Bălăceanu-Stolnici (Adina Bardaş), p.6 • **MASA ROTUNDĂ A REVISTEI "TEATRUL AZI"**: Critica criticii, p.7 • Critica criticii criticilor: opinii de Cătălina Buzolanu, Dana Dogaru, Alexandru Darle (anchetă realizată de Dan Oprina), p.19 • Prin teatrele Basarabiei (articole de Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Ludmila Patlanjoglu), p.21 • **CRONICA**: Richard III de Shakespeare (Teatrul Odeon), Paiața sosește la timp de Fănuș Neagu (TNB), Arșița și viscolul de Mihai Ispirescu (Teatrul "Nottara"), Ivan Turbincă după Ion Creangă (Teatrul "Tândărică" și Teatrul "Ion Creangă"), Îmbălbâzirea scorpiei de Shakespeare (Teatrul Național din Tirgu Mureș), Decameron 645 după Boccaccio (Teatrul "Anton Pann" din Rimnicu Vilcea), Cenușăreasa după Frații Grimm (Teatrul de Păpuși din Bala Mare), Omul care aduce ploaie de Richard Nash, Dresorea de fantome de Ion Băleșu (Teatrul Dramatic din Bala Mare), Vicleniile lui Scapin de Molière (Teatrul "Csiki Gergely" din Timișoara). Semnează: Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Magdalena Boiangiu, Victor Parhon, Sebastian-Vlad Popa, Mihai Claudiu Cristea, p.26 • **"UNDE FUGIM DE-ACASĂ?"**, p.36 • **SECRETARUL LITERAR ARE CUVÎNTUL**: Elisabeta Pop, p.37 • **PROSCENIUM**: Anca Sigartău (Clara Mărgineanu), p.38 • Teatrul între boemă și rigoare (anchetă realizată de Olivia Șireanu-Chirvasiu), p.39 • **CIVILIZAȚIA IMAGINII**: articole de Anca Tudor, Vivla Săndulescu, p.41 • **SPECTACOLUL STRĂZII** de Adriana Bittel, p.44 • **SCENA LUMII**: Corespondență specială de la Paris (Mirella Nedelcu Patureau), p.45.



REVISTĂ EDITATĂ DE
MINISTERUL CULTURII

Redacția și administrația
B-dul Nicolae Balcescu nr.2
tel: 614.35.58

REDACȚIA

- **DUMITRU SOLOMON**
(redactor șef)
- **MAGDALENA BOIANGIU**
(secretar general de redacție)
- **CRISTINA DUMITRESCU**
- **ALICE GEORGESCU**
- **VICTOR PARHON**
- **IOANA POPESCU**
(tehoredactare)

Cititorii din străinătate se pot
abona adresându-se la:
"RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57,
telex 11995, 11034, FAX 90-17.40
București, Piața Presei libere nr.1,
sector1; sau; "ORION" S.R.L.,
Splaiul Independenței nr. 202 A,
sector 6, București, telefon
17.34.07, FAX (400)-42.41.69.

ISSN 1220-4676

- Coperta I: Marcel Iureș
(foto: Ileana Muncaciu)
- Coperta II: Arșița și viscolul, Teatrul "Nottara"
regia: Dominic Dembinski
(foto: Cosmin Bumbuț)
- Coperta III: Anca Sigartău - Puck în
Visul unei nopți de vară,
regia: Liviu Ciulei
- Coperta IV: Richard III la Teatrul Odeon,
regia: Mihai Măniuțiu



DUMITRU SOLOMON

TEROAREA ACTUALITĂȚII

Ce fel de piese vrea să vadă publicul nostru?

Mal întâi, mi se va răspunde, publicul nostru nu vrea (sau nu mai vrea) să vadă piese, dovadă că nu vine la teatru. Dacă acest răspuns avea rezon în perioada imediat următoare evenimentelor din decembrie 1989, când, într-adevăr, sălile de teatru se cam goliseră, oamenii consumându-și nevoia de spectacol pe străzi sau la televizor, acum lucrurile s-au schimbat. Strada, în afară de gropi și gunoale, nu mai oferă nimic privirilor noastre însetate de senzațional. Televiziunea, cu excepția momentului electoral, și-a reintrat în cursivitatea ei monotonă, cu și fără seriale, cu și fără Bobby Ewing, așa că știm și ce se va spune, și cum, și de către cine. Astfel că sălile de teatru se repopulează încetul cu încetul, fiindcă, oricum, ceea ce se întâmplă aici pare să fie mai interesant decât ceea ce se întâmplă pe stradă sau la televizor. Să nu ne iluzionăm crezând în fidelitatea omului. El este gata să-și abandoneze pasiunile pentru altele noi, iar pe acestea pentru altele și mai noi (sau mai vechi). Dacă omul ar fi fost consecvent și inert, el ar fi contemplat și acum peisajul atât de sedativ al Paradisului biblic.

Așadar, întrucât ne întoarcem la teatru, ce fel de piese vrem să vedem?

Ni s-a spus, de către regizori și critici absolut credibili și autorizați, că, odată cucerită libertatea de expresie, a devenit caduc teatrul metaforic și aluziv și că se impune un teatru direct. Mulți dintre acești regizori au cochetat însă, în spectacolele lor din ultimii trei ani, cu expresia indirectă și atât de dezavuată în declarații programatice, și au redeschis calea aluzivă, metaforică de comunicare cu spectatorii. Și, ca să fim sinceri, concursurile acestea rebusistice au câștigat publicul de teatru, fiindcă, la urma urmei, avem un public antrenat în dezlegarea șaradelor și cuvintelor încrucișate, în polsemia jucăuș-acidă, în dulcea și misterioasă complicitate cu scena. La rindul lor, criticii care au optat decis pentru teatrul direct au fost și ei seduși de vechiul și perimatul limbaj esopic și nu l-au admonestat pe regizori pentru "jocul secund" practicat în cluda convingerilor lor teoretice, estetice sau pragmatice. Dimpotrivă, unii l-au încurajat.

Dacă spectacolului de teatru i se tolerează, cu simpatie, recursul la

fabulistică, alegorie și parabolă, dramaturgiei i se cere însă adevărate. Adevărate la ce? Mai întâi, la realitate. La o nouă realitate. Altfel spus, li se recomandă dramaturgilor, ca și pe vremea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, să scrie "piese de actualitate", Indicațiile de care Shakespeare n-a beneficiat. Prin urmare nu a scris absolut nici o piesă "de actualitate", ceea ce nu l-a împiedicat să fie actual timp de patru sute de ani fără întrerupere.

Ce înseamnă a fi actual? Neapărat a scrie despre dramele și comediiile tranziției, despre balcanizare și europenizare, despre democratizare și descen-tralizare? De ce o piesă despre ipostazele dictaturii, precum Cezar, măscăriciul piraților de D.R. Popescu, fiindcă a fost scrisă în anii șalzeeci, ar fi inactuală?

De ce ar fi inactuale Iona sau Există nervi de Marin Sorescu, scrise în aceeași perioadă? Dovadă că au fost considerate actuale este că se joacă. Deci pot interesa publicul de azi.

Actualitatea o fi doar ceea ce se întâmplă azi? Cît de azi? Și ce fel de azi? Ce anume se dorește din azi? O întâmplare semnificativă: se transmite la televizor piesa mea Oglindă, scrisă "azi", adică în 1992, o piesă nu despre economia de piață, nu despre democrația de tranziție, ci despre o crimă, despre psihologia crimei și despre psihologia descoperirii criminalului. În timpul emisiunii, primesc un telefon de la o persoană feminină și anonimă care, pe un ton civilizat, îmi reproșează că scriu astfel de piese, acum, cînd barjele sirbești circulă pe Dunăre încălcînd embargoul și periclitînd pacea în zonă (era la începutul lui februarie), cînd prețurile sînt în continuă creștere, cînd "avem nevoie de liniște". Era o persoană care își declara simpatia pentru celelalte piese scrise de mine ("minunate"), dar care nu înțelegea de ce am "coborît la nivelul «Evenimentului zilei»". Prin urmare, unii ar dori ca piesele "de ac-tualitate" să le aducă liniștea. Ceva, poate, cu păstori și păstorile, niște piese bucolice, poate niște vodeviluri, poate niște comedii lirice, poate poeme eroice... Realitatea aspră, întunecată, violentă nu face parte din "actualitate". Ar trebui să împodobim, să machiem, să înfrumusețăm viața, să-i arătăm doar lucrurile plăcute, tranchilizante. Să mințim iar.

Dar teatrul se ocupă oare cu liniștea? Nu cumva rostul lui este tocmai acela de a produce neliniște? Nu cumva un text e cu atît mai adevărat cu cît e mai neliniștitor? Nu am nimic împotriva comedilor. Am scris și eu destule. Dar e normal ca teatrul să arate doar partea veselă a existenței, cîtă vreme existența însăși are suficientă tristețe, urîțenie, încrîncenare? Nu falsificăm realitatea căutînd doar liniște și uitare? Nu abdicăm de la responsabilitatea noastră? Cred cu sinceritate în rolul de divertisment al teatrului, știu că plăcerea este o componentă fundamentală a artei. Dar plăcere nu înseamnă frivolitate și cu atît mai puțin anestezie.

Așadar, ce piese vom scrie? Ca într-o societate normală sau care aspiră la normalitate, vom scrie piese normale. Adică acele piese care se nasc dinăuntrul nostru, și nu acelea pe care ni le comandă vocile din afara noastră.

Cum să fie aceste piese? Nu-mi dau seama. Probabil că trebuie să fie bune.



GEORGE CONSTANTIN:

„Aș fi putut face mai mult, dar...”

□ Stimate maestre, premiul "Horia Lovinescu", instituit de revista "Teatrul azi" și de Grupul de Societăți Glob R și care vi s-a acordat pentru întreaga dumneavoastră activitate, ne duce cu gândul în primul rând la creațiile realizate în piesele lui Lovinescu și la perioada când el a fost director la "Nottara", teatru pe care îl slușiți și astăzi. Din această perspectivă, ce importanță acordați acestui premiu?

■ Pentru mine acest premiu înseamnă foarte mult, așa după cum Horia Lovinescu a însemnat foarte mult în viața mea artistică. O adevărată cotitură. Am fost foarte bucuros că cineva și-a adus totuși aminte, în nebunia asta pe care o trăim, de Horia Lovinescu, un mare dramaturg, unul din cei mai mari dramaturgi pe care l-am avut țara. Ar fi fost nedrept să fie dat uitării. Spuneam că Horia Lovinescu a reprezentat un moment important, poate cel mai important în cariera mea artistică, fiindcă, în afară de faptul că am jucat în foarte multe piese ale lui - șase-șapte, cred - în perioada cât a fost director (vreo 20 de ani) am jucat și alte multe roluri care au constituit trepte în viața mea artistică. După moartea lui, lucrurile s-au schimbat, și la "Nottara", și în viața mea... Momentul acela a rămas excepțional pentru mine, și vreau să mulțumesc încă o dată lui Radu Dumitru și revistei "Teatrul azi" pentru ideea de a-l readuce pe Horia Lovinescu în atenția tuturor.

□ Să ne amintim câteva din succesele acelei perioade: Petru Rareș, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Karamazovii...

■ A scris, așa zice, Petru Rareș pentru "Nottara" și, implicit, pentru mine. Imediat ce a venit la direcție. Era printre pușinii dramaturgi - dacă nu singurul - care scriau pentru actori, pentru oamenii din teatrul lui, în primul rând. Jocul..., una dintre cele mai bune piese ale lui Lovinescu, a avut o viață foarte lungă. Am luat și premiul cu ea. Un mare succes al teatrului, ca și Karamazovii, cu care am făcut o impresie excepțională în turneul întreprins la Moscova și Leningrad. A mai fost și Paradisul sau alte piese, scrise pentru colegii mei, care și-au găsit astfel roluri excepționale: Hossu și Ioana Crăclunescu în Ultima cursă, Repan și Gilda Marinescu în Și eu am fost în Arcadia... Apoi, Horia Lovinescu a fost un mare domn, un senior în lumea teatrului. A ajutat foarte mulți artiști, scriitori, care au debutat în teatrul lui. Mi-amintesc că, la un moment dat, a deschis sala Studio numai și numai pentru dramaturgii tineri. A ajutat și foarte mulți regizori, a angajat mulți actori. Dan Mlcu și Alexandru Repan, de pildă, sînt produse ale lui. La fel Dana Dogaru, Horațiu Mălaele, Ștefan Radof, Varga, Hossu. După părerea mea, forurile care pot lua măsuri ar trebui să se gîndească să dea acestui teatru numele lui Horia Lovinescu, cel care l-a dus într-un fel de glorie. Există, e adevărat, și unii care-l reproșează anumite piese, Citadela sfărîmată de pildă. Mi se pare o impletate, pentru că aceasta rămîne o mare piesă, care nici nu minte față de realitatea unei epoci. În orice caz, dincolo de orice discuții, cred că numele lui merită să stea pe firma unui teatru pentru care a făcut atît de mult.

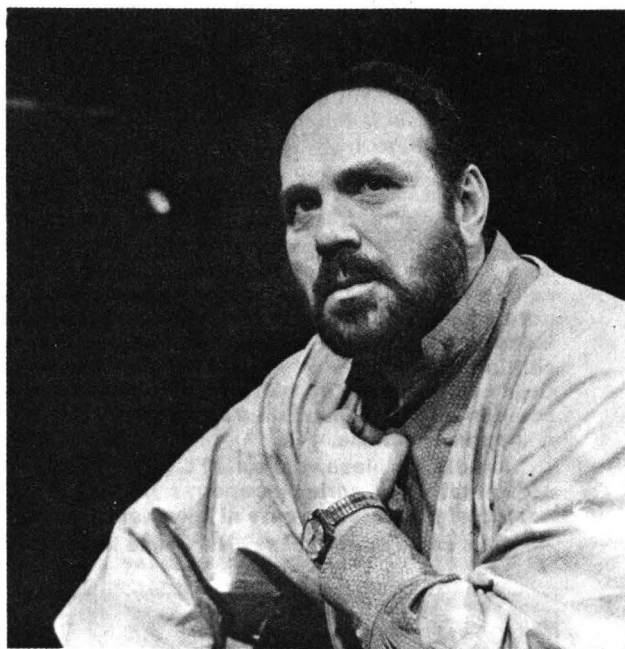
□ Într-un fel, această perioadă de glorie a Teatrului "Nottara" a coincis și cu gloria carierei dumneavoastră. Ce puteți spune despre prezentul și perspectivele teatrului de care sînteți atît de atașat?

■ E o întrebare delicată. Venind la această întîlnire, mă gîndeam că înainte se făcea un repertoriu în funcție de necesitățile, de forțele teatrului, chiar și de amplasarea lui pe bulevard. Nu se mai întîmplă așa. Fiecare - și mă gîndesc la actorii reprezentativi - vine cu plesuța sub braț și cu regizorul de mină. Dacă l-a găsit. Deschid o paranteză: ducem o cumplită lipsă de regizori; și noi, și alte teatre. Repertoriul e făcut la repezeală și cam la

nimereală. Nu se știe în perspectivă cînd, cine, ce montează.

□ Să înțeleg că vă e dor de planificare?

■ Da. În toate teatrele care se respectă există un program de perspectivă. Aici și oriunde. Era important să știi, înainte cu o stagionă măcar, ce joci. Te pregăteai, citeai, te gîndeai. Chiar dacă se mai schimbau titlurile, existau totuși niște repere. Eu, de pildă, acum o lună nu știam ce voi juca la "Nottara", chiar în stagiunea curentă. Am căutat de unul singur piese, pentru că acum intervin și alte probleme. Un actor la vîrsta mea... E mai greu ca acum 10-15 ani, cînd puteai să-l distribuie pe George Constantin cam în orice rol. Acum, la 60 de ani, e dificil să ataci un rol. Trebuie să-ți alegi cu grijă



regizorul, să te gîndești de șapte ori înainte de a acționa o dată. Asta se întîmplă și cu alți actori foarte buni al teatrului nostru - Alexandru Repan, Dana Dogaru, Ștefan Iordache, care ne-a redevenit coleg.

□ Printre momentele importante - importante și pentru teatrul românesc - din viața dumneavoastră pe scenă îmi vine acum în minte premiera Iona de Marin Sorescu în regia lui Andrei Șerban, la Teatrul Mic, unde era director Radu Penciulescu. A fost, dacă nu mă înșel, prima confruntare cu duritatea cenzurii. Ce a reprezentat pentru dumneavoastră acel eveniment și de ce, la revenirea lui Andrei Șerban în țară, nu s-a materializat o colaborare? Știu că ați fost printre primii cu care a discutat.

■ Povestea cu Iona, Șerban și cenzura e lungă. Pe vremea aceea Andrei era foarte tînăr, Penciulescu era tînăr, eu la fel. Greutățile ni se păreau lucruri obișnuite. E adevărat că am avut multe vizionări, că spectacolul a fost oprit. Apoi l-am jucat de vreo douăzeci de ori. S-au dat și niște premii. Nu știu dacă din pricină că s-a oprit sau fiindcă spectacolul era foarte bun... Cert e că nu s-a jucat atît cît am fi vrut noi. Poate de aceea ne-a rămas în minte ca un lucru deosebit. Andrei Șerban e de altă părere. Crede că Iona l-a adus numai nenorociri, că a

foast un punct negru în viața lui. În privința colaborării la întocmirea lui în țară, lucrurile s-au petrecut așa: mi-a spus că ar vrea foarte mult să lucreze cu mine, dar, întrucât eu nu activez la Național, e mai delicat. Îl înțeleg. Știu ce obligații are față de actorii Naționalului, mulți foarte buni și care, la rîndul lor, trebuie distribuiți. Acum vreau o lună mi-a făcut o altă propunere. Din păcate, o plesă pe care eu deja o repetam la Teatrul Levant al Valeriei Seclu. Iarăși o complicație, nu intru în amănunte. În continuare, am o propunere din partea Naționalului. Nu știu cât de valabilă se va dovedi însă, fiindcă, după ce am stat atîta timp, acum se îngâmădăse prea multe. N-aș vrea să-l acuz pe Andrei Șerban, care are și așa destule pe cap ca să-l mai vină un reproș și din partea lui George Constantin.

□ Dar cu Liviu Ciulel, lingă care ați făcut acel de neuitat Prospero? Sau cu Vlad Mugur? Cum de nu s-a întîmplat în acești trei ani nici o reîntîlnire pe scenă?

■ Ciulel vine rar în țară și atunci nu știe ce să facă mai întîi la Teatrul Bulandra. Nu-l trăsnește prin minte să se mai gîndească să-l invite și pe George Constantin. E firesc! Vlad Mugur m-a invitat la Odeon în perioada cînd a fost director. Mi-a oferit un rol, care nu m-a interesat însă. Dacă mai vine și îmi propune ceva care să ne intereseze pe amîndoi, voi lăsa totul la o parte și voi face un spectacol cu Vlad, pe care îl iubesc foarte mult, ca și pe ceilalți de altfel.

□ Tot istoriei teatrului îi aparțin și alte spectacole antologice de care v-ați legat numele. Mă gîndesc la Tango de Mrozek, la Regele Lear în regia lui Radu Penciulescu, spectacole care au demonstrat deschiderea față de nou, de avangardă. Vă simțiți la fel de atașat de ideile noi din teatrul zilelor noastre?

■ În primul rînd, trebuie să-ți mulțumesc că mă confunzi cu istoria teatrului! E și un fel de tristețe pentru mine, dar și un fel de mîndrie. Tristețe, pentru că mă faci să mă simt bătrîn. În al doilea rînd, vreau să-ți spun că eu nu știu bine ce se întîmplă cu mine în stagiunea asta, cît despre restul... Nu știu cine poate vorbi acum despre viitor, în situația cumpănită în care se află azi artele, teatrul. Dar la cava referiți, mai concret?

□ Iată, am aici un număr al buletinului UNITER din care putem afla despre o mulțime de proiecte deosebite în teatrul românesc: Teatrul franco-român, Programul teatral româno-britanic, Teatrul Aparté din cadrul lui Theatrum Mundi, pe lingă alte inițiative ale teatrelor din țară...

■ Spre rușinea mea, n-am fost la nici unul din aceste teatre. Trebuie să vă spun însă că, în opinia actorilor în genere, aceste lucruri sînt numai ale UNITER-ului. Problema merită o discuție separată, pentru că privește nemulțumirile multor oameni de teatru.

□ Revenim la atitudinea fermă, tranșantă, de care ați dat dovadă întotdeauna prin interviuri curajoase, prin reacțiile la vizionări. Chiar în decembrie '89, cu puțin înaintea evenimentelor, într-o atmosferă încinsă, ați ripostat foarte violent cenzurii cu ocazia premierei cu Burghezul gentilom în regia lui Alexandru Dabija, aici, la "Nottara". V-ați temut vreodată de consecințe?

■ Nu e vorba de frică. Atunci era un fel de excitație pe care o simțeam cu toții. Eu am fost mai implicat pentru că s-a întîmplat să joc în spectacole cărora li s-a aplicat o cenzură singeroasă. Apropo de Burghezul... A fost un spectacol-manifest, așa a fost gîndit, așa a fost jucat. Dovadă că, imediat după revoluție, n-a mai avut succesul dinainte. Atunci, însă, mi s-a întîmplat un lucru deosebit. Am văzut cum sala sărea ca o minge. Nu mi-a fost dat pînă atunci să văd așa ceva. Pe urmă, spectacolul s-a suspendat, pe motiv, pasămite, că George Constantin s-a îmbolnăvit, e pe moarte. Asta fiindcă venise Tamara Dobrin și-l dăduse seama că spectacolul era un fel de bombă pusă sub scaunul cuiva. Pe urmă, dacă mă gîndesc la ce-am trăit cu Tango, cu Paradisul, 14-15 vizionări, cu opriri de spectacole... Asta producea un fel de excitație printre noi. Ne dădea curaj. Astăzi nu știu dac-am mai face așa ceva, pentru că eu,

cel puțin, sînt foarte scîrbit de ceea ce se numește politică și regret că o parte din colegii mei s-au angrenat foarte tare în acest tărîm, uitînd că meseria asta a noastră e superbă, e dumnezeiesc de frumoasă... S-o lăși pentru politică mi se pare trist, ca să nu spun un cuvînt mai dur.

□ Maestre, dumneavoastră nu sînteți numai un mare actor, sînteți chiar o instituție. Deși vorbiți cu modestie despre persoana dumneavoastră, aș vrea să vă întreb cum ați folosit acest statut în favoarea teatrului românesc?

■ Te rog să nu-mi mai spui nici "maestre", nici "instituție"... Mă faci să mă simt bătrîn și umilit. Tratează-mă cum m-ai tratat ani de zile, ca pe un prieten, ca să putem vorbi omenește. Ce-am făcut? Îți răspund că n-am făcut nimic, pentru că n-am fost în stare să fac nimic în comparație cu alții. Aș fi putut face mai mult, dar am fost leneș și nu m-am priceput. Poate dac-aș fi fost angrenat în mai multe lucruri aici, la "Nottara", am fi reușit mai bine. Dar eu, în privința asta, singur nu reușesc să fac nimic. O spun cu regret și cu rușine.

□ În decembrie '89, prin teatrele noastre a bătut un vînt de entuziasm. A fost simțită și o tendință de solidarizare de breaslă. Ce puteți spune despre asta acum?

■ Cred că toți așteptam o schimbare. Sigur, ea a venit, dar nu ala pe care o așteptam. Poate n-am realizat că lucrurile duc în altă parte. Eu n-am fost în ultima vreme în străinătate, dar mi-aduc aminte de ce am văzut, acum 10-15 ani, în Franța și în alte părți. N-am realizat atunci, dar acum îmi dau seama că, pentru a face bine meseria asta, ne trebuie ani, înălțativă, oameni care să i se dedice cu totul. Nu e de ajuns să faci spectacole bune. Trebuie să găsești și oameni care să se priceapă să le vîndă. Să știe ce marfă vînd, cum și de ce. Apoi, ca să faci spectacole bune e nevoie de regizori. Acum e un mare gol la acest capitol. La noi, la "Nottara", din patru regizori au rămas doar Dembinski și Cornișteanu. E foarte puțin pentru o trupă de circa 50 de actori. Ne-am așteptat să apară piese reprezentative, să ne repezim la capodoperele clasice. Nu s-a întîmplat așa. Eu, de trei ani, n-am jucat nimic. Am rămas cu Burghezul... Mai joc un rol mic în Nora. S-a întîmplat ceva... Nu numai cu mine. Gina Patrîchi, Sanda Toma, Cozorici, colegii mei de generație, au aceleași probleme. S-o numim și noi perioada de trecere. Dar ar cam trebui să ne așezăm să facem lucruri importante. Teatrul românesc e, cum se știe, unul dintre cele mai bune din Europa. Are forțe. Nu știu să le descoperim. Uite, acum lucrez la teatrul lui Vali Seclu, "Levant". Descopăr că ea este un mare organizator, cu o putere de a răzbate ulmițoare. Trece și prin zid. Fac o propunere: ea ar putea fi chiar ministru al culturii! E un om pregătît, știe să vorbească, să-și apropie oamenii. Își cunoaște interesele. Știe să răzbată. Pentru plesă pe care o facem acum, Fecioara și moartea, l-a întins o mîină de ajutor Teatrul "Nottara". Și bine a făcut. Teatrul "Levant" n-are sediu. Unul din directorii de la "Nottara", Maxim Crișan, pune mult suflet ca această premieră să iasă. Pe urmă, aș vrea să mai putem scoate o plesă la Sala Studio de la "Nottara". E în două personaje. Am invitat-o pe Irina Mazanitis, iar regizor este Mircea Cornișteanu. În zăpăceala pe care o trăim va fi ca un balsam. La "Nottara" se mai pregătește o surpriză: Mălăele ca regizor și interpret în Puricele în ureche de Feydeau. E momentul să luăm taurul de coarne. Să-l dea Dumnezeu noroc lui Mălăele și să aducă lumea la teatru.

□ Dar dumneavoastră înșivă ce vă urați?

■ Sănătate.

□ Veți împlini în curînd 60 de ani. Vă așteaptă o... sărbătoare?

■ Vreau să sar neobservat peste această dată. Nu vreau balramuri, șampanie. Nu e momentul. Mi-ar plăcea, însă, în 1996, dacă vom trăi, să putem aniversa cei 40 de ani de teatru. Eu și promoția mea. Chiar cu mare chef. Pe urmă... cînd vom intra în 2000!

martie 1993,

DOINA PAPP

TERAPIE TEATRALĂ

Convorbire cu
prof.dr.Constantin Bălăceanu-Stolnici

□ Este teatrul o terapie?

■ Da. Această problemă poate fi considerată sub mai multe aspecte. În primul rând, orice spectacol, orice participare la un act cultural - de la lectura unei cărți pînă la prezența la o liturghie - reprezintă situații care pot genera modificări la nivelul echilibrului psihic, astfel încît la un moment dat să funcționeze ca un mijloc de tratament. Teatrul poate fi și un mijloc terapeutic mai special, atunci cînd cel care e suferind e implicat în piesa de teatru - într-o psihodramă. Aici se încearcă desprinderea omului dintr-un anumit context nevrotic prin crearea unor rame dramatice, în care el evoluează ca actor și își rezolvă probleme, dileme personale într-o ficțiune revelatorie, jucîndu-și propriul rol. În ambele cazuri, teatrul poate fi privit ca terapie. Lucrurile trebuie însă privite "cum grano salis": nu se poate vorbi cu aceeași lejeritate de teatro-terapie ca de melo-terapie.

□ Dar poate fi considerat teatrul o terapie socială?

■ Da, în măsura în care la teatru participă foarte multă lume. Astăzi, teatrul bun are un public restrîns; e o zonă culturală la care participă o elită intelectuală. Nu se poate vorbi despre impactul teatrului asupra maselor, de o audiență care să modifice receptivitatea oamenilor în legătură cu puncte nevralgice ale realității. Poate că acest lucru s-ar putea realiza prin intermediul teatrului TV, prin selecția unor piese cu teme contemporane, care, chiar dacă nu furnizează răspunsuri interogațiilor cotidiene, pot sugera anumite atitudini și comportamente.

□ Vedeți așadar teatrul modern ca o formă de cultură elitistă?

■ Absolut. Manipulările tehnice, dialogurile simbolice, construcțiile dramatice nasc spectacole ermetice, la care accesul e posibil printr-o treptată inițiere. Nu în sensul misterelor antice, desigur. O ucenicie spirituală pentru a descoperi și decodifica mesajele piesei e, fără îndoială, necesară.

□ În acest spațiu secret, intim în care teatrul modern de calitate pare a-și găsi spectatorii, prezența actorului e receptată și ca semn al subconștientului?

■ Problema a fost mult speculată, evident - datorită psihanalizei freudene care a creat în mișcarea culturală europeană orientări analitice cu rezultate surprinzătoare. La noi, Blaga a insistat asupra inconștientului - ca factor de presiune asupra creației artistice conștiente. Interesantă mi se pare dubla prezență a Inconștientului în creație: cea freudiană pură, care proiectează asupra conștientului, într-o formă simbolică, anumite realități venind din straturi abisale; cealaltă - a lui Jung, mult mai interesantă în plan cultural - în care subconștientul e un receptacul al unor semne de ordin general, ce reprezintă o conștiință culturală colectivă, depozitată prin mecanisme subtile și acoperind o cronologie foarte vastă. E teza lui Jung, a arhetipurilor, a modelelor care se actualizează în creație, făcînd abstracție de conștientizarea lor directă. Artistul - actorul - include tema arhetipului, nedîndu-și seama că ea vine dintr-o rezervă culturală mai veche.

Cred însă că nu trebuie să pedalăm prea intens asupra rolului Inconștientului și să ne gîndim că teatrul e în primul rînd o operă conștientă, în care se combină elementele noetice, raționale cu emoțiile nu neapărat legate de misterioasele invaziuni ale abisului, de substraturile care aduc fugitiv la suprafață viziuni suprarealiste ale lumii.

Bufonul e un tip de prezență în teatru îndusă de două arhetipuri. La origine e identificat cu spiritul răului. Noi avem un echivalent folcloric: Mutul din Călușeli - ele-

ment malefic într-o construcție mistică. Aparențele lui nu îmbracă forme teribile, ci atenuate prin comic, prin ridicol. Există, pe de altă parte, nimbul de misticism, de particularitate în jurul alienatului mental, al celui izolat din cauza unui stigmat care-l și protejează. Polii funcțiunilor intelectuale - nebunia și înțelepciunea - se alătură într-o oglindă cu diferite unghiuri de reflectare. Sintagme usturătoare desfid tabuurile sub protecția nebuniei. Bufonul nu e un element de comic pur, ci o transformare comică a unui duh malefic, un simbol al unei înțelepciuni nonconformiste.

□ Care e funcția psihologică a teatrului?

■ Teatrul intervine ca un mijloc de distracție. Lumea vrea să trăiască evenimente, emoții care să creeze fie o destindere psihică, fie o încordare care să devleze gîndurile din obsesia cotidianului. Teatrul e și un mijloc de a satisface anumite valențe spirituale pe care fiecare om le are și pe care le-a dezvoltat mai mult sau mai puțin în funcție de experiențele personale, de acumulările culturale realizate. La fel ca muzica sau ca tablourile dintr-o expoziție, teatrul e un aliment cultural și satisface aceea noo-latură a psihismului uman. Spectacolul eliberează omul de tensiuni psihice existente latent, care nu-și identifică elementele structurale declanșatoare. Suprapunerea formelor interioare creatoare de anxietate cu simbolurile sau conflictele din teatru, identificarea tensiunilor elimină disconfortul psihic.

□ Ce teritoriu al teatrului vă îmbie atunci cînd, ritmul trepidant al unei zile încetinindu-se, aveți un răgaz de relaxare?

■ Sînt momente în care îmi place să văd o comedie bine jucată, cu un dialog spumos cum este cel caracteristic comediei franceze sau cu o gestică particulară gen comedia dell'arte. Urmăresc comedile de mare talent ale literaturii române. Prezența contemporană a lui Caragiale e foarte accentuată; evenimentele politice îl celebrează perenitatea. O piesă bine construită, jucată scinteiilor e o delectare și o relaxare după acumulările de oboseală.

Mă atrag în egală măsură construcțiile dramatice care au substraturi psihologice profunde, cu situații care dezvoltă complexitatea spiritului uman. Shakespeare a rezolvat mari probleme teatrale și psihologice, de la limitele normalului pînă la patologicul pur, în realizări aflate în sisteme de referință fundamentale ale psihismului uman. Drama istorică, plesele romantismului îmi trezesc un interes conjunctural. Teatrul cultivă o anume febrilitate în explorarea umanului.

■ ADINA BARDAȘ



O MASĂ ROTUNDĂ A REVISTEI TEATRUL AZI LA CARE CRITICII FAC CRITICA CRITICII

Marți 9 februarie a.c. revista noastră a organizat o discuție despre situația cronicii dramatice în presă, despre statutul criticului ca mijlocitor între artiști și public. Au participat: Margareta Bărbuță, Magdalena Bolangiu, Ion Cocora, Irina Corolu, Cristina Dumitrescu, Alice Georgescu, Victor Ernest Mașek, Doina Papp, Victor Parhon, Ludmila Patlanjoglu, Sebastian Vlad Popa, Marian Popescu, Victor Scoradeț, Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Olivia Șireanu-Chirvasiu, Corina Șuteu.

Întîlnirea a avut loc la sediul UNITER.

Paginile care urmează reproduc stenograma discuției, cu minime modificări.

DUMITRU SOLOMON

Revista "Teatrul azi" și-a propus această masă rotundă cu criticii de teatru, despre critica de teatru. În ultimul timp am publicat discuții, anchete, opinii cu privire la dramaturgie, la destinul teatrului în această perioadă, la raporturile între dramaturgie și teatre, dar nu ne-am referit pînă acum niciodată la problemele criticii de teatru. Și credem că acestea există.

La masa rotundă i-am poftit pe criticii bucureșteni din presa culturală și din activitatea de cercetare critică, încercînd să deschidem apetitul pentru dezbaterile asupra acestui domeniu. Ne-am gîndit la cîteva probleme care ar putea să trezească interesul dumneavoastră, dar firește că acestea sînt doar propuneri, repere. Iată una dintre ele: problema criteriilor. În ce măsură criteriile extraestetice funcționează astăzi în critica de teatru, în ce măsură simpatiile și antipatiile de ordin politic, legate de generații, grupuri de atitudine sau grupuri de simpatie funcționează ca niște criterii din afara esteticului și în ce măsură influențează ele judecata critică, opinia generală critică asupra teatrului de astăzi? Poate fi prevenit un asemenea tip de judecată critică, dacă el deformează, influențează în rău climatul teatral? Se produc denaturări în aprecierea fenomenelor sau a spectacolelor de teatru? Aceasta ar fi o chestiune. Alta ar fi o anumită rezervă, timiditate, cum vreți să-i spuneți, a unora din marile ziare față de problemele teatrului și absența criticii din aceste cotidiane sau săptămîniale. Rezerva lor corespunde unei rezerve a societății față de fenomenul cultural și față de teatru în special? Un alt aspect ar fi calitatea criticii - în măsura în care ea există - în ziare. Apoi: care este reacția de receptare a oamenilor din teatre față de aceste probleme? A existat, de pildă, o înțîlnire cu Andrei Șerban, în care el și-a exprimat un punct de vedere față de cronicile care au apărut la *Livada de vișini*. În ce măsură era necesară, binevenită o asemenea atitudine și în ce măsură reacția criticii la critica lui Andrei Șerban a fost necesară și binevenită? Asta a influențat în vreun fel critica, a dezarmat-o, a pictisit-o, a degustat-o, sau, dimpotrivă, a stimulat-o în acțiunile ei? În sfîrșit, cred că ar mai fi de discutat și despre modul în care este receptată critica de către public și dacă citirea sau necitirea ei influențează, prin ricoșeu, modul de a face critică. Dacă există o utilitate a criticii de



teatru sau dacă ea și-a epuizat rostul în acest moment. Desigur, mai sînt și alte probleme. V-am propus un punct de pornire.

NE ÎNTOARCEM LA CRITERII DE COLORATURĂ IDEOLOGICĂ?

