

CREȘTERI , ȘI DESCREȘTERI

Ce se poate observa în teatrul nostru, în cei peste cinci ani de când societatea românească și-a modificat serialul istoric? Care ar fi, la o privire panoramică (prin definiție, generală și superficială), diferențele dintre ceea ce este și ceea ce a fost înainte de 1989? Ce s-a dezvoltat și cum? Ce a rămas la fel sau a involuat și de ce?

I. Creșteri, dezvoltări, evoluții

1. A crescut cantitatea și calitatea informației privind teatrul românesc în lume și, implicit, a crescut respectul față de creația noastră teatrală. Turneele, participarea la festivaluri internaționale și activitatea unor regizori români în străinătate au arătat lumii atât valoarea impresionantă a talentelor, cât și sincronizarea dintotdeauna cu liniile cele mai avansate ale teatrului mondial. Dacă Andrei Șerban, Vlad Mugur sau Alexander Hausvater au venit din „lumea bună” gata „sincronizați”, Cătălina Buzoianu și Silviu Purcărete și-au definitivat exercițiul de sincronizare aici, în spațiul românesc. Și toți aceștia, ca și alți câțiva, au realizat convergența în atmosfera spirituală creată de Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, astfel că se poate vorbi de o **unitate esențială** a teatrului românesc, aceea care i-a asigurat și **altitudinea**. Deși întotdeauna a fost foarte bun și foarte european, ba chiar în avangarda mondială, teatrul românesc este abia acum cotelat la valoarea sa.

Creșterea pare să se înscrie în ritmuri și între limite normale. În realitate, însă, ea desenează o linie extra-ordinară. Ceea ce s-a știut, s-a spus și s-a scris despre teatrul românesc înainte de 1989 avea aerul să consemneze și să consacre niște splendide „accidente”. Acum, însă, performanțele internaționale ale lui Purcărete, Șerban, Buzoianu, Mugur, Tocilescu, Scarlat, Darie, Măniuțiu, Frunză, Tompa reprezintă un **sistem**, un destin, o temeinicie. Firește, teatrul românesc nu se află întotdeauna la înălțimea valorii dobândite, succesele din străinătate neputând ascunde somnolența, mediocritatea și denivelările, reale. Ca întotdeauna, când e mai multă lumină, se văd și gropile.

2. A crescut cantitatea și calitatea informației privind teatrul mondial. Suntem, în sfârșit, la curent cu ceea ce se petrece în lume, ba chiar, din când în când, putem vedea, la noi acasă, spectacole semnificative de aiurea. Și pe această cale se obține sincronismul. Vedem mai mult, știm mai mult. Știm mai mult, muncim mai bine. Și ceea ce e bun, și ceea ce e prost te stimulează. Îmi amintesc că m-am hotărât împreună cu Marin Sorescu să scriem teatru din cauză că am văzut niște piese proaste. „Noi putem scrie mai bine”, am spus. Dar hotărârea a devenit mai strașnică după ce am văzut și câteva piese bune. „Noi putem scrie și mai bine”, suna sloganul modificat.

3. A crescut numărul de teatre. În mod ciudat și paradoxal, în timp ce în țările Europei de Est au dispărut teatre, în România n-a dispărut nici unul, ba, dimpotrivă, au apărut teatre noi. De stat, particulare sau mixte. Când se naște o nouă instituție culturală nu poate fi decât bine pentru cultură. Totul e ca noul-născut să fie normal, sănătos și să aibă condiții de dezvoltare. Între condițiile de dezvoltare se numără și cele materiale. Mamele care nu vor să-și crească pruncii în mizerie îi avortează, îi abandonează sau îi vând, iar tații, aflăm din ziare, îi prostituează.

Teatrele înființate în ultimii cinci ani sunt fie amatoricești și nu reușesc să iasă din această condiție, fie pornite cu programe ambițioase, dar cedând mereu teren și amintindu-ne de tendința deșertului saharian de a se uni cu Mediterana, fie biete efemeride care mor după o stagiune sau după un spectacol. Singurul teatru dintre cele noi care învie cu fiecare spectacol, spre marea și fericita noastră mirare, este Levantul Valeriei Seciu.

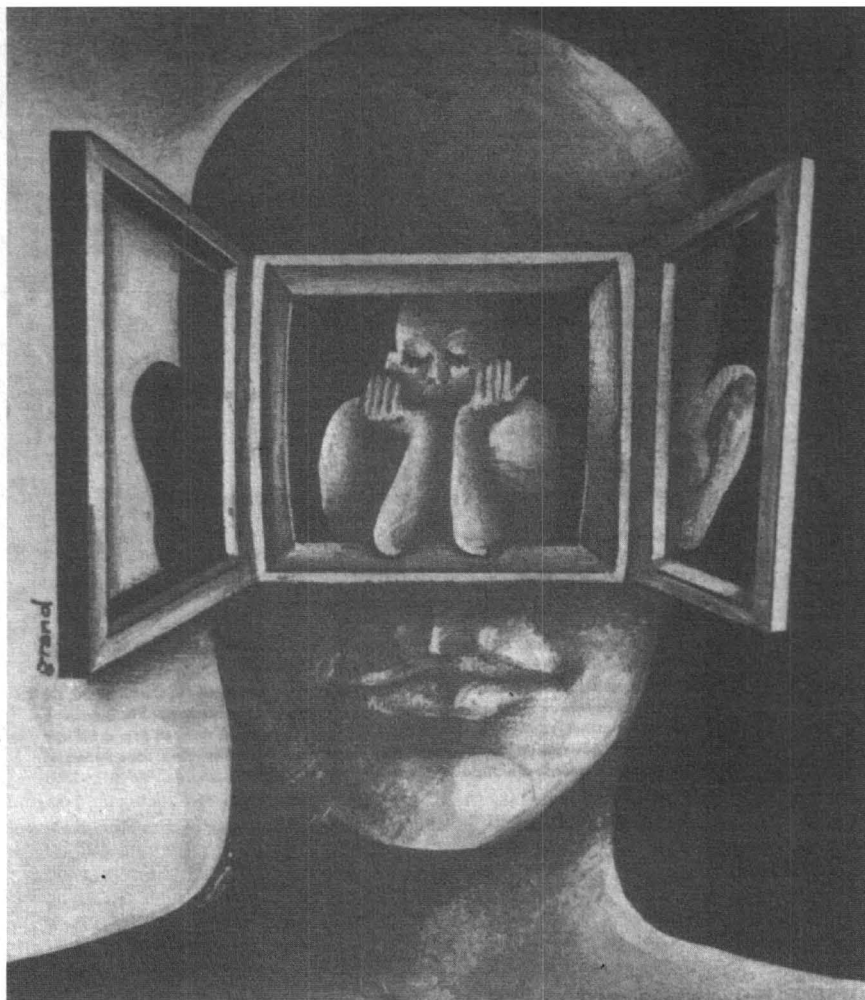
Nici teatrele vechi nu respiră toate același ritm. De multă vreme nu s-au mai produs premiere notabile în teatrele din Pitești, Turda, Petroșani, Bârlad, după cum unele teatre, altădată efervescente, s-au retras într-o discreție apatică (Teatrul Mic, teatrele din Oradea, Sibiu, Brăila, Reșița, Baia Mare etc.).

Da, a crescut numărul de teatre, dar a crescut în aceeași măsură și numărul de spectacole bune, sau, mă rog, calitatea medie a spectacolelor? La această întrebare, mă tem că nu dețin un răspuns liniștitor...

4. S-au înmulțit publicațiile de teatru. De unde până în 1990 nu exista decât revista „Teatrul”, care concentra cam tot ce se scria în România pentru și despre teatru, acum avem și un săptămânal, „Rampa”, legat încă ombilical de ziarul „Azi”, și, de scurtă vreme, un bimestrial editat de UNITER și numit – cred, impropriu – „Semnal teatral”

ANTITEZE





(semnalele, ca să fie percepute ca atare, trebuie să aibă, după părerea mea, o frecvență mai mare, căci mi s-ar părea ne semnificativ, bunăoară, un semnal bianual sau cincinal...). Noile reviste – utile și, în general, serioase – caută să acopere o suprafață cât mai mare din problematica teatrală. Și, uneori, reușesc.