VICTOR ERNEST MAȘEK

E binevenită o asemenea discuție despre rolul și funcția criticii, în special pentru instaurarea unei ierarhii valorice, absolut necesare într-o societate ca a noastră, care nu se democratizează, ci se mediocrizează treptat și, din păcate, într-un ritm rapid. Asistăm, mai ales în cultură, dar nu numai, la un fenomen îngrijorător de mediocrație. Nu e democrație ce se întîmplă, e liber-arbitru aplicat unei

mase cu un nivel și cu un apetit cultural foarte scăzute sau destul de scăzute, ceea ce duce la impunerea gustului majoritar și a echivalenței acestei mediocrități, ziarul "Evenimentul zilei". Faptul că un ziar ca acesta e citit de nouă oameni din zece arată nivelul la care este asimilată informația, cum se structurează ea și, în același timp, nivelul și apetitul intelectual al majorității publicului. În condițiile acestea, și în domeniul artei se ajunge la o aplatizare și la o banalizare a vîrfurilor. Tîndem să fim o societate democratică fără "vîrfuri"; restaurarea unei elite a valorilor este o necesitate absolut democratică în sensul adevărat al cuvîntului. Nu există, nu poate exista și nu trebuie să existe o nivelare a valorilor. Nivelarea se produce și din cauza tăcerii rușinate a criticii față de unele fenomene artistice cu totul mediocre, salvate, ca în trecut, prin poziția sau pretenția politică polemică a unor piese care, din punct de vedere estetic, sînt mai mult decît mediocre. Înapoi, nimeni nu îndrăznește să atace o piesă cu Traian și Decebal sau care vorbea despre partid. Acum nimeni nu îndrăznește să atace o piesă care denaturează probabil o gîndire "filosofică", neteatrală, buimăcînd publicul în legătură cu ideea de teatru prin niște panseuri de croitoreasă care n-au nimic de-a face cu personalitatea spirituală a lui Tușea, așa cum



se întâmplă pe scena Teatrului Odeon. Dar, dintr-un snobism invers, se tace jenat în legătură cu acest fenomen. Tăcem și acceptăm să se spună și să se scrie că Odeon este "Teatrul anului '92", deși a avut căderea cu *Coșma* și alte căderi, iar în afară de spectacolul cu *Mincinosul* și, în parte, cel cu ... **au pus cătușe florilor**... n-a realizat nimic de valoare. Dar este "Teatrul anului '92"! Chiar așa? Nu zic că "Nottara" e teatrul ăsta, dar sînt teatre în țară și în București care merită mult mai mult decît eticheta asta. Cred că este necesară o critică foarte ofensivă din acest punct de vedere - de subliniere a lucrurilor importante ca realizare și performanță estetică; cu miză existențială, evident. Între două lucruri bine făcute îl prefer pe cel care aduce un plus de problematică, care mă implică. Nu trebuie lăsată lumea să creadă că tot ceea ce se face este valabil, pasabil. Critica - repet - trebuie să contribuie la o reaşezare a elitei teatrale. Asta s-a și făcut parțial: premiile UNITER și ale Festivalului "Caragiale" au propulsat niște valori. Și cronicile ar trebui să propulseze în permanență valorile aparținînd elitei teatrale.

Aici intervine problema ridicată de Dumitru Solomon. Care sînt criteriile? Ne întorcem mascat la criteriul extraestetice de coloratură ideologică? De complezență politică? După părerea mea, astăzi sînt spectacole și personalități propulsate - nu numai, dar preferențial - datorită poziției lor politice. Este preferat sau îmbrățișat de critică un actor care s-a angajat politic în sensul, favorizat astăzi, al opoziției, al regalismului. Asta este dreptul lui absolut, dar nu trebuie să influențeze judecata mea asupra valorii lui intrinseci. Se produc asemenea susțineri, există "găști" care favorizează, din acest punct de vedere, anumite teatre sau anumite personalități; și nu e bine. Nu din punct de vedere politic - aici poate că au dreptate -, ci pentru că ne întorcem la ce a fost înainte, schimbînd doar semnul. Sigur că nu putem face abstracție de preferințe care reflectă o anumită aderență, dar ele sînt subsidiare și nu trebuie să treacă înaintea criteriilor profesionale și estetice specifice. Sînt luate în brațe fenomene care au o valoare culturală și estetică mediocră, ca să nu spun nulă, și sînt propulsate de gălăgia propagandistică ce se face în jurul lor pentru că ar fi forme de expresie ale opoziției. Dacă piesa e proastă, nu mă interesează, poate să fie și comunistă și anticomunistă, tot proastă e. De altfel, ciudățenia este că incultura rastoarnă cumva lucrurile. De pildă, un spectacol ca ...**au pus cătușe**... (nu discut acum valoarea lui), care s-a vrut anticomunist (așa s-a spus în presă), s-a bazat pe un text-omagiul adus luptătorilor comuniști din Spania. Hai să fim serioși, asta este! Este un omagiul și o celebrare a eroilor, a eroilor - în concepția autorului - comuniști persecutați în închisorile lui Franco. S-o întorc pe dos și s-o fac o piesă cu eroi anticomuniști este și o violare a voinței autorului, și o *captatio benevolentiae* care n-are a face cu valoarea spectacolului în sine. Valoare care există. Spectacolul n-avea nevoie de aceste argumente, dar a avut trecere și datorită lor.

Alteori, un spectacol are nevoie de așa ceva, pentru că n-are ce să ofere, n-are altceva. Deci acest lucru trebuie discutat: există dorința de a se converti, într-o mult mai mare măsură decît ar permite judecata estetică, criteriile sociale și politice în criteriile ale judecății de valoare.

NU PUTEM SĂ-I ACUZĂM PE CRITICI DE TĂCERE

**VALENTIN
SILVESTRU**

N-am deloc sentimentul că se tace în jurul unor spectacole care ridică probleme mai dificile. În cazul reprezentației cu *Teatrul seminar*, atribuită lui Petre Țuțea, dar care îi este numai în parte atribuibilă, au fost cronici cît se poate de elocvente în ceea ce privește

atitudinea criticii. În ce privește spectacolul *Gol în fața destinului* de la Theatrum Mundi, care e de asemenea un spectacol radical din punct de vedere politic, s-a scris de asemenea și pro, și contra, și amestecat. Spectacolul s-a bucurat de un comentariu foarte larg. La fel ...**au pus cătușe**... și spectacole din țară care prezentau o caracteristică asemănătoare, cum este *Spectatorul condamnat la moarte* - o parabolă foarte străvezie a lui Matei Vișniec, la Teatrul Național din Iași - și multe altele au avut și continuă să aibă comentarii în presă. De aceea, a acuza critica de tăcere sau de complezență nu cred că ar corespunde în momentul de față unei realități.

V.E. MAȘEK

Atunci spun: "o anumită parte" a criticii. Pentru că nu toată lumea a luat atitudinea pe care ați luat-o dumneavoastră în legătură cu spectacolele amintite, existînd cronici exact contrarii, în care entuziasmul venea nu din apetitul estetic față de fenomenul respectiv, ci din simpatiile revistei care publica cronică.

V. SILVESTRU

Am vrut să mă refer doar la termenul "tăcerea criticii".



ION COCORA

După '89, pe lîngă critica profesionistă a apărut și o critică neprofesionistă, diletantă, care devine foarte primejdioasă pentru că, în loc să meargă spre analiza de esență a spectacolului, se exersează pe teme și probleme colaterale. În raport cu acest fenomen critica teatrală trebuie să-și constientizeze menirea prin personalitățile serioase, de autoritate. De aceea, este foarte utilă această dezbatere, pentru că, acum, cine vrea și cine nu vrea are o gazetă, și face și critică teatrală dacă îi spune redactorul-șef. Totuși, critica teatrală nu se poate face numai după ureche. E o profesiune care cere o anumită cultură. Și cred că diletanții au încurcat criteriile. Criticii serioși nu confundă planurile.

V.E. MAȘEK

Cei prezenți aici nu reprezintă nici măcar un sfert din ceea ce înseamnă, din punctul de vedere al cititorului, critica de astăzi. Vă dau niște nume de care nici unul din dumneavoastră n-a auzit vreodată și care fac critică în diferite ziare nou apărute în București sau în provincie și care sînt mult mai cunoscuți decît noi și care ies la public mai des decît domnul Silvestru.

D. SOLOMON

Dar au oare și credibilitate? Asta trebuie să vedem: în ce măsură ei devin credibili pentru cititori, pentru că altminteri noi nu putem interveni producînd o selecție.

I. COCORA

Un critic de la un cotidian în sute de mii de exemplare și unul de la o revistă de specialitate în cîteva mii se adresează unui auditoriu diferit.

DOINA PAPP

Cred că teatrele au primele a mulțumi acestor inși care se apleacă asupra fenomenului și semnaleză, chiar în forma unei judecăți șubrede, un eveniment sau o întâmplare din teatru.



V.E. MAȘEK

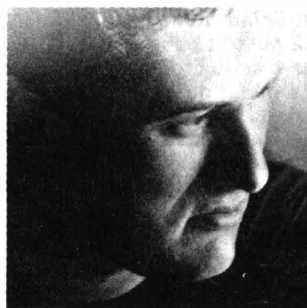
Fenomenul există și trebuie diagnosticat. Trebuie să spunem dacă e cancer, dacă e malign, dacă e benign.

V. SILVESTRU

În materie de critică literară și artistică ponderea nu este a tirajului gazetei. N-a fost niciodată. Într-o discuție la Uniunea Scriitorilor, Vladimir Streinu, care vorbea cu multă aprindere, contrar caracterului și temperamentului său, despre secretariatul de redacție la revista "Sburătorul", a răspuns la întrebarea mea: "cît tiraj ați avut dumneavoastră la această revistă care a lăsat o dîră luminoasă și a avut o influență considerabilă în poezie, în proză?", că cel mai mare tiraj atins de revistă a fost de 600 de exemplare! În acea perioadă am făcut o cercetare la Academie; existau ziare ca "Universul", care aveau o sută-o sută douăzeci de mii de exemplare tiraj, unde apăreau de asemenea cronici literare, teatrale, și care nu aveau totuși ponderea "Sburătorului". Asta pe de o parte. Pe de altă parte, existența unui mare număr de rubrici teatrale în presă, mai bine sau mai rău susținute, este o mare șansă pentru mișcarea teatrală. Iar în provincie există teatre mici, aproape nevăzute de noi, care trăiesc prin acest plămîn: ziarul local sau radioul și televiziunea locale. Din pletora asta de tineri care nu au nici un fel de pregătire, dar care se duc la teatru și scriu despre el, mai bine sau mai prost, se alege încet-încet criticii. Așa a fost dintotdeauna și publicul este influențat de opinii foarte bine exprimate, și judicioase, și oneste. Pînă la urmă are un instinct mai sigur decît credem noi și se orientează după ceea ce consideră că răspunde și propriilor sale așteptări. Nu cred că e cazul să ne îngrozim de această afluență. Mai rău este dacă un cotidian de mare tiraj sau o revistă care este deja "introdusă" din alte puncte de vedere nu se pronunță deloc asupra fenomenului teatral. Altminteri, dacă el intră într-o dezbatere în care unul spune într-un fel, altul spune într-alt fel devine mai viu, mai perceptibil. Și nu ponderea din alt punct de vedere a ziarului este cea care dictează asupra caracterului de înrînire a cronicii dramatice prin respectivul ziar.

VICTOR SCORADEȚ

Nu ponderea, dar în foarte multe cazuri orientarea. Există ziare și reviste în care eu știu dinainte care o să fie părerea criticului în legătură cu un spectacol, din momentul în care știu cine e regizorul. Lucrul acesta se întâmplă destul de des și probabil că e și o reacție a cronicarului respectiv la orizontul de așteptare al cititorului, al susținătorilor ziarului. Se pune adineauri întrebarea în ce măsură este credibil un astfel de ziar. El e credibil pentru că are un public al lui. Publicul care cumpără "Evenimentul zilei" o să-l creadă și pe cronicarul teatral de la "Evenimentul zilei". Automat.



V. SILVESTRU

Problema e dacă publicul care iubește acest ziar citește cu același nesaț, și cu același apetit, și cu aceeași capacitate de percepție cronicile care se referă la fenomenele literare și artistice. E o întrebare.

CRITICII TREBUIE SĂ DEVINĂ PERSONAJE ZIARISTICE

CORINA ȘUTEU

Eu n-am impresia că din '89 încoace criticul de teatru a avut ocazia să-și pună prea des întrebarea cărui public i se adresează și în ce calitate, dacă o face altfel decît înainte de '89. Poate că în calitate de producător de teatru - eu de fapt nu mai scriu - și așa cum și domnul Mașek poate să spună, ești mult mai legat de publicul care vine la teatru, ești mult mai preocupat de mutațiile care s-au produs în cadrul publicului de teatru, de trei ani încoace. Ești mult mai preocupat să afli cum trebuie să te adresezi publicului pentru ca el să vină la teatru. În ce măsură ceea ce faci este receptat, pentru că și un director de teatru propune niște valori, orientează și educă gustul publicului. Cred că criticii de teatru bine cunoscuți au moștenit un statut al lor, același dintotdeauna. Poate că s-a așteptat de la ei un anumit tip de adaptare față de noua societate, o creștere a influenței lor, ei trebuiau să devină niște personaje ziaristice foarte importante. În momentul în care se scrie despre un fapt artistic, să scrie oameni cu o anumită pregătire, dar ceea ce se scrie să devină pentru publicul cotidianelor deosebit de fascinant. Asta este o problemă pe care ar fi trebuit să și-o pună criticul și pe care, din păcate, nu-mi dau seama în ce măsură el și-o pune. De aceea se și produce această invazie a tuturor oamenilor care au început să scrie. Să ținem cont și de faptul că generațiile de teatrologi și de filologi care vor ieși vor produce probabil, în anii viitori, un alt tip de concurență, o altă dinamică și că de fapt ne aflăm acum într-un oarecare vid din acest punct de vedere. Dar, vă spun, mie mi se pare că înregistrăm o îndepărtare, o atitudine inertă a criticului de teatru cu un statut bine definit acum trei ani: rămînerea lui într-o anumită inerție. Folosește același instrumentar dinainte, de adresare unui public care-l citea sau nu, prin intermediul anumitor ziare care-l publicau. El n-a încercat să-și redefiniească statutul, să cîștige cititori, să impună rubrici în cadrul cîtorva gazete foarte citite.

Cu cîteva excepții, cu foarte puține excepții.

VICTOR PARHON

Aș vrea să-ți pun o întrebare, fără să discut cît de mare e schimbarea după trei ani: crezi că statutul criticului, ca și statutul medicului, ca și al inginerului constructor, ca și statutul pianistului trebuie să fie altul după '89?



C. ȘUTEU

Nu cred că trebuie să fie altul. Trebuie cîștigată o nouă audiență, pentru că acum ziarele sînt citite mai mult și altfel decît înainte. Și ziare sînt mult mai multe. Autoritatea trebuie reconfirmată. Statutul nostru rămîne același, dar el ar putea fi folosit ca un argument al autorității, pentru ca numele criticului să se impună publicului. Cred că la ora aceasta ducem lipsă încă - cu puține excepții - de un critic care să fie un personaj jurnalistice deosebit de important. Atît de important încît, prin forța opiniei sale, prin modul în care o exprimă, să devină la un moment dat unul dintre liderii de opinie în privința unei anumite dinamici.

V. PARHON

Aici ai dreptate.

C. ȘUTEU

Aș vrea să spun ceva și despre conferința de presă a lui Andrei Șerban. În acea împrejurare, el a făcut o întreagă analiză a modului în care critica de teatru a înțeles sau n-a înțeles spectacolul său. Eu personal, la conferința respectivă, cu toate reținerile pe care le-am avut cu privire la atitudinea lui Andrei Șerban, cred că am înțeles un lucru care mi-a folosit foarte mult. Și acesta este următorul: propunerea lui Andrei Șerban a fost de fapt o propunere de coerență, prin care el spunea: acum, dacă teatrul românesc își caută noi forme, să-și redefiniească într-un fel sau altul profilul, să se debaraseze de anumite confuzii, să traverseze această tranziție într-un anumit fel, iar răspunsul teoretic, răspunsul critic, răspunsul scris la această încercare să aibă aceeași forță și aceeași importanță. Aceasta a fost mînușa aruncată de Andrei Șerban în acel moment. Cred însă că el a făcut o într-o formă care a dus la alte reacții. Eu asta am înțeles din ceea ce el a intenționat să spună atunci, dar, din păcate, efectele în critica de teatru și reacția criticilor de teatru a fost cu totul și cu totul alta. Și, în general, s-a înțeles că discursul său a fost un atac la adresa criticii de teatru, mai mult sau mai puțin justificat.

V.E. MAȘEK

Cred că Parhon are dreptate: nu statutul criticii și al criticului trebuie schimbat; dar statutul social al obiectului pe care el îl judecă este schimbat. Deci, fiind legat de statutul acestui obiect - pentru că finalitatea sa nu este în sine, e legată de obiect -, el trebuie să optimizeze existența obiectului și contactul publicului cu obiectul. Altfel, facem literatură despre teatru în general, care se poate desprinde de orice impact direct. La ora actuală, pot să pun întrebarea pragmatică: în ce măsură criticul orientează și reorientează o parte a publicului spre teatru? Pe unii i-am pierdut, alții s-au rătăcit pe drum, din cauza impactului cu alte forme, care-i atrag și le cer timp. Iar pe de altă parte, criticul înțelege și ajută la înțelegerea rosturilor teatrului, care, în această conjunctură, nu mai sînt cele de ieri. El are niște funcții noi. Înainte nu trebuia să facă reclamă să vină publicul la teatru, pentru că venea oricum. La ora actuală, el poate să contribuie la stîrnirea curiozității unor oameni care stau pe gînduri sau nu vin către teatru. Deci are și o funcție -, oricît nu ne place cuvîntul - formativă, sub aspectul "devierii" unor interese către teatru. Nu o avea înainte; o are acum, în mare măsură. Este mai important astăzi, din punct de vedere social, ca el să aducă public, trezindu-i și speculîndu-i interesul. Înainte el îl ajuta pe cel care fusese la teatru să înțeleagă dacă a văzut un lucru minunat sau o ineptie. Acum trebuie să-l convingă să lase cîrciuma, să lase televizorul, să lase mitingul și să vină la teatru. De ce să vină? Trebuie să i se explice. Criticul are astăzi o importanță formativă și strategică mult mai mare, raportîndu-se la existența obiectului și la deschiderea spre public a obiectului respectiv. În acest sens au intervenit modificări, nu în statutul lui, ci în finalitatea actului critic. Iar schimbările sînt esențiale.

SĂ NE SOLIDARIZĂM! DAR CUM?

D. PAPP

Eu îmi pun întrebarea, și v-o pun și dumneavoastră, dacă în același scop, al implicării criticului în fenomenul teatral de astăzi, nu este oportună o implicare chiar în producerea acestui fenomen. Am impresia că teatrele au nevoie de o mai mare solidaritate și solidarizare, astăzi, cu micile și marile lor probleme.

CRISTINA DUMITRESCU

Ce înțelegi, concret, prin această solidarizare?

D. PAPP

Îmi amintesc de conferințele de presă amicale pe care le făceau teatrele în mod obișnuit la început de stagione. Se pune în discuție structurarea repertoriului, și lucrurile puteau fi influențate pozitiv. Era foarte bine și cînd criticii puteau să meargă în provincie la asemenea întâlniri. Îmi pun întrebarea și pentru că, atunci cînd s-a vorbit despre factorii care pot influența judecata de valoare a cronicarului, s-a pomenit partizanatul politic și tot ce decurge din el. Eu vă pun o altă problemă: aceea a condițiilor propriu-zise în care, în București, dar mai ales în țară, se produc astăzi spectacolele. Cunoașterea acestor condiții nu poate să nu te influențeze, măcar prin atmosfera pe care o găsești acolo și cînd știi în ce condiții, cu ce trupă se lucrează. E de discutat și în ce măsură mai poate cronicarul să păstreze verticalitatea, pînă la radicalism, a opiniilor sale. Dacă s-ar situa de cealaltă parte a baricadei, influența sa pozitivă ar fi, cred eu, mai eficientă.

C. DUMITRESCU

Probabil că sînt rigidă și îmbîcsită de sechelele vechiului mod de a gîndi, dar eu nu cred în asta. Ba chiar mă împotrivesc ideii. Eu știu că se face foarte greu teatru. Din punct de vedere material, și nu numai. Și sînt de acord că eu, critic de teatru, om care prin definiție prețuiește rostul teatrului în societate, sînt obligată să pot, sau pot ajuta scriind nu numai cronică - cum am scris douăzeci și cinci de ani -, ci scriind și altceva, o anchetă, atrăgînd atenția oficialităților, posterității, lui Bill Clinton că nu sînt bani și că teatrul nu e sprijinit. Dar, în clipa în care scriu cronică, trebuie să-mi mențin verticalitatea. Eu, de pildă, nu cred că dacă văd **Legături primejdioase** - e primul titlu care mi-a venit în minte; nu-i cel mai recent, nu-i cel mai catastrofal - și consider că e un spectacol prost (și dau acest exemplu nu întîmplător, ci pentru că aparține unui regizor interesant), nu cred că trebuie să mă gîndesc în clipa aia că situația Teatrului de Comedie e complicată, că publicul trebuie să vină...

D. PAPP

Nu cred că ai dat un exemplu bun. Unele teatre își complică singure situația.

C. DUMITRESCU

Eu nu cred că ajut în vreun fel teatrul - nu o instituție anume, ci teatrul ca idee și ce reprezintă el pentru mine - și



rostul lui în societate trecînd cu vederea și gîndindu-mă că dacă nu sînt bani este un gest de eroism să faci teatru în momentul de față. Pot interveni gazetărește printr-un articol, prin luare de atitudine. Dar nu cred că în clipa în care un spectacol te nemulțumește trebuie să-i treci cu vederea neîmplinirile. Cu teatrele care trec prin greutăți avem obligația să ne solidarizăm. Dar nu așa.

D. PAPP

Am pus problema pentru că, atunci cînd domnul Mașek s-a referit la Teatrul Odeon, m-am gîndit că, desigur, în ultimă instanță spectacolul contează, dar acolo a contat și un fenomen: ceva ce s-a întîmplat în acești ani cu trupa, cu eforturile ei de a merge spre ceva. Ceva care prinde contur în etape. Sigur că dacă o vei în absolut și analizezi spectacolele aplicînd "judecata verticală" ajungi poate la o altă concluzie.

V. SILVESTRU

Vreau să mă refer la problema schimbării, pe care a ridicat-o doamna Șuteu. Schimbarea instrumentelor, a metodologiilor, a strategiilor critice se petrece de obicei ca un fenomen subsecvent sau consecutiv mișcării teatrale. S-au schimbat dramaturgii, dramaturgia, s-a schimbat statutul teatrului ca instituție fundamentală, au apărut forme de teatru noi, violente, respingînd toate canoanele preexistente, ca să determine și un alt mod de abordare a criticului? Deocamdată, procesul e în dezvoltare. Există, dar e încă embrionar. Vor fi și critici noi, care vor avea un alt instrumentar și un alt mod de a gîndi. Iar criticii mai vechi se vor adapta, sau nu se vor adapta și vor rămîne la ziare mai vechi, conservatori, așa cum au existat și în trecut, și mai de demult. Sînt într-adevăr perioade în care critica poate fi un fenomen de avangardă. Așa a fost, de pildă, cu pre-rafaeliții, care au fost încurajați de o critică premergătoare. Sau, la noi, critica ce nu s-a sfiit să se denumească pe sine patriotică și a încurajat, în jurul "Daciei literare" și al altor publicații mai vechi, un teatru național în care să se joace în limba română, în care să se joace piese românești. N-au avut foarte mult succes de la început, dar a existat și un asemenea moment, în care critica a premers înnoirilor. În ce privește autoritatea criticilor, vreau să vă spun că este o chestiune care preocupă pe toată lumea. La Congresul internațional al criticilor, care a avut loc la Varșovia, aproape toți cei patruzeci de delegați au atins chestiunea aceasta: ce autoritate are critica într-o țară sau alta, cît poate influența, cît partizanat face sau nu face. Unii au cerut, de pildă, acest partizanat în țările noi, care-și caută identitatea spirituală: Asia, țările africane. Chiar a fost o pledoarie din Hong-Kong de-a dreptul pătimașă pentru ca această colonie să nu fie trecută la China. Teatrul să lupte ca ea să rămîină colonie, pentru că lor le e bine în calitate de colonie britanică și n-au nevoie să devină independenți. Criticii americani au spus că există unul-două ziare unde autoritatea celui care scrie cronică este distrugătoare. (Și domnul Șerban ne-a povestit că acolo, spre deosebire de România, dacă unul a scris seara în "New-York Times" că spectacolul nu e bun, a doua zi teatrul își închide porțile.) Alții au pledat pentru o autoritate de esență și au spus că-i interesează mai puțin o reacție imediată și palpabilă din partea artiștilor sau a publicului, cît o autoritate care se cîștigă în adîncime și îndelung. John Elsom a povestit că, după părerea lui, un critic britanic bun se implică în multe activități. El însuși prezidează un teatru de amatori, a ajutat la dezvoltarea activității Teatrului Bush - care am auzit că o să vină și la noi și care mi s-a părut un teatru foarte interesant -, scrie și la enciclopedie, scrie și articole, ține conferințe, e și profesor la Universitate și a spus că înțelege exercițiul critic drept un exercițiu multilateral, autoritatea cîștigîndu-se prin calitatea acestor prestații în toate direcțiile. În

sfîrșit, aș vrea să spun că la noi, în momentul de față, nu contează numai cum influențezi publicul, deși avem cu toții dreptate că ne adresăm în primul rînd lui. Scriem în publicații, vrem să fie citite, dar e de mare însemnătate și cum înțurim teatrul. Ce răspuns dăm unor exigențe, cerințe și doleanțe ale unor oameni de teatru. Nu le oferim întotdeauna materie de gîndire în ceea ce privește repertoriul. Sîntem cu toții foarte aplicați la viața teatrală: vedem spectacolul, scriem despre el, vedem cinci spectacole, tragem o concluzie oarecum generalizatoare, urmărîm activitatea unei instituții pe un an de zile și tragem concluzii care pot să fie judicioase. Nu avem însă suficientă aplicație, aș spune, la sinteză. Și nu știu dacă artiștii - care sînt adesea entuziasmați că apare o cronică bună, altele sînt distruși sufletește și scriu articole de răspuns: că au fost nenorociți fiindcă cineva a spus că nu poartă bine coștumul - au față de critică respectul pe care ar trebui să-l aibă față de o activitate ce privește în primul rînd destinele lor, și modul lor de a face teatru, și chiar implicarea lor în actualitate. Din acest punct de vedere, sîntem - dacă-mi permiteți - într-o fază rapsodică și probabil că vom atinge și ceea ce spunea odată un muzician - o fază simfonică, în care să concertăm forțele creatoare de pildă într-un mensural de specialitate, sau în cărți făcute de mai mulți, în cărți de critică chiar, cum au apărut și altădată și în care să elaborăm mai sistematic punctele noastre de vedere, și pentru cei care nu au apucat încă să facă teatru, nu numai pentru ceilalți.

LUDMILA PATLANJOGLU

Pornesc de la două afirmații: incriminarea Teatrului Odeon de către domnul Mașek și ceea ce spunea domnul Silvestru despre nevoia acestor lucrări de sinteză, a unor viziuni de sinteză, pentru a ordona - firește, subiectiv - o elită a valorilor. Asta mi se pare mai important decît a stabili acea relație cu publicul, care este, prin



ce se scrie, cred, epidermic, mai ales în momentul acesta. Ea devine mai viabilă prin crearea unui curent de opinie. El există, și săliile pline la ...au pus cătușe... sau la alte spectacole spun ceva și despre gustul publicului care, oricît de periferic ar fi el, are totuși un instinct al valorii. Mi se spunea, de exemplu, că, la Craiova, dat fiind curentul de opinie creat în jurul lui Titus Andronicus, sînt săli arhipline; și nu numai la Titus, ci și la alte spectacole. Climatul creat în jurul lui Titus a suscitat imediat interes. Cum cred că, la "Nottara", un spectacol care a făcut vogă - e vorba de Sinuclgașul - punînd accentul pe ceea ce interesa, prin jocul lui Mălăele, prin calitatea montării, a creat interes pentru teatrul respectiv. Acest fenomen poate fi observat și la Național, și la Bulandra - venirea lui Ciulei, montarea a două spectacole a creat un curent de opinie. Mai importantă decît o cronică sau un semnal este susținerea acestei elite valorice - și în acest sens trebuie să funcționeze solidarizarea și partizanatul. Știu că deplasarea unui grup de critici - cum a fost la Iași sau la Cluj - înseamnă foarte mult pentru teatrele de acolo, dacă este serioasă și dacă ține cont de criteriile care funcționează în legătură cu elita valorică; influența ei poate dura. Aici mi se pare fundamentală solidaritatea de breaslă și acel radicalism - chiar dacă e un paradox - față de criteriile estetice. Aceste criterii trebuie să le ai, ele se formează din școală și ți le educi prin practica criticii. La Teatrul Odeon se întîmplă ceva important - a început Vlad Mugur, continuă Dabija, iar acest spectacol, ...au pus cătușe..., n-a fost analizat în sensul noutății lui pentru viața teatrală românească. Și a

însemnat mult. În acest caz a funcționat prea mult radicalismul și mai puțin solidaritatea în crearea unui curent de opinie.

V.E. MAȘEK

N-am contestat spectacolul ca atare, ci acele puncte de vedere care susțineau un anumit tip de atitudine politică. Acest spectacol n-avea nevoie de cîrja luptei împotriva comunismului. Ideea lui e generoasă, a luptei împotriva oricărei forme de totalitarism, o idee umanistă care transgresează simpatiile și antipatiile politice.

L. PATLANJOGLU

Piesa era o pledoarie, pentru comunism, făcută de unii care chiar aveau dreptul s-o facă. Nu putem schimba de pe Dîmbovița ce s-a întîmplat în Spania.

V.E. MAȘEK

Spectacolul propunea o discuție intrinsec teatrală prin vizualizare.

V. PARHON

Să clarificăm punctele de vedere: după dumneavoastră, o piesă tezistă, pro-comunistă mai poate fi pusă astăzi sau nu?

V.E. MAȘEK

Nu tot ce s-a spus în contextul unor piese comuniste teziste este absurd.

ALICE GEORGESCU

Pitlicul din grădina de vară la Craiova.

V. PARHON

Știu că Tocilescu vrea să pună *Omul cu arma* la Bulandra și sînt convins că va face un spectacol anticomunist dintr-o piesă comunistă. Ce e rău în asta?

C. DUMITRESCU

Cînd un critic își exprimă opinia, care nu coincide cu a altora și este în răspărul tuturor, se caută un motiv ce determină această opinie, al notei aparte - motiv care întotdeauna pare a fi extraprofesional. Se spune "aha, din motive politice el nu spune adevărul"; nu se spune "nu vede", ci "nu spune". Sau: "e cumnat cu nașa finei contrabasistului care a cîntat la nunta fiică-si". Eu cred că, de cele mai multe ori, greșim dacă atribuim o opinie unor motive extraprofesionale. Poate fi o opinie greșită - se poate întîmpla; poate fi o opinie insuficient argumentată - de asemenea se poate întîmpla, dar nu cred că trebuie neapărat să ne întrebăm dacă sub formularea acestei opinii nu se ascunde altceva. De cele mai multe ori nu se ascunde nimic. Merg pînă acolo încît spun: se poate ascunde incompetența mea, critic de teatru. Dar de ce să se plece de la ideea că se ascunde lipsa mea de corectitudine, în ultimă instanță față de mine și față de profesia mea? Și aici a spus și Victor Scoradeț ceva - ajung să știu opinia criticului cutare față de regizorul cutare înainte de a citi. Sînt două posibile explicații: știi, pentru că îi cunoști sistemul de valori, cunoști și sistemul celălalt, sînt sau nu în armonie, sau știi că unul nu-l înghite pe celălalt sau că sînt prieteni buni. Dacă ți se pare a fi preponderentă a doua explicație, nu sînt de acord. Mă îngrijorează că sîntem tentați să căutăm alte motivații, ca în întrebarea care mi s-a tot pus: "tu ce-ai vrut să te faci, de-ai ajuns critic?". Că mi-e și jenă să afirm că asta am vrut de la început: să fiu critic!

NE DEZIDEOLOGIZĂM SAU NU?

V.E. MAȘEK

Există și o motivație subconștientă. Uneori, omul nici nu e conștient că o anumită simpatie este cristalizată într-o anumită argumentație.

C. DUMITRESCU

Atunci să-și schimbe meseria!

V. SCORADEȚ

Voiam să discut despre următoarea obligație a criticului de teatru, profesională în primul rînd: el e cel dintîi dator să-și dezideologizeze demersul. Și nu știu cîți reușesc s-o facă. O parte din critică s-a simțit lezată în propriile simpatii politice de spectacolul lui Andrei Șerban cu *Livada de vișni* și a procedat în consecință.

L. PATLANJOGLU

E o falsă problemă!

V. SCORADEȚ

Au confirmat-o și alte ocazii. Am constatat de curînd, într-o gazetă, o schimbare de opinie în urma unei montări la același teatru. Pe de altă parte, nu trebuie confundate reacțiile de genul acesta cu reacțiile într-adevăr estetice. Or Andrei Șerban asta a făcut: a amestecat criticile pe criterii ideologice cu criticile pe motive estetice. Ne-a băgat pe toți în aceeași oală.

C. DUMITRESCU

Asta e perfect adevărat.

V. SCORADEȚ

Ceea ce s-a întîmplat îmi amintește istoria unui spectacol montat de Peter Brook: acel *Lear* legendar cu care el a tot umblat prin lume și care, pe măsură ce se apropia de Estul Europei, devenea tot mai bun ca spectacol, ca urmare a unei comunicări tot mai intime cu publicul. S-a dus cu același spectacol în America și americanii au moțait cu respect. Care a fost concluzia regizorului Peter Brook, cu care Andrei Șerban a avut privilegiul să lucreze un an de zile? Nu i-a înjurat pe americani, ci a spus - și a și scris - că pentru americani ar fi trebuit să monteze altfel acest spectacol.

V. SILVESTRU

Aici intervine din nou problema autorității criticului. De unde vine această autoritate, dacă o are, și cum o poate cîștiga? Sigur că trebuie să fie un om de talent; ce fel de autoritate cîștiga dacă nu ești talentat? Dar numai cu talentul poți cîștiga notorietate, care nu înseamnă și autoritate. A fost la noi un caz, cel al lui Radu Popescu. Era pornit împotriva avangardei, tot ce era nou îl irita; dar scria foarte bine, era foarte citit. Era un om foarte talentat: îți face plăcere și astăzi să citești cronicile lui, cu care însă nu poți fi în ruptul capului de acord, mai ales că unele fac și confuzii de persoane, de titluri, e o bîlmăjeală din punct de vedere informativ. În afară de talent, cred că este nevoie de această probă radicală - și Eugen Lovinescu a spus-o, pentru critica literară: onestitatea criticului. Proba de foc este cîntea față de profesie, față de teatrul pe care-l judecă, conformitatea cu sine însuși. Dacă intervin în judecata sa elemente extranee, care tulbură înțelegerea exactă a fenomenului pe care-l comentează, avem de a face cu o poziție neonestă. Nu poți fi obiectiv perfect, nu sîntem computere, trăim într-o lume foarte împărțită, în care infuzia politicului este extrem de puternică la ora actuală și nimeni nu se poate lăuda că este deasupra

vălmășagului. Onestitatea însă te face să recunoști chiar și acele valori care, dintr-un punct de vedere afectiv, ideologic, politic n-ți sînt apropiate, dar în care talentul răzbate. Un actor pe care nu-l simpatizezi fiindcă a avut nu știu ce atitudine în viața de toate zilele poate fi un interpret extraordinar.

Ați artiști cîți și oamenii interesați de teatru recunosc, și instinctiv, și prin date concrete, palpabile această cinste profesională, cu care cei mai buni, și de la noi, și de aiurea, se laudă precum cu un herb. Dacă nu au asta, nici autoritatea nu se poate cuceri; și ea nu poate fi nici măsurată.

MAGDALENA BOIANGIU

În legătură cu cerința dezideologizării, eu aș fi ceva mai prudentă. Fără îndoială e necesară, dar vă propun s-o mai amînăm, s-o înscrîm într-un plan de perspectivă. Avem de-a face, oricît ar părea de paradoxal, cu un public mult mai ideologizat decît cronicarii teatrali. Vă rog să urmăriți, în telefoanele de la "Evenimentul zilei", reacțiile la filmele **Omul de marmură**, **Mărturisirea** - filme anticomuniste, care sînt declarate creații ale familiei lui Iliescu și se lansează chemări de tipul "terminați cu aceste filme comuniste!". E un public care nu știe să privească o operă de artă nici din punct de vedere ideologic, nici din punct de vedere estetic. El vede în **Omul de marmură** sau într-un serial franțuzesc - destul de stupid, de altfel, dar care înregistra prezența Frontului Popular în Franța - o atitudine ideologică. Identifică prezența, descrierea cu atitudinea. Eu cred că una din sarcinile criticii ar fi nu să se dezideologizeze, ci să producă o analiză ideologică cît de cît corectă, în care alternativele, dilemele să fie analizate, iar publicul să înțeleagă că n-a fost chemat la un miting. Aici, la noi, nu se poate produce o analiză estetică pură, în afara ideologiei, fără a risca să pierdem unul din lucrurile importante despre care se vorbea: dialogul cu oamenii pe care îi chemăm la teatru și cărora încercăm să le explicăm după aceea cam ce-au văzut ei acolo.



V. SCORADEȚ

Cei care telefonează la "Evenimentul zilei" nu sînt cititori de cronică de teatru.

C. ȘUTEU

Mentalitatea lor există în rîndul atîtor și atîtor spectatori care vin la teatru! Acestea sînt niște exemple care se potrivesc și celor care nu telefonează, dar citesc și merg la teatru. Concluzia mea, discutînd cu publicul spectacolului pe care l-am realizat, este că publicul are o enormă nevoie de un anumit tip de explicații și de un anumit tip de atitudine explicită. E interesat de o analiză clară și limpede a faptului artistic. Criticul trebuie să se dezideologizeze în mentalitatea lui, să se "dezpartizaneze".

V.E. MAȘEK

Faptul că publicul este ideologizat nu înseamnă că eu, la rîndul meu, trebuie să fiu partizan. Asta nu înseamnă că - prin absurd - dacă scriu la "România Mare" trebuie să laud un regizor pentru că este al FDSN și să-l înjur pe Rebeșnicu pentru că este regalist, în loc să analizez ce se produce în spectacolul respectiv. Or există asemenea mentalități: Ștefan Iordache este ostracizat pentru că a acceptat un nenorocit de premiu - și a făcut o greșală omenească după părerea mea -, dar asta nu-i scade valoarea artistică.

V. SILVESTRU

Există și politizări forțate. Dacă spectacolul este politic și criticul se face că nu vede, aceasta înseamnă, în momentul de față, un abandon al profesiei. Nu poate să ți se ofere un spectacol din istoria politică a unui stat, a unei perioade, și tu să te faci că nu vezi decît decorul și mișcarea în scenă. Dar există o politizare forțată, mai rea decît dezideologizarea: am citit într-un ziar o cronică despre **Visul unei nopți de vară**, care spunea că Ciulei a vrut să arate ce s-a petrecut în piața Tien An Men din China și în revoluțiile sîngeroase din Asia - trimitere foarte transparentă pentru semnatarul cronicii. A căuta asemenea elemente de pretins racord cu actualitatea în spectacole care au alt mod de abordare a realității, a contemporaneității înseamnă pur și simplu a bate apa în piua și a nu înțelege esența actului teatral. Eu citesc și presa din țară și observ această strădanie a unor neofiti de a împrumuta spectacolelor ceva din ceea ce ei cred că reprezintă din punct de vedere politic o atitudine netă. Este o falsă așezare a criticului în miezul evenimentelor și dovedește incultură sau lipsă de perspicacitate.

OAMENI SÎNTEM!

V. PARHON

S-au conturat două categorii de motivații ale criticului; eu cred că există și o a treia. Nu pun problema onestității, asta ține de deontologie. Ideal este ca criticul de teatru să fie deschis oricărei propuneri, oricărei modalități de spectacol și oricărui gen de literatură dramatică. Practic, în realitate nu se întîmplă lucrurile chiar așa. Oamenii sîntem - la anumite modalități sîntem receptivi, la altele nu. De exemplu: la ultimul spectacol al lui Dragoș Galgoșiu de aici, din această sală, eu nu am vibrat, nu mi-a plăcut deloc. N-am fost singurul, am mai fost cîțiva. Dar au fost colegi de ai mei, de toată cîntea și de toată lauda, cărora le-a plăcut acel spectacol. Personal, îmi pun problema: poate că se întîmplă ceva cu mine, poate că sînt mai puțin receptiv la această modalitate. Să mă gîndesc, e posibil. Nu-mi pun problema onestității: am fost cîstit, am fost corect. Domnul Silvestru a dat, pe bună dreptate, exemplul lui Radu Popescu, care într-adevăr avea un condei strălucit. Nu scria despre scenografie niciodată, pentru el nu exista. A avea o receptivitate diferită la o formă sau alta este un drept al nostru, de care am beneficiat întotdeauna. Domnul Silvestru a repudiat ani de zile orice melodramă. E dreptul dumnealui. Nu pot eu să-l conving că **Dol pe un balansoar** e o piesă foarte bună și bine scrisă, dacă dînsul zice că e o dramoletă, acolo. E dreptul dumnealui, tot așa cum e dreptul meu să susțin că e o piesă atît de bine scrisă încît merită să fie jucată. Nu cred că poziția domnului Silvestru e cumva greșită, nu cred că poziția mea e cumva greșită. Receptivitatea criticului la o formă sau alta e o problemă serioasă și trebuie să ne dea de gîndit tuturor. Deci, o a treia motivație poate fi căutată și într-o asemenea zonă, care n-are nimic de-a face cu onestitatea criticului.

V. SCORADEȚ

E cazul ideal. Tot Peter Brook are o definiție: pentru el, criticul ideal este cel care se raportează în permanență la o formă ideală de teatru, fiind tot timpul dispus să și-o regîndească cu fiecare eveniment teatral.

V. PARHON

Și să vă mai dau un exemplu despre dezideologizare: mie nu mi-a plăcut spectacolul lui Purcărete care a fost după aceea premiat în Anglia și a avut o recunoaștere internațională extraordinară; mă refer la **Ubu Rex cu scene din Macbeth**. Reacția mea de rezervă - mai mult, de respingere - era fiindcă prea mă săturasem: iar cu

Ceaușescu! Probabil că greșeam atribuind spectacolului niște intenții pe care nu le avusese. Ele existau, dar erau consubstanțiale spectacolului, care însă nu se oprea la ele. Sigur că mi-am explicat și impactul extraordinar pe care l-a avut spectacolul în Anglia prin aceea că s-a jucat acolo în zilele puciului de la Moscova.

MARIAN POPESCU

Au mai fost și alte elemente de context.

V. PARHON

Contextul era extraordinar. E de înțeles. Dar vedeți că poți, la un moment dat, să greșești. De asta eu l-am respectat pe Carandino, care scria de multe ori alături de spectacol. Adesea nu eram de acord cu judecata lui. Dar știam că era un om onest, spre deosebire de mulți alții din epocă. Dacă vreți un exemplu vi-l dau: Dinu Săraru, care este un foarte bun cronicar și știe foarte exact care-i valoarea spectacolului, dar în ceea ce scria intrau și alte considerente decât cele estetice.

S-A SCHIMBAT STATUTUL SAU CONTEXTUL ?



M. POPESCU

Exemplul cu receptarea lui Ubu Rex în Anglia e foarte perfid. Perfid într-un mod stupefiant. Aduc în chestiune problema asta în legătură cu o formulare care mie mi-e neclară: dezideologizarea. Fiecare spectacol care a plecat acolo, dintre cele importante de la noi, s-a bucurat de o pregătire de presă prealabilă. E foarte interesant cât de ideologizați erau criticii de acolo față de

ceea ce li s-a spus că este spectacolul sau chiar după vizionarea spectacolului - unii au venit aici, din timp, să-l vadă. Or compania de presă prealabilă prezenței spectacolelor acolo conținea acele elemente de "ideologizare". Ei au văzut în Ubu cuplul dictatorial; nici Hamlet n-a fost lipsit de așa ceva... Formularea privind dezideologizarea criticului ține cred de o relație de context, pe care noi am discutat-o mai puțin. E vorba de relația de context a criticului cu vremea în care trăiește. Mi se pare că lucruri foarte interesante au apărut tot discutate, influența criticului, solidaritate ș.a.m.d. Corina Șuteu spunea că publicul simte nevoia unor explicații. Și criticul, la rândul lui, am senzația că ar avea nevoie de niște explicații, și în primul rând de o explicație cu sine. Și asta nu din cauză că '89 ar fi constituit o cezură. S-a produs o modificare de context și acest context trebuie analizat. În cazul cu ... **au pus cătușele florilor...** nu s-a scris destul despre semnificația alegerii piesei, despre ce se întâmplă la Teatrul Odeon, pentru că și eu spun că la Odeon se întâmplă ceva. Noi preferăm să punem punct după ceva-ul ăsta, în loc să spunem ce se întâmplă. Acolo se schimbă o mentalitate; procesul încă nu s-a terminat, dar e evident că se practică o altă atitudine managerială, că există o propensiune spre un anumit tip de repertoriu, o anumită atitudine față de public. Sînt lucruri pe care le știți la fel de bine ca și mine. Pentru mine este foarte interesantă analiza plasării în context a criticului față de aceste timpuri care au născut mai multe întrebări decât răspunsuri poți să ai, care solicită mai multe tipuri de explicații decât îți poți permite mental să oferi.

Nu e vorba atât de o modificare a statutului, a rolului criticii. Aceste chestii au apărut tot discutate - în România, dar

și în Marea Britanie - după anii '60. Criticul britanic a devenit mult mai interesat de producția teatrală. Nu vreau să spun că e implicat, dar e mult mai interesat de procesul producției teatrale. Asta nu înseamnă că e influențat în judecată - deși există și asemenea cazuri, pentru că și acolo sînt români, cum și la noi sînt... englezii! Relația aceasta de context presupune și o reevaluare a acțiunii criticului. Repet: n-ar fi vorba de o modificare a statutului, deși nu știu cine l-a definit. Multe idei din critica românească au mers spre configurarea acestui statut. Dar nu poți să eludezi această modificare de context care s-a produs în ultimii trei ani. Care modificare cuprinde și "Evenimentul zilei", și Odeonul, și "Nottara", și povestea cu Andrei Șerban ș.a.m.d. - nu vreau să fac o ciorbă din toate astea. Povestea cu Andrei Șerban a fost semnificativă din multe puncte de vedere. N-aș vrea să fiu greșit înțeles, dar ea m-a distrat pînă la un anumit punct și m-a întristat după punct, cînd mi-a apărut o mare virgulă. Am observat la un mare regizor un tip de mentalitate față de ceea ce credea el că... Am observat modul folosirii citatului - noi sîntem experți în chestia asta... Sigur că el avea dreptate în unele lucruri... Și intonația... El a jucat acolo, era un actor singur pe scenă, jucînd un spectacol care s-a dat o singură dată. Mi-ar plăcea să-l văd pe al doilea.

V. PARHON

Regret că n-am fost la acel spectacol! Trebuie să vă mărturisesc că am venit cu destule rezerve și la înfîlțirea asta, care însă a devenit chiar captivantă pe parcurs. Mă simt foarte bine că sînt aici cu dumneavoastră.

O să vedeți sau ați văzut ultimul film al lui Daneliuc, care nu mi-a plăcut deloc din punct de vedere estetic. Dar, dincolo de judecata estetică, așa sînt eu structurat: viii cu viii și morții cu morții. Pe de o parte. Pe de altă parte, sigur că se vor găsi condeie boante stil "România Mare": "a, păi Parhon a rămas ceaușist, nu vibrează la lucrurile care sînt împotriva!". Eu cred că noi, ca țară, ca intelectuali, ca preocupări am depășit chestiile astea. Cît o s-o mai ținem așa împotriva lui Ceaușescu? A murit, e o chestie terminată, domnule, avem cu totul alte probleme în etapa în care ne aflăm, foarte serioase, foarte importante. E mult mai important ce se întâmplă la țară cu "foncierea" asta, cu desființarea ceapeurilor, cu loturile, cu ce se dă oamenilor, ce nu se dă. Cît o s-o ținem așa împotriva lui Ceaușescu? E o etapă depășită. Desigur, ăsta e un punct de vedere amendabil, ca oricare altul.

CU CERNEALĂ DIN CĂLIMARA REGIZORULUI...

V. SILVESTRU

Mă întorc o clipă la întrebarea domnului Dumitru Solomon, pe care ne-a pus-o la început cu privire la criteriile criticii. Nu sînt lesne de definit, n-au fost niciodată, chiar cînd au fost expuse crezuri, cît se poate de bine consolidate sub semnul gîndirii teatrale. Dar cred că unul din criterii, care nu a intervenit pînă acum în discuție, este cel al gustului, pentru că un critic își are gustul său, în raport cu care va judeca tot ceea ce vede. Dacă și-a format un asemenea gust. Apoi, mai am credința că are un număr de obsesii. Asta se poate vedea la marii critici. Dacă citiți cartea de cronici a lui Camil Petrescu, de pildă, veți vedea că există cîteva obsesii ale autorului în ceea ce privește modalitatea de joc a actorului, ce numește el modern, ce numește anacronic, criteriu prin care el judecă tot ceea ce vede, toți actorii, și mari, și mici. Nu face un fetiș, de pildă, din Elvira Popescu, pe care o iubea și o admira, în clipa în care a văzut-o jucînd în ceva prost; spune: "Doamna Elvira Popescu n-avea ce căuta aici, n-are nici o legătură, nici cu talentul ei, nici cu piesa". Și, în sfîrșit, chestiunea de cea mai mare finețe pentru mine, și de autoexamen uneori: sîntem tributari și criteriilor infuze în spectacol. Și în

teatru, și în momentul când se petrece spectacolul, și în timpul de relații pe care dorește să-l stabilească spectacolul, el ne impune anumite criterii, care sînt ale lui. Nu poți să judeci cu criterii prestabilite o inovație cu totul ieșită din comun, un spectacol care nu este inovator în esența lui, dar care aduce ceva în formă sau, dimpotrivă, unul care aduce o idee surprinzătoare. Toate acestea cer să folosim și noi criteriile folosite de spectacol. Trebuie să-ți iei cerneală din călmăra regizorului care a scris acel spectacol. Criteriile sînt în relație cu foarte multe alte considerente; despre unele s-a vorbit, despre altele mai puțin. Avem însă a judeca într-un mod permeabil. Este imposibil să vii de-acasă cu o părere preconcepută, chiar în ce privește persoana regizorului, teatrul în care intri, repertoriul și să poți după aceea să te lauzi că ai emis o judecată dreaptă asupra acelui spectacol. Trebuie să te lași pătruns de el. Raportările pe scara criteriilor, valorilor, gustului se fac totuși ulterior. Dacă privim de la început cu o prejudecată, indiferent cît de întemeiată ar fi ea din punct de vedere general, cred că greșim: aplicăm unui fenomen nou și proaspăt o judecată veche, oricît am crede în ea și oricît de consolidată ar fi.

A. GEORGESCU

Modul ideal, locul ideal ar fi punctul de confluență, acela în care să se întâlnească criteriile cu care vii de-acasă - criterii care trebuie să existe, estetice eventual - cu felul în care te lași pătruns de spectacol, cum spunea domnul Silvestru. Trebuie să încerci să descifrezi acel spectacol prin prisma a ceea ce-ți oferă, dar și prin prisma propriilor criterii. Așa ar fi de dorit.



Revenind la chestiunea ideologizării sau dezideologizării, care în momentul de față este, vrînd-nevrînd, arzătoare, vreau să dau un exemplu care poate să spună cîte ceva și despre felul cum este receptată critica de teatru - în cazul de față, nu în modul cel mai fericit - de către creatorii de spectacole. Cred că mai țineți minte, s-a discutat acest lucru și la Colocviul criticilor de la Bacău, de acum doi ani. Un coleg al nostru a scris că personajul Malvolio din spectacolul *Noaptea regilor* îl întruchiează pe președintele Iliescu. Mi-aduc aminte că noi, cu toții, am făcut haz și am... criticat la unison această opinie, ca pe un model de politizare forțată.

V. PARHON

Semăna mai mult cu Postelnicu!

A. GEORGESCU

Nu știu ce părere va fi avut despre această opinie "critică" regizorul însuși. Fapt este însă că, cu ocazia turneului făcut la São Paulo cu *Trilogia*, Andrei Șerban a dat un interviu într-un ziar brazilian, unde, printre altele, pomenea și de acest spectacol, *Noaptea regilor*, spunînd că în personajul Malvolio el a vrut să-l portretizeze, să-l întruchieze pe președintele Iliescu, fapt care i-a atras o sumă întreagă de neplăceri!

V. PARHON

Alice Georgescu nu spune totul. În acel interviu domnul Andrei Șerban lăsase să se înțeleagă că Iliescu îi vrea capul; de aia, probabil, i-a dat avionul...

A. GEORGESCU

Mi se pare un caz de discutat: o opinie critică despre care cu toții am căzut de acord că e discutabilă are impact asupra unui creator serios. E adevărat, problema se poate

pune și sub alt aspect, și aici lucrurile se leagă de ceea ce spunea Marian Popescu despre receptarea în Anglia: este vorba despre ceea ce "se vinde" peste hotare. Din păcate, în momentul de față, România interesează peste hotare mai puțin ca țară producătoare de cultură pur și simplu, cît ca producătoare de agitație politică.

Dincolo însă de ceea ce fac și scriu criticii britanici, problema e ce facem și ce scriem noi în condițiile acestea. Și aici cred că aș fi în dezacord - ceea ce nu mi se întîmplă prea des! - cu colega mea, Magdalena Boiangiu; dar poate că e doar o chestiune de formulare. Nu știu dacă dezideologizarea criticului ar trebui amînată, însă cred că criticul ar trebui să dezideologizeze opinia spectatorului.

V.E. MAȘEK

Se cerea implicarea criticii în clarificarea ideologică a mesajului.

V. SCORADEȚ

Ideea era să nu opui ideologiei spectacolului, propria ta ideologie.

M. BOIANGIU

Simplificăm. La noi, ideologia se rezumă la două ideologii, ca să nu zic una: comunism-anticomunism. Asta nu acoperă sfera. Mai există tot felul de alte ideologii, de care nu vîd de ce am fi străini.

C. DUMITRESCU

Ne descurcăm greu și cu astea două!

V. SCORADEȚ

Ideea este să nu ne contaminăm.

M. BOIANGIU

În momentul în care confundăm ideologia cu partizanatul, adică disponibilitatea de a-i omorî pe toți cei care nu sînt de aceeași părere cu mine, nu mai e un demers critic, ci un demers militar.

V. PARHON

Problema ridicată de Alice Georgescu e foarte importantă. Giurchescu este ferm convins în continuare că împotriva lui se duce o campanie!

C. DUMITRESCU

Se fletează.

V. PARHON

E convins că, dacă eu am scris o cronică negativă la un spectacol de-al lui, am primit ordin să scriu așa de la redactorul-șef.

C. DUMITRESCU

Care, la rîndul lui, a primit ordin de la Malvolio direct!

V. PARHON

Care campanie nu poate fi instrumentată decît de domnul Silvestru! Zic: "Bine, domnule, dar eu n-am vorbit cu domnul Silvestru un an de zile". Nu contează. Ești acolo, în campanie!

M. POPESCU

Fac o ofertă deschisă tuturor celor care sînt aici: cărți de critică teatrală, traduceri, orice idei care pot fi aplicate unui plan editorial. UNITER-ul le primește fără rezerve.

V. SILVESTRU

Aș vrea să închei spusele mele cu o mică narațiune pe tema propusă, care sper să vă intereseze. În 1953-54 l-am

rugat pe George Ivașcu, care era directorul "Contemporanului" și care căuta colaboratori noi dintre marii intelectuali români, să încredințăm cronica dramatică lui Tudor Vianu. A fost profesorul meu și aveam o stimă nemăsurată, pe care o păstrez și astăzi, pentru personalitatea lui. L-am vizitat acasă, unde o ducea destul de greu, nu prea avea de lucru, l-am invitat, el a primit cu multă surpriză această ofertă și s-a achitat de ea în mod strălucit, timp de vreo trei ani, trei ani și jumătate, fiind foarte exact, foarte scrupulos, mergînd la spectacolele pe care și le alegea cu toată grija, consultîndu-se cu redacția, dînd totdeauna la timp cronica etc. După vreo trei ani și jumătate m-a rugat să vin la el, să avem o discuție de ansamblu, și mi-a spus: "Domnule Silvestru, nu mai pot să țin cronica la «Contemporanul» pentru că sînt lucruri pe care nu le mai înțeleg". Eu i-am răspuns: "Dar redacția nu v-a făcut nici o observație, nu v-a făcut nici o cenzură, niciodată". "Nu - zice - sînt fenomene noi, pe care eu nu le pricep. Am fost și am văzut spectacole, simt că e ceva nou în ele, sînt oameni tineri, sînt forme novatoare, sînt forme noi, și formația mea, modul meu de a privi mă face să nu înțeleg; dar pricep totodată că greșesc dacă continui să apreciez cu instrumentarul meu vechi". Noi am fost foarte impresionați, Ivașcu l-a poftit și la redacție și Vianu a spus: "Voi scrie altceva, articole, studii, cum știu și sînt învățat, dar cronică dramatică nu mai pot să fac din acest motiv simplu și vă mulțumesc pentru toată perioada". Și atunci am contat pe altcineva și m-am dus la Ion Marin Sadoveanu, cu care aveam relații foarte bune, și i-am spus: "Domnule Sadoveanu, sînteți poftit să preluați la noi cronica teatrală și s-o faceți cum știți dumneavoastră". El lucra atunci - scria pe la nu știu ce ziare mai obscure - și a întrebat: "Dar de ce a părăsit postul domnul Vianu?" l-am spus că: uite, consideră că nu înțelege anumite fenomene și că sînt schimbări mari în teatru pe care el crede că le-ar aprecia greșit. Și a spus: "Este spre cîntea lui, îl prețuiesc, dar eu nu am această temere și am să vin să scriu. Teatrul medieval, de care mă ocup de o viață întreagă, nu a suferit schimbări în ultima vreme și nu e afectat nici de revoluția dumneavoastră - a spus el - nici de schimbarea mentalităților și cred că o să mă pot ocupa". "Dar n-o să scrieți numai despre piesele vechi, despre piesele clasice!" "Ba da! Nu voi scrie decît despre piesele clasice, pentru că aceasta este priceperea mea, aicea mă descurc, aicea am cultura, cărțile mele, și vă rog să conați pe mine numai în acest sector. În ce privește lucrările contemporane, rareori am să mă pronunț, găsiți pe altcineva, am să-mi delimitez aria de preocupări." A scris o vreme, după care a zis că se dedică studiului; nu l-a mai necăjit nimeni. Aceste două atitudini mi s-au părut simptomatice pentru ceea ce discutăm noi aici: poziția criticului față de fenomenul curent. Acești oameni trăiau o schimbare poate mult mai dramatică decît am trăit-o noi acum. Erau intelectuali de altă formație, trăiseră într-un alt timp, s-au trezit deodată într-un alt context și a înțeles fiecare în felul său modalitatea de abordare. Acum nu parcurgem un moment de schimbare atît de radicală în ceea ce privește atitudinea față de teatru; în primul rînd mă refer la atitudinea generală, a publicului, a criticilor, a autorilor. Deocamdată. Vin însă din urmă, într-adevăr, elemente foarte noi. Ați citit, desigur, și în "Avanscena" pe care a tipărit-o revista "Teatrul azi", iar cei care ați fost în juriul pentru "Piesa anului" ați avut ocazia să înfățișați piese care nu mai seamănă deloc cu ce a fost înainte. Unii dintre noi putem avea o reacție - îndreptățită sub raportul culturii, gustului, al esteticii pe care am învățat-o -, de respingere, de respingere. Și cred că sîntem datori să ne controlăm vechiul instrumental.

Alții înțelegem, poate simpatetic, poate într-un alt mod decît intelectual sau - dacă vreți - într-o manieră intelectuală specială aceste fenomene noi. Apar

laboratoare de creație. Apar tineri amatori care se transformă în profesioniști, după ce au avut o îndelungată existență obscură. Apar regizori, oameni care nu au învățat regie, chiar gazetari - și aicea vreau să ajung - care nu au învățat nici filologie, nici teatrologie, dar care - evident - înțeleg foarte bine aceste fenomene. Se nasc critici ai acestor schimbări, ai acestor autori noi, se înțeleg între dîșii, sînt uneori în formații de grup, propun o experiență de care se vede că sînt legați. Și actori, și regizori, și teatrologi. Am studiat și experiența pe care a făcut-o Ludmila Patlanjoglu cu studenții ei teatrologi din anul I, din anul II, cînd au redactat revista Festivalului "Caragiale". Oameni pentru care avem un respect nemăsurat au fost luați peste picior cu cea mai mare dezinvoltură, și sigur că reacția mea a fost la un moment dat de retracție, chiar violentă. Dar pentru ei nu erau idolii care erau pentru noi. Sînt alți idoli. Și asta e o problemă. Pe de o parte. Pe de altă parte, ei au un mod de abordare al fenomenului teatral mult mai detașat. Nu spun că au alte criterii, sau poate că nu au toate criteriile necesare unui critic, dar aveau un ton detașat cînd abordau problematica și festivalul însuși ca fenomen, în care unii dintre noi credeau într-un anume fei. Ei nu credeau. Au un alt unghi de conspect. Mi se pare că, așa cum a fost făcută această adunare remarcabilă, care se și desfășoară remarcabil sub auspiciile revistei "Teatrul azi", ar fi un fel de îndatorire a secției noastre de critică, poate și a revistei, poate împreună, să studiem, la un moment dat, și fenomenul criticii noi, pe care nu o putem identifica deocamdată foarte bine în toate coordonatele ei. E un ziarist de colo, care a scris și o prostie, dar a avut și o idee inteligentă, sînt copiii aceștia de la ATF din București, cei de la Cluj, cei de la universitățile particulare, cu care nu avem contact. Eu însumi am acum niște studenți, la o universitate unde am fost poftit să predau. Fac un curs de spectacologie; le pun o problemă: reacțiile lor sînt uneori foarte diferite de ceea ce aștept de la dîșii, ei exprimă un alt mod de a vedea lucrurile. Și, așa cum Asociația Internațională a Criticilor face în fiecare an stagii de formare pentru tinerii critici - de care au profitat, din secția noastră națională, un număr destul de important de colegi de-ai noștri care au mers în Europa și în alte locuri -, poate că ar fi cazul să inițiem și noi niște stagii pentru acești tineri care-și caută drumul, care văd uneori lucrurile altfel decît le vedem noi și cu care schimburile de vederi nu pot fi decît profitabile.

ȘI ESTETICUL TREBUIE PUS ÎN DISCUȚIE

V.E. MAȘEK

Cu o condiție: să nu uităm că, întotdeauna, în istoria artei orice aberație și-a găsit susținători! Dacă ceva intră într-o discuție cu un sistem de valori în care cred și care nu este foarte aleatoriu nu înseamnă că neînțelegerea mea e nejustificată. Lucrurile noi coexistă cu o serie întreagă - mai ales în ziua de azi - de aberații totale.

V. PARHON

Dar cîte aberații inițiale n-au intrat în istoria artei și au devenit valori de patrimoniu?

V. SILVESTRU

Dadaismul.

C. DUMITRESCU

N-ar trebui să respingem nimic de la prima vedere.

SEBASTIAN VLAD POPA

Mi se pare stranie întrebuintarea termenilor ideologie și ideologizare a criticului. Cred că domnul Mașek a lansat o mică confuzie spunând că trebuie să ne temem de ideologie și de partizanat politic, ca și cum ar fi vorba de unul și de același lucru. Pînă la urmă doamna Boiangiu a rezolvat problema spunând că nu trebuie confundate cele două lucruri. Și eu cred că trebuie să facem o disociere foarte clară între ceea ce înseamnă partizanat politic sau ideologie politică și ceea ce poate să însemne la un moment dat - și cred că ne aflăm într-un moment istoric care ne poate oferi acest privilegiu - a gândi în perspectiva unor posibile ideologii culturale. Tot domnul Mașek a rostit cuvîntul elită. Eu cred că, la ora aceasta, ideea de elită teatrală - și nu numai teatrală, în orice domeniu al culturii românești - nu se mai poate pune în raport cu recursul strict la estetic, la principiul estetic. Doamna Cristina Dumitrescu se întreba dacă e bine să ne speriem că în spatele unei atitudini sau judecăți estetice ar exista ceva. Eu cred că trebuie să existe ceva în spatele oricărei judecăți estetice. Știm bine, pînă în '89 principiul estetic a fost criteriul unic, toată lumea de bună-credință s-a raportat la estetic, eludînd problema raporturilor firești dintre valori, chiar dintre valorile certe, incontestabile. Eu nu pot să gîndesc existența unei elite atîta timp cît întreg mediul cultural românesc are aceeași obsesie, adică vrea să ajungă exact în același punct: esteticul. Cred că și esteticul acesta trebuie pus în discuție într-un context mai amplu, cel al dimensiunilor culturale românești și al devenirii acestei culturi. Să găsim o modalitate de a gîndi discursul critic dincolo de judecata estetică sau de pedagogia estetică, încercînd să ajungem la nivelul pedagogiei culturale... Fiecare judecată estetică trebuie circumscrișă unei perspective culturale mai ample. Doamna Corina Șuteu se referea la nevoia publicului de a se explica 'ceva, dincolo de performanța estetică în sine. În condițiile acestea putem spune despre critica teatrală că suferă și ea de complexul de care suferă în general comentariul cultural românesc, astăzi. Și cronică de carte, și probabil cronică plastică. Criticul trebuie să-și asume rolul de mediator între performanța estetică - spectacol - și public, încercînd să aducă publicul în dialog cultural cu spectacolul, și nu să se pună pe el în valoare în raport cu spectacolul, sau cu cartea, cu obiectul artistic în genere, supralicitînd performanța estetică în sine. Pe de o parte, să realizeze această, să-i spunem, pedagogie gazetărească, și pe de altă parte să realizeze o pedagogie culturală. Adică să impună judecata estetică într-un complex de relații mai amplu, într-un context al interdisciplinarităților. Așa vom putea gîndi existența unei elite. Trebuie să depășim această obsesie a esteticului ca principiu în sine. De exemplu ce s-a întîmplat la Festivalul "Caragiale"? Mi s-a părut foarte grav - nu mai spun că s-au acordat premii *ex aequo* cu duiumul - faptul că Marele premiu a fost acordat *ex aequo* celor două spectacole, al lui Silviu Purcărete și al lui Andrei Șerban, ambele fiind valori certe, două valori indiscutabile ale artei scenice românești. Și totuși trebuia optat. În plan estetic să presupunem că ar fi fost egal îndreptățite, dar trebuia gîndit dincolo de performanța în sine.

L. PATLANJOGLU

Exemplul citat de Sebastian ilustrează haosul care s-ar produce dacă s-ar aplica propunerea lui. Adică: da, perspectivă culturală, interdisciplinaritate, dar dacă nu ținem cont de valoarea estetică riscăm să creăm haos. Cînd au fost alăturate Titus... și Livada... a funcționat perspectiva, și nu criteriul estetic. E clar că e o diferență de la cer la pămînt între cele două spectacole.



C. DUMITRESCU

Asta fiind opinia ta, care nu e împărtășită de toată lumea.

L. PATLANJOGLU

Cred că gustul poate să evolueze. A fost pomenită aici școala. Dau un exemplu: la un moment dat Diderot și iluminismul pun în discuție valorile clasice. Dar un gînditor serios ca Diderot recunoaște că gustul s-a schimbat, că e nevoie de drama burgheză, că burghezul trebuie să se recunoască pe scenă; cînd discută despre Racine, apropo de această valoare estetică, știe exact ce să spună, cum să spună și cum să-l marcheze. La fel, și cu Shakespeare. Dar nu vreau să fac acum un curs. Studenții trebuie să aibă un ABC - chiar dacă intervine o modificare de gust.

S.V. POPA

N-aș vrea să se înțeleagă că incit la abandonarea principiului estetic. Pentru el și prin el am trăit pînă în '89. El trebuie să rămînă suveran, însă, ca să ne putem diferenția în plan intelectual, să nu cultivăm același tip de reflexe, nu putem să operăm numai în sistemul valorilor absolute, egal îndreptățite a fi antalogate.

V. PARHON

Dar cunoașteți multe valori egale?

V.E. MAȘEK

Nici un fel de lărgire a contextului și de amplasare în context cultural existențial a valorilor estetice, care nu trebuie să fie singure, nu justifică înlocuirea criteriilor estetice - eu pentru asta am pledat - prin criterii de partizanat. Fenomen care se întîmplă astăzi: oameni care sînt înjurați pentru că nu ne place coloratura lor politică, sau se susțin spectacole pentru că ne convin din acest punct de vedere. Nu-i cîștit. Spectacole care sînt susținute pentru că dau o copită în ceea ce nu suportăm noi!

CE ÎNSEAMNĂ SĂ FACI CRONICĂ LA UN COTIDIAN?

OLIVIA ȘIREANU- CHIRVASIU

Ziaristica presupune un punct de vedere pe care să-l exprimi. Aici vreau să vă pun o întrebare, pe care mi-o pun și mie de cînd sînt la ziar. Ce înseamnă să faci cronică teatrală la un cotidian? Vă fac o mărturisire: la început am avut această pornire estetică, - fără să eludez conținutul social, politic, unghiul de vedere al creatorului în spectacolul dat, am vrut să pun accentul asupra mijloacelor folosite, a analizei intențiilor, cum se vîd, unde s-a ajuns cu ele, și am constatat că mi se cere, spunîndu-mi-se că asta 'e opțiunea publicului, să decodific intențiile politice ale creatorului, ce vrea el să ne spună cu acel text. "Asta ne interesează ca simpli spectatori, de ce ne ducem să vedem acel spectacol. Dacă vrei lucruri sofisticate, du-te la revista "Teatrul". Într-un cotidian lucrurile trebuie spuse direct, cam în stilul "Evenimentului zilei" dacă se poate." Deci nu cronică teatrală așa cum înțeleg eu, și cum înțeleg că înțelegeți și dumneavoastră, indiferent că este vorba de un cotidian, de o revistă săptămînală, lunară, de cultură sau de incultură. Mi se pare că o cronică teatrală trebuie să se axeze - în funcție de experiența celui care scrie, de cultura lui, de cît a văzut și a înțeles - în primul rînd pe lucrurile care țin de specificul actului artistic.



V.E. MAȘEK

Susținerea partizanală a unui anumit tip de spectacol nu este nelegitimă. Hai să fim serioși! Numai să nu substituim această susținere - care vine în lumina altor idealuri și principii decât cele estetice -, tocmai susținerii estetice. Hai să luăm un exemplu concret: filmul *Balanța*, care a fost atît de tare discutat din toate punctele de vedere. Sub aspect estetic eu cred că filmul nu este atacabil. Din punct de vedere al ideologiei celui care vrea să se servească de el, evident că va fi etichetat altfel de "România Mare" și de "Europa" - ca un instrument de defăimare. Dar eu, cînd privesc acest film, spun că el are o valoare și dincolo de criteriul ăsta, spun că este sau nu un film al momentului social-politic actual. Asta am voie să fac.

V. SILVESTRU

A intervenit în discuție, nu o dată, maniera pedestră de abordare, nu maniera critică. Noi ne tot referim la un ziar, la o persoană, care fac anti-critică, sînt în afara cîmpului. Aceste referiri la o manieră pedestră de abordare a fenomenului teatral nu sînt operante într-o discuție de specialitate. Este operantă disocierea pe care o facem la o anume cotă, cînd vorbim despre critica teatrală. Pot exista gradări, nuanțări, procesualități despre care, de altfel, am vorbit. Dar dacă invocăm - nu vreau să dau nume, ca să nu pătăm revista "Teatrul", care-i curată - un nume care astăzi este, mîine nu este, sau observăm în discuțiile particulare că e vorba despre un alienat mintal, cu grave deficiențe locomotorii, care cînd vine la teatru tremură, nu putem să operăm cu asemenea exemple, ce reprezintă o infirmitate, o boală, o tumefacție într-un organism pe care-l discutăm ca pe un organism sănătos. Sînt interesante aceste gradări aduse în discuție de Sebastian Vlad Popa și de Olivia Șireanu-Chirvasiu. Gazeta are alte pretenții de la cronicar. Săptămînalul de cultură are alte pretenții și revista de specialitate - altele. Televiziunea nu poate să facă ceea ce am dori noi să facem într-o carte, de pildă: să se explice un spectacol la o asemenea altitudine încît spectatorii să zburde a doua zi de bucurie și să trimită scrisori de mulțumire. Sînt gradări. Uneori, o notă foarte bine scrisă de un gazetar de la un cotidian, în sprijinul sau în defavoarea unui spectacol, poate să aibă însemnătatea ei, dacă omul este onest, are gust și, cît de cît, pricepere. Alteori, un studiu prelung și chinuitor poate să nu însemne absolut nimic, dacă este scris fără criterii, fără talent, fără gust, fără cultură. Facem deseori eroarea aceasta, o fac nu o dată și actorii, și directorii de teatre care spun "ia uite, dom'le, în ce hal a ajuns critica de teatru, ce spune ăla aicea, nu știe numele actorilor, nu știe numele autorului, nici nu știe cînd s-a născut autorul". Astea sînt cazurile disperate, agonice, care nu pot să ne intereseze.

A. GEORGESCU

Nu ne interesează, sau ar trebui să nu ne intereseze, dar un critic improvizat - de fapt, o persoană oarecare - ce face într-un ziar de mare tiraj o afirmație discutabilă din punctul nostru de vedere, aberantă din alte puncte de vedere, despre un anumit spectacol are mult mai multe șanse să atragă atenția cititorului și să capete prin acest fapt statutul despre care spunea Corina Șuteu că ar trebui să-l aibă criticul ca gazetar. Este un element de senzație pentru cititorul obișnuit, nu pentru cel specializat, care urmărește cronică de teatru. Iar cel dintîi este interesat și surprins de o afirmație care poate să nu corespundă deloc adevărului, și nici măcar bunului-simț, și are în continuare tentația - firească - de a-l citi pe acel om, nu pe cineva care îi oferă o analiză serioasă, bazată pe criterii estetice ș.a.m.d.

V. PARHON

E evidentă diferența dintre audiență și autoritate.

V. SILVESTRU

Voiam să invoc necesitatea noastră - dar aceasta este o chestiune a culturii teatrale, nu a criticii teatrale, și a culturii în genere, și a civilizației în genere - de a combate impostura. Și aici nu fac decât să-l invoc pe unul din marii critici ai lumii, care a fost Socrate. Abordarea terestră a fenomenului nu trebuie să ne intereseze, așa cum, atunci cînd discutăm arta teatrală, nu facem referiri la spectacole mizerabile, cu piese mizerabile - nu e operant, nici măcar ca exemplificare, într-o discuție despre situația teatrului românesc. E o punctare - ca să spun așa - de ordin atitudinal.

CUM RECEPTĂM CRITICA?

M. BOIANGIU

Receptarea criticii în teatru: cînd criticul laudă este întotdeauna bun - binele triumfă. În momentul în care criticul - și îmi pare rău că trebuie să dezamăgesc atîta lume - are obiecții, este un impostor, nu înțelege nimic. Se poate discuta mult despre asta - omenește, este explicabil. Există o nevoie de cultură și în teatre și, cum spunea înainte Doina Papp, se simte nevoia ca criticul să fie prezent și în alt fel decât prin scris. Aceasta ar contribui mult la receptarea obiecțiilor.