5. A crescut prețul biletelor la teatru, dar nu într-o măsură alarmantă și prohibitivă. Se mai poate merge la teatru plătind cât pentru o halbă de bere, așadar încă e bine. Rău e pentru dramaturgii autohtoni care, când sunt jucați, primesc tot 12 la sută din încasări, exact cât primeau în ultima perioadă a epocii de aur. Norocul lor e că teatrele nu prea îi joacă.

6. A crescut în mod vizibil procentul de spectatori tineri în sălile de spectacole (75–80%), ceea ce mă face să cred că teatrul și-a asigurat publicul pentru azi și pentru viitor. Atenție, însă, ce oferim acestui public tânăr, care, pe cât de repede a fost câștigat pentru teatru, tot atât de repede poate fi pierdut, dacă nu-i dăm satisfacție!

Oricum, chiar dacă în sălile de teatru se văd din ce în ce mai puține costume, cravate și rochii de seară și din ce în ce mai mulți „blugi”, chiar dacă nonșalanța a înlocuit solemnitatea, nu pot decât să mă bucur că teatrul concurează fără complexe discotecile și barurile.

7. S-au înmulțit (chiar foarte mult) cronicarii de teatru. Cu puține excepții, proaspeții cronicari ar trebui să mai vadă ceva spectacole, să mai studieze ceva cărți și să mai învețe ceva gramatică. După mai bine de cinci ani, e timpul să apară niscaiva frâne în calea dilétantismului, criticii de teatru să mai treacă prin furci caudine, sau, dacă deranjează expresia cultă, prin ciur și prin dârmon. Este prea evident că unii cronicari improvizați scriu mai mult decât au citit în viața lor, confundă teatrul cu ciroul și îl concurează neloial pe Rică Venturiano.

8. S-au înmulțit școlile teatrale de stat sau particulare. Unele produc actori, altele produc bălbâiți, peltici și împiedicați.

9. Avem mai mulți actori tineri. Perfect! Este mare nevoie de actori tineri (cu excepția celor de la punctul 8). Trebuie ajutați să nu îmbătrânească înainte de vreme.

10. Avem mai mulți regizori tineri. Poate că de acest lucru va profita și dramaturgia românească.

11. Avem din ce în ce mai multe spații neconvenționale în care se face teatru. Un exemplu de urmat este, încă o dată, Teatrul Levant, care, după o trecere triumfală cu **Socrate...**, al lui Țanev prin Palatul regal, a descoperit un spațiu formidabil pentru **Pelicanul** la Sala Dalles. Există însă un pericol, și anume, în goana după spații neconvenționale, să ajungem să le disprețuim pe cele convenționale și să găsim din ce în ce mai puține motivații pentru a face spectacole pe scenele obișnuite.

Despre descreșteri, în numărul viitor.

Politici teatrale

Nu prea a fost popularizat, în presa autohtonă, conflictul dintre Giorgio Strehler și autoritățile italiene; marele regizor fusese acuzat că a deturnat 50 de milioane de lire din subvențiile Uniunii Europene pentru Piccolo Teatro. Zelul demolator al campaniei „Cu mâinile curate” s-a extins și în fragilul domeniu al artei: dacă pot fi atât de ușor compromiși politicienii, de ce ar fi iertați artiștii? Întotdeauna și peste tot se va găsi un contabil satisfăcut de a-l fi învins cu mijloacele lui pe un mare artist. Întâi mândru, apoi dezgustat, Strehler a părăsit acum trei ani Italia și s-a instalat la Lugano, în Elveția. Apoi, cercetările au dovedit că nimic nu era adevărat și, după ce i s-a recunoscut integritatea, Strehler a decis să se întoarcă la Milano: „Adversarii mei ar fi fost prea fericiți, dacă scăpau de mine. Exilul este o alegere greșită” – afirmă acum Strehler.

În lumea mare în care a intrat de aproape șase ani România, relațiile dintre cei care dau banii și cei care-i folosesc nu sunt atât de bine reglementate pe cât lasă să se înțeleagă nemulțumiții de toate felurile și nicăieri valoarea nu este un zid de apărare destul de solid, prin care să nu poată pătrunde conspirația mediocrității.