V. SILVESTRU

Dragi colegi, nu vă lăsați înșelați de reacțiile primare ale artiștilor. Vreau să fac o confidență: în lungul meu exercițiu critic am fost răsplătit adeseori de recunoașterile tîrzie ale unor oameni care au respins de plano tot ce am scris despre dînșii cînd am avut impresia că n-au izbutit. Cînd Moni Ghelester vine după un an și spune: "nu m-am salutat un an cu dumneata, dar acum îmi dau seama că ai avut dreptate", ești răsplătit. Dacă Toma Caragiu vrea să facă regie și să joace într-un spectacol și eu spun că nu i-a izbutit și vine după o bucată de vreme și spune: "ați avut dreptate, nu voi mai face niciodată în viața mea" - nu se referea numai la mine ci și la alții - atunci înseamnă că a avut nevoie de o perioadă mai lungă de meditație. Nu vreau să vă dau prea multe exemple, dar a fost răsplata muncii mele de critic. Nu putem aștepta grație și nici recunoaștere imediată, oamenii aceștia trăiesc o viață de un tip special. Ei trăiesc pentru aplauze, pentru succes și dacă le faci observația că nu l-au avut, îi lovești în inimă. N-ai încotro, pentru că asta-i meseria noastră. Dar încet, încet, dacă e un om serios, dacă e un artist autentic se gîndește, meditează și dacă, pînă la urmă, concluzia ta a fost dreaptă, ajunge și el la ea și, credeți-mă, este una din marile răsplăți pe care le avem în exercițiul nostru atît de dificil.

L. PATLANJOGLU

Doamna Boiangiu atrăgea atenția și asupra altei funcții, care a fost importantă și înainte: criticul animator. Ea devine astăzi și mai importantă, cînd intervine și latura comercială. Criticul animator, prin faptul că e la conducerea unui Festival, a unei manifestări teatrale, devine un element al solidarității de breaslă, determină stabilirea elitelor teatrale, tocmai în condițiile partizanatului.

D. SOLOMON

Problemele au fost, cel puțin deocamdată, epuizate. Eu apreciez o discuție după felul cum mă face, sau nu, mai deștept. Asta m-a făcut, deci o consider interesantă. A fost atîta înghesuială la microfon, încît de-abia am reușit să-l "strecor" pe Sebastian Vlad Popa care e mic și timid; se încrucișau atîtea puncte de vedere, încît s-a insinuat mai greu printre combatanți. Din această discuție care va înobilă paginile revistei "Teatrul azi", rezultă că avem totuși o critică foarte bună, foarte deșteaptă, foarte interesantă, care are nu numai multe lucruri de rezolvat, dar și multe lucruri de comunicat cititorului. Presupun că după apariția acestei discuții în paginile revistei se va întîmpla ceva măcar în zona criticii, dacă nu și în exteriorul ei. ■

CURĂ DE SLĂBIRE ... CU PERSONALITĂȚI ... ALE VIEȚII CULTURALE, DESIGUR

Reînființată în 1990, secția de Teatologie a Academiei de Teatru și Film din București oferă tinerilor studenți un vast câmp de afirmare. În cazul de față "cîmpul" a fost reprezentat de municipiul București. În vârtejul amețitor al tranziției, întrebarea adresată creatorilor: "care e condiția criticului azi?" își face loc insidios. Pentru a răspunde, ar fi poate necesară o masă rotundă (prea învechită, vezi cavalerii regelui Arthur) sau o anchetă (brrr! de-abia ne chinulm să uităm)... Așa că alegem formula mondenă a curei de slăbire, coroborată cu șansa extraordinară a ninsorilor (d'antan) și a lipsei de apă (lichidul acela cu 33 la sută oxigen, care se depune în celule).

Cu întrebările notate conștient într-un caiet (cel mai ieftin reportofon) alergăm de la Teatrul Bulandra la Teatrul Mic, cu o ușoară deviere pe la Ministerul Culturii. De aici, o aruncătură de petardă pînă la "Nottara", și mai departe spre Calea Victoriei.

Cel întrebați, mai mult sau mai puțin lămuriți, ne răspund cu promptitudine "nemțească" (Cătălina Buzoianu), ne refuză categoric (Dan Condurache: "De ce veniți, dom'ne, la mine?... duceți-vă mai bine la Gheorghe Dinică sau George Constantini") sau cu eleganță (Maria Mișu: "Toți criticii sînt niște artiști ratați!").

După cîteva curse, amînări, întîlniri ratate, telefoane care nu funcționează, mărșăluire prin zăpadă semitopită și masaj în autobuzul 331, silueta teatologului începe să semene cu cea a unui ogar...

Dar iată întrebările și unele răspunsuri. Restul e tăcere.

1. În ce măsură considerați că critica este obiectivă sau partizană?

2. În ce măsură actul critic e subordonat esteticului sau politicului?

3. Considerați că, după 1989, politica influențează mai mult judecata criticului?

4. Se poate oare vorbi despre un nou statut al criticului, după '89?

5. În ce măsură sînteți satisfăcut(ă) de reflectarea fenomenului teatral autohton sau străin în presa românească?

6. Care ar fi modalitățile prin care vocea criticului ar putea dobîndi o mai mare pregnanță?

7. În ce măsură considerați că mesele rotunde, simpozioanele, întîlnirile oamenilor de artă pot contribui efectiv la înfrîngerea creației artistice?

CĂTĂLINA BUZOIANU

1. Există o parte a criticii, obiectivă și o anumită parte a criticii, partizană.

2. Nu cred că în acest moment actul critic mai este subordonat politicului. Poate, uneori, politicilor de culise.

3. Nu.

4. Nu realizez faptul că ar fi un nou statut. Realizez doar faptul că actul critic nu mai e important, se pierde în sarabanda năucitoare a informațiilor.

5. Fenomenul teatral autohton și străin este, în general, bifat în paginile revistelor. Dar nu mi se pare prea respectat.

6. Nu știu.

7. Consider că cele enumerate de dumneavoastră pot influența creația artistică, pot crea un climat, pot

stabilii repere care, în acest moment, sînt mai necesare ca oricînd. În beția noastră euforică înghițim multe lucruri digerate de mult. Cred că fenomenul teatral românesc e realmente viu astăzi. Dar, uneori, riscăm să devenim, și pe acest teren, o plăcă a deșeurilor mondiale.

DANA DOGARU

1. Ar trebui să fie obiectivă. Din păcate, de cele mai multe ori, ea devine partizană. Spun "din păcate", pentru că am convingerea că un bun critic ar trebui să impună criteriile valorice în judecarea unui act de creație.

2. Observăm cu neliniște că de cîțiva ani actul critic se subordonează în multe cazuri criteriului politic. Un ultim exemplu ar constitui pentru mine filmul lui Daneliuc. În cazul Patului conjugal este clar vorba de subordonarea actului critic, politicului. Nu pot spune că filmele premiate la festivalul de la Berlin sînt mai bune sau mai proaste, pentru că nu le-am văzut. Pot spune doar că un film ca acela al lui Daneliuc, obiectiv vorbind, ar fi trebuit premiat!

3. După 1989 politica influențează și cele mai simple relații umane. Nu vîd de ce n-ar influența și critica... Criticii sînt și ei oameni. Nu e bine, dar e omenește. Să sperăm că e vorba doar de o perioadă trecătoare.

4. În anul 1990 s-a reînființat secția de critică la I.A.T.C. (Academia de Teatru și Film, astăzi, n.n.). Este un lucru bun, întrucît avem nevoie de oameni pregătiți. Poate ar fi bine ca un critic să treacă împreună cu creatorul prin toate fazele actului de creație, pentru a-l înțelege mai bine. Oricum, deși după 1989 am asistat la o explozie de presă, criticului i se oferă din ce în ce mai puțin spațiu.

5. Nu sînt satisfăcută.

6. Obiectivitatea ar fi prima modalitate pentru așa ceva.

7. Nu cred că mesele rotunde pot contribui la ceea ce credeți dumneavoastră.

ALEXANDRU DARIE

1. Critica nu poate fi nici totalmente obiectivă, nici totalmente partizană. Este, cred, un act prin excelență subiectiv, deci supus capriciilor subiectivității. Depinde numai de talentul criticului dacă demersul său va fi luat în considerare de artist sau public.

2. 1989 a impus creatorului de teatru o subordonare aproape totală față de textul dramatic. El, textul dramatic, reprezintă motivația esențială pentru creația teatrală. Nu mai facem, sau n-ar trebui să mai facem, spectacole narcislice, pentru a evada, sau spectacole cu aluzii la contemporaneitate, pentru a rosti întreg adevărul. Astăzi, el poate fi afirmat direct, fără prea multe probleme. Același 1989 ar trebui, sau ar fi trebuit, să-i impună criticului subordonarea aproape totală față de obiect, respectiv față de spectacol. Față de politicul și esteticul din fiecare spectacol asupra căruia se apleacă. Actul critic trebuie să-și recapete aspectul pozitiv. Analizez pentru a servi și nu pentru a distruge, pentru a nimici; sau, cu atît mai rău, pentru a mă pune pe mine, criticul, în valoare.

3. Da. Există, de altfel, chiar spectatori obișnuiți care refuză să mai vadă un spectacol, dacă printre



creatorii lui apare vreun nume care a luat atitudine politică contrară convingerilor respectivilor spectatori. Dacă însă prin politică înțelegem "politica de culise", cred că s-au schimbat prea puține lucruri. Sînt critici în continuare influențați de relațiile personale, de vanități și chiar tăcuți organizatori de cabale. Noutatea ar fi că, uneori, dacă un critic deține rubrică permanentă, culoarea politică a ziarului ce-o găzduiește poate să-l influențeze judecata.

4. Nu. Și e păcat pentru acei critici care își fac cu multă dăruire meseria.

5. Există o încetineală de melc în reflectarea fenomenului teatral la noi. Sînt puțini critici care scormonesc, care iau cu asalt pe creatori ca să afle ce au mai făcut, în țară sau în străinătate, ce mai pregătesc, ce mai pun la cale. În special teatrul este un fel de Cenușăreasă pentru multe publicații.

6. Cred că aici ar trebui să adoptăm modelul britanic. Criticul englez de calitate nu scrie despre mediocrități sau despre prostiile minore. Un spectacol se bucură de atenție numai dacă este bun, foarte bun sau execrabil. Și chiar și în această ultimă ipostază, cronică încearcă să explice spectatorului care ar fi motivele pentru care el ar trebui să vină la teatru și nu care sînt motivele pentru care ar trebui să nu vină. În acest sens vorbeam despre pozitivitatea actului critic.

7. Nu cred că aceste lucruri pot contribui la ceva. Cu excepția festivalurilor naționale și, mai ales, a celor internaționale. Noi facem o meserie extrem de concretă și orice teoretizări în gol pot deveni sterile foarte lesne. Mulțumesc.

DAN OPRINA

UN NOU FESTIVAL

Sub egida Ministerului Culturii, în colaborare cu Televiziunea Română, Asociația Umoriștilor români, Fundația "Teatrul XXI", Asociația Națională a Teatrului Amator și Centrul Național de Creație Populară, cu sprijinul fundațiilor "Alexandru Glugaru", "Romulus Guga" și eventual al Fundației Culturale Române, Teatrul "Pan" organizează, între 24 septembrie și 3 octombrie 1993, FESTIVALUL VESELIEI. Cu periodicitate biennială, festivalul are cinci secțiuni, dintre care patru sînt competitive: 1. Concurs de filme comice de scurt-metraj (documentare, pelicule de ficțiune, desene animate, filme de televiziune, filme studențești și altele); 2. Concurs de soliști - instrumente populare vechi (țiteră, ocarină, caval, buclum, cobză și altele); 3. Concurs de umor, deschis profesioniștilor și neprofesioniștilor, artiștilor individuali și grupurilor; 4. Concurs de literatură umoristică; se va acorda Marele premiu pentru cea mai bună comedie românească (în manuscris ori tipărită, dar încă ne jucată); se vor acorda premii pentru proză, poezie umoristică, monologuri, epigrame, cuplete și alte specii; 5. Gala Comediei (necompetitivă) - vor fi selecționate 10 spectacole de comedie din București, din alte centre și din Republica Moldova.

În GALA COMEDIEI se vor prezenta următoarele spectacole pe scena Teatrului "Pan": Rivalii de Sheridan, regia Horea Popescu, Teatrul Național din București; Teatrul comic de Goldoni, regia Silviu Purcărete, Teatrul "Bulandra"; Țiganiada după I. Budal-Deleanu, regia Mircea Cornișteanu, Teatrul "Ion Creangă"; Amphytrion de Molière, regia Valeriu Molescu, Teatrul de Comedie; Jacques și stăpînul său de Milan Kundera, după Diderot, regia Petre Boker, Teatrul Mic; Urmuz - scenariul și regia Cătălina Buzolanu, Teatrul "Tîndărică" (sau Ivan Turbincă, regia Cristian Pepino); Trupa pe butoaie, colaj de vechi farse franceze, regia Victor Ioan Frunză, Teatrul Național din Tîrgu Mureș; ...Escu de Tudor Mușatescu, regia Daniela Peleanu, Teatrul Național din Craiova; O seară la Union după Caragiale, regia Victor Moldovan, Teatrul "Maria Filotti" din Brăila; Prostia e

nemuritoare, după Caragiale, regia Alexandru Dabija, Teatrul Național din Cluj; Spectatorul condamnat la moarte de Matei Vișniec, regia Irina Popescu-Boleru, Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași; A murit Tarelkin de A. Suhovo-Kobîlin, regia Grigore Gonța, Teatrul Dramatic din Constanța; Bastien și Bastienne de Mozart, regia Christian Mihăilescu, Teatrul Liric din Constanța; O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, regia Ion Bodelanu, Teatrul "Mihail Eminescu" din Botoșani; Decameronul, prelucrare de Alexander Hausvater, regia Iulian Vișea, Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu; Decameronul ...645... după Boccaccio, regia Silviu Purcărete, Teatrul "Anton Pann" din Rîmnicu Vilcea; Transfer de personalitate de Dumitru Solomon, regia Anatol Pînzaru, Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Bălți; Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte după Petre Ispirescu, regia Nona Clobanu, Academia de Teatru și Film; Nunta de A.P. Cehov, regia Beatrice Bleonț, Academia de Teatru și Film; Farsa celor trei cocoșăți, după Anton Pann, regia Grigore Gonța, Academia de Teatru și Film; Un spectacol de teatru comic scurt, realizat de Televiziune. Teatrul "Pan" își propune să participe cu trei piese într-un act de D.D. Pătrășcanu, în regia lui Geo Saizescu, precum și cu piesa O soacră de I.L. Caragiale (regia nefixată).

Se vor acorda următoarele premii: • Marele premiu pentru cea mai bună comedie, în valoare de 500.000 lei; • pentru film, trei premii și două mențiuni, între 50.000 și 100.000 lei, sau în obiecte; • pentru interpretări la instrumente vechi, cinci premii între 25.000 și 100.000 lei; • pentru interpreți și grupuri comice, șase premii între 25.000 și 100.000 lei.

Scrierile pentru concursul de literatură se vor trimite în două exemplare, dactilografiate sau tipărite, cu semnătura și adresa autorului, pînă la 1 august 1993. Înscrierile la celelalte concursuri și programările în Gala Comediei se vor încheia la aceeași dată. Adresa: Teatrul "Pan", strada Lipscani nr.53, sector 3, 70023 București, telefon și fax: 613.45.48.

TENDINȚA EXPERIMENTALĂ

Un criteriu pentru judecarea vitalității unei mișcări teatrale e gustul pentru experiment. Tendința novatoare exprimă aspirația spre racordarea actului artistic la circuitele realității și ambiția creatoare de a integra în contexte culturale contemporane demersul artistic personal. În spectacolul experimental se poate remarca mai limpede originalitatea în gândire. Ca și efortul de a afla expresivități diferite în raport cu antecesorii.

Am întâlnit aceste date în unele teatre basarabene. Îndeobște, încercările, căutările se datoresc tinerilor. Dar nu e o regulă. Un regizor vîrstnic, Anatol Pinzaru, experimentează cu succes o nouă formulă burlescă în plantarea scenică a comediei amare a lui Dumitru Solomon *Transfer de personalitate*: poliștii, magistrații, medicii implicați în năpăstuirea unui nevinovat intră și ies din scenă pe muzică veselă sau triumfalistă, ritmîndu-și pașii coregrafic; sînt pe deplin mulțumiți de propria lor imbecilitate și-și consideră brutalele exerciții drept un sacerdoțiu civic în apărarea legii. Împrecinatul, martorii, hoțul rezonare se comportă normal, nu aderă la formulă, ceea ce și contribuie la constituirea contrastului. Glumele scenografice ale talentatului pictor Ion Pulu potențează umorul-montării. Unor obiecte obișnuite li se acordă funcții neașteptate: bazinul unui vecu devine gلاstră de flori; lanțul de care se trage ca să curgă apa e firul unui telefon al circumscripției de poliție. Masa vine pe scripete, din cerul scenei, apoi e ridicată spre cer. Conceperea jucăușă a mișcării, cinetica elementelor de cadru, cadențarea muzicală a acțiunii propun o modalitate originală de comedie, pe care actorii o susțin cu rigoare și cu farmec.

Tot aici, la Teatrul Național din Bălți, studioul e efectiv, nu doar nominal. Un regizor tînăr, Dumitru Grîcluc, încearcă o dramă ritualică în tratarea scenică a piesei lui Sütő *András Cain și Abel*. Familia Adam-Eva și copiii putea fi prezentată ca în filmele de serie cu oameni primitivi hirsuți, înveșmîntați în blănuri de leopard și aglînd topoare de silex. Sau în haine moderne, care să transforme povestea biblică într-o parafrază actuală. Etc. S-a ales însă, inventiv, un mod elegant și convingător de ambientizare, în stil clasic. Și s-a recurs intensiv la sugestie, într-o mișcare gesticulară interesantă. Gestul unuia nu se aplică direct celuilalt. Admirabilă e scena în care Cain își ucide fratele,

pentru că acesta voia să sacrifice, ca pe un miel, femela iubită de amîndoi: asasinul aruncă bolovanul într-o parte a scenei și victima cade în cealaltă parte. Evoluția fetei trimise de Creator ca să ajute perpetuarea speciei are o liniște grațioasă, după cum zbuciumul ei ulterior, de femeie prinsă între astral și carnal ca într-un clește, e reprezentat cu măsură și se exteriorizează cu gravitate. Tot atît de pură e și linia Evel; nimic nu e liniar în personaj, căci mama are de ales între cei doi fii, știind că unul trebuie să dispară. Nu e un spectacol desăvîrșit, are asperități și de-nivelări de artă interpretativă. Piesa, altmînter de literatură elevată, îngreunează uneori demonstrația prin simboluri obscure ori prea acuzat actualizante, prin discursivități și retorism. Dar experimentul e valid și atrăgător, punînd în valoare ideea esențială, omul căutînd, chinulitor, paradisul pierdut, deși știe că acela e doar un produs al propriei sale imaginații.

De interes mi s-a părut cercetarea pe care o întreprinde Viaceslav Madan la Chișinău (Teatrul "Ginta Latină"), într-o parcelă mai nouă a activității teatrale: opera-rock. E preocupat de inserarea folclorului românesc în spectacole muzicale. Încercarea sa cu Miorița e discutabilă: cel ce a întocmit scenariul a elaborat o poveste cam căzîntă, ciobănașii își dispută o femeie, se amestecă și o mamă suferitoare, femeia rămîne gravidă, au loc altercații între oameni ori cu făpturi subpămîntene; n-aș spune că rămii cu amintirea învîlmășitelor întimplări. Mariajul formelor diverse -

flăcăi punk și fete cu fote și maramă - dă un hibrid (uneori). Combinațiile muzicale între sîrbă și rock-and-roll sînt artificiale. E însă ceva care atrage alci: spectacolul, în întregul lui. Regizorul e conceput cu originalitate. Pe planșeul înclinat se construiesc forme aburoase, cu ajutorul instrumentelor de iluminat. E o dinamică scenică bine chibzuită, în care baletul are un rol esențial, fetele mal ales făcîndu-și datoria în figuri surprinzătoare, în contorsionări mlădiate cu iscusiță, în alcătuirii de grupuri și răsfirări de efect. Cînd componentele montării vor fi armonizate și stilistic și se va găsi o formă unitară care să con-topească ceea ce e acum dispers, probabil că se va izbui o operă-rock românească - așa cum am văzut că se străduiește acum regizorul-animator.

Experimental în mai multe planuri de creație mi se pare a fi, prin excelență, Teatrul "Eugene Ionesco" din Chișinău. Fiecare spectacol al său aduce o expresie nouă, propunînd o exegeză proprie. Așteptîndu-l pe Godot era un manifest scenic în culoare grotescă. Dintr-o piesă de Saroyan s-a făcut o baladă. Chiar eșecul cu Cîntăreața cheală explînd în vulgaritate și devălmășie arăta o încercare de a găsi o cheie nouă pentru celebra piesă, în stabilirea unui alt cîmp de relații între personaje și lumea înconjurătoare. Iosif și amanta sa, relevînd un poet dramatic interesant, Val. Butnaru, a adus un concept scenic inedit, al dublării eului, cu răsfrîngerii teoretic infinite ale ipostazelor eroilor, ca între oglinzi paralele. Nu mai aveam o singură acțiune, ci o destrămare a poveștii în firele din care era țesuta urzeala epică (și lirică), de natura sa

ⓐ "Transfer de personalitate" de D. Solomon la Teatrul Național din Bălți



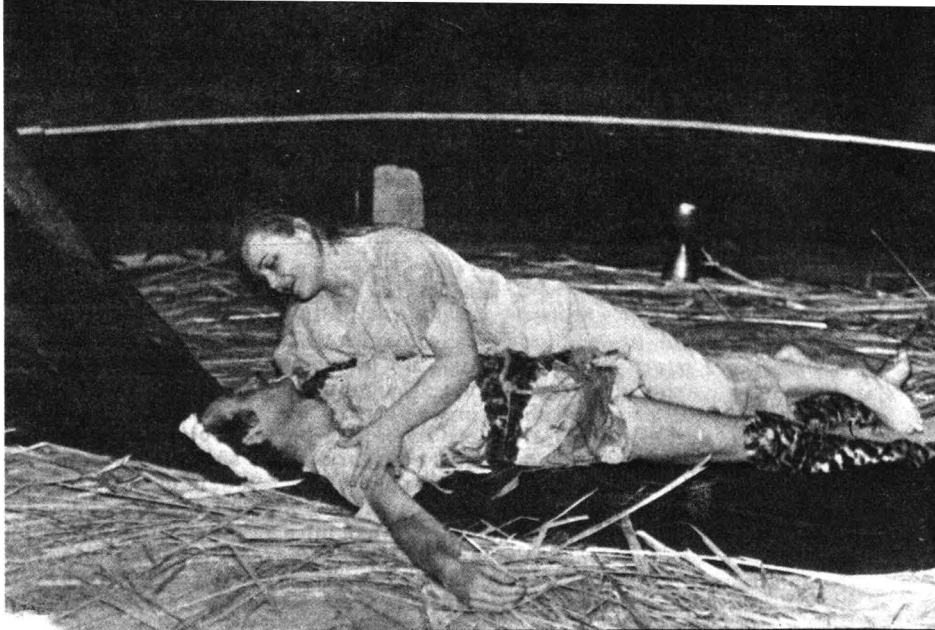
ne ducă la rădăcina întâmplărilor, la etiologia faptelor. Aici, actorul principal al trupei, Petru Vutcărau - unul din întemeietorii ei -, artist de remarcabilă putere creatoare și de o sensibilitate specială, a vădit că are și capacitatea de a privi regizoral, nu numai actoricește, ceea ce se edifică în spațiul scenic. Dar șansa de a-și alătura un regizor de profesie și vocație, Mihai Fusu, a dus la un rezultat interesant și bogat în Regele moare, unde Eugen Ionescu înalță subiectul spre culmea unei epoei a destinului în conspectarea tragismului existențial al omului - ce moare, luând cu el universul pe care l-a trăit. Parabola capătă o dimensiune nouă, aceea a durerii față de incapacitatea ființei de a înfrânge inevitabilitatea, după ce și-a desfășurat strălucitor capacitatea de a crea, a născoci, a construi.

În planul expresiei, fiecare personaj pare a se făuri pe sine în alt registru stilistic. Regina are o manieră hieratică de comportare, a doua soție pare o curtezană din epoca luminilor. Regele e un bufon șiret, atroce, delincvescent în agonია lui, practicînd un joc clovnesc. Călușul e adus parcă dintr-un basm popular. Relația ce-i adună e de fond, desigur: alcătulesc o Curte, un modul social-uman reprezentativ. Dar e și o extrapolare a simbolului în medii și epoci diverse, pentru o cit mai cuprinzătoare substanțiere de miez universalist.

Culminația atitudinii creatoare experimentale a trupei îmi pare Pescărușul, foarte atrăgătoare transpunere în cheie modernă a dramei cehovlene. Mihai Fusu a esențializat cadrul, a descoperit o alveolă întunecată în peretele scenei (unde e teatrul din teatru), ca gaura neagră din cosmos ce absoarbe și malaxează tot ce intră în raza ei ucigașă, a pus un sigillu de indiferență asasină (inconștientă) pe fruntea principalelor personaje, a marcat disperările (provocate de neputința de a se elibera) printr-o nervozitate extremă, ce eșuează în abandon, abule, sinucidere. Finalul e cutremurător: toate personajele se întorc cu spatele spre scenă, fumînd nepăsătoare, în timp ce tînărul scriitor, exasperat, își pune capăt vieții.

Presupun că, prin căutările sale în aria novatorismului contemporan, Teatrul "Eugène Ionesco" ar putea fi un ferment pentru mobilitatea cultural-artistică a mișcării teatrale din Republica Moldova.

VALENTIN SILVESTRU



Ⓐ "Cain și Abel" de Sütő András la Bălți

LA INTERSECȚIE

Teatrul din Basarabia s-a găsit multă vreme aproape exclusiv în sfera teatrului rusesc (păstrînd totuși elemente ale specificității tradiționale românești). Asta nu înseamnă cu tot dinadinsul, cum se dă de înțeles de către neobosiții tulburători de ape, imperialism slav, expansiionism cultural, asimilare spirituală, purificare etnică. Teatrul rus înseamnă înainte de toate Gogol, Cehov, Vahtangov, Meyerhold, Stanislavski, Tovstonogov, Efremov, Liubimov, înseamnă o școală de înaltă clasă, care școală nu are nimic comun cu Lenin, Stalin, Brejnev, Lebed și bolșevismul, ci, dimpotrivă, cu opoziția și rezistența față de orice formă de apăsare și abrutizare, de dictatură anticulturală, de conformism ideologic.

O dată însă cu dobîndirea independenței, relative, a republicii, sfera teatrului rusesc a fost interferată de cea a teatrului european. Și aici se impune o precizare: aceasta din urmă nu înseamnă neapărat mai bine, ci pur și simplu altceva. Altfel spus, a fost desculată o ușă blocată aproape o jumătate de secol.

Aflătorii la intersecție nu sînt doar dezorientații, rătăciți, debusolați, agenții de circulație. Sînt și cei deschși către opțiune, către polivalență. Dilema nu este obligatoriu o pacoste, ci un joc de alternative care, chiar dacă ne complică existența, ne-o și îmbogățește. Teatrul din Basarabia se află azi la intersecție, o intersecție binefăcătoare, în care se întîlnesc și se fecundează reciproc mai multe culturi și mai multe experiențe fertile, iar acest lucru este cit se poate de evident în evoluția din ultimii trei ani.

Am parcurs timp de o săptămînă,

împreună cu o delegație de critici, regizori și dramaturgi români, aproape toate teatrele din Basarabia, am văzut spectacole, am stat de vorbă cu actori, regizori, critici, dramaturgi și mi-am dat seama că se întîmplă ceva în teatrele dintre Prut și Nistru, iar ceea ce se întîmplă e bine. Teatrul basarabean a ars cîteva etape și tînde a se sincroniza teatrului românesc, printr-un proces osmotic, natural, la nivel celular. Altfel se gîndește acum, în 1993, altfel se compune repertoriul și altfel se lucrează în teatrele de aici. S-a depășit, pare-se, etapa de efervescență istorico-folclorică într-o resuscitare a spiritului național, mai puțin supus acum presiunii de dizolvare etnică, au pătruns în repertoriul piese românești de referință, dar și opere clasice universale, incantațiile pășunistice au cedat locul unor spectacole compuse cu gust și nerv, limba vorbită pe scenă cată a se curăța de intruziuni lingvistice alogene și de regionalisme apăsate, ritmurile interne ale jocului capătă o cadență modernă, sensibilitatea spectatorilor e solicitată și cerebral, nu numai senzorial, imaginea scenică se diversifică, iar compoziția devine adeseori șocantă, în accepția bună a termenului.

Am văzut la Teatrul "Eugène Ionesco", acela care ne-a surprins plăcut în spectacolele anterioare (Așteptîndu-l pe Godot, Hei, oameni buni!, Iosif și amanta sa) prin tăietură modernă, inventivitate și subtilitate, prin jocul profund, precis și elegant al actorilor, prin gîndirea regizorală suplă, prin stilul original, două spectacole noi: Regele moare de Eugène

Ionesco și Pescărușul de Cehov. Remarcabile amândouă. După atâtea variante în care dramaturgia Ionesco-clană a fost acoperită prin supraîncărcare cu semne, simboluri și fum regizoral, am văzut un spectacol clar, transparent, în care textul lui Ionesco e descoperit, descifrat curajos și arătat în toată forța sarcasmului și tragismului său. Petru Vutcărau și Mihai Fusu, care au realizat împreună regia, apoi același Vutcărau, admirabil în rolul lui Bérenger, înconjurat de câțiva actori și el admirabil, au dat relief filosofic și dramatic acestui moment unic în dramaturgia europeană, figurind spaima, ridicolul și revolta neputințioasă în fața morții. În Pescărușul, Mihai Fusu îl aduce pe Cehov în plin stress modern - și îl apropie astfel pe autor - printr-un spectacol susținut plastic și interpretativ aproape impecabil, recomandându-l ca pe un contemporan febril și atotînțelegător, amestecat pînă în străfundul sufletului în dilemele, disperările și nevrozele noastre.

Am asistat la o propunere Strindberg (Teatrul "Alexei Mateevici"), în care Boris Bechet, actor de mare disponibilitate dramatică, a susținut cu forță o partitură extrem de dificilă, la o foarte veselă farsă populară scrisă și regizată de Gheorghe Urschi (Teatrul "Luceafărul"), la două spectacole regizate de Victor Ignat la Cahul (un Alecsandri și un Robert Thomas), ambele jucate cu înută profesională, deși nu toți actorii erau trecuți prin școli superioare de artă, la două spectacole profund originale (Cain și Abel de Sütő András și Transfer de personalitate de subsemnatul) la Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Bălți, în care s-au distins prin invenție comică regizorul Anatol Pinzaru și actorul Anatol Răclă, am mai văzut, de asemenea, monodrama Medeea de Göncz Árpád la Teatrul "Eminescu", un spectacol care, după părerea mea, nu și-a găsit pe deplin tonul și coerența...

Valorile inegale nu ne-au derutat. Este limpede că în teatrele basarabene de limbă română se desfășoară un proces de multiplicare a opțiunilor repertoriale și a stilurilor. Este la fel de limpede că există aici personalități și idei, talente și potențe creatoare indiscutabile.

La colocolul final, reunind gazde și oaspeți, am încercat să acreditez ideea că teatrul din Basarabia, care a avut o dimensiune națională marcată, a dobîndit acum și una europeană, imperios necesară azi, cînd se vorbește din ce în ce mai mult

despre volatilizarea frontierelor culturale și artistice, despre un spirit unificator și universalist. Dacă în ceea ce privește componenta europeană, ea se află în plin proces de structurare, componenta națională păstrează încă reziduuri localiste, provincialiste. Aici se cuvine să se întreprindă o operație de "curățire", de literarizare lingvistică, întrucît teatrul din Republica Moldova este

totuși teatru românesc. Deocamdată, patria comună este limba română.

În urma acestei experiențe teatrale, am înțeles că a venit, în sfîrșit, timpul să trecem de pe un mal pe celălalt al Prutului nu peste emfatice poduri de flori, ci peste poduri culturale trainice și substanțiale.

DUMITRU SOLOMON

PANORAMIC

Între 21 și 27 februarie în Republica Moldova s-a născut o manifestare teatrală-eveniment: "Colocvile revistei Sud-Est". De două ori pe an, la Chișinău și București, oamenii de teatru se vor întîlni, își vor împărtăși experiențele profesionale și artistice, încercînd să creeze un cadru instituționalizat comun și un climat spiritual care să ajute afirmarea și dezvoltarea mișcării teatrale basarabene în context românesc. Invitații primei ediții au fost actrița Tamara Bucluceanu-Botez, dramaturgul Dumitru Solomon, criticii Valentin Silvestru, Ion Cocora, Mircea Ghițulescu, Valentin Dumitrescu, Dan Predescu, scriitoarea Silvia Kerim, regizorul Horea Popescu, poetul Anghel Dumbrăveanu, consilier în Ministerul Culturii. În acest dialog, intenția organizatorilor a fost să se depășească faza contactelor întîmplătoare, a declarațiilor sentimentale, indulgente, a concluziilor epidermice. Astfel, ei au alcătuit un program amplu, care să ofere o imagine normală de lucru, fără machiaj, a stadiului actual al teatrului basarabean. Cu acest prilej au fost vizionate unsprezece spectacole, s-au organizat dezbateri în care s-au emis opinii asupra reprezentațiilor, au avut loc întîlniri cu funcționari al Ministerului Culturii și Cultelor, cu profesioniștii al Radioului și Televiziunii, cu cercetători al Institutului de artă de pe lîngă Academia de științe, cu studenți și cadre didactice de la Institutul de Artă Teatrală, cu membri ai Uniunii Scriitorilor. S-au lansat în premieră absolută volumele editurii "Meridiane" (achiziționate de Ministerul Culturii din România) Jurnal de drum al unui critic teatral (1944-1984) vol. I de Valentin Silvestru și Fellini despre Fellini.

Ghizi pentru oaspeții din România în acest periplu teatral, care aproape în fiecare zi se încheia după miezul nopții, au fost Ion Ungureanu, ministrul Culturii și Cultelor, Larisa Turea, viceministru, Andrei Strimbeanu,

directorul Direcției Teatrelor, Valentin Tăzlăuanu, redactor-șef al revistei "Sud-Est", poetul Alexandru Corduneanu, criticii Larisa Ungureanu, Angelina Roșca, Leonida Clomirtan, Gheorghe Cîncilei, Constantin Chelanu, Veniamin Apostol, rectorul Institutului de Artă Teatrală, scriitorii Serafim Saca, Mihai Cîmpoi, Nicolae Dabija.

Reprezentațiile selecționate, văzute împreună, au dus la importante și instructive concluzii pentru ambele părți. Impresia generală a participanților a fost că, într-o perioadă de timp scurtă, s-a reușit restructurarea teatrului basarabean. Peisajul său se prezintă variat și dinamic. Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Bălți s-a impus ca un Național al întregului spațiu românesc. Există aici o atmosferă artistică, o preocupare susținută pentru nivelul de receptare al publicului, un spirit de recuperare a limbii și spiritualității românești. Teatrul din Bălți este o casă primitoare pentru piesa românească contemporană. După o reușită recentă cu Muntele de Dumitru Radu Popescu, acest colectiv a realizat încă două montări meritorii. Premiera cu Transfer de personalitate de Dumitru Solomon este un spectacol comic fermecător, dramatic și participativ. Scenografia lui Ion Pulu figurează cu inventivitate un spațiu al opresiunii, în care se atentează la libertatea individului, victima fiind constrînsă să se autodeclare, fără vină, vinovată. O masă suspendată, prevăzută cu reflectoare închizitoriale, coboară agresiv în camera de anchetă. Încăperea este străjuită simetric, ca într-o troiță, de trei siluete umane în care sînt decupate uși. Silueta din spate este supradimensionată și legată la ochi, iar ușa care o traversează este turnantă și din gratii. În interior tronează două latrine immodeste cu flori și dotate cu telefoane prin care eroii comunică cu superiorii sau declanșează printr-o manevră o muzică săltărească ce le ritmează iar mișcările. Aceste elemente de decor, împreună cu



Prin teatrele Basarabiei



evoluția caricaturală a interpreților, conturează universul infernal al unui stat polițienesc, în care metodele de culpabilizare a lui Pavliceș, cetățeanul cinstit, acuzat absurd că s-a autoprădat, sînt aplicate de la jignire pînă la violența psihică și fizică. Sub bagheta regizorului Anatol Pînzaru, portretizează remarcabil Anatol Răclă în rolul Comisarului. El poartă stigmatul alienării în masca chipului, în gesturile dizgrațioase, în atitudinile de marionetă dezarticulată. Îl dă replică, într-o desfășurare impetuoasă și exuberantă, o lume degenerată și superficială în care simți pericolul, întruchipată cu patos comic de Victor Odaglu, Constantin Stavrat, Mihai Grecu, Boris Melinte, Călin Năneată, Valentina Noroc, Anca Jltanu, Aurel Lupan, Oleg Vizitiu. Cascadele de rîs ale spectatorilor, aplauzele la scenă deschisă pentru dramaturg au creat în seara spectacolului o atmosferă de sărbătoare artistică autentică. A contribuit la aceasta, în bună măsură, și montarea cu piesa lui Sütö András Cain și Abel, în direcția de scenă a lui Dumitru Griuc. Tînărul regizor pare atras de un teatru esoteric, încărcat de poezie și mister teatral. Demersul său ni se pare binevenit și trebuie încurajat pentru că impune interpreților o altă direcție de dezvoltare și invită publicul la un alt tip de comunicare. În lectura sa stilizată am găsit secvențe care emoționau ori de cîte ori solemnitatea, elaborarea hieratică erau dublate de sponta-

neltate și naturalețe. De exemplu, în tînguirea și remușcările Evel (Ileana Pulu), sau în înfruntările dramatice dintre Cain (Vitalie Todraș) și Abel (Slavian Vlad). În practicarea acestui tip de teatru se recomandă regizorului eliberarea de sugestia livrescă și rafinament plastic al detaliilor.

Cel mai important și mai interesant loc teatral din Basarabia este neîndoios, în acest moment, Teatrul "Eugène Ionesco". Alci, o trupă tînără lucrează febril. Personalitatea proeminentă a grupului, format din dramaturgul Val. Butnaru - director, actorul Petru Vutcărau, regizorul Mihai Fusu, Valentin Todercan manager, stimulează participarea tuturor. Radicalismul și noutatea vizionilor scenice fac din acest colectiv un veritabil laborator de cercetare teatrală. După Așteptîndu-l pe Godot, prezentat cu succes și la București, premiat la festivaluri internaționale, pe afiș figurează două spectacole de relief. Regele moare este și un omagiu indirect adus patronului spiritual al trupei. În apropierea spectatorului, violentîndu-i intimitatea, într-un univers marcat ludic, populat de personaje teatrale, Béranger este o figură clovnească ce-și refuză sfîrșitul cu patos burlesc. Suferința, disoluția, agonia transformă treptat spațiul într-o temniță a singurătății. Părăsit de cel din jur, confruntat cu trecutul său proiectat pe un ecran, unde destinul i se suprapune, în caruselul istoriei, existenței altor celebri tirani, Béranger

învață să trăiască murind. Luciditatea îl va conduce spre seninătate, îl va elibera de spasmele fricii.

În viziunea regizorală a lui Mihai Fusu și a lui Petru Vutcărau, eroul murind ca rege renaște ca om, întrînd gol și purificat în imperiul neființei care este unul al luminii. Jocul lui Petru Vutcărau marchează tensiune dramatismul experienței existențiale a eroului Ionescian. O prezență majestică este Ala Menșicov în statuarea regină Margareta. Cu finețe, cu sensibilitate, cu economie de mijloace, actrița evidențiază vibrant interiorul enigmatic, puternic și răvășitor al eroinei. La antipod, Elena Chioibaș o construiește în culori transparente pe diafana și grădă regină Maria. Exaltată și senzuală este Mihaela Strimbeanu în rolul devotatei Julietta, fată în casă și înfirmieră. Două instrumente cameleonice ale unei puteri totalitare și perverse întruchipează nuanțat Andrei Moșol (Doctorul) și Andrei Sochircă (Guardul).

În aceeași Sală Atelier a teatrului, într-un spațiu care apropie publicul de interpreți, Mihai Fusu propune pentru Pescărușul lui Cehov o lectură personală, trecută prin filtrul unei sensibilități Ionescene și beckettene. O ambianță insolită, încărcată de mister teatral, conturează scenografia lui Eflm Elija. În fundal domină un ecran după care se profilează siluetele eroilor, ca în teatrul de umbre chinezesc. El se prelungește lateral cu o scenă - loc al clamării durerii, al sfîșierilor chinul-

© "Testamentul" de Gh. Urschi la Teatrul "Lucațfărul" din Chișinău



toare, al morții. Alci își va trage un glonte în cap Treplev, în indiferența crudă a celorlalți, care, întorși cu spatele, stînd pe scaune, fumînd im-pasibil, privesc spre public. Îmbră-cați în costume ce trimit la cotidianul imediat, cu fețele pudrate cu alb, sugerînd niște păpuși de porțelan, personajele își trăiesc cu disperare angoasa, drama cumplică a ratării posibilei împliniri prin iubire sau creație. În spațiul gol al scenei sin-gurul lor punct de sprijin sînt scaunele. Un asemenea obiect neliniștitor stă suspendat într-un colț, ca o sculp-tură în basorelief. Pacea, tihna sau poate aspirația la glorie și succes sînt iluzorii. Agonia lor este plină de ferocitate. Impresionează mizan-scena severă și austeră a lui Mihai Fusu, executată ca o partitură sonoră și vizuală. O muzică stranie (Uriah Heep, American non-opera, A.Shnltke) dilată și contractă stările protagoniștilor. Este admirabil ara-bescul psihologic al Arkadinel, interpretată de Ala Menșicov. Impu-nătoare, rece, tăioasă, calculată, jocul său are strălucire. Portretizează reliefat Andrei Moșoi (Treplev), în-tonuri paroxistice; el poartă pe chip o mască spectrală în care simți zvicnirile durerii în pulsațiile timpelui, în rotirile ochilor, în rictusul gurii, în buzele livide. Este admirabilă Nelly Cozaru în Mașa, o ipostază drama-tică și răscolitoare a frustrării, ce își caută refugiu în alcool și drog. Sînt sugestive disperarea mută a lui Dorn (Alecsandru Vasilache), ca și nepu-tința și slăbiciunea frivolutului Trigorin (Andrei Sochircă). Cucerește fervoa-rea, feminitatea senzuală a Mihaelei Strimbeanu în Nina Zarecinala, un debut pregnant, convingător. O apa-riție elocventă în temătorul și umilul Medvedenko creionează Boris Cremene.

Dacă Teatrul "Eugène Ionesco" este, și prin aceste reprezentații, un pol al avangardei artistice în cultura basarabeană (după cum remarcă la dezbateri dramaturgul Dumitru Solo-mon), în teatrul moldovenesc sînt și trupe care se situează în avangarda socială. Ele își asumă cu civism și atitudine politică matură misiunea de educare a publicului, de cultivare a limbii românești în cele mai îndepărtate colțuri ale țării, ca Teatrul "Hașdeu" din Cahul, condus de Vic-tor Ignat. La spectacolul Ah, gelozie! după Vasile Alecsandri, montat cu vervă într-o manieră caricaturală, publicul participa cu dăruire și can-doare, oferind împreună cu scena un adevărat spectacol al bucuriei împăr-tășite. Reacții atașante la fel de puternice ne-au întîmpinat și la reprezentația polițistă Dublul joc de



Vitalie Rusu în "Cîrnătarul" de Aristofan, Teatrul "Alexei Mateevici" din Chișinău

Robert Thomas. Acest fapt apreciem că se datorează și profesionalis-mului și talentului unui actor ca Tudor Andriuță, interpretul lui Zullaridi.

Și la Teatrul "Luceafărul" din Chișinău am găsit o preocupare be-nefică pentru dramaturgia autohtonă. Testament de Gheorghe Urschi, autor și al regiei reprezentației, este o comedie veselă, moralizatoare, amendînd cu savoare vicii și tare de comportament ale contemporanilor într-o comunitate sătească. În cartea Teatrul "Luceafărul", un deceniu al devenirii, criticul Irina Uvarova consemnează: "Adevărul este că «Luceafărul» a provocat apariția noli dramaturgii". Acest colectiv de elită în momentul de față trebuie să lupte pentru a-și recupera statutul creator de excepție de acum cîțiva ani, cînd se afla sub conducerea unui mare regizor, Ion Ungureanu, și era con-siderat "miracolul Basarabiei".

În călătoria prin teatrele din Chișinău ne-a încîntat și prospe-țimea și inventivitatea studenților-actori în montarea cu Legături primejdioase de la Teatrul de Buzunar al Institutului de teatru, condus de Constantin Chelanu. Am întîlnit însă în capitala Moldovei și instituții teatrale care nu au încă o identitate, programul lor repertorial eșuînd în spectacole plate sau con-fuze regizorale. Astfel, la Teatrul "Mihai Eminescu", în reprezentația O Medee modernă de Arpad Göncz (în traducerea Viorică Bori Ghițulescu), expresivitatea unei interprete de forță ca Eliza Bercu, premiată și la Costinești, a fost alterată de o sce-nografie îmbîcsită (Nicolae Andro-

nache) și o regie mediocră (Alexandru Jereghi). Aceiași realizatori com-promit, printr-o mizanscenă desuetă mimînd dezinvoltura, virtuțile comi-ce ale protagoniștilor și ale textului lui Alecsandri Modista și cinovnicul.

În fața morții de Strindberg, alături de spectacole mai vechi vizionate în turneu la București (Matca de Sorescu sau Cîrnătarul de Aristofan) confirmă drumul în derivă al Teatrului "Alexei Mateevici". Regia lui Andrei Vartic, cochetînd cu un simbolism facil, mistifică în sens naturalist și mecanic esența piesei. Sînt în această trupă interpreți de pregnantă, ca Margareta Nazar-kievici, Vitalie Rusu, Boris Bechet, a căror artă solicită imperios nu numai opțiuni repertoriale importante, dar și vizioni regizorale relevante.

Discuțiile cu oamenii de teatru după spectacole, colocviul final avînd ca titlu "Teatrul în căutarea identității" și desfășurat sub patro-najul ministrului Ion Ungureanu au permis pentru prima dată o analiză complexă, judecări de valoare apli-cate și exigente asupra mișcării teatrale din Republica Moldova. Există în această zonă un climat cul-tural în jurul teatrului. S-a apreciat că teatrul basarabean are o iden-titate națională, care este una românească.

Deși au avut un caracter de pionierat, "Colocviile revistei Sud-Est", prin amploarea întîlnirilor, nu-mărul mare de participanți, calitatea intelectuală a dezbaterilor, au dat noi dimensiuni portretului spiritual al teatrului din Basarabia.

LUDMILA PATLANJOGLU

OPERĂ COPLEȘITOARE ȘI DERUTANTĂ

RICHARD III de William Shakespeare. Versiune scenică de Mihai Măniuțiu • TEATRUL ODEON • Data premierei: 28 februarie 1993 • Regia: Mihai Măniuțiu • Scenografia: Constantin Ciubotariu • Costumele: Doina Levintza • Muzica: Marius Popp • Coregrafia: Sergiu Anghel • Distribuția: Șerban Ionescu (Regele Eduard), Marcel Iureș (Richard Gloster), Florin Zamfirescu (Clarence), Radu Amzulescu (Buckingham), Virgil Andriescu (Hastings), Mircea N. Crețu (Stanley), Florin Dobrovici (Rivers), Mugur Arvunescu (Grey), Dan Bădărău (Brakenbury), Mircea Constantinescu (Lordul primar al Londrei), Nicolai Ivănescu (Episcopul Ely), Marian Ghenea (Ratcliff), Gelu Nițu (Catesby), Constantin Cojocaru (Tyrrel), Ionel Mihăilescu (Lovel), Laurențiu Lazăr (Mesagerul), Nicolae Urs, Radu Panamarenco (Doi cetățeni), Marius Stănescu (Nebunul), Camelia Maxim (Lady Anne), Oana Ștefănescu (Elizabeth), Irina Mazanitis (Margaret), Virginia Rogin (Ducesa de York), Mircea Gheorghiu, Dragoș Stamate, Andrei Duban, Liviu Lucacs, Lucian Pavel, Cătălin Păduraru, Traian Grigoriu, Felix Totolici, Daniel Badale, Radu Băitan, Mihai Danu, Ioan Cucoară, Gheorghe Ifrim, Adrian Ancuța, Bogdan Voicu, Carol Becher, Tudor Smoleanu, Dan Iacob (Guarzi).

Rareori mi s-a întâmplat ca o cronică să-mi pară atât de greu de scris ca aceasta... În primul rând, pentru că, după părerea mea, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu stau alături, deloc

lesne separabile, multe lucruri foarte bune și multe lucruri foarte puțin bune. În al doilea rând, pentru că nu știu dacă, din punctul de vedere al "educării" culturale a publicului (pe care, din păcate, îl cunoaștem pe atât de puțin pe cât de mult vorbim despre el), acest tip de operă scenică ar trebui încurajat sau dimpotrivă. Și, *last but not least*, pentru că - împrejurare destul de neobișnuită - nu mi-e limpede nici măcar dacă acest **Richard III** "mi-a plăcut", pur și simplu, ori nu. Iată de ce comentariul care urmează va fi nu atât o lucrare critică riguroasă, cât o încercare de a(-mi) explica sentimentele contradictorii stîrnite de spectacol.

Ceea ce, din capul locului, izbește și impresionează pe oricine în montarea lui Măniuțiu este extraordinara ei frumusețe plastică. În ce mă privește, nu cred să fi văzut vreodată pe scenă o asemenea revărsare de imagini într-adevăr picturale. La splendoarea lor contribuie deopotrivă compoziția minuțioasă a cadrului, gîndită de regizor pînă în cele mai mărunte detalii, scenografia - sau poate, mai corect spus, organizarea spațiului de joc, căci decorurile au fost înlocuite de Constantin Ciubotariu cu o simplă pînă neagră ce îmbracă scena complet deschisă în adîncime și pe laterale -, costumele, fiecare - o capodoperă de rafinament cromatic, dar și de mîgală meșteșugărească (asupra lor voi reveni), și lumina, "desenată" probabil tot de către regizor (programul menționează doar maestrul de lumini - Alexandru Pelizaru) și folosită ca mijloc de expresie predilect, avînd uneori rolul principal în desfășurarea

scenică. Coregrafia lui Sergiu Anghel completează, prin perfecțiune cINETICĂ, perfecțiunea statică, astfel încît, în dimensiunea sa vizuală, spectacolul apare ca o operă de sine-stătătoare - o operă desăvîrșită. Prin comparație (dar nu numai), dimensiunea sonoră dezamăgește. Căci dacă una dintre componentele sale - muzica originală scrisă de Marius Popp - acoperă deplin, cu accentele ei obsedante, uneori răscolitoare, funcția dramatică ce-i revine, cealaltă - rostirea actoricească, prin definiție esențială într-un spectacol de teatru - se arată în mare suferință. Vina decisivă o poartă, fără îndoială, școala de specialitate, care de multă vreme neglijează în mod iresponsabil să se mai ocupe de corectarea și perfecționarea impostafiei, a emisiunii vocale și a dicțiunii, capitele socotite probabil minore în raport cu antrenamentul fizic al studenților; rezultatele acestei "viziuni" cel puțin bizare se aud în mai toate spectacolele cu texte clasice. În **Richard III** nu se întâmplă altfel: de la interpretul rolului titular și pînă la actorul care rostește două-trei replici, verbul shakespearean este mestecat între dinți, lățit pe buze, repezit spre sală în răsteli cacofonice ori gîngăvit agonizant pentru uzul exclusiv al partenerilor din scenă. Fac excepție de la această regulă (nu discut aici calitatea globală a jocului lor) Irina Mazanitis, Gelu Nițu și Mircea Constantinescu (total), Radu Amzulescu, Virginia Rogin și Florin Zamfirescu (parțial). Observația se referă la reprezentația văzută de mine (4 martie), dar experiența, întemeiată, în speță, și pe vizionarea la care am asis-

Scenă din "Richard III" la Teatrul Odeon



tat cu câteva zile înainte, îmi interzice, din păcate, speranța că ar fi fost vorba despre un accident. Oricum, cred că regizorul avea datoria - morală și profesională - de a combate cât de cât acest flagel ce tinde să devină endemic pe scenele noastre. Faptul că nici măcar nu a încercat își găsește explicația în însăși concepția sa de spectacol, care acordă textului o importanță relativă.

Desigur, în ziua de astăzi nimeni nu se mai miră - și un critic, cu atât mai puțin - când în teatru i se servește, sub titlul unei piese celebre, o compoziție menită să demonstreze cum consideră directorul de scenă că ar fi trebuit să arate acea piesă spre a merita atenție. Din acest punct de vedere, scrierile lui Shakespeare au cunoscut probabil cele mai substanțiale "ameliorări". Pe afișul Odeonului scrie "Richard III de William Shakespeare, adaptare scenică de Mihai Măniuțiu". Poate că mai corectă ar fi fost formularea "Richard III de Mihai Măniuțiu, după o idee de William Shakespeare", întrucât din textul dramaturgului se mai păstrează în spectacol doar vreo jumătate; și aceea, într-o traducere, pare-se, *ad hoc* (meritorie, de altfel) sau combinând pasaje din versiunile românești existente. Nu sînt specialist în materie și, la urma urmei, cheștiunea nu e chiar crucială. Obiecțiile apar însă din momentul în care raporturile, și așa greu de urmărit, dintre personaje sînt modificate, prin tăieturi sau recombinații, pînă la a deveni uneori, pentru privitorul obișnuit, de neînțeles. Un exemplu frapant este acela al relației dintre Richard și ex-regina Margaret, văzută în spectacol ca o relație de dragoste (carnală)-ură, foarte bogată în potențialități dramatice, dar căpătînd o pondere pe care economia mizanscenei nu o justifică. Punctul cel mai discutabil, din această perspectivă, îl constituie însă introducerea unui personaj nou, Nebunul - lipsit de replici și interpretat cu uluitoare intensitate de foarte tînărul Marius Stănescu, un mare actor în devenire -, figură absentă ca atare nu doar din piesa în discuție, dar din toate dramele istorice și din majoritatea tragediilor shakespeariene. Nu fără motiv, e de presupus. În amara comedie a lumii, pe care o re-prezintă, re-creînd-o pe scenă, Shakespeare rezervă rolul Nebunului, al Bufonului vesel sau trist, blînd sau sîngeros, tocmai unuia sau altuia dintre regi. În spectacolul lui Măniuțiu, Nebunul, purtînd o mască ce reproduce capul unui cîine, lătrînd, schelălăind și urlînd ca un cîine, este nedespărțit de Richard; mai mult, e dublul său, imaginea lui primară, em-

blematică (epitetul "cîine" revine aproape obsesiv în imprecățiile pătimașei Margaret) și, în același timp autoasumată. Masca dispăre și animalul (re)devine om în momentul morții lui Richard, o moarte despuiată de orice urmă de glorie, anonimă, banală și, de aceea, foarte omenească. Murind monstrul se reintegrează speciei și condiției umane.

În mod ciudat, prezența Nebunului este percepută concomitent ca o tautologie și ca un argument decisiv în demonstrația teoretică propusă de Mihai Măniuțiu, demonstrație perfect coerentă în raport cu sine. Și, la rigoare, în raport chiar cu scrierea shakespeariană (deși masivele amputări reduc textul nu doar cantitativ). Căci regizorul își întemeiază varianta de spectacol pe sugestiile conținute în monologul lui Richard de la începutul piesei: "Prădat la trup de firea necinstită/... Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos" (citez din traducerea lui Dan Dușescu). Ticăloșia eroului e nu atât un dat, o predispoziție înnăscută, cît rezultatul unei tentative conștiente, voluntare de a-și pune în acord sufletul cu înfățișarea hîdă. Preexistentă istoriei sale scenice, această înspăimîntătoare și sffietor de tristă autoconstruire întru rău ni se înfățișează gata împlinită. Shakespeare studiază nu un proces, ci o stare, iar Richard nu-și analizează devenirea, ci își contemplă perfecțiunea. Acest Richard, înrudit cu Caligula al lui Camus și cu "omul disperat" din *Mitul lui Sisif*, l-a interesat pe regizor: lucid cabotin și uimit, de la înălțimea propriei amoralități absolute, de imoralitatea relativă a semenilor, el ucide cu liniștea și curiozitatea rece a copilului care smulge aripile muștelor ca să vadă "ce vor face". Și victimele "vor face" prea puțin, desigur, pentru insașiabila-i sete de altceva. Mereu dezamăgit de ceilalți, Richard se întoarce mereu asupra-și, observîndu-și detașat reacțiile în situații-limită: obținerea coroanei, pierderea coroanei, pierderea vieții... Dar - și aceasta îi va fi, fără scăpare, pedeapsa - nici aici nu mai descoperă nimic nou. Asimilat pînă în cea mai intimă fibră, **personajul** Richard, clădit cu atîta obstinație, nu-i mai produce **actorului** Richard nici o surpriză. În lume nu mai e nimic demn de interes. Actor și personaj se vor stinge purtînd pe chip aceeași grimasă de amară deziluzie de (auto) sarcasm deznădăjduit. Marcel Iureș, proaspăt angajat al Odeonului și vechi interpret favorit al lui Măniuțiu, exprimă cu autoritate, într-o evoluție gîndită deopotrivă în filigran și în altorelief, toate nuanțele

foto: Dan Vatamaniuc



Marcel Iureș și Camelia Maxim în "Richard III"

acestui caracter lipsit, de fapt, de nuanțe. Cu o plastică corporală ireproșabilă, el încrustează aproape dureros în spațiul nud al scenei silueta contorsionată, chinuită și nefastă a făpturii care, alungîndu-se dintre oameni mai degrabă decît alungată de ei, are orgoliul dement de a li se crede nu superioară, ci neasemănătoare. Dacă rostirea i-ar fi fost pe măsura arderii interioare, Marcel Iureș ar fi încarnat, măcar pentru acest spectacol, un Richard ideal... Păcat!

În comparație cu eroul titular, celelalte personaje apar, în general, oarecum neglijate - și nu doar fiindcă partiturile lor au fost, în majoritate, drastic reduse. Avînd sarcina de a servi în primul rînd drept revelator pentru imaginea lui Richard, ceilalți protagoniști sînt conturați scenic în funcție de ponderea lor din acest punct de vedere. De atenție sporită se bucură astfel regina Margaret, interpretată de Irina Mazanitis cu temperament și cu o bună marcare a nebuniei semi-histronice a personajului, și Buckingham, rol a cărui extindere (atît ca dimensiune, cît și ca semnificație) îi prilejuieste lui Radu Amzulescu exersarea convîgătoare pe o gamă psihologică amplă, mergînd de la credința pasionată la dezamăgirea amară a unei prietenii crunt rănite. Vitregit încă din text - căci scurtele lui intervenții urmăresc doar sugerarea unui pol contrastant în raport cu Richard -, Clarence își menține același statut și în spectacol; cu atît mai mare este meritul lui Florin Zamfirescu de a-l impune memoriei privitorului. Redusă la valoarea unei pete afective de culoare, Lady Anne e jucată de Camelia Maxim cu intensitate și vibrație, dar tonul lipsit de modulații al vocii (cam toate vorbele



sînt strigate) îi diminuează și mai mult pregnanța. Personajul "de serviciu" al regelui Eduard și-ar fi găsit o fericită întrupare în Șerban Ionescu; dicțiunea neclară a actorului îl condamnă însă la o însemnătate strict mimică. Păstrîndu-și aproape integral replicile din textul autorului și, nu mai puțin, poziția deloc subalternă în conflict, regina Elizabeth se manifestă surprinzător de palid în interpretarea Oanei Ștefănescu, ce pare dezorientată și ezitantă.

Trebuie spus însă că insatisfacțiile produse nu rareori de susținerea actricească a spectacolului s-ar putea să-și aibă sursa în concepția regizorală și că aceasta, la rîndul său, s-ar putea să plătească tribut, aici, veșmîntului formal ales de Măniuțiu pentru concretizarea ei. Căci directorul de scenă, vrăjit, după cum însuși declară, de profunzimea cu care e descifrată opera shakespeariană în filmele regizorului japonez Akira Kurosawa, a purces și el într-o aventură extrem-orientală, "niponizînd" apăsător structura montării, la toate palierele - vizual, sonor, dinamic. Hainele și coafurile personajelor masculine, sunetele și mișcările grupului de guarzi amintesc insistent peliculele războinice cu samurai - mai puțin, mătem, expresivitatea specific națională și totodată universal umană a operelor lui Kurosawa. În caietul-program al spectacolului, regizorul își explică opțiunea prin aceea că "e o sugestie care îmi sprijină ideea de castă militară, de elită militară a puterii". Montarea nu evocă însă defel o asemenea idee, așa încît, riscînd să greșesc în favoarea regizorului, prefer să cred (în ciuda aserțiunii sale) că, dincolo de efectele ei, alegerea i-a fost dictată de rațiuni mai întemeiate. De pildă, de faptul că severa formalizare presupusă de "modul japonez" urmărește, în **Richard III**, să marcheze convenționalismul, lipsa de consistență interioară a universului împotriva căruia acționează eroul, repudiindu-l și încercînd să i se sustragă. Altminteri, momentul - esențial în spectacol - în care Richard își leapădă straiul-uniformă ar rămîne, practic, inutil. După cum, fără aceasta motivație, splendidele costume imaginat de Doina Levintza ar rămîne simple pretexte de bravură decorativă, menite să facă gratuit reclamă produselor magazinului de îmbrăcăminte cu același nume, iar nu să complinească ideologia operei scenice.

Operă scenică discutabilă și care va fi, probabil, îndelung discutată, copleșitoare și derutantă. Indispensabilă, însă, unui teatru viu.

ALICE GEORGESCU

ERA PE CÎND NU S-A ZĂRIT...

PAIAȚA SOSEȘTE LA TIMP de Fănuș Neagu • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data premierei: decembrie 1992 • Regia: George Motoi • Scenografia: George Mosorescu • Distribuția: Mihai Niculescu (Dan Comșa), Cezara Dafinescu (Delia), Constantin Dinulescu (Tallverde), Alexandru Georgescu (George), Carmen Ionescu (Oiga), Maia Morgenstern, Maria Teslaru (Maria), Raluca Peniu (Ina), Silvia Năstase (Bătrîna), George Motoi (Mutul); în alte roluri Mircea Cojan, Lavinia Lăzărescu, Paul Tănase, Carmen Iliescu.

Cel dintîi gînd pe care îl ai văzînd **Palața sosește la timp** de Fănuș Neagu pe scena Naționalului bucureștean este că știi, că îți amintești - vag, dar îți amintești - totul. Și decorul lui George Mosorescu, și piesa lui Fănuș Neagu, și spectacolul lui George Motoi. Îți dai seama că te înșeli (dacă pe propria memorie nu poți conta, te ajută caietul-program, informîndu-te că asiești la o premieră absolută), și totuși senzația de lucru știut pînă la a-și pierde interesul nu te părăsește. Ai mai văzut (de cîte ori!) această scenografie ezitînd între realism pedant (o căsuță solidă, cu piroane bine înfipte în grinzi de lemn) și convenție (cîrpe colorate adică haine sfîșiate simetric și murdărite în atelierul de pictură, flori de plastic de un soi pe care botanica nu-l cunoaște, scena însă, da). Ai mai auzit replicile piesei - gîlgîire necurmată de metafore adesea cam obosite -, ai mai întîlnit situațiile "rupte din viață", cu amor,

trădare, lovituri de teatru ce se succed în ritmul bătăilor metronomului. Ai mai urmărit concepții regizorale imposibile de definit ca atitudine, ca punct de vedere, rezumîndu-se, probabil, la a indica actorilor să nu se acopere unul pe altul în scenă, să vorbească mai tare sau mai încet, mai clar sau... mai firesc. Firesc în care, de altfel, actorii se adăpostesc mai tot timpul, astfel încît ori nu înțelegi ce spun, ori rostesc o replică de tipul "ești un cîine care-nfulecă năluci" cu tonul potrivit pentru "mătură, te rog, și sub covor".

Adevărul este că arată foarte ponosit, foarte "de serviciu" spectacolul de la Național. În program, regizorul sugerează că piesa n-ar fi putut fi jucată "pînă mai ieri" (pentru că adulterul, nu-i așa, era "veștejit" pe vremea dictaturii, nu se observa cît e el de omenesc, cît de rupt din viață și din suflet este el). Pînă și această remarcă, pînă și această otheadă plină de subînțeles aruncată nouă, spectatorilor, sună ponosit de prea multă întrebuițare, sună "de serviciu".

Și pentru ca totul să curgă după tipic, și în însemnarea de față, urmează să vorbim despre interpretare. Ca să spunem, ce? Că actorii își fac datoria cu profesionalitate? Și-o fac. Că nimeni nu strălucește? Nu strălucește. Ar avea cum? N-ar avea cum. Ar avea pentru ce? N-ar avea pentru ce.

Ciudățenia care apare întotdeauna cu acest tip de spectacol este următoarea: îți amintești fără să-l fi văzut, dar îl uiți imediat după ce l-ai văzut. Din această dilemă nu puteți ieși! - zice Caragiale, și noi cu el.

CRISTINA DUMITRESCU

foto: Armand Rosenthal



Constantin Dinulescu în "Paiața sosește la timp"



Ⓢ Alexandru Repan și Catrinel Dumitrescu în "Arșița și viscolul"

PUTEREA FRICII

ARȘIȚA ȘI VISCOLUL de Mihai Ispirescu • **TEATRUL NOTTARA** • Data premierei: 5 februarie 1993 • Regia: Dominic Dembinski • Scenografia: Ștefanla Cenean • Mișcarea scenică: Daniela Popescu • Ilustrația muzicală: Dinu Giurgiu • Distribuția: Alexandru Repan (Alexe), Valentin Teodosiu (Moșul, Bărbatul, Aldescu), Catrinel Dumitrescu (Aurelia), Cristina Stoica (Îngerul), Stoica Rareș (Ady), Crenguța Hariton (Anda).

Cele două fenomene meteorologice excesive care alcătuiesc titlul piesei lui Mihai Ispirescu fac un semn și spre sfera stilistică a comediei propuse: autorul se situează în zona pamfletului, acolo unde vinovăția este evidentă și nu există nici un dubiu etic. Săvulescu T. Alexe nu simte nici un fel de impuls spre căință, confruntarea (imaginară) cu victimele acțiunilor sale, de-a lungul a patru obsedante decenii, nu-i produce nici un fel de remușcare. Așa cum reiese din discursul celorlalți, Alexe a fost un instrument al răului absolut, o unealtă care nu și-a pus niciodată problema îndreptăririi actelor lui. Această unealtă se însușește doar în momentul în care a pierdut legătura cu angrenajul care-l determina. Trăirile lui nu au nimic de-a face nici cu pocăința, nici cu iertarea - ele sînt dominate doar de spaimă, de amenințarea pe care o reprezintă memoria celorlalți.

Memorie care, în piesă, capătă forma unei lumi ce depășește granița realului. Adversarii nimiciți pe vremuri au același chip și aceeași liniștită înverșunare, care promite să fie de durată, în credința că listele cu vinovați există, că judecata se va produce. Prolungirea în fantastic îi servește dramaturgului pentru a cuprinde un sentiment - frica - ale cărui dimensiuni sînt amplificate de necesitatea unui răspuns individual pentru crime făptuite în grup. Unealta nu vrea să fie vie, nu acceptă darul conștiinței și caută un alt grup, avînd acum sau în

perspectivă puterea care să-i legitimeze prescripția. (A nu se confunda: prescripția înseamnă stingerea răspunderii, și nu iertarea ei.)

Unealtă oarbă și docilă a "marelui mecanism", Alexe este în cele din urmă învins de un biet complot pus la cale de sturlubateca sa soție, și acesta este singurul lucru cu adevărat comic din piesă.

Cred că prelungirea în zona fantasticului (zonă familiară dramaturgiei lui Mihai Ispirescu) a condamnării personajului e oarecum prematură, atît la nivelul receptării de către public, cît și la cel al transunerii scenice. Dosarele și listele sînt în prea mare măsură un element al realității pentru a putea fi percepute în planul convenției. Spectacolul Teatrului Nottara e receptat în seria care începe cu "Memorialul durerii" și se termină cu dezbaterile parlamentare; și cînd spun asta nu mă gîndesc în primul rînd la discuțiile din pauză și de la sfîrșit, ci la comunicatul de protest al MER publicat în ziarul "Meridian", în care, în formulări gramaticale aproximative (dar cu î din a), se protestează împotriva atribuirii calității de ecologist oportunistului personaj al piesei, acuzîndu-l pe autor că-i "asumate pe spectatori contra ecologiștilor incomozi". Nu individul mortificat de moartea pe care a împărțit-o este în această interpretare obiectul piesei, ci biografia accidentală a unui contemporan, luat de pe stradă, sau din alt loc public, și urcat pe scenă.

Și regizorul Dominic Dembinski a

simțit nevoia să infiltreze patos justițiar în elementele spectacolului, supralicitînd datele textului. Marea figurație a vieții, bunii și răii, milițienii, securiștii, țărani, deținuții, îngerii, Stalin în persoană, marea figurație a vieții este alcătuită din copii. Copii care cîntă: refrene stupide sau armonii divine. Dintru început efectul este șocant: atît răul cît și memoria lui se raportează la inocență, care, tocmai prin faptul că e lipsită de cunoaștere, devine și fără apărare, putînd fi folosită de călăi în toate sensurile, și în chip de complice, și de victimă, și de martor care vede, dar nu înțelege. O dată găsită însă ideea, regizorul abuzează multiplicînd și prelungind intervențiile de grup, dincolo de limitele în care se mai poate urmări fluența textului. Procedul devine de-a binelea contraproductiv la sfîrșitul spectacolului, cînd cele trei finaluri, și așa tautologice, sînt inutile lungite prin interminabile coruri ale îngerilor. Înțelegerea și emoția adunate pînă atunci se dizolvă în plictiseală și spectatorul părăsește sala cu senzația de sațietate.

Interpretul rolului principal, Alexandru Repan, își asumă un pariu deosebit de dificil: acela de a fixa permanenței ne-omenești care-și însușește alibiul "păcatelor omenești". Frica îl face locvace și tandru, agresiv și inteligent, flexibil și adaptabil. Frica poate deveni o forță la fel de puternică ca și "ideile care cuprind masele". Actorul dezghioacă la vedere histrionismul primitiv al personajului, poate cu un exces de patetism zgomotos. Terestră și misterioasă în același timp, Catrinel Dumitrescu susține planul real al piesei. Valentin Teodosiu - o singură idee în trei ipostaze - izbutește să-și alcătuiască o existență scenică din elemente mai mult convenționale. Un debut convingător este cel al Crenguței Hariton.

Decorul Ștefaniei Cenean este foarte bun, sugerînd fabulosul sordid al planurilor piesei.

Fac parte dintre spectatorii care au plecat pe gînduri de la spectacol: pentru a se afirma, dramaturgia comunistă n-a avut nevoie decît de devotament: față de idei și față de foruri. Dramaturgiei fără ideologie din perioada post-decembristă nu îi va fi suficient talentul, așa cum uneori credem în naivitatea noastră. Ea va trebui să facă abstracție de prejudecățile - nu numai ale partidului ecologist - care îi atribuie obsesii străine, îi cer discursuri de miting și răspunsuri la întrebările formulate în parlament.

MAGDALENA BOIANGIU

UN IVAN ȘI DOUĂ TURBINCI



(a) "Ivan Turbincă" la Teatrul "Tândărică"

IVAN TURBINCĂ, versiune scenică de Alecu Popovici, după Ion Creangă • **TEATRUL "ION CREANGĂ"** • Data premierei: 7 noiembrie 1992 • Regia: Cornel Todea • Scenografia: Anca Păslaru și Luana Drăgoescu, după o idee de Ileana Huber • Muzica: Paul Urmuzescu • Coregrafia: Roxana Colceag • În distribuție: Eugen Apostol (Ivan), Gheorghe Vrinceanu, Sibylla Oarcea, Florin Busuioc, Marina Procopie, Dumitru Anghel, Mircea Mușatescu, Alexandrina Halic, Andra Teodorescu-Ion, Gheorghe Arcudeanu, Nicolae Simion.

IVAN TURBINCĂ, scenariu de Cristian Pepino după Ion Creangă • **TEATRUL "TÂNDĂRICĂ"** • Data premierei: 9 februarie 1993 • Regia: Cristian Pepino • Scenografia: Delia Ioaniu • Muzica: Nicu Alifantis. Cînta: Ioan Luchian Mihalea și Grupul Song • Distribuția: Paul Ionescu (Ivan), Sara Dan (Generalul), Florentina Tănase (Aliașă, Dumnezeu, Talpa Iadului), Decebal Marin (Sfîntul Petru, Hangiul, Talpa Iadului), Florentina Tănase, Sara Dan, Valentina Tomescu, Marcelina Jugureanu, Angela Filipescu, Decebal Marin (Îngeri și Draci).

Faptul că două teatre bucureștene, care, prin specific, se adresează cu predilecție copiilor, au decis să pună în scenă, aproape concomitent, același text (sau, oricum, același pre-text) nu este deloc, cred, o idee constructivă. Desigur, modalitățile de expresie ale celor două spectacole sînt diferite, suportul lor dramaturgic nu e identic, dar, chiar și așa, presupunerea că în capitală s-ar găsi destui copii (ori destui adulți-însoțitori) dispuși să se dedeă unor exerciții de spectacologie comparată și deci să cumpere bilete la ambele reprezentații mi se pare hazardată. În asemenea situație, gîndul reacionar că planificarea centralizată era și ea bună la ceva nu poate să nu te viziteze. Ca și întrebarea, firească, de ce tocmai **Ivan Turbincă** a fost, dintre poveștile lui Creangă, aceea socotită demnă de interes teatral în momentul de față.

În cazul Teatrului "Tândărică", răspunsul este destul de simplu. Aici s-au jucat pînă acum dramatizări ale mai tuturor basmelor scriitorului, lucrări care, aduse pe scenă, constituie de altfel un punct de atracție în special pentru preșcolari și școlarii mici. Apoi, cu fabula sa, bogată în elemente fantastice, **Ivan Turbincă** oferă o bună bază de plecare pentru un spectacol de marionete, acestea nefiind ținute să se supună, prin însăși natura lor, legilor

realului. Personaje precum diavolii, Moartea și, mai ales, Dumnezeu au șanse sporite de a deveni credibile (în interiorul convenției scenice, bineînțeles) dacă sînt vizualizate prin apariții non-umane care sugerează mai degrabă decît reprezintă. Sub acest aspect, montarea de la "Tândărică", realizată de talentatul și experimentatul în domeniu Cristian Pepino, multumește pe deplin. Scenografia Delia Ioaniu a figurat atît personajele pămîntești cît și pe cele suprareale cu fan-tezie și umor, într-o cromatică plăcută, iar mînuirea impecabilă - parțial "la vedere" - a păpușilor, a marionetelor și a decorului face ca întîmplările să păstreze și misterul altor tărîmuri, și hazul sănătos al lumii acesteia. Reproșurile pot viza un singur capitol - din păcate, nu tocmai neînsemnat: dramaturgia. Scenariul alcătuit de regizor, fidel în linii mari originalului, nu a izbutit să transleze complet și fără accidente epicul în dramatic; de unde, pasaje discursive și lungimi care afectează ritmul și tensiunea spectacolului (implicit, capacitatea copiilor de a-l urmări cu atenție).

Tot de aici pornesc și nemulțumirile suscitade de montarea Teatrului "Ion Creangă". Strict "filologic", adaptarea lui Alecu Popovici e deplin respectuoasă față de poveste - ceea ce, în

împrejurarea dată, nu se transformă automat în merit. Invențiile apar la nivelul replicii, prin de-acum banalizatele și dintotdeauna discutabilele "trimiteri la actualitate". De altminteri, tocmai acesta pare să fi fost mobilul înscrierii textului în repertoriul teatrului: posibilitatea de a "politiza" - suficient de rudimentar - peripețiile zurbagului soldat rus. Dincolo însă de faptul că nimic nu e mai străin decît asta spiritului operei lui Creangă (pentru care, în speță, naționalitatea eroului constituie doar prilejul practicării unor delicii lingvistice așa-zicînd exotice), întrebarea este cine ar fi trebuit să fie beneficiarul unei astfel de inovații. Copiii? Desigur că nu. Adulții? Cîți frecventează de bunăvoie un teatru "pentru copii și tineret"? Tinerii? Cîte persoane între 16 și 25 de ani sînt curioase să vadă **Ivan Turbincă**? Dacă ar fi fost cu adevărat vorba despre un **musical**, cum pretinde afișul, încă se putea presupune că această din urmă categorie este considerată destinatarul montării. Dar cîteva cîntecele cu text indescifrabil (din cauza stației de amplificare) și o coregrafie aproximativă nu transformă nicidecum spectacolul în așa ceva. Și atunci? Atunci, în afara costumelor "dracilor", desenate cu inventivitate, și a jocului Sibyllei Oarcea, mai nuanțat, reprezentarea nu rămîne în minte prin nimic.

În final, o observație referitoare la ambele spectacole și valabilă, cred, și pentru alte eventuale tentative de adaptare scenică a lucrărilor lui Creangă. Inconfundabilul său limbaj, înțesat de regionalisme și arhaisme, nu e deloc ușor de înțeles - îndeosebi de către copii - în absența explicațiilor. Înlocuirea unor cuvinte cu altele, aflate azi în circulație, ar fi o impietate mult mai mică decît deturnarea sensurilor.

ALICE GEORGESCU

"Eugen Apostol - Ivan Turbincă la Teatrul "Ion Creangă" (a)



O IRONIE RECONFORTANTĂ

ÎMBLÎNZIREA SCORPIEI de William Shakespeare • **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ** • Data premierei: 11 februarie 1993 • Regia: Mircea Cornișteanu • Scenografia: Emilia Jivanov • Distribuția: Cornel Răileanu (Christopher Sly), Monica Ristea (Hangița), Vasile Vasiliu (Regizorul, Gremio), Dan Glasu (Actor I, Petruchio), Edi Marinescu (Actor II, Un croitor, Tranlo), Cornel Frimu (Actor III, Un pedagog), Nicolae Cristache (Actor IV, Brondello), Aurel Ștefănescu (Baptista Minola), Rodica Baghiu (Catarina, Bianca), Cornel Popescu (Grumio), Radu Bănzaru (Curtis), Mihai Gîngulescu (Un croitor), Dan Chioreanu (Un servitor), Doina Preda (O slujnică), Livia Gîngulescu (O slujnică, Văduva), Mihaela Rădescu (Bianca, Catarina), Nicolae Mihoc (Hortensio), Ion Rîțiu (Lucentio), Ion Fiscuteanu (Tranio), Constantin Săsăreanu (Vicentio).

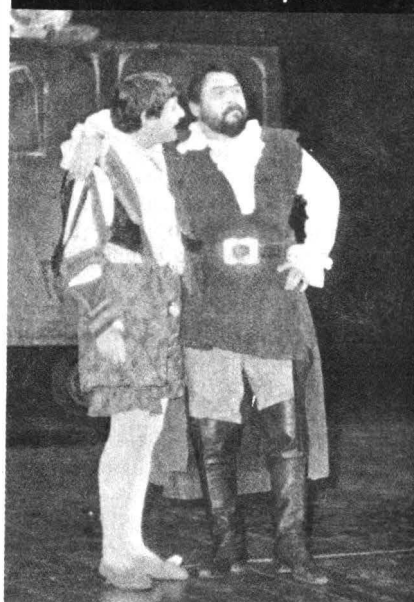
Profesionist de marcă, știind să facă pînă la urmă plauzibilă o distribuție oricît de suprinzătoare, regizorul Mircea Cornișteanu ne oferă la Tîrgu Mureș o incitantă **Îmbîlînzirea scorpiei**, în care, pe de o parte, teatrul își (re)descoperă actorii, iar pe de alta se redescoperă pe sine, ca "ogîndă" gînditoare, cu funcții cathartice inalienabile. Locul și timpul "șopîrlelor" pare să fi trecut, așa că teatrul se poate reîntoarce la menirea lui dintotdeauna, despovărat de presiunea contingentelor și a conjuncturalului. Revenirea lui Christopher Sly din visare (din teatru) îi va aduce (și ne va aduce) o altă înțelegere asupra jocului, a teatrului și a vieții, îmbogățind-o cu receptarea unor semnificații ascunse, care altfel ne scapă. Sîntem așadar mai săraci fără teatru, mai puțin apti de a ne cunoaște pe noi înșine și chiar de a ne accepta, cu lumăștile și fireștile noastre greșeli. În spațiul scenic saturat de ironie acidă va pătrunde astfel, în final, o boare de tandrețe reconfortantă. Și încă într-o asemenea măsură, încît ești dispus să treci în acel moment peste nu puținele neîmpliniri ale spectacolului, care parcă se topec în această impresie globală, favorabilă. "Mîna" regizorului își spune cuvîntul și nu ne îndoim că ea va fi în continuare profitabilă pentru Naționalul din Tîrgu Mureș, în strădaniile sale de a-și găsi un stil și de a se înscrie în circuitul valoric european. (Să nu uităm că la baza strălucitelor succese din ultimii ani ale Naționalului craiovean a stat și munca de multe stagioni a regizorului Mircea Cornișteanu, el fiind cel care a adus colec-

tivul în situația de "a-și lua zborul" spre țări mai reci sau mai calde.)

Cu nimeni altul decît Dan Glasu în Petruchio și cu nimeni alta decît Mihaela Rădescu în Catarina, Mircea Cornișteanu realizează un adevărat tur de forță, obligîndu-ne finalmente să-i acceptăm pe cei doi ca atare și să recunoaștem că el e cel care cîștigă pariul. Adevăratele roluri de palmares vor aparține însă lui Cornel Răileanu (excelent și în comentariile "mute" ale lui Christopher Sly la ceea ce se petrece pe scenă!), lui Aurel Ștefănescu (un Baptista Minola succulent, permanent excedat de ceea ce i se întîmplă, fără a renunța însă la plăcerea constatării propriilor sale uimiri), lui Cornel Popescu (un Grumio funambulesc, descinzînd parcă din basme pentru a duce pînă în pînzele albe tertipurile groțesti ale stăpînului său, destinate Catarinei) și lui Nicolae Mihoc (care face din Hortensio un personaj de prim plan, ce se reține atît ca ipostază umană, cît și ca artă actoricească pusă cu strălucire în zugrăvirea acesteia). Au aplomb și dezinvoltură aparițiile Monicăi Ristea (Hangița), ale lui Vasile Vasiliu (Regizorul) și Cornel Frimu (Un pedagog). Nu suferă de lipsa pregnanței scenice, ci, dimpotrivă, de excesiva ei îngroșare, crochiurile schițate de Nicolae Cristache (Actorul IV, Brondello), Edi Marinescu (Tranio) și Vasile Vasiliu (Gremio). Se "văd" și alții, mai mult sau mai puțin bine, adică de la Rodica Baghiu (Bianca) și Mihai Gîngulescu (Un croitor) la Ion Rîțiu (Lucentio).

Se observă chiar și un început de

Dan Glasu și Nicolae Mihoc în "Îmbîlînzirea scorpiei"



spirit de echipă, chiar dacă încă la concurență cu "fiecare pe spuză lui". Scenografia Emiliei Jivanov e și ea spirituală, inventivă, simțindu-se "complicitatea" detaliului scenicografic cu ironia viziunii regizorale. Sînt și momente de cădere în ritmul spectacolului, treceri mai puțin abile de la o scenă la alta, scăpări de sub control ale unor compoziții actoricești ce migrează din grotesc în caricatural. Dar există, dincolo de toate, un tonus susținut și alertețe a jocului - foarte binevenite și îndreptățindu-ne să considerăm prezența lui Mircea Cornișteanu la Tîrgu Mureș de bun augur. De aici pînă la performanța artistică de ansamblu și spectacolul de palmares n-ar mai fi decît un pas. Ne-ar face plăcere să-l putem consemna.

VICTOR PARHON

REGĂSIREA IDENTITĂȚII

DECAMERON...645... de Silviu Purcărete, după Giovanni Boccaccio • **Teatrul "Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea** • Data premierei: 20 februarie 1993 • Regia, scenografia, ilustrația muzicală: Silviu Purcărete • Distribuția: Cristian Alexandrescu, Cristian Stanca, Gabriel Tudorin, Radu Constantin, Gabi Popescu, Doru Zamfirescu, Doina Miglecz, Iulia Antonie, Corina Merișescu, Claudia Căcoveanu, Adelina Ribac, Amalia Văcărescu. În reprezentație: Ilie Gheorghe de la Teatrul Național din Craiova (Messer Galeotto).

Dacă i-ar fi lipsit, fie și pe scenă, atît de picantele accente erotice, de o franchețe și azi stupefiantă, Decameronul n-ar mai fi fost al lui Boccaccio. Iar dacă aceste "accente" n-ar fi căpătat o perfectă justificare artistică și un gînd mai înalt, invitînd la (auto)reflecție pe marginea vulnerabilității ființei umane și a dreptului ei de a-și trăi bucuriile vieții, oricînd pîndite de neprevăzutul extincției, spectacolul n-ar mai fi fost al lui Silviu Purcărete. În fine, dacă în locul unei voite improvizatii semiprofesioniste, dirijate cu "sadică" eleganță superprofesionistă de Ilie Gheorghe, am fi avut pur și simplu un spectacol de meșteșugari într-ale teatrului sau, dimpotrivă, de amatori diletanți, reprezentația ar fi putut fi a oricărui teatru, dar nu a celui din Rîmnicu Vîlcea. Cum spectacolul e însă, inconfundabil, al acestui teatru - care își regăsește abia acum și abia





astfel identitatea -, iar semnătura regizorală e pe cât de adecvată "situației", pe atât de subtilă și de rafinată în "asumarea" ei, nu ezităm să vedem în acest **Decameron** al lui Silviu Purcărete un adevărat eveniment teatral.

Totul pare improvizat, dar totul a fost calculat milimetric, în "rotundul" spectacolului neexistând fisuri care să-i amenințe savuroasa rostogolire provocatoare, ce ne duce cu sine într-un amuzament copios, retezat fără drept de apel în final, când nu se mai dansează cu viața, ci cu moartea. Ca și când totul ar fi aparținut de fapt acestui dans final, restul fiind părelnicie, iluzie, joc de umbre, de umbre ale unor umbre, în peștera teatrului, care e chiar scena, luminată de focul său sacru, dezvăluitor și învăluitor totodată. Într-o admirabilă echipă, tineri (Radu Constantin, Claudia Căcoveanu, Corina Merișescu, Iulia Antonie, Adelina Ribac, Amalia Văcărescu) și mai puțin tineri dar statornici împătimitii ai teatrului (Cristian Alexandrescu, Cristian Stanca, Gabriel Tudorin) dau viață, fiecare, mai multor roluri și trec cu dezinvoltură și farmec de la unul la altul, fără să le pese de nimeni și de nimic, din moment ce așa grăit-a

Purcărete! Și bine fac, pentru că ei înșiși își regăsesc astfel o identitate posibilă, alta decât cea pe care le-a dat-o (bîrfindu-i) tîrgul, alta și decât cea pe care, văzîndu-i la un moment dat goi, ar fi în stare să le-o dea pudibonderia unora dintre noi. Căci mi-a fost dat să văd la premieră, desfășurată pe scena Teatrului Național din Craiova, spectatori din elita intelectuală a urbei care s-au amuzat tot timpul, neștiind însă, la sfîrșit, dacă trebuie să aplaude sau nu în prezența soțiilor, dar și a criticilor "de la București" care, pasămite, ar fi trebuit să dea tonul. Sînt convins însă că publicul plătitor va reacționa cu plăcere și spontaneitate, chiar dacă n-ar fi exclus să-și permită uneori și cite-un apelativ mai deocheat, dintre cele frecvente, pe întuneric, în sălile de cinema. Nu de astfel de reacții trebuie să se teamă tînăra trupă a teatrului, ci de scotoșenia osificată, erijîndu-se în apărătoare a moralei publice! Dar cine scapă de așa ceva? Și cui îi mai pasă, în artă, de așa ceva?

Sub bagheta lui Purcărete, vîlcenii au renăscut ca trupă teatrală originală, inimitabilă. Mi se pare destul, pentru că e enorm. Ca să nu mai spun că s-au

descurcat, aproape-ca "de la egal la egal", în compania unui extraordinar actor al scenei craiovene, pe numele său Ilie Gheorghe, excelînd aici în jocul pe muchie de cuțit sau de destin artistic, împrumutînd pînă și frivolitățile aură mistică și fior tragic. Ceea ce mi se pare enorm, tocmai pentru că e destul.

Adevărat autor al spectacolului, Silviu Purcărete a scris cu trupurile și credința actorilor, muiate în cerneală fină, cărturărească, pe care i-au distilat-o colaboratori de nădejde ca Vadim Levinski (light designer), Ecaterina Popa (consultant plastic) și Dumitru Chiriac (autorul unei evanescent-rafinate picturi de mobilier).

Și pentru că teatrul din Rîmnicu Vîlcea momente strălucite a mai avut, chiar sub oblăduirea regizorală a lui Purcărete (să nu uităm **Plafeta** lui Goldoni, montată mai întîi aici și apoi la Piatra Neamț), aș vrea și eu să știu cel de-acum cît o să tîină? Că parcă vîlceanul nostru a ajuns să se-mpiedice mai rău ca țiganul la mal! O fi el "malul" profesionist, dar parcă nici "țiganul" n-ar trebui să se mai lase în dorul Ielii, cum s-a cam învățat!

VICTOR PARHON

Din nou la Baia Mare

Revin după numai cîteva luni la Baia Mare, cu dorința de a-mi confirma sentimentul de jubilație inaugurală - al descoperitorului -, dar și pentru a încerca iluzia că îndepărtez (măcar în ceea ce mă privește, inerțiala nepuțință a acțiunii critice de a răsfrînge în concret afirmațiile din planul teoretic, de a depăși limita condiției sale de consemnare expectativă. Explicam, în numărul 11-12/92 al revistei, specificul vieții teatrale baimărene prin "zbaterea" - mai cu seamă a actorilor tineri - între neprofesionism și profesionalitate, ca expresie a unor disponibilități native indiscutabile și a unei experiențe scenice cucerite în scurt timp, capabile să corecteze parțial absența pedagogiei (în sens didactic, dar și ca proces regizoral). Pînă la un punct, desigur. Și, s-ar putea spune, pînă la o vîrstă, dacă exemplul Danei Ilie, de atîția ani vedeta feminină a teatrului din Baia Mare, n-ar încerca să infirmе exigența absolvirii vreunui institut de teatru... Am sugerat, în articolul precedent, secției de critică a UNITER exercitarea mai aplicată a funcțiilor ei prin organizarea, cel puțin, de stagii de pregătire pentru tinerii actori ne-

profesioniști de real talent, sau prin acordarea unor burse de studii celor ce susțin, printr-o maximă solicitare, stagiuni întregi. Revin, așadar, la Baia Mare, și din dorința secretă de a cîștiga înțietatea comentariului, în paginile revistei, asupra unui fenomen pe care condeiul critic, principial, ar avea suficiente temeiuri să-l rîvnească, poate tot atîtea cît pentru o premieră importantă la Naționalul din București sau la cel din Craiova. Merită efortul, măcar pentru a face cunoscut lumii teatrale numele unui tînăr actor, de nici 25 de ani, Dan Rădulescu, o prezență dramatică, aș spune, ieșită din comun, prin excelenta intuiție în conducerea relației scenice. Poate și pe cel al lui Lucian Prodan, nu cu mulți ani mai vîrstnic, inegal în evoluția scenică și asupra căruia inconsistența colaborării, în timp, cu regizorul își pune, astăzi, în chip derutant, amprenta.

Invitat fiind la Zilele Teatrului baimărean (27 februarie-1 martie), un soi de festival ce a condensat în cîteva zile aproape întreaga producție teatrală a ultimelor două stagiuni (Omul care aduce ploale de Richard Nash, Dresoearea de fantome de Ion Băieșu,

Cenușăreasa și **Capra cu trei iezi** la Teatrul de Păpuși, **Evenimentul serii**, un spectacol de Mihai Maximilian la Teatrul de Revistă), am revăzut și două dintre spectacolele din toamna anului trecut - **Samba Brasil** de Mircea Marian și **Șantaj** (Dragă Elena Serghievna) de Ludmila Razumovskaia, ambele în regia lui Petru Mihail. Dacă la primul am rezistat cu stoicism, cel de-al doilea mi-a relevat un paradox întru totul semnificativ pentru relația dintre regizor și tinerii protagoniști, dintre pedagogia regizorală și resursele lor latente, dintre performanțele tinerilor actori la un moment dat și anvergura virtuală a disponibilităților lor tehnice. Sosit cu cîteva zile înainte la Baia Mare pentru a "peria" un spectacol pe care-l bănuia de mult "prăfuit", Petru Mihail a avut surpriza de a-l regăsi cu mult mai bine asamblat decât îl concepușe el însuși. Tinerii actori, în cîteva luni de exerciții și turnee prin țară, au reușit să dea ritm unei înșălări precare, să decanteze nuanțele, în fine, să confere substanță relațiilor dramatice într-un spectacol inițial sărac, iar acum - onorabil. Dacă vă puteți imagina!...

TEATRUL DE PĂPUȘI - ROCADA GENERAȚIILOR

CENUȘĂREASA, dramatizare după Frații Grimm • **TEATRUL DE PĂPUȘI DIN BAIAMARE** • Data premierei: februarie 1993 • Regia: Ildikó Kovács • Scenografia: Ida Grumaz • Distribuția: Adriana Lozonschi (Spiridușul cărților, Bufonul), Rodica Alboiu (Cenușăreasa), Marin Dălcăran (Mama vitregă), Rodica Lazarovici (Bombonica), Maria Mititelu (Euhajia), Aurel Bălăneanu (Tatăl, Crainicul II), Felix Arțuche (Prințul), Alex. Mociră (Maestrul Hop, Zozo), Marian Munteanu (Maestrul Hip, Crainicul I).

Prezent la Zilele teatrului băimărean (prilejuate și de împlinirea a 40 de ani de existență a Teatrului Dramatic), Teatrul de Păpuși din localitate și-a omagiat "fratele mai mare", după cum s-a exprimat directorul Cornelii Uță, printr-un spectacol montat recent de Kovács Ildikó: **Cenușăreasa**, dramatizare după Frații Grimm. Trebuie salutată fără rezerve acțiunea culturală a Teatrului de Păpuși, de 36 de ani unul dintre reperele propedeutice cele mai eficiente, la Baia Mare, în emanciparea gustului artistic al copiilor. Spectacolul cu **Cenușăreasa** reprezintă, cred, la rîndu-i, o performanță demnă de antologia acestui teatru, prin ingeniozitatea reconstrucției epice și prin alternanțele ritmice pline de culoare și de sugestivitate pentru ochii copilului. Kovács Ildikó imaginează un Spirit al Cărților, întruchipat scenic de una din actrițele teatrului, Dana Arțuche, un mediator plin de farmec între spectatori și protagoniștii din

lemn și pîslă. Departate de păcatul de a simplifica excesiv prin explicitare sugestiile morale ale poveștii dramatice Spiridușul stimulează și călăuzește reflexul participativ al copiilor, determinîndu-i să înțeleagă convenția reprezentației ca pe o distanță activă, flexibilă. Spectatorii sînt invitați să reconstituie o aventură plină de sinuozități, pe care Spiridușul o înregistrează simpatetic în raport cu reacțiile sălii, transformîndu-se într-o a doua identitate a celui ce privește; un însoțitor terapeutic pentru cel ce-și dorește intim ca realitatea ficțiunii să-și regăsească armonia. Creația scenografică a Idei Grumaz se distinge prin eleganță și simplitate, într-o evoluție lipsită de grotesc, oricum mai tradițională (dar nu fără farmec și forță de sugestie) decît în **Cenușăreasa** montată acum doi ani la "Tîndărică" de Silviu Purcărete.

Participarea Teatrului de Păpuși la Zilele teatrului băimărean a constituit, de asemenea, prilejul de a marca înlocuirea unei prestigioase generații de actori păpușari cu cea a tinerilor, aceștia din urmă fiind și protagoniști: (nevăzuți) ai spectacolului cu **Cenușăreasa**. Cei vîrstnici au prezentat în final, în semn de formală despărțire de teatru, primul act din **Capra cu trei iezi** în regia lui Aristotel Apostol. Se cuvin amintite numele acestor actori ce au izbutit în decenii să confere faimă internațională păpușilor băimărene: Adriana Lozonschi, Alex. Bilinschi, Doina Glăvuț, Rodica Lazarovici, Rodica Alboiu, Marian Munteanu, Aurel Bălăneanu, Ida Grumaz (scenograf), Florica Pop (regizor tehnic).

OMUL CARE ADUCE SECETA

OMUL CARE ADUCE PLOAIE de Richard Nash. Traducerea: Beatrice Stalcu și Mircea Alexandrescu • **TEATRUL DRAMATIC DIN BAIAMARE** • Data premierei: 24 noiembrie 1991 • Regia: Petru Mihail • Scenografia: Elena Forțu • Distribuția: Vasile Constantinescu (H.C. Curry), Antoniu Paul (Noah Curry), Dan Rădulescu (Jim Curry), Dana Ilie (Lizzie Curry), Emil Schmidt (Șeriful), Victor Mușețeanu (File), Lucian Prodan (Starbuck).

Cum bine se știe, orice formă de expresie a unei evoluții, orice devenire a unui fenomen își are punctele ei de articulație, accentele firești, surprizele ce pun organismul sub semnul variației și al transformării, sub semnul vieții. Evenimentul dramatic își găsește la rîndu-i fluctuațiile sale de intensitate, este **dramatic** tocmai pentru că implică o succesiune de inconcordanțe active, problematice, dinamice... Dar ce spun? A reveni la astfel de truisme explică, cu siguranță, condiția textului critic silit să spună nu, fatalmente pus în imposibilitatea de a-și înnoi perspectiva, de a judeca în virtutea unor alte repere, condamnat să exprime idei la care principial ar dori să renunțe. Voiam să spun doar că montarea lui Petru Mihail cu **Om care aduce ploaie** de Richard Nash îmi sugerează o înșiruire temeinică și egală de mărgelile pe ață. Dar cum să exprim așa ceva pur și simplu, și pentru cine, și de ce? Și cui folosește?

Efectul montării sale nu este unul dramatic. Este unul strict **epic** cu fluctuațiile inerente desprinse din monotonia unei "voci" (a unui ochi, în cazul de față) povestitoare. Nici măcar apariția intempestivă a lui Starbuck (Lucian Prodan), omul care aduce ploaie, în casa familiei Curry nu produce surpriza dramatică, misterul pe care prezența personajului ar fi putut să-l creeze. Omul acesta care pretinde că poate aduce ploaia în plină secetă, salvînd ferma bătrînului Curry, se legitimează, din păcate, în spectacolul lui Petru Mihail, de la bun început ca un escroc patentat și cinic, și nu ca un visător orbit de încrederea într-o forță mai pură decît cea a pragmatismului. Îi sînt acordate, în chip



© "Cenușăreasa" la Teatrul de Păpuși din Baia Mare





disproporționat, circumstanțe calculatului insensibil Noah Curry (Antoniu Paul), fiul cel mare al lui Curry, iar mezinul, Jim Curry (Dan Rădulescu), este silit să cadă mult prea lesne și aproape neverosimil în capcana naivității sale juvenile. Evident, toate relațiile dramatice funcționează anormal, din moment ce însuși elementul de contrast este tratat cu atîta simplitate.

A relata scenic ficțiunea "epică" pe un ton egal este încă o performanță apreciabilă, însă, atenție, orice succesiune pusă în cheie dramatică dar căreia nu îi sînt bine precizate reperele evoluției în timp tinde în chip subversiv să-și recîștige substanța dramatică și, inevitabil, să se îngroașe acolo unde nu trebuie. Actorii, scăpați de sub control, apasă dramatic tocmai subminînd marile raporturi în construcția de ansamblu. Vasile Constantinescu în bătrînul Curry trăgănează replicile exact unde te-ai fi așteptat la o încheiere abruptă, din scurt, a scenei, Emil Schmidt ține cu orice preț să-l transforme pe șeriful uneori hîtru într-un veritabil personaj comic, Dan Rădulescu accentuează și el latura comică și infantilă, uitînd de farmecul naiv al personajului etc. Eroița și salvatoarea acestui spectacol este Dana Ilie, capabilă să-și asume contrastele cele mai puternice într-o constituție dramatică ea însăși contradictorie și agitată, frămîntată de iluzii și neîncredere. Inadaptată la modul de existență brutal, cantonat în realitate și pragmatism, sensibilă și șovăitoare, totuși incapabilă să spargă limitele unui temperament domestic, Lizzie Curry, sora lui Noah și Jim, suferă, uneori cu disperare, alteori cu resemnare, din pricina inadecvării propriiei interiorități la o lume agresivă și călăuzită de aparențe. Ea dă contur și relației cu Starbuck - pe care Lucian Prodan o expediază cu nervozitate -, dar și celei cu File, în care Victor Mușeteanu este apatic, fără tensiune interioară. Între durerea fetei bătrîne și lumina adolescentină a iluziilor de-o clipă, atunci cînd se află în preajma lui Starbuck (pe care nu-l poate totuși urma), sau a lui File (cu care se va căsători, în final), Lizzie izbutește să fie cînd frumoasă, cînd nesuferită, cînd tînără și ușoară, cînd mofluză și înnegurată, într-o alternanță de stări pe care actrița o exprimă cu sensibilitate și dezinvoltură, dînd un elan dramatic ce suplinește adesea inconsistența mizanscenei.

DRESOAREA DE SUFLETE

DRESOAREA DE FANTOME de Ion Băieșu • **TEATRUL DRAMATIC DIN BAIJA MARE** • Data premierei: 1 martie 1993 • Regia: Marius Olteanu • Scenografia: Dana Urdă • Distribuția: Dana Ilie (Dresoarea), Lucian Prodan (Paznicul), Loredana Hotea (Prințesa tînără), Liliiana Cîrcel (Prințesa bătrînă), Dan Rădulescu (Prințul tînăr), Ion Costin (Prințul bătrîn), Gică Andrușca (Bastardul).

Ar fi planat asemeni unei culpe sau nedreptăți - aș spune metafizice - asupra celor ce-l slujesc, și poate că l-ar fi copleșit și pe cel ce a bătut încă o dată, la numai cîteva luni, de două ori 600 de kilometri, din nevoia de a retrăi doar bucuria unei intuiții - nădăjduiesc, cu valoare premonitoare pentru cîteva destine de actori -, imposibilitatea de a fi consemnată, în cele din urmă, și o izbîndă reală a teatrului baimărean. Providențial, ultimul spectacol al "festivalului", premiera cu **Dresoarea de fantome** de Ion Băieșu în regia tînărului Marius Olteanu validează în chip explicit ceea ce părea să rămînă exprimat, în istoria recentă a teatrului, exclusiv prin tentația mereu amînată de împlinire a unei virtualități. Iată, se poate face și aici, la Baia Mare, teatru "de-adevăratalea", și dacă un tînăr de talia lui Marius Olteanu ar putea să-și asume efortul prezenței active permanente, pe o anume perioadă, la teatrul din localitate, cu siguranță că insatisfacțiile interioare ale actorilor și complexul izolării lor într-un loc uitat de lume și-ar diminua presiunea, stimulînd protagoniștilor accesul la performanță.

Dresoarea de fantome forțează un contrast net cu teatrul (cultivat cu precădere la Baia Mare) pe care în cronica precedentă îl consideram tributari unei gîndiri de tip mai degrabă epic decît dramatic. Deopotrivă un spectacol de mișcare, în care dimensiunea textuală își descoperă adesea în scenă imaginea transfigurată în ideogramă, regizorul alternînd cu maximă sugestivitate coregrafia stranie a unor personaje fabuloase cu expresia riguroasă, marcată de asprime, alteori domestică și umilă a universului "concret", terestru. Remarcabil s-a dovedit, în acest sens, colaborarea lui Marius Olteanu cu scenografa Dana Urdă: izbutesc împreună să facă posibilă corporalitatea incertă a fantomelor (din castelul părăsit), undeva la granița dintre făptură și realitate, întrupări ale tenebrelor și în același timp umanizate, deloc fioroase, deopotrivă

triste și zglobii, puțin copilăroase, jalnice și caraghioase. Înfășurați în cîrpe albe, mumii descărnate, actorii conferă fantomelor identități și le determină să urmeze ritualuri stranii, cu funcție anamnetică, în compania bătrînului Paznic, încă în viață la cei 180 de ani ai săi. Bătrînul Prinț, soția lui, cei doi tineri Prinți și Bastardul (Prințesei) continuă să bîntuie prin vechiul lor castel, semn că istoria își are rosturile ei, firești, într-o înlănțuire șovăitoare de trupuri urmînd acordurile majestoase din "Tablouri dintr-o expoziție" de Musorgski. Se vor replica speriate în micile lor cuști-sarcofage, la apariția încă jovială a Dresoarei de fantome (Dana Ilie), ce-și propune să facă din castel un restaurant turistic în care fantomele să servească la masă. Totul evoluează sub semnul unei dramaturgii ionesciene în spirit, marcată de o scriitură uscată, întemeiată pe replici scurte, ferme și contrastante, însă zîmbetul abia mijit îi îngheață în colțul gurii pentru că, o dată răsturnat absurdul - în parabolă a unei realități absurde -, fabulosul se transformă în coșmar. Dresoarea, inițial afabilă, devine un monstru maltratînd spiritele trecutului cu o brutalitate bestială, în numele unui prezent incapabil să se pună în acord cu istoria - pe care o siluiește.

Regizorul insistă, din păcate, asupra disponibilităților textului de a radiografia obsesiile Ideologiei comuniste, îngroșînd explicit, ori de cîte ori i se oferă prilejul, aceste sugestii din parabola lui Băieșu. Dresoarea va opera, desigur, cu o seceră și un ciocan, va riposta în contrapunct cu tema musorgskiană imaginată de fantome, amintind agresiv "Internaționala". Este și motivul pentru care cîteva voci mai mult sau mai puțin critice și-au manifestat, după spectacol, inaderența la un text ce li se părea depășit și tezist. Personal, nu m-au deranjat accentele puse de Marius Olteanu, deși admit că în absența acestora spectacolul ar fi impus să-i fie decriptată coerența printr-un efort asociativ mai fructuos, pe mai multe coordonate - simultan -, și nu prin revelarea univocă a antitotalitarismului comunist. Scrisă pentru a servi (de fapt, implicit) în subtext și acestei obsesii, **Dresoarea de fantome** verifică, prin modalități dramatice, natura raportului dintre exigențele oricărui regim politic și istorie - ca reper adaptabil.

Dacă în primele scene Dana Ilie nu izbutește "să scape" de reflexele rolurilor precedente, intrînd în scenă parcă nepregătita să rostască sec replicile, cu o mai mare economie de

mijloace gestuale, ci încă declamativ, puțin cîntat, fără însă a crea sentimentul că-și joacă perfid rolul, actrița dă suflu, deodată cu schimbarea la față a personajului, unei întruchipări exponențiale, de o excepțională sugestivitate dramatică. Este fără îndoială una dintre partiturile mari ale Danei Ilie, ea susținînd un rol extenuant, în care brutalitatea se împletește cu viclenia, cu micile farse cinice, cruzimea cu drăgălășenia mincinoasă, beția de putere și sadismul cu histrionismul, actrița concentrînd, în evoluția per-

sonajului său, rîvna monstruoasă a mai multor personaje de a răbufni sălbatic la suprafață. Un rol exemplar realizează și Lucian Prodan, mereu nedumerit și în defensivă, ripostînd arareori la cruzimile Dresoarei, dar retrăgîndu-se ulterior, uimit, copleșit. I se poate reproșa finalul, în care, după uciderea Dresoarei de către fantome, Paznicul se descătușează patetic proclamînd libertatea fantomelor, riscînd să creeze un clivaj logic, din păcate nespeculat dramatic de regizor, între cei doi termeni. Ceea ce ar fi adăugat

o nuanță tragică spectacolului este pe punctul să fie receptat ca ridicol, din moment ce Paznicul pare să trăiască un moment de sinceră iluminare și eliberare, nesesizînd - intim - ciocnirea logică. Ironia dramaturgului e luată în serios...

Cu mici retușuri sau fără ele, consider că **Dresorea de fantome** în viziunea lui Marius Olteanu se impune oricum ca o realizare scenică antologică a piesei lui Ion Băieșu.

SEBASTIAN VLAD POPA

PARALELE CARE SE ȘI ÎNTÎLNESC...

VICLENILE LUI SCAPIN de Molière • **TEATRUL DE STAT "CSIKY GERGELY"** DIN TIMIȘOARA • Data premierei: 16 Ianuarie 1993 • Regia: Laurian Oniga • Scenografia: Nagy Krisztina • Distribuția: Higyed Imre (Argante), Matray László (Géronte), Demeter András (Octave), Orbán Attila (Léandre), Hozó Eva (Zerblinette), Hozó Márta (Jacinte), Makra Lajos (Scapin), Sütő Udvári András (Silvestre), Ferenczy Annamária (Nérine), Majorán Attila (Carle).

Dacă, pentru un actor, a juca într-o limbă total necunoscută este o întreprindere cel puțin temerară, nu la fel stau lucrurile cu un regizor pus într-o situație oarecum similară. În cazul în care acesta dorește să monteze în altă limbă decît cea maternă, faptul în sine nu constituie un impediment. O situație specială e cea a regizorului Laurian Oniga. Ea ține mai mult de destinul propriu al ex-angajatului Teatrului Național din Timișoara decît de opțiunea sa reală pentru un teatru de limbă maghiară, limbă total străină d-lui Oniga, după cum singur declară. Cu toate acestea, judecînd prin prisma primei sale montări de la Teatrul "Csiky Gergely", și anume **Gratii** de Göncz Árpád (aceasta fiind și piesa cu care Instituția s-a prezentat la Fes-

tivalul "Caragiale"), cooptarea în trupă a regizorului Laurian Oniga poate fi socotită inspirată.

Al doilea spectacol al său aici are ca punct de plecare - însă doar atît - o piesă clasică: **Vicleniile lui Scapin** de Molière. De fapt, regizorul construiește o a doua piesă, întrucîtva paralelă cu aceea cunoscută. În atare situație, el avea de ales între a încerca să refacă spectacolul epocii, mizînd pe restaurarea atmosferei tipice, și a recurge la tehnica actualizării. Laurian Oniga a optat pentru a doua variantă. Molière ni-l prezintă pe Scapin ca pe un valet inteligent și pus pe șotii, jucînd renghi după renghi stăpînului său. Regizorul timișorean aduce personajului valențe noi și destul de surprinzătoare. Potrivit concepției sale, Scapin (Makra Lajos) devine un fel de clovn-acrobat suspendat de un fir la mare înălțime. Soluția de a aduce în scenă, alături de personajele din text, un grup de copii ai zilelor noastre, îmbrăcați viu colorat și modern, complică însă perceperea exactă a simbolului; jocul lor se desfășoară în general independent de cel al actorilor. Gardurile dispuse în semicerc ce delimitează cele două teritorii pot fi interpretate și ca o cușcă pentru eroi, care le escaladează, pe parcursul spectacolului, într-o direcție sau alta. Starea de captivitate se resimte (ori se percepe) mai ales în

situațiile de disperare, cînd accesul spre inocență devine imposibil. Terenul de joacă a fost inventat de regizor și de scenografa Nagy Krisztina fie din dorința de a sugera distanța dintre lumea celor mici și cea a oamenilor mari, fie în intenția de a pune alături (dar tot spre a sublinia contrastul) lumea lui Molière și lumea noastră. Sugestia din falsul final, în care Scapin apare ca "prietenul copiilor" (venind spre rampă cu ei de mîină), e destul de laterală față de text, așa că o trecem la capitolul "exagerări". Finalul real propune o victimizare a personajului titular: căderea cortinei înseamnă pentru el moartea. Oricum discutabilă rămîne motivația prezenței unui "taraf", care abordează cînd și cînd, ca leit-motiv, o melodie tristă.

Toate cele trei acte sînt comprimate în unul singur (se joacă fără pauză). Cea mai mare parte din primul act se desfășoară într-un întuneric aproape deplin (doar cîteva lanterne sînt responsabile cu... misterul). Abia cînd în scenă se face lumină înțelegem că versiunea lui Laurian Oniga e una curajoasă; de altfel, întreaga reprezentare de la Teatrul Maghiar din Timișoara sugerează drumuri paralele care cînd se întîlnesc e bine.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

CRONICA • CRONICA • CRONICA • CRONICA

„UNDE FUGIM DE ACASĂ ?“

(MARIN SORESCU)

la un spectacol eveniment

la un spectacol ce nu trebuie pierdut

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

**
dacă tot vreți să fugiți de acasă...

*
fugiți, dar pe propria răspundere

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.

	MAGDALENA BOIANGIU	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON
Năpasta de I.L. Caragiale Teatrul Național		***	**	
Familia lui John de S. Gray Teatrul Național	****	**	***	
Copacul cu iluzii (trei piese românești din sec.XIX) Teatrul Național	**		**	
Rivalii de R.B. Sheridan Teatrul Național		*	**	
Părinții teribili de J. Cocteau Teatrul Național	**		**	
La adăpost (Home) de D. Storey Teatrul Bulandra	**	**		**
Teatrul comic de C. Goldoni Teatrul Bulandra	***	***	***	
Cosma dramatizare de J.P. Le Garrec după P. Istrati Teatrul Odeon	*	*	*	
Teatrul-seminar de P. Țuțea Teatrul Odeon		***	***	
Richard III de W. Shakespeare Teatrul Odeon	****	****	****	****
Actori și trădători de T. Stoppard Teatrul Nottara	**	***	**	
Arșta și viscolul de M. Ispirescu Teatrul Nottara	***	***	***	***
Jacques și stăpînul său de M. Kundera Teatrul Mic	****	****	***	****
Elogiul nebuniei de D. Solomon Teatrul Evreiesc de Stat	***		***	
Ivan Turbincă de A. Popovici după I. Creangă Teatrul "Ion Creangă"	*	**	*	
Gol în fața destinului după T. Popescu Theatrum Mundi		**		**
3 din 5 spectacol-coupé cu texte de M. Vișniec, S. Mrozek, E. Ionesco Studioul ATF	**		**	
Bertoldo la Curte de M. Dursi Studioul ATF	**	**	**	

SECRETARUL LITERAR ARE CUVÎNTUL AȘTEPTÎNDU-L PE PURCĂRETE

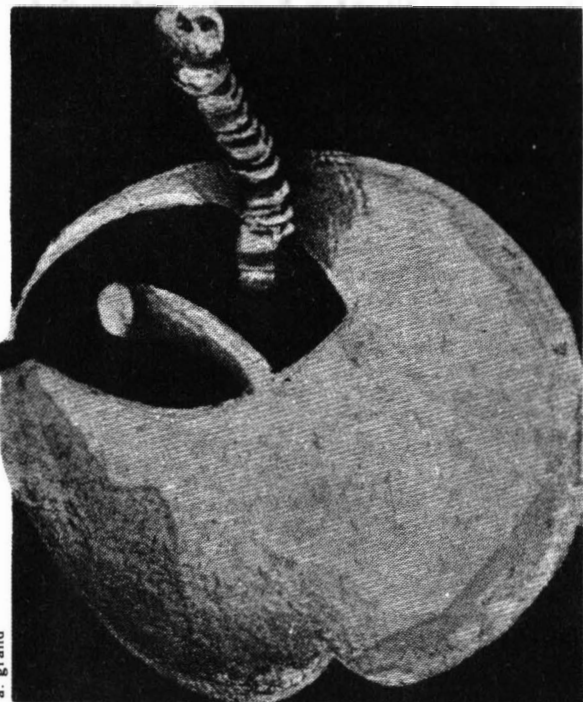
Ce tristețe în teatrele din țară, domnilor! Actorii tineri, dornici să se afirme - dar ce spun, dornici?, grăbiți, cu ochii peste gard, la vecinii de la Național, de la Bulandra, de la Cralova -, întreabă cu o candoare neprefăcută: la el de ce vin Ciulei, Pintilie, Andrei Șerban, Purcărete? Și la noi de ce nu? Noi de ce să lucrăm cu puștiul cutare sau cu baba cutare? Cel bătrîn, înțelept și realista zîmbesc cu înțeles: las'că vin el și ăia mari! Pînă atunci, hai, să nu stăm, să urnim un munte ca Shakespeare ăsta sau să punem umărul la Mazilu, să vedem ce lese... Regizorul e cam "cruduț", dar noi să fim pe-alci, prin preajmă, să nu-l părăsim...

- Ei, na! - aud -, cum ați vrea voi să ne afirmăm fără un mare regizor?

- Dar bine - dau să zic -, nici el n-au fost toți mari dintotdeauna. Au ajuns. Ciulei era cu cinci ani mai mare ca Rebengluț și colaborează de mult, de cînd aveau 30 de ani. Au "crescut" împreună și împreună au devenit celebri. Sau Clody Bertola cu Pintilie, Cotescu, Vali Seclu sau Leopoldina Bălănușă cu Tocilescu sau cu Cătălina Buzolanu, Ștefan Iordache sau George Constantin, Adrian Plitea sau... Cu Dan Micu sau cu Dembinski...

- Ca să devii important, trebuie să joci! - aud.

- Să joci, dar nu oricum! Să joci în piese importante, scrise de autori mari! Și cu regizori importanți și buni!



a. grand

- Și în absența lor?! Ce facem în absența lor?

Întrebare dramatică. Zguduitoare. Fără răspuns!

- Păi, hai să judecăm - le-am răspuns tinerilor mei colegi. În țară sînt peste treizeci de teatre. Fiecare scoate cel puțin patru premiere pe stagiune (unele chiar cinci-șase). Asta face aproape 150 de premiere. Cîți regizori de linia întâi avem? Cinci? Șapte? Zece? Fie! Cîte spectacole pot regiza ei într-o stagiune? Unul? Două? Trei? Fie! Asta înseamnă treizeci!

Cîte din acestea sînt victorii certe, cîte pot fi de mijloc sau parțial reușite? Zece? Fie!

Are la ora aceasta România zece, barem zece premiere foarte bune? E discutabil.

Cine "acoperă" regizoral restul de 120 de premiere? Păi, hai să vedem! Regizorii din linia a doua - cel pomeniți, între cei buni, mai pe la coadă. Să fie șase? Cîțiva mai vin "de-afară" - nu mulți.

Au reintrat, în forță, pensionarii. Dar cîți sînt și aceștia? Poate zece? Urmează actorii-maeștri din fiecare colectiv. Cel care au jucat mult, au activitate artistică și veleități regizorale.

Să spunem că în fiecare colectiv există un asemenea actor, deci se mai rezolvă o premieră-două în fiecare teatru. Vin la rînd "alte profesii", atît de luate peste picior la noi (pe cînd la americani pune în scenă și agentul literar, și pompiatul sau crotoreasa, cu condiția să dovedească talent și pricepere!).

Și?

El bine, mai rămîn tinerii! Studenții-regizori din anii III și IV. Ei ar trebui să muncească în teatru! Acolo, numai acolo, la locul de muncă vor afla ei într-adevăr cu ce se mănîncă această diabolică meserie. Dacă vor fi ajutați, dacă trupele vor fi cooperante, s-ar putea, cîneștile, ca unele din ele să devină pepinieră pentru alți Ciulei, Pintilie, Andrei Șerban.

- Dar noi? Noi ce să facem pînă atunci? - mă întreabă retoric tînărul meu coleg.

- Să citim, să învățăm, să medităm, să jucăm, dacă se poate cu plăcere, în fața unor săli pe jumătate pline, sau pe jumătate goale... Să trudim în așteptarea marilor roluri și a marilor spectacole.

- Sună cam demagogic. Și dacă ne degradăm așteptînd?

- Posibil. Dacă ai altă soluție, spune-mi. Cît privește degradarea, rugina, ea se așază mai ales pe spațiile fără muncă. A, dacă așteptarea noastră se consumă în fața paharelor de vodcă și în nesfîrșitul fum de țigară, în birfe mărunte... Altminteri, nu văd de unde ar veni degradarea.

- Noi îi așteptăm pe Purcărete! Ori el, ori nimic! Să vină, să ne vadă, să ne placă, să ne distribe, să avem succes, să plecăm în... în Brazilia. Întîmple-se orice, numai să vină Purcărete!

Așteptîndu-l pe Purcărete...

ELISABETA POP

ANCA SIGARTĂU: "Succesul mă bucură și mă sperie"

A absolvit I.A.T.C. în 1989 la clasa prof. Dem Rădulescu; a primit repartitie la Piatra Neamț, unde a stat doar două luni. După revoluție, prin concurs, a devenit actriță a Teatrului Bulandra, unde joacă în *Deșteptarea primăverii* și *Visul unei nopți de vară*, în regia lui Liviu Ciulei.

■ Ce te-a determinat să alegi teatrul?

□ În timpul liceului făceam parte din corul "Voces Primavera", cu care am prezentat două spectacole de music-hall la Opera Română. În timpul unei repetiții, Gelu Colceag m-a întrebat dacă nu vreau să dau la teatru. Mă pregăteam pentru A.S.E., dar, după un timp, domnul Colceag a revenit cu întrebarea. Munca de scenă fiindu-mi într-o oarecare măsură familiară, am început să mă pregătesc pentru I.A.T.C. Dacă nu aș fi intrat de la prima încercare, eram hotărâtă să nu mai insist.

■ Poți să indic un moment foarte important în evoluția ta profesională? Ce a însemnat întâlnirea cu Liviu Ciulei?

□ Primul moment a fost când am absolvit Institutul. Apoi, fericirea de a-l întâlni pe Liviu Ciulei, întâlnire care m-a marcat puternic, m-a schimbat, cred, într-un om mai bun. Când auzeam vorbindu-se despre dumnealui, mi se păreau cuvinte mari, cu atât mai mult cu cât, pentru mine, Liviu Ciulei era istorie, era istoria teatrului. Și deodată m-am întâlnit cu el față în față. Și m-a distribuit în Puck... A fost un mare dar de la Dumnezeu, care îmi dă dreptul să spun că, din acest punct de vedere, sînt o actriță fericită. Relația dintre mine și regizorul Liviu Ciulei, așa cum s-a conturat pe parcursul întregii colaborări, a fost una de dragoste, totul a fost frumos și curat. Dar, orice aș spune, cuvintele ar fi sărace.

■ Ce callități crezi că l se cer unui actor modern pentru a-l juca astăzi pe clasici?

□ Răspunsul l-a dat cândva d-l Ciulei: "Dacă vrei să joci un spectacol modern, încearcă să-l faci clasic". Aceasta este acum și părerea mea.

■ Crezi că poate exista un dialog sincer între critic și artist? Al avut de învățat de la critica de teatru?

□ Sigur, și chiar cred că trebuie să existe un dialog sincer când este vorba de critica eficientă, constructivă, care ajută actorul. E atât de simplu să desființezi un om, un artist, un spectacol! Mai greu este să-l ajuți, să-i sugerezi ce ar trebui să facă pentru a fi mai bun în următorul spectacol. Când se întâmplă ca din opinia cronicarilor dramatici actorii să aibă de învățat, atunci critica e chiar aur. Eu am avut de învățat din ce s-a scris despre mine, în acest sens ajutându-mă mult Ileana Lucaciu, care, chiar atunci când nu i-a plăcut interpretarea mea, a reușit să-mi sugereze ce e de făcut.

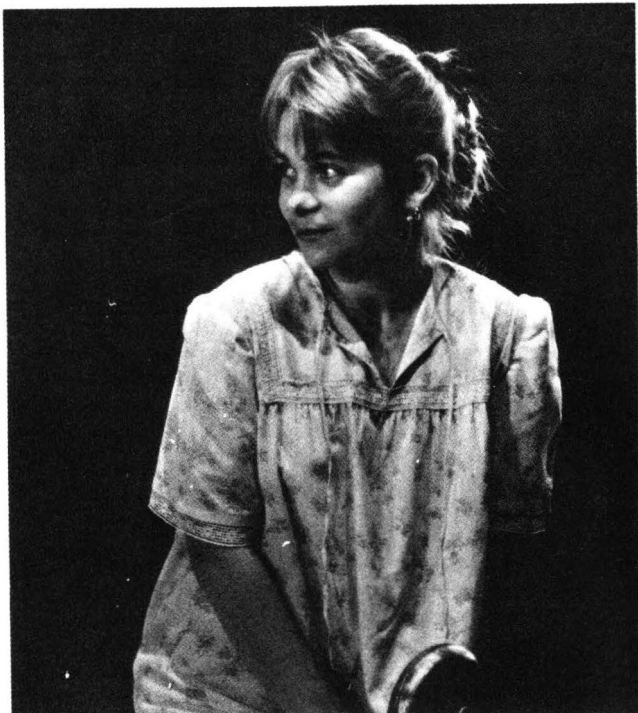
■ Cît de importantă este, după părerea ta, cultura actorului în elaborarea unui personaj?

□ Nu cred că se poate juca bine în lipsa unui bagaj cultural. Știu însă că se poate și minți credibil în întruparea unui personaj. Dar cred că ar fi frumos ca actorul să fie un om de cultură. În orice caz, dacă actor poți fi fără cultură, artist nu poți fi niciodată.

■ Care crezi că este locul ce l se cuvine teatrului în societate?

□ Cred că l se cuvine locul de vîrf. Faptul că omul pleacă de la teatru transformat în bine, cu alte gânduri, cu speranțe, mi se pare cîștigul cel mai mare. Teatrul are rolul pe care ar trebui să-l aibă medicina; așa cum aceasta se ocupă de bolile fizice ale oamenilor, noi ne ocupăm de vindecarea lor psihică. Și dacă nu se întâmplă așa, boala se va manifesta din ce în ce mai grav, nu peste mulți ani.

■ Cum este relația ta cu publicul?



□ Atunci când publicul e fericit, sînt și eu fericită. Dacă reușesc să-i fac pe spectatori să mă asculte cu interes, să-l duc în lumea personajului pe care-l interpretez, atunci înseamnă că am reușit. Dacă-l "păcălesc", am reușit. Cum spunea domnul Ciulei: "este singura meserie în care se minte în slujba adevărului".

■ Ce înțelegi printr-un public bun?

□ Un public receptiv, dornic și dispus să primească ce-i oferi și să ia parte la joaca ta, să vrea și să reușească să fie dus în lumea noastră...

■ Crezi că actorul trăiește mai multe vieți?

□ Da. Și nu trăiește trei vieți pentru că joacă trei roluri, ci trăiește o mie de vieți pentru că are o mie de spectacole.

■ Cum simți succesul?

□ Mă bucură și mă sperie. E o mare împlinire când o mulțime de oameni se bucură și te aplaudă. Consider că am succes când reușesc să-i fac pe spectatori ca, măcar două ore, să uite de necazuri, de mizerii... Și cred că dacă cineva mi-ar oferi împărăția Chinei, eu nu m-aș bucura mai mult ca atunci când am succes. Și mă sperie pentru că, dincolo de responsabilitatea și de obligațiile pe care ți le pune în cîrcă, numai succesul este contestat. Eșecul e întotdeauna unanim acceptat, dar când ai succes, există măcar cîteva voci împotriva...

■ Al simți eșecul în carieră?

□ Da, dar numai acel gen de eșec când simți că spectacolul nu merge bine, că nu ești în cea mai bună formă de joc, când n-ai ajuns la capăt. E firesc să se mai întîmple și așa, nu sîntem mașini... Dar în general, sînt un om norocos, n-am prea avut eșecuri.

■ Ce al face dacă al fi dată afară din Teatrul Bulandra?

□ Aș face o cantină de caritate pentru copiii sărmani și aș deschide o grădiniță particulară. Dar asta pot s-o fac și dacă nu mă dau afară!

■ Ești o mamă fericită?

□ Da. La 25 de ani am doi copii sănătoși, ce mi-aș putea dori mai mult?

■ Dar dacă al fi numită directoarea Teatrului Bulandra, ce al face?

□ Dacă spun... mă dau afară!

CLARA MĂRGINEANU

TEATRUL ÎN TRE BOEMĂ ȘI RIGOARE

ANCHETA
TEATRUL
AZI

În lumina reflectoarelor orice întrebare complementară dispăre. Atunci nu mai există decât o singură lume în stare să ne captiveze (sau nu), să ne intereseze până la a ne uita propria identitate sau numai până la satisfacerea unei vechi curiozități, provocată de diversitatea vieții. Abia când ne desprindem din cercul magic și ne îndreptăm spre casă în mintea noastră își fac loc întrebările... de viață: Oare cum trăiesc actorii? Viața lor e la fel de stresată ca a noastră? Își permit ei o existență cu totul diferită?

Așadar, am pornit și am întrebat (pe cine s-a întâmplat să ne lase în cale):

Cum este percepută astăzi boema?

ION CARAMITRU:

DE BOEMĂ ÎN FARSELE

- Boema e alcătuită din întâmplările vieții secrete, care ies din când în când, din întâmplare, la lumină fără nici un fel de pregătire. Boema pariziană s-a identificat cu modul de a exista al artiștilor de la sfârșitul secolelor XVIII și XIX, când familia de artiști avea un anume tip de a vieții. În teatru există un regulament foarte strict, iar încălcarea lui nu duce la boemă, ci la conflict. Pentru că o întârziere la un spectacol sau venirea într-o stare nepotrivită (amețit de băutură), întârzierea sau absența de la repetiții etc. nu sînt deloc aspecte de boemă, ci de cumpănită indisciplină.

De boemă pot fi neîntîmplările hazoase dintr-un spectacol. Farsele, de pildă, sînt unele din întâmplările (premeditate, sau provocate - de trecerea unei pisici prin scenă, de exemplu) cele mai amuzante; cele mai tari ni se povestește că s-au făcut pe vremuri. Jules Cazaban era campionul farselor. Una, celebră, îl are ca erou pe actorul Adrian Georgescu, care a trebuit să intre într-o singură după-amlază într-un rol, pe vremea când doamna Bulandra era directoarea Teatrului Municipal. Se juca Răzvan și Vidra, plesă în versuri; Răzvan era jucat de Septimiu Sever. Actorul care interpreta rolul Vestitorului s-a îmbolnăvit. Doamna Bulandra, care a avut ambiția - în timpul directoratului ei - să nu suspende nici un spectacol, l-a chemat pe Adrian Georgescu, l-a dat... vestea (erau două pagini de text în versuri!) și l-a spus: "Nu mă interesează, te descurci". Cei doi actori n-au știut nimic decât seara, la cabină. Ei ajunseseră deja cu spectacolul acesta la multe farse, era legată chiar de Vestitorul respectiv, care nu are nume propriu; într-o zi, la sugestia lui Cazaban, Septimiu Sever, care îl juca pe Răzvan, îl ziseese titularului de rol: "Mulțumesc, voînice, / Dar pe nume cum îți zice?". Sigur, asta nu era în plesă, fapt ce l-a zăpăcit pe celălalt. În seara cu pricina, Adrian, care știa povestea, s-a rugat de Cazaban și de Sever să-l lase în pace, pentru că și așa nu știe cum o să se descurce. Vorbi se cu suflerul, mai învățase și el ceva, mă rog, s-a descurcat, cu chiu cu val a ajuns la capăt, le-oarcă de transpirație. Dar bine-înțeles că nu l-au lertat, și Septimiu l-a zis: "Mulțumesc, voînice, / Dar pe nume cum îți zice?". La care el a răspuns foarte simplu: "Adrian Georgescu!". L-a îmbolnăvit de ris, încît ceilalți au fost nevoiți să lasă din scenă.

- Dar acum, cînd umorul, cu toate avatarurile lui, pare să ne fi uitat, se mai fac farse?

- Sigur, dar sînt greu sesizabile de către public. Se întâmplă să te trezești în mijlocul unei scene de dramă cu un gest anume, care semnifică și evocă o amintire comică, o poveste depănată în cabină, spre exemplu, înaintea spectacolului. Te umflă risul, nu mai știi cum să te redresezi. Cum e farsa pe care am moștenit-o din tată-n fiu - ni s-a făcut, o făceam la rîndu-ne... -, prostul banc pe care-l faci tînărului abia venit în teatru, naiv și timid, care stă în cabină cu maestrul și este complexat puțin, dar în același timp fericit. Maestrul întreabă, îmbrăcîndu-și costumul: "Da? cînd ai terminat? La ce clasă? Cu ce rol? Și ce colegi ai mai avut?". Și ăla

răspunde mereu, cu două mii de amănunte. Apoi, o ultimă întrebare: "Și cu ce notă ai absolvit?" "Cu zece" - vine răspunsul. "Serios?! la închele-mă la nasturii!"

ALEXA VISARION:

BOEMA PRESUPUNE RELAXARE

- Eu n-am cunoștință despre așa ceva. Nu știu, ceea ce nu înseamnă că nu ar putea să existe...

Deocamdată trăim o perioadă de chin și de căutări, iar pentru boemă, dacă va veni, va trebui să mai așteptăm ceva timp...

Putem vorbi despre existența unei solidarități în privința apărării valorilor în lumea teatrului, și cred că de aici a venit tîrîria acestei arte, în ultimii 50 de ani. Dar ca să vorbim despre boemă, este prea mult. Pînă acum lupta s-a purtat împotriva cenzurii, iar acum pericolul este cel al comercializării. Ca să putem fi atrași de o viață boemă trebuie să avem o anume stabilitate financiară, cea care permite... jocul. Tentația către boemă cred că există; nu însă și condițiile necesare. Pentru că, vedeți, obiectivul artiștilor, în acest caz, nu poate fi unul strict personal, ci apărarea unui climat care să le permită o viață... boemă. Or aceasta presupune un climat de relaxare pe care noi nu-l avem. Mai întîi să-l cîștigăm, apoi... să-l apărăm.

DIANA LUPESCU:

O PERIOADĂ DE EXCITAȚIE

AFECTIVĂ

- Eu nu am prins epoca aceasta, de boemă artistică. Poate, dacă stau să mă gîndesc bine, s-a întâmplat pe vremea repetițiilor la două spectacole. Unul a fost Păgubosii, montat la "Nottara", celălalt - un spectacol pentru Televiziune, realizat de Dan Necșulea în urmă cu niște ani buni - să fie zece?! -, cînd vremea de o lună, am stat la Bran, rupți complet de viața de zi cu zi care te marchează în sens negativ, te stresează. A fost o experiență excepțională, de neuitat! În timpul acestor repetiții s-a creat o atmosferă de intimitate, de leșire din timp; altminteri, în afara spectacolelor, artiștii nu prea se adună - doar dacă n-au familie. Eu văd boema ca pe o perioadă de excitație afectivă, în care leși din tine ca individ al societății și devii o individualitate a celui mic colectiv, creat parcă anume.

DINA COCEA:

PE VREMURI

ERAU OAMENI DEȘTEPȚI

- Cînd eram foarte tînără, eram tentată să les noapte de noapte. Făceam șuete pînă la cinci dimineața, dar nu se pomenea, ca acum, să te îmbeși; ne adunam artiști, gazetari, erau oameni deștepți cu care îți făcea plăcere să stai de vorbă. Nu erau nici scîlîmbăleliile de acum, nici muzica asta gata să-ți spargă timpanul; nu, erau distracții inteligente. Dar apoi, cînd am început să fiu foarte atentă cu meseria mea, nu mă mai culcam tîrziu, impunîndu-mi o anume disciplină pe care o consider absolut necesară în această profesie. Talentul e un dat de la natură, al aptitudinii pentru ceva anume, dar pentru a te desăvîrși trebuie să-ți impui această rigoare a vieții.

MIRCEA DIACONU:

BOEMA COSTĂ

- Viața noastră este mai mult browniană decât boemă. Ceea ce poate să pară boemă este doar o doză de frivolitate, pentru că boema costă. Nu și-o poate per-

mite oricine. Pe cînd frivolitatea... este întotdeauna la îndemînă. Aș putea spune că "pe vremea mea" nu era chiar așa, chiar atîta. Poate că oamenii le-au pierdut pe cele sfînte...

De cînd mă știu, din prima clipă în care am pășit în această lume..., lumea mea, mi-am dorit să fug și, de fapt, în felul meu, am fugit tot timpul. Ce mă sperie cel mai tare și mă face să fug este falsitatea profesională și faptul că mediocritatea se vinde ambalată într-un sol de emfază (absolut stîngeritoare), într-o formă calpă (de nesuportat). Dacă aș putea arăta acești termeni, jucînd, cred că m-ați înțelege mai bine...

VICTOR ERNEST MAȘEK: UN ATENTAT LA INTELIGENȚA TRUPULUI

- Viața boemă trăiește sub Imperiul aleatorului și al imediatului; este o viață dezordonată, nedisciplinată, neconstruită, care curge la voia întâmplării, fără problema zilei de mîine. Nu numai artiștii sînt boemi, uneori și politicienii sînt boemi - sau, mai bine zis, sînt bețivi fără să fie boemi. Oricît ar părea de ciudat, cad cu precădere în mrejele unui asemenea mod de viață mai ales persoanele care ar trebui să-și clădească viața sistematic. O carieră artistică este legată în primul rînd de personalitate, talentul e doar punctul de plecare, este motivul pentru care pornești la drum; un talent neconvertit în profesionalitate nu are durată. O carieră artistică se construiește și presupune premeditare, înseamnă disciplină și a ști încotro te îndrepti. Or, din păcate, o viață boemă este asemenea unei corăbii cu pînze care plutește în derivă pe un ocean de alcool; plutește spre nicăieri, fără să știe exact unde vrea să ajungă sau, chiar dacă știe, nu ajunge la nici un țarm, e la cheremul celei mai mici furtuni. Ca să ajungă în portul ei, această corabie trebuie să-și ia o busolă, să-și ridice pînzele și să stea... trează.

Sigur că au fost și personalități pentru care toxinele create de alcool au fost benefice, momentan, așa cum pentru bolnavii de fîlzile toxinele din corp creează o stare de surescitare. Dar starea aceasta de excitație și, să zicem, de creativitate, este de scurtă durată. Pentru că pericolul cel mai mare al acestei vieți este caracterul ei dezordonat, care - cel mai adesea - duce la ratare, prin neîncercarea ritmică a bateriilor. Bateriile native se reîncarcă prin profesionalitate, prin muncă, prin antrenament. Expresivitatea unui corp agil, inteligent nu se conservă cu nopți pierdute. Este cu totul dezarmant să constăți că actrițe foarte frumoase, foarte expresive ajung - în nu mai mult de zece ani - de nerecunoscut, înlîindu-ne privirile cu un corp inexpressiv, incapabil să convertească idelle în forme palpabile. În Occident, unde actorul nu este angajat pe viață - era să zic și pe băutură - menținerea în formă este vitală. La noi, cîți își conservă această inteligență a trupului și a mișcărilor, cîți își conservă glasul prin vocalize? Deci, pericolele urlașe ale boemei sînt alcoolul și nopțile nedormite! După șase, șapte, zece ani de boemă apar fețele buhălte, inexpressive, substituindu-se irevocabil chipurilor care au fost lumina unor scene. Ochii injectați de alcool și creierul aplăzizat de valurile de băutură, nopțile pierdute, toate-toate se înscriu pe chip, estompînd capacitatea de expresie inițială. Nu vreau să introduc eu prohibiția, mai ales în lumea artistică; ar fi absurd! Numai că este timp de trăit și timp de bețiv.

- Dar cine poate să le separe cu strictețe? Este suficient reglajul interior?

- Vedeți, boema apare, pentru cel din afara acestei lumi, drept acea minunată stare de poveste, "noaptea vesel, ziua trist", o viață ușoară, de poezie, de glorie, cu nopți petrecute în cluburi, în localuri celebre - o mare

atracție. Dar ea este astfel numai pentru cel din afară, care nu înțelege (deși uneori se închipuie prietenii artiștilor) că, atrăgîndu-i spre o asemenea viață, le face cel mai mare rău. Nenorocirea este că mulți, foarte mulți dintre artiștii de mare talent se pierd pe drum. O carieră nu este o stare, ci un drum spre! Dar, din nefericire, așa cum cafeneaua literară era sediul poeziilor la Paris, cîrciuma, la noi, a devenit locul artiștilor.

- Nici ideea "Cafe-ului Nottara" nu a pus ceva, altceva în loc?

- Nu! Fîind un local public, nu poți să închizi ușa; și vin toate scursorile bulevardului - atmosfera este cu totul promiscuă. Sigur că, într-un colț, ai să vezi mai mereu înghesușii cîțiva actori care beau o vodcă și mai stau de vorbă, dar în condiții improprii. Nu poate fi vorba de o atmosferă plăcută, de club. Și mie mi-ar plăcea să găsesc un loc unde, în fața unui pahar de cîniac (deși nu sînt deloc băutor), să pot sta de vorbă cu cineva despre un text, despre un spectacol. Nu găsesc nicăieri o "Capșă" unde să vreau să intru. Și asta ține de redarea condiției materiale a boemiei. Pentru că nu ajunge numai să fii sărac, dar cu sufletul plin; mai trebuie să găsești și cîrciuma sau cafeneaua aceea civilizată, cu prețuri rezonabile, cu o cafea lefină etc. Cert este că nu mai poți găsi nicăieri climatul acelor cafenele bucureștene... Sigur că erau legate de alt tip de viață, de relații diferite: lumea nu era atît de angosată, atît de împărțită în tabere, grupuri și grupulețe, atît de suspicioasă!

ȘTEFAN BĂNICĂ jr.: PE PETER O'TOOLE ÎL PĂZESC OAMENII GUVERNULUI

- "Dincolo" oamenii știu să-și respecte valorile. Nu-l un secret pentru nimeni că Peter O'Toole bea. Nu sînt de acord cu lumea care îl birfește pe acest motiv; pentru că pe mine nu mă interesează viața lui particulară, "boema", dacă vreți, din spatele ecranului. Mă interesează numai ce face pe scenă, în film, în meseria lui. Dacă este mare, îl tratez ca atare! El bine, el nu este lăsat să cadă pe stradă sau pe sub mese; nu mai țin minte exact unde am citit, deci nu știu precis dacă erau chiar de la guvern, dar are oameni care sînt plătii pentru ca el să nu apară în asemenea ipostază: în momentul în care depășește măsura este luat și dus unde nimeni nu-l vede. Pentru că Peter O'Toole este o mare valoare și trebuie să apară numai în această lumină. E alt mod de a gîndi! E altceva! Noi în primul rînd trebuie să ne schimbăm modul de a gîndi și apoi modul de a trăi, ceea ce... va veni de la sine!

Anchetă realizată de
OLIVIA ȘIREANU CHIRVASIU

P.S. Dacă n-am reușit, împreună sau separat, să formulăm o definiție prea clară a termenului, și nici să înfățișăm alci "scene" sau tablouri dintr-o (și despre o) asemenea viață, nu este numai pentru că ne lipsește un Henri Murger al lumii teatrale românești, urmat îndeaproape de un Puccini... Dar s-ar putea ca însuși izvorul de inspirație să nu conțină apa pe care o căutăm. Sau, pur și simplu, sîntem prea aproape. Paul de Saint-Victor scria în necrologul lui Murger: "...timpul trecînd, tonurile crude se îndulcesc, tentele întunecate se luminează. Pe măsură ce s-a desprărit de boemă l-a sesizat poezia. Atunci tenebrele prind viață, asperitățile se tocesc, nu ne mai întîmpină un colț de lume împovărat de foame și de boală, ci o Arcadie lipsită de griji".

Fără să ne mai propunem să vorbim despre boema din teatrul nostru, într-o zi ne vom trezi, poate, vorbind despre o anume Arcadie...

O CRIZĂ A BALETULUI?



Floria Capsali în "Demoazela Măriuța"

Urmărind mutările grăbite ale "pieselor principale" din baletul românesc - Oleg Danovski, care, dorindu-și toată viața să fie novator, se mulțumește cu creațiile clasice pe care i le pretind impresarii străini, Adina Cezar, care își mută compania de la Opera Română la TES, Ion Tugearu, care își cedează compania colegului mai tânăr, Sergiu Anghel, în favoarea direcției baletului Operei, Raluca Ianegic, în căutarea de balerini ce pot să răspundă exigențelor unei tehnici moderne riguroase în cadrul companiei nou înființate la Teatrul Odeon, Alexa Mezincescu zbatându-se pentru fiecare nouă montare -, am căutat în acest nolan de vise, lupte și decepții, o certitudine, o rădăcină comună. Maeștrii noștri, profesorii sau profesorii profesorilor noștri învățaseră în, sau trecuseră, toți, pe la studioul Floriei Capsali. Acum, această creatoare de artă și stimulator de talente ne apare ca o forță ordonată și calmă, împăcată și senină.

- Fenomenul Floria Capsali a fost un fapt izolat, ca un meteor căzut într-un pustiu? I-am întreb pe Mitlă Dumitrescu, partenerul de viață și scenă și cel mai apropiat colaborator al ei, provocându-l la o discuție despre conjunctura în care a evoluat baletul românesc înainte și după al doilea război mondial, dar și după revoluție.

Amintindu-și de anii de dinainte de război, Mitlă Dumitrescu jonglează cu nume de o amănunțită înălțime: Eliade și Arghezi, Jora și Enescu, Blaga și Volculescu, Perlea, Silvestri...

- Cu o puternică personalitate, cu talent deosebit, cu forță de muncă și ambiție, Floria Capsali obține în 1918 o bursă în străinătate. Concursul a constat dintr-un spectacol la care au participat toți candidații; Goga o trimite la Paris, unde avea să stea nouă ani și unde avea să studieze cu Enrico Cecchetti, pe care îl contactează prin Nouvelle, secretarul lui Diaghilev, apoi cu Nicolae Legat, Leo Staats, profesor la Opera din Paris, italianul Saraco; urmează, ca auditoare, cursurile de estetică ale profesorului Bache, la Sorbona, și se întoarce în țară avidă să lucreze și să învețe și pe alții. Înființează un studio de balet, dă recitaluri și montează la Opera Română, inițiază cenacluri în care se întâlneau, pentru a dezbate probleme de artă, Arghezi, Marioara Volculescu, Radu Tudoran, Ov. Constantinescu, Dimitrie Anghel, Mac Constantinescu, Paul Sterlan și alții. Ca profesoară avea o metodă proprie, ce una școala franceză de balet cu cea italiană și cu cea rusă. Elevii erau pe măsura personalității Floriei: Mitlă Dumitrescu, unul dintre primii elevi, diplomat al Conservatorului de Arte și licențiat în filologie, Trixi Checals, student la Arte Plastice, Gelu Matei, student la Drept, Stere Popescu, student la Arhitectură, Nuți Dona, Marie Jeanne Livezeanu, Vera Proca, Tamara Caap, Gabriel Negri, mereu actualul Oleg Danovski. A studiat etnografia și folclorul cu prof. Dimitrie Gusti și mergea în documentare cu echipa lui Brăiloiu și George Breazu. A dorit să creeze dansul românesc scenic, realizând o sinteză a pașilor de dans popular, în intenția ca dansul românesc de caracter să ajungă la nivelul celor spaniole, ungurești sau poloneze.

Împreună cu soțul ei, a elaborat stilul dansului românesc de caracter (scenic), fiind considerați de către critica teatrală creatorii baletului românesc; au montat spectacole pe muzică de Enescu, Jora, Paul Constantinescu, Silvestri, Zeno Vancea, Drăgol. Realizau spectacole de euritmie, improvizatii plastice după Eminescu, Arghezi, Blaga, Volculescu, Barbu, poeziile fiind recitate de Vrăca, Emil Botta, Pop Marțian. Astfel au prins viață: Domnișoara Hus, Toamna, Prigoana, tulburătorul Acatist al Sfintei Paraschiva,

Duhovnicească, Vreau să joc, desăvârșite la capătul unor lungi zile și nopți de propuneri, căutări, îndoieli.

- Ca întotdeauna, trecerea cotidianului în artă suferă transformări serioase. În dans însă există două părți distincte: tehnica și arta. Tehnica, fiind o disciplină, poate fi învățată de oricine cu ajutorul voinței. "Totul depinde, desigur, de impresia primenită și de felul cum a fost prinsă imaginea, ea transformându-se potrivit aceluiași sentiment" - spunea Floria Capsali, la 50 de ani, într-un interviu luat de poetul și publicistul Ernest Verzea. Din păcate, nu mai există nimic filmat.

Și Mitlă Dumitrescu, care o numește pe Floria Capsali "un adevărat geometru al spațiului scenic", mai dă câteva titluri de balet: Ctitorile, Claire de Lune, Dans voievodal (prezentat ca "lever de rideau" și de care interpretul își amintește cu emoție: "Am vrut să flu ca Ștefan cel Mare tânăr"), Nuntă în Carpați, Carnavalul, La piață, Demoazela Măriuța...

Dar tăvălugul postbelic a trecut și peste balet. Dansul, ca stil și factură, trebuia să fie importat în întregime din Uniunea Sovietică. Mitlă Dumitrescu își amintește amuzat cum, fiind dat afară de la Operă și Conservator, găsisse la poșta câteva fete cu care trebuia să monteze dansuri rusești. Răsturnările s-au făcut cu ajutorul acelora care multă vreme au stat în fruntea bucatelor, dar interlocutorul meu nu mai vrea să dezgroape morții. Pentru un balerin mai tânăr cu câteva generații, revelațiile sînt însă copleșitoare. Oare fiecare carieră s-a clădit pe cadavrele altora?

Pe la începutul anilor '70, chinată de o coxartroză îngrozitoare, Floria Capsali, secondată de Mitlă Dumitrescu, reia la Operă Nuntă în Carpați. Puțin după aceea se săvârșea din viață.

- Cum era publicul acelor vremuri, publicul de balet?

- Era elita spectacolelor bucureștene, intelectuali de prima mărime care prețuiau dansul ca pe o artă de sine-stătătoare. Cronicile vremii purtau semnături celebre: Arghezi, Eliade, Jora, Cincinat Pavelescu, Cella Delavrancea, Mihail Sebastian, Emanoil Ciomac, Jean Messager.

- Aveți impresia că această artă este acum trecută cu vederea? De unde nemulțumirea celor implicați: interpreți, creatori și, nu în ultimul rând, spectatori fideli ai baletului? După revoluție s-au creat cele două companii de balet modern, au luat ființă Secția de coregrafie a Academiei de Teatrul și Film (creație și pedagogie), Uniunea Interpretilor, Coregrafilor și Criticilor Muzicali, Comitetul Național de Dans de pe lângă UNESCO. De ce atunci acest lamento general în lumea dansului românesc?

- Așa cum a decăzut totul în cursul acestor zeci de ani, așa a decăzut și baletul. Din cauza condițiilor de nesuportat, majoritatea balerinilor buni au plecat în străinătate. Sigur că a fost o perioadă în care baletul românesc, altfel cu modelul sovietic, dădea elemente



clasice de certă valoare: Magdalena Popa, care, la Paris, în 1964, a primit medalia de aur pentru Giselle, laureată concursurilor Internaționale de la Varna, Moscova, Tokio, solista al Operei Române care au dansat cu brio în străinătate și care acum predau la academii de dans de acolo, valorosul Gligi Căcluleanu - toți sînt certitudini. Păcat însă că în țară ne consumăm energia în competiții mai puțin artistice, cu probleme personale și de moment, în loc să avem un program de perspectivă al acestei arte în România.

Aceeași întrebare l-am adresat-o și maestrului Oleg Danovski.

- N-aș putea spune că baletul românesc agonizează, dar este grav bolnav. De ce? Spectacolele-mamut ale "Cîntărilor României" ne-au marcat și pe noi. Acolo, balerinii profesioniști formau ansambluri cu amatorii, executînd aceleași mișcări. Valorile, ierarhiile dispăreau în masa de participanți care agitau stegulețe. În timp ce, la teatru, balerinii dansau în frig, expuși accidentelor și bolilor, cu un salariu diminuat, costul unui spectacol pe stadion ar fi putut asigura salariile pe un an de zile pentru toate teatrele din țară. Aceste atitudini aberante, născute dintr-un total dispreț față de artă, au deschis toboganul pe care a alunecat și baletul. Începînd cu liceele de specialitate, obligate să albe un număr fix de elevi într-o clasă, programe școlare stranie și condiții de lucru inimaginabile, lipsa oricărui stimulent profesional sau material a făcut ca această meserie să decadă pînă la ultimul prag al existenței. Incontestabil, flacăra nu s-a stins niciodată. Au menținut-o vie balerinii care suportau să danseze la o temperatură de 5 grade, cu spatele gol și roind de transpirație, coregrafii care strecurau creații originale interesante și copiii care învățau să facă artă în foame, frig și întuneric. Cu toții se încăpățîneau să danseze - conștiințele nu fuseseră anihilate. Acum, dacă ar trebui să facem o dare de seamă a ultimilor ani, producțiile

bune de balet nu ar lipsi: nici în "clasic", nici în "modern". Mediul nu mai este, însă, cu problemele create de-a lungul anilor și cu cele ivite după revoluție, stimulat. Canalele de comunicare dintre arte s-au blocat în cele mai multe cazuri. Interesul pentru producțiile celuilalt pălește din cauza griii față de propria creație, iar o premieră, o nouă montare, o nouă propunere devine eveniment numai în interiorul breslei. Spectatorii, pe care îl subestimăm de multe ori, așteaptă montări care să le capteze atenția, să-l facă părtași al actului artistic.

Pe parcursul a doi ani am fost beneficiarii unei adevărate documentări în domeniul spectacolului de dans actual. AFAA (Association Française d'Action Artistique) a organizat, începînd cu România, acțiunea "La danse en voyage" și opt companii ne-au vizitat țara, au dat spectacole, au susținut ateliere și conferințe. Publicul a umplut pînă la refuz sălile și a aplaudat cu frenezie profesionalismul desăvîrșit, fantezia și tehnica solidă ale acestor spectacole.

Din păcate, condițiile de lucru ale balerinilor din țară nu s-au schimbat prea mult. Face excepție decretul salvator al pensionării la o vîrstă decentă, care a fost dat în 1990. Pentru cei tineri stimulentele sînt, însă, la cote minime. Încadrările discriminatorii în comparație cu ceilalți artiști, salariile foarte mici, condițiile de lucru neadecvate perpetuează o indisciplină îngrijorătoare și nefastă actului artistic - mă refer în special la marile ansambluri. Roțile mecanismului administrativ al instituțiilor care răspund de destinele baletului românesc se mișcă unse cu același ulei de dinainte de revoluție; miniștri și secretari de stat, nume celebre ale culturii noastre, nu au putut trece peste părerile înclinate ale unor funcționari al căror orizont s-a deschis asupra "Cîntărilor României".

ANCA TUDOR

BREVIAR

- Opera Română a început 1993 cu un triptic de balet: *Simfonia ceasornicului* de Haydn - coregrafia Alexa Mezincescu, *Simfonia neterminată* de Schubert - coregrafia Ion Tugearu, *Valsuri și polci* de Strauss - coregrafia Ion Tugearu. În luna februarie a întreprins un turneu în Occident cu baletul *Scorpiu îmbîlînzit* după Shakespeare, în coregrafia lui Ion Tugearu.

- La Constanța a luat ființă, după revoluție, primul teatru de balet din țară: Teatrul de Balet clasic și contemporan, condus de Oleg Danovski, cu program permanent de turnee în străinătate, avînd pe afiș marile balet ale repertoriului clasic; ansamblul acestui teatru a contribuit în vara lui 1992 la realizarea spectacolului *Oedip* în colaborare cu Teatrul Dramatic. Tot la Constanța, Teatrul liric prezintă

premierea unui spectacol de dans ce cuprinde *Serenada de coarde* de Ciaikovski, *După-amiaza unui faun* de Debussy, *Traviata* de Verdi și *Cantos* de Ștefan Niculescu. Realizatoarea spectacolului: Anca Tudor.

- Opera Română din Cluj prezintă premiiera baletului *Carmina Burana* de Orff, în coregrafia lui Adrian Mureșan. La Opera Maghiară, Francisc Valkay montează premiiera de balet *Les petits riens* de Mozart. Tot el montează, la Teatrul liric din Brașov, baletul *Zina păpușilor* de Beyer.

- La Opera din Timișoara, Adrian Mureșan montează baletul *Carmen* după opera lui Bizet și *Pînă din Roma* de Ottorino Respighi.

- La Iași are loc, în noiembrie 1992, Festivalul de Balet modern, inițiat de Dan Brezuleanu. Sînt premiate coregrafele Adina Cezar și Liliana Iorgulescu.

- La București, Adina Cezar a prezentat, la sfîrșitul lui februarie, primul spectacol al companiei sale.

- În 1993 Fundația JORA inaugurează un concurs de creație pentru tinerii coregrafi.

A. T.

 "Cantos" la Teatrul Liric din Constanța, coregrafia: Anca Tudor



Săritura Îngerului

În memoriam Dominique Bagouet, la Teatrul Național a avut loc un spectacol-eveniment, organizat de Theatrum Mundi în colaborare cu Serviciul Cultural al Ambasadei Franței la București. Inițiatorul acestui atelier coregrafic, d-na Corina Șuteu, a dorit să omagieze astfel pe unul dintre cei mai apreciați coregrafi contemporani francezi, răpus prematur și galopant, la începutul lunii decembrie 1992, la numai 41 de ani, de necruțată boală a secolului. În spectacolul regizat de Dominic Demblinski s-au întâlnit dansatori și coregrafi români care l-au cunoscut pe artistul francez care au lucrat cu el, imagini de arhivă și o dansatoare invitată.

S-a vorbit puțin și cu emoție. S-a amintit că stagiul susținut de Dominique Bagouet în România a fost ultima sa perioadă activă, s-a deplins faptul că publicul românesc nu a avut șansa contactului direct cu lucrările sale, ca în cazul celorlalți coregrafi care ne-au vizitat țara în ultimul an. Cel care l-am cunoscut ne aminteam, cu uimire, că Dominique Bagouet nu părea nicidecum bolnav, atunci, în mai 1992; abia apoi ne-am dat seama că de fapt el își pregătea conștient leșirea din scenă, întrerupând lucrul cu compania sa pentru cel puțin șase luni, "ca să se poată distanța" și să se odihnească după o viață prea trepidantă, după cum mărturisea.

Și totuși, agenda sa era booked în perspectivă pentru încă câțiva ani. Primul angajament îl fusese oferit de Opera Garnier din Paris, unde era deja programat în repertoriul actualei stagiuni, cu o lucrare nouă, pe care urma să o monteze cu trupa sa. (Singurii coregrafi moderniști invitați de exigenta instituție - Dominique Bagouet și Angelln Preijocaj, altă cunoștință recentă a publicului bucureștean și leșean; fapt grăitor, pe de o parte, pentru deschiderea față de contemporaneitate a unui așezământ academic prin tradiție, iar pe de alta, pentru înalta cotă profesională a celor doi creatori.) Ar

fi fost multe de spus și despre preocupările pedagogice ale lui Dominique Bagouet, concentrate în Centrul de formație profesională pentru dansatori, inițiat și condus de el, la Montpellier, de peste un deceniu, cu sprijinul nemijlocit al Ministerului Culturii...

Dominic Demblinski și-a construit însă spectacolul-ecvilem tocmai pe ideea că vorbele sînt de prisos în asemenea împrejurări și că cel mai firesc, atunci cînd e vorba despre un coregraf, este să se lase loc expresiei dansante. În afara unor personalități bine implantate în spațiul coregrafic românesc actual (Adina Cezar, Lilliana Iorgulescu, Sergiu Anghel), aducînd ofrandă amintirii, în interpretarea companiilor lor, plese deja cunoscute, au participat cu lucrări în premieră - proaspete examene de creație coregrafică - studenți ai Academiei de Teatru și Film, secția coregrafie (clasa prof. Sergiu Anghel). Florin Flerolu, Irina Costea, Mihaela Santo sau Cosmin Manolescu sînt tot atîtea nume de viitor, pe care le așteptăm cit de curînd cu noi realizări, personale sau de grup, visînd deja la vremea cînd în România vor fi mai mult de două companii de dans contemporan.

Olivia Grandville, membră a Companiei Bagouet (și fostă balerină a Operei din Paris), sosită la București special pentru această seară, a oferit, prin interpretarea unui fragment dintr-o lucrare semnată Dominique Bagouet, o mostră din stilul acestuia, cursiv și frămîntat, stilul unui om stăpîn pe gusturile sale, care nu ocolea simplitatea, mișcarea suspendată sau tăcerea, concentrînd o lume privită cu ochi critic, dar și cu mare delicatețe, într-un limbaj fizic nuanțat și bogat.

Le Saut de l'Ange, Săritura Îngerului spre eternitate n-a fost zadarnică. Sămînța aruncată în brazdă va continua să rodească și după ce îngerul și-a frînt aripile...

VIVIA SÂNDULESCU

CIVILIZATIA IMAGINII



"Deșertul dragostei", coregrafia: Dominique Bagouet



BĂTAIA DE JOC

↑ mi amintesc bine frenezia zăpezii proaspete în curtea școlii, faptul că mergeam și pe viscol cu capul gol, căciula fiind ceva de tot rușinos, un semn de boală sau, și mai rău, de copil cuminte. Că luciul ghețurilor mă atrăgea irezistibil și turțurii îmi făceau poftă. Că încercam cu veselie bulgării și frecătura cu zăpadă fiindcă era o bătaie de joc, de joacă, la propriu. Țin minte senzația dureroasă a palmelor și tălpilor înghețate bocnă, se răceau pînă și dinții, gingiile, și cînd ajungeam într-un tîrziu acasă, cu părul rigid, sunînd sticlos, și cu zăpadă pînă în maiou, mama făcea un scandal grozav, nu atît pentru hainele tăvălite și mănușile pierdute, cît pentru faptul că, în ciuda halului în care arătam, îmi venea să rîd. Hîrtia albastră a caietelor udă, cerneala întinsă pe pagini, ce mai, un dezastru, și eu n-aveam nici o remușcare, fideam "Îți bați joc", țipa mama în pragul isteriei, "Îți bați joc de mine", dar și bătaia strașnică în zăpadă și jocurile o excludeau, ea n-avea ce să-și aducă aminte, din povestirile ei reieșea că fusese un copil cuminte, cu pălărioară de uniformă și fular, o mică domnișoară ce-și petrecea după-amiezile de iarnă tot muind tocul în călămară și desenînd sau citind lîngă sobă cărți cu poze în așteptarea profesoarei de pian - o plictiseală și o tristețe pentru care o compăttimeam. Mă nedumerea că voia să-mi impună acea plictiseală ca un model și cînd i-o spuneam se necăjea.

Faptul că eram atît de rău-crescută se datora, după părerea ei, schimbării vremurilor, exemplelor proaste de la școală, cartierului în care fusese nevoită să se mute și, nu în ultimul rînd, asemănării cu o mătușă deloc "comme il faut", evocată ori de cîte ori făceam vreo boacăna. După ce-i trecea furia, rămînea cu o expresie îndurerată, sporită de lăcomia dizgrațioasă cu care înfulecam, de mîinile mele roșii și cu pielea aspră, de paltonul atîrnat deasupra aragazului, să se usuce, și care picura apă noroioasă în cratițe.

Iarna, cînd ninge mult, nu ne înțelegeam deloc. "Dar - se consola singură, strîngîndu-și înfrigurată jacheta - poate e mai bine, pentru timpurile astea, oă al leșt așa, o să te adaptezi mai ușor, crești ca o buruiănă, n-o să fii niciodată o persoană respectabilă, sau... naiba știe!".

Mi-am amintit asta acum, cînd a nins mult, și orașul e frumos, s-a acoperit jegul, au amuțit duhurile, s-au nivelat hîrtoapele și e liniște. Cu gulerul ridicat și căciula trasă pe frunte, ca și ceilalți, cu pași tîrșîți ocolind ghețurile, cu o mutră posomorîtă scrutînd vitrinele, ca și ceilalți, bat drumurile de iarnă tîrzie, cu treburi, obligații, corvezi - o persoană respectabilă, conștiincioasă, cu oarecare responsabilitate, ca și ceilalți.

Dar fiindcă-mi aduc atît de bine aminte, n-o să-i blamez niciodată pe adolescenții cu capul gol în viscol, veselia lor gălăgioasă, sfidătoare, bătaia de joc cu zăpadă și hîrjoana printre trecătorii prost-dispuși din motive grave.

Nu mă recunosc total în ei, accentul lor e oarecum diferit, voit sau inconștient vulgar, umorul lor e mai liber și gesturile mai bruște, alt ritm al muzicilor le sună în minte și la alte intensități, sînt mai cinici și mai aroganți, "bancurile fizice" le sînt mai crude și argoul - cu americanisme și țigănisme pe care nu le mai pricep - ignoră politețea ca pe o slăbiciune demodată și sînt preocupați devreme de bani și de plăcerile ce pot fi cumpărate cu ei.



Și totuși, cînd ninge tare, îi apucă frenezia aia copilăroasă pe care o știu și îmi spun că oricît s-ar schimba timpurile și tipurile de la o generație la alta, între atîtea bătăi și bătălii cu mize socotite importante între oameni mai mult sau mai puțini respectabili, este un moment în iarnă ce aparține doar copiilor - bătaia de joc, în zăpadă.

ADRIANA BITTEL

PRIMIM LA

REDACTIE

Constatînd că Uniunea Teatrală din România nu-i mai oferă condițiile morale și materiale necesare unei activități normale și nici climatul colegial corespunzător, Secția română a Asociației Internaționale a Criticilor Teatrali părăsește UNITER.

Se afiliază, cu statut autonom, la Fundația "Teatrul XXI".

Apartenența la Secția noastră nu e incompatibilă cu calitatea de membru al vreunei alte organizații profesionale sau de creație.

Adresa noastră: Secția română a A.I.C.T., Bulevardul Bălcescu nr.2 (în localul Teatrului Național, la sediul revistei "Teatrul Azi") Telefon: 614.35.58.

5 mai 1993

Val Condurache, Mircea Ghițulescu, Victor Parhon, Ludmila Patlanjoglu, Adriana Popescu, Valentin Silvestru, Natalia Stancu, Ion Toboșaru,

MACBETT

de Ionescu

la Théâtre

de la Colline

De mai bine de două luni am avut șansa să urmăresc aproape pas cu pas devenirea unui spectacol, de la prima lectură la ultima repetiție: e vorba de **Macbett** de Eugen Ionescu, jucat la Théâtre de la Colline. Cu o seară înaintea generalei, am asistat la ultimul "șnur" cum se spune în românește, sau "filage" în franceză, adică la o repetiție neîntreruptă, unde toate scenele se înșiră firesc ca mărgelele pe ață... Totul era minuțios proiectat, poantele, efectele, pauzele pentru aplauze și risete, și în fine salutul actorilor în fața unui public imaginar, sala imensă și rece fiind goală. Ceea ce e deosebit de angoasant, pentru orice profesionist odată ajuns la acest punct al spectacolului, este că nimeni nu poate să-și dea seama dacă spectacolul va merge, dacă efectele comice nu vor cădea în gol, dacă ideile subliniate de regizor vor trece rampa... Și iată, în fine, emoția primului spectacol cu public: schimbarea de ton, de atmosferă este extraordinară: dintr-o dată totul capătă un sens. Publicul prinde din zbor aluziile, risetele țîșnesc, respirația sălii urmărește pas cu pas eroii, aplauzele izbucnesc în plin spectacol, sala e cucerită. **Macbett**-ul imaginat de Ionescu și Lavelli funcționează, există.

Piesa a fost scrisă în 1972, când ideologiile mai erau încă la modă, când istoria se mai scria cu majusculă și când utopia progresului și a zorilor ce cîntă mai legăna elitele intelectuale occidentale. Proaspăt academician, Eugen Ionescu a rămas însă același anarhist care deranjează pe toată lumea: pentru el, Puterea, de dreapta sau de stînga, e un rău absolut, corupția e peste tot, autorul însuși, într-un semn complice către sală, apare în spectacol printre portretele viitorilor descendenți ai tiranului care învinge în final. Eugen Ionescu se joacă cu textul lui Shakespeare, îl descompune după regulile teatrului său, îl transformă într-o parodie neagră, totală. Destinul și setea de putere a muritorilor nu este decât iluzie derizorie, tragică în inconsistența ei comică. Iată de ce textul lui Ionescu, de două ori iconoclast, față de mitul shakespearean și față de cel al politicii, ca definiție a umanului, apare astăzi recentrat, și risul său scris în are astăzi mult mai multe șanse să ne pună pe gînduri.

Lavelli este un vechi complice al autorului: unul dintre primele sale spectacole, prin anii '60, pe cînd era încă un tînar regizor-bursier debarcat din Argentina sa natală, a fost **Tabloul**, o piesă într-un act din prima perioadă ionesciană, destul de rar jucată. Au urmat apoi **Jeu de massacre** și **Regele moare** cu același interpret principal de astăzi, **Michel Aumont**. Unul din primele spectacole ale noului său teatru, **Théâtre de la Colline**, unde Lavelli este director, a fost **Scaunele** cu Pierre Dux, fost director și administrator al Comediei franceze. Lavelli cunoaște bine formula teatrului absurdului - este chiar unul dintre maeștrii genului, autorii săi de predilecție fiind Gombrowicz, **Arabal**, **Copl** și Ionescu.

Macbett a fost jucat pentru prima oară într-un mic teatru parizian de pe Rive Gauche, pe malul stîng al Senei, în 1972 de către Jacques Mauclair, un alt bun cunosător al autorului și regizor încercat al avangardei teatrale din anii '50. În 1972, critica de stînga a fost profund șocată de pesimismul politic al autorului; alți critici îi reproșau con-

sacrarea și "îmburghezirea"; Ionescu, scria un cunoscut cronicar, a ajuns chiar mai rău decît Anouilh!

Spectacolul semnat de Jorge Lavelli încîntă sala, complet prinsă în delirul grotesc, aproape de necontrolat al imaginilor, al efectelor. Doar aparent necontrolate, pentru că totul a fost pregătit, căutat, repetat cu o migală profesionistă fără pereche. Decorul, după o idee de Lavelli, este un platou gol, încadrat de nenumărate porți, fiecare în alt stil, porți de castel medieval, de palat somptuos, de parking sau de interior modern. Toate, cred că sînt vreo 14, una lîngă alta, realiste și în același timp absurde, delirante. Un interior care este în același timp un exterior, două uși batante în fundul scenei, niște porți grele de garaj se ridică, lăsîndu-ne să descoperim panouri, elemente de decor, mașini teatrale ingenioase și teribile: lady Duncan, viitoare Lady Macbett, în rochie de seară de lamé auriu, gonind pe un cal de lemn spre cîmpul de bătălie, o ghilotină aproape perfectă decapitează manechine, dubluri destul de naturaliste ale personajelor, uși ce se deschid spre săli de tortură, deschizături sau trape de unde țîșnesc ologi, orbi, soldați asatinați pe cîmpul de bătălie sau pur și simplu morți de infarct. Lavelli este un regizor care adoră să se joace cu mașina scenică, să exploateze toate "găselnițele", subliniind tocmai caracterul teatral, artificial al jocului, fără să disimuleze mecanismele ascunse. Sîntem într-un uriaș teatru de marionete umane, unde totul se dezarticulează, este supus distrugerii cu o cruzime infantilă și derizorie. Vrajitoarele zboară prin aer agățate de o frînghie cu o mică telecomandă mecanică; cînd un personaj este asasinat, ceea ce se întîmplă destul de des, ușile se deschid singure și cineva nevăzută împinge pe scenă același sicriu nou-nouț, de un negru lucios pe roțițe auriu. Bineînțeles sala pufnește, se amuză. Răzbunătorul final, Macol, fiul arhiducelui Duncan ucis de Macbett, intră în scenă pe o motocicletă, în pantaloni scurți, dar în uniformă de marinier american. Domnia sa se anunță a fi de zece ori mai teribilă și mai cinică decît cea a scleratatului Macbett. Finalul, ca și în text, este tratat ca o parodie de operă - pasaje cîntate, recitative și arii explicative anulează tragismul deznodămîntului. O mică paranteză: acest prinț răzbunător care vine în final, un puști isteric și cinic, teribil, ca un copil ce se amuză zmulgînd aripile unei muște, în uniformă sa de "marinel" mi-aduce aminte de... domnul Goe. Desigur, apropierea dintre cei doi scriitori nu este forțată și nici originală: Ionescu a vorbit întotdeauna de Caragiale ca de un precursor firesc al absurdului. Dar imaginea izbucnește aici, în spectacol, cu totul involuntar: regizorul, Jorge Lavelli, nu a citit în viața lui o pagină de Caragiale, al cărui teatru este poate citat în referință de cîțiva critici occidentali avizați, dar niciodată "momentele și schițele". Efectul mi se pare simbolic, ca și cum, dincolo de discursul conștient al afinităților cu literatura română, de la Caragiale la Urmuz, autorul, fără să-și dea seama, poartă peste tot mireasma pămîntului românesc și care, fără voia lui, ne va ajuta întotdeauna să-l recunoaștem. Revelație la fel de izbucnitoare ca aceea pe care am avut-o cînd citind paginile sale de jurnal, publicate la Gallimard în 1987 sub titlul **La Quête Intermittente**. În mijlocul textului francez am descoperit brusc, fără nici o traducere, cuvinte românești, catrene de stihuri infantile. Ca și cum frumoasa țesătură a limbii de ceremonie, a limbii prin care a cunoscut consacarea, se deșira pe alocuri și lăsa să se vadă limba inițială, limba subterană, cea a tuturor începuturilor. La **quête Intermittente** este un jurnal intim relativ recent, scris la o vîrstă înaintată, unde, ca și Regele Bérenger, autorul părăsește straiile de sărbătoare și de lumină pentru a se regăsi pe sine însuși.

Revenind însă la personajele noastre, cu și fără Domnul Goe, trebuie spus că **Macbett** rămîne o glumă imensă și teribilă, pe care Lavelli a știut s-o traducă cu o intuiție genială în cel mai perfect spirit ionescian.

PATIMA DE SUB ULMI

la Théâtre des Amandiers

Am asistat recent la un spectacol cu **Patima de sub ulmi** de O'Neill, piesă jucată de trupa teatrului din Rennes, Bretania, în montarea unui regizor german, Matthias Langhoff, care face parte din elita "călătoare" a teatrului european. Marile nume, de la Giorgio Strehler sau Peter Stein la Patrice Chéreau sau Andrei Șerban, gravitează de la o scenă de teatru sau de operă la alta; limbajul teatral, dincolo de limba textului, nu ține seama de frontiere sau de naționalități.

Așadar, în capitala Bretoniei se joacă O'Neill. De ce? Care sînt argumentele pentru a impune acest autor în inima celtică a Franței? Dar mai întîi să vedem cine este acest Matthias Langhoff și în ce măsură face el parte din peisajul francez actual. Fiul unor emigranți politici germani, Langhoff s-a născut la Zürich, în timpul ultimului război mondial. Ca și Brecht, care avea un pașaport austriac și un cont în bancă în Elveția, el va beneficia de naționalitatea elvețiană după instalarea în Germania comunistă, deoarece tatăl său revenise în Berlinul de Est, unde dirijează Deutsches Theater, Teatrul Național. Tînărul Langhoff își face ucenicia la Berliner Ensemble în cea mai pură tradiție brechtiană. Ca regizor, lucrează multă vreme în tandem cu Manfred Karge: semnat de ei, am văzut aici, la Paris, la Teatrul Odéon, un superb **Prinț de Homburg** de Kleist, în franceză, cu Gérard Desarthe, acest actor de excepție pe care publicul bucureștean l-a cunoscut în timpul turneului "Primăvara libertății". Tot Karge și Langhoff mi-au oferit bucuria unui alt mare spectacol, **Marla**, după Woyzeck de Büchner, jucat la Théâtre des Amandiers de la Nanterre. De cîtiva ani Langhoff lucrează singur; în 1989 a preluat direcția unui teatru din Lausanne, în Elveția, dar revine cu regularitate în Franța, lucrează direct în franceză, vorbește perfect limba. Precizare necesară: Gruber, un alt mare regizor german invitat adesea să lucreze la Paris și care a semnat, la Comedia Franceză, **Berenice** de Racine, lucrează cu un traducător, nevorbind nici un cuvînt în limba lui Corneille.

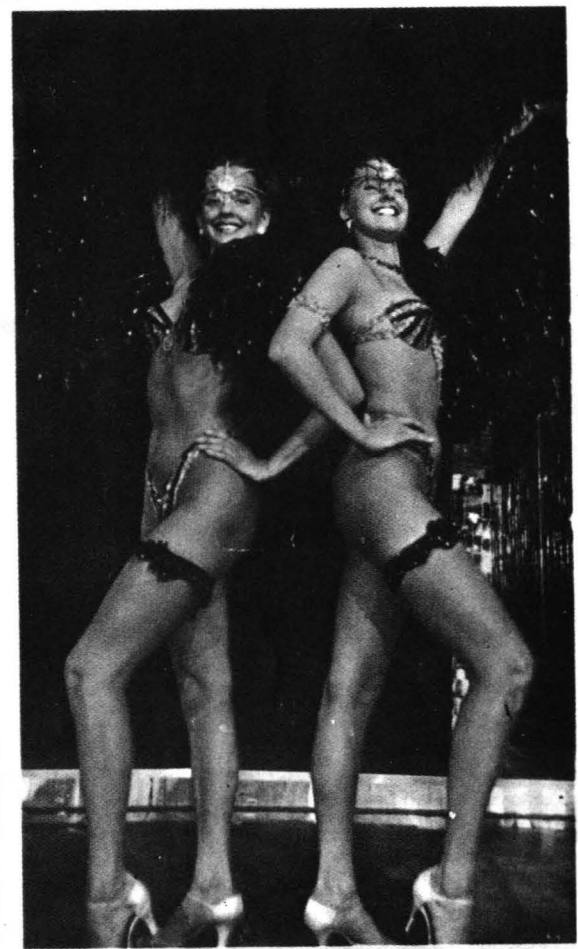
Nu este cazul lui Langhoff, stabilit în Elveția francofonă și care vine la Paris, aș spune, chiar ca vecin. Care este stilul său? Școala lui Brecht și a colaboratorilor săi a lăsat urme: Langhoff își stăpînește meseria cu precizie, cu rigoare. Practică o anume "distanțare" față de text. Nu este un sentimental sau un vizionar. Totul e solid construit, bogat, adesea chiar prea bogat, greoi în sensuri, în semnificații. După propria mărturisire, teatrul său este o tentativă de a ordona haosul, de a răspunde violenței lumii de afară, lumii de dincolo de pereții teatrului. Langhoff semnează adesea concepția scenografică, mai degrabă punerea în spațiu, universul plastic al eroilor săi. Nu este un vizionar, am spus, fiind prea calculat, totuși teatrul său este, profund vizual, adesea concret, simți greutatea pămîntului, a pietrelor, asaltul materiei.

De ce a ales **Patima de sub ulmi** și de ce a jucat-o la Teatrul Național din Bretania? Trebuie să ne reamintim de locul special al teatrului și al limbii lui O'Neill în cultura americană, în teatrul american, lipsit, practic, de tradiții și care debutează propriu-zis în anii '20 cu O'Neill, unul dintre cei mai mari tragici ai secolului nostru. O'Neill este irlandez, limba sa e greu de tradus, de altfel spectacolul de

astăzi a făcut apel la o traducere cu totul nouă: cu această tragedie a pămîntului - eroii sînt fermieri americani, de la mijlocul secolului trecut -, el aduce o limbă frustă, un univers violent. Pentru echipa de la Rennes, pariul e clar: Brețania este la rîndul său un pămînt legat încă de tradițiile țărănești, un pămînt vechi și dur. Fermierii lui O'Neill pot fi transplantați aici fără nici un exotism, aproape fără nici un șoc. În același timp, piesa, scrisă în 1922, impusă prin anii '30, amintește de perioada marilor epoei hollywoodiene, de spațiile imense, de apusurile de soare de înflăcărează orizontul și condamnă eroii la pasiune, la exces. Iată deci coordonatele plastice ale spectacolului: scena ocupă un spațiu central, în vreme ce sala este înconjurată de un ecran panoramic, o cicloramă pe care fug nori roșietici pe azurul intens. Totul mi-aduce aminte de genericul unui film american devenit mitic: **Pe aripile vîntului**. Dar fără aristocrați, fără crinoline și baluri. Centrul sălii este așadar ocupat de spațiul de joc, izolat printr-un soi de perete cilindric transparent pentru spectatorii frontali, dar opac pentru cei din partea opusă. Așezați în cerc, în jurul scenei, putem vedea direct actorii, dar nu și spectatorii din partea cealaltă a ariei de joc. Cilindrul acesta de voal, un soi de ecran care poate fi transparent sau opac, după efectele de lumină, are o formă elicoidală, contururile sale încadrează, ca umbre a doi ulmi uriași, arena rămasă liberă în centru. Solul este acoperit de un pămînt bolovănos, arid, pe care bătrînul Ephraim Cabot și fiii săi îl lucrează din greu. Animalele și obiectele de toate zilele invadează scena: un cal imens, înhămat la un plug, trage în plină scenă o brazdă adîncă; cîteva găini cotodăcesc în surdină și scurmă țărîna scenei. În fundal, o ușă deschisă lasă să se vadă două vaci care rumegă liniștite. Numele lor figurează chiar în programul spectacolului, ca și cel al fermierului care se ocupă de ele în culise. O lume nespus de concretă deci, ca o provocare, dar o lume de teatru: luminile, efectele muzicale, îndepărtează în același timp contururile prea materiale ale scenei. Paradoxul este următorul: materia brută, animalele domestice își impun prezența concretă, dar în același timp ele subliniază prin contrast artificial, elementul teatral al ansamblului. Totul este jucat "la rece", distanțat, cum se spune în lumea brechtologilor. Auzim chiar indicațiile de decor, de joc. O voce din off, înregistrată pe bandă magnetică - este vocea unui mare actor, octogenar, Alain Cuny -, citește textul destinat în general lecturii: descrierile cadrului scenic, atitudinile actorilor. Vocea lui Alain Cuny are ceva din intonația unui Emil Botta, ca o incantație magică, somnambulică și în același timp îndepărtată ca un mesaj biblic. **Patima de sub ulmi** este o patimă minuțios cadrată, calculată - și acesta-i un alt paradox -, o pasiune fără pasiune. Tonul este adesea ironic, chiar dacă personajele sînt solid conturate și nimic nu este lăsat la întîmplare. Decorul utilizează mult efectele ecranului circular, ciclorama, unele detalii plastice citează cu un anume umor cîteva referințe cinematografice din clișeele hollywoodiene. Finalul e chiar derizoriu: cine mai suferă astăzi pentru o poveste de cinema? Pe scurt, **Patima de sub ulmi**, jucat de Teatrul Național din Bretania, este o demonstrație solidă, care solicită în primul rînd inteligența și setea noastră de imagini.

Cel
mai
bun
show din
București

CABARET Melody



THE BEST IN BUCHAREST

SOMMAIRE

• ANTITHESES par Dumitru Solomon, p.2 • DIALOGUE avec George Constantin (Doina Papp), p.4 • DIALOGUES SECONDS avec prof. dr. Constantin Bălăceanu-Stolnici (Adina Bardaş), p.6 • TABLE RONDE DE LA REVUE "TEATRUL AZI": La critique de la critique, p.7 • La critique de la critique des critiques: opinions de Cătălina Buzolanu, Dana Dogaru, Alexandru Darie (enquête réalisée par Dan Oprina), p.19 • Dans les théâtres de Bessarabie (articles de Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Ludmila Patlanjoglu), p.21 • CHRONIQUES: Richard III de Shakespeare, Le Pantin arrive à temps de Fănuş Neagu, La Canicule et la tempête de neige de Mihai Ispirescu, Ivan Turbincă d'après Ion Creangă, La Mégère apprivoisée de Shakespeare, Décaméron 645 d'après Boccaccio, Cendrillon d'après les Frères Grimm, L'Homme qui apporte la pluie de Richard Nash, La Dompteuse de fantômes de Ion Băleşu, Les Fourberies de Scapin de Molière (Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Magdalena Bolangiu, Victor Parhon, Sebastian-Vlad Popa, Mihai Claudiu Cristea), p.26 • "OU VATT-ON FUGUER?", p.36 • LE SECRETAIRE LITTERAIRE A LA PAROLE: Elisabeta Pop, p.37 • PROSCENIUM: Anca Sigartău (Clara Mărgineanu), p.38 • Le Théâtre entre bohème et rigueur (enquête réalisée par Olivia Şireanu-Chirvaslu), p.39 • LA CIVILISATION DE L'IMAGE: articles de Anca Tudor, Vivla Săndulescu, p.41 • LE SPECTACLE DE LA RUE par Adriana Bittel, p.44 • LA SCENE DU MONDE: Correspondance spéciale de Paris (Mirella Nedelcu Patureau), p.45.

CONTENTS

• ANTITHESES by Dumitru Solomon, p.2 • DIALOGUE with George Constantin (Doina Papp), p.4 • SECOND DIALOGUES with prof. dr. Constantin Bălăceanu-Stolnici (Adina Bardaş), p.6 • ROUND TABLE OF THE MAGAZINE "TEATRUL AZI": The Critique of the Critique, p.7 • The Critique of the Critique of Critics: opinions by Cătălina Buzolanu, Dana Dogaru, Alexandru Darie (Dan Oprina Inquired), p.19 • Bessarabian Theatres (articles by Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Ludmila Patlanjoglu), p.21 • REVIEWS: Richard III by Shakespeare, The Clown Arrives in Time by Fănuş Neagu, The Heat and the Snowstorm by Mihai Ispirescu, Ivan Turbincă after Ion Creangă, The Taming of the Shrew by Shakespeare, Decameron 645 after Boccaccio, Cinderella after the Grimm Brothers, The Man Who Brings the Rain by Richard Nash, The Phantoms Trainer by Ion Băleşu, Les Fourberies de Scapin by Molière, (Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Magdalena Bolangiu, Victor Parhon, Sebastian-Vlad Popa, Mihai Claudiu Cristea), p.26 • "WHERE DO WE RUN FROM HOME?", p.36 • THE LITERARY MANAGER HAS THE FLOOR: Elisabeta Pop, p.37 • PROSCENIUM: Anca Sigartău (Clara Mărgineanu), p.38 • The Theatre between Bohème and Rigour (Olivia Şireanu-Chirvaslu Inquired), p.39 • THE CIVILIZATION OF IMAGE: articles by Anca Tudor, Vivla Săndulescu, p.41 • THE SPECTACLE OF THE STREET by Adriana Bittel, p.44 • THEATRE AT LARGE: special correspondence from Paris (Mirella Nedelcu Patureau), p.45.

CENTRUL CULTURAL

Organizează

la sediul său din Calea Rahovei nr.147
următoarele **cursuri**:

- Limbi străine:
engleza, franceza, germana, italiana
(avansați și începători)
- Dactilografie-secretariat
- Dactilografie computerizată
- Operatori calculatoare
- Design vestimentar
- Contabilitate
- Taxa pe Valoare Adăugată

Informații zilnic între orele 9.00-19.00
la telefon 623.66.61.

FED