După răsturnarea violentă a dictaturii, speranța difuză a tuturor oamenilor de teatru a fost că a venit vremea adevărului și că, în sfârșit, se va instaura o adevărată ierarhie a valorilor. Cel puțin două erori: adevărată sau falsă, ierarhia e fixă, „instaurată” doar în regimurile autoritare, în cele democratice ea este supusă unor fluctuații permanente, influențată de subiectivitatea criticii, de gustul pieții, de o mulțime de factori întâmplători, care dispar înainte chiar de a fi identificați. Pe de altă parte, la reparații visau și cei ocoliți de talent și de inspirație. Ar fi fost relativ simplu dacă regimul comunist ar fi persecutat toate valorile și ar fi promovat exclusiv impostura. Ar fi făcut-o, poate, dacă ar fi avut instrumente precise de măsură. Dar cei care îndrumau și cenzurau concret viața teatrală aveau un oarecare spațiu de manevră pe care-l foloseau conform gustului și convingerilor personale. În dările de seamă și rapoarte, tot teatrul românesc, strâns unit în jurul partidului, pune în practică politica și indicațiile tovarășului Ceaușescu. În viață, se făceau spectacole care n-aveau nici o legătură și însuși acest fapt era receptat de public ca o sfidare. Evazionismul, estetismul ca forme de protest, ba chiar de rezistență, cum au spus unii „după”, au contribuit la momentul de criză, la divorțul temporar dintre teatru și public din primii doi ani de după revoluție. Aplaudând Hamlet sau Mizantropul, spectatorii fuseseră de partea adevărului. În 1990 adevărul era în stradă, iar Ion Caramitru și Virgil Ogășanu (interpreții principali ai celor două spectacole) au acum opinii cu totul diferite despre adevăr.

Revenirea în țară a unor creatori care se exilasera în timpul comunismului, năvala spre texte timp de decenii interzise, turneele, ecourile entuziaste (unele reale, altele supraevaluate) au scos teatrul din peisajul bălăliei cu Tamara Dobrin, în aerul tare al competiției mondiale. A fost o „re tehnologizare” izbutită, care a avut eroii și victimele ei. Pentru Teatrul Național, prezența lui Andrei Șerban a însemnat o reconsiderare a existenței sale artistice ca instituție. Dar, sub conducerea lui Lucian Giurghescu, Teatrul de Comedie – înainte invidiat pentru coeziunea colectivului – a devenit un cuib de vipere într-un permanent spectacol de culise. Plecarea celor doi n-are nici aceleași cauze, nici aceleași efecte și concluziile de tipul „puterea îi persecută din nou pe artiștii veniți din străinătate” nu fac decât să încurce lucrurile și să facă „jocul puterii”, care poate folosi slabele performanțe ale Teatrului de Comedie pentru a lovi în Andrei Șerban.

Se poate observa că în materie de teatru puterea nu are o politică precisă, ci doar reflexe autoritare. De altfel, la banii pe care-i dă, nici nu poate emite prea multe pretenții.



Ion Caramitru (Hamlet) și Ion Besoiu (Polonius) în spectacolul lui Alexandru Tocilescu de la Teatrul „Bulandra”

Moștenind structura de teatre stabile, de repertoriu, subvenționate, cu colective adecvate acestui scop, Ministerul Culturii împarte puținul pe care îl are, asigurând supraviețuirea, nu și existența creatoare, și reacționează administrativ la orice încercare de dobândire a autonomiei instituționale. Reforma nu înaintează nici de sus în jos, nici invers: sus nu e voință, jos nu e puțință. Creatorii care-și asumă și un mod nou de a fi director de teatru în cadrul vechiului sistem (cum ar fi Nicolae Scarlat sau Alexandru Dabija) eșuează, deoarece structura prin definiție conservatoare a puterii se sprijină pe nemulțumiții din interior, și orice demisie sau numire provoacă tot atâtea proteste cât și oftături de ușurare. Posturile de directori de teatru nu sunt oferite celor care se prezintă cu un program coerent, ci în chip de răsplată pentru devotamentul din trecut și pentru promisiunea de a nu face valuri în viitor. Faptul că Victor Ioan Frunză și Adriana Grand au fost practic izgoniți de la Teatrul Național din Târgu-Mureș și au fost primiți cu două proiecte grandioase la Teatrul Național din București nu înseamnă că domnii Serafim Duicu și Fănuș Neagu fac politici diferite, ci că, deocamdată, chimismul afinităților precumpănește asupra eventualelor indicații de centralizare și subordonare a culturii. Sărăcia generală a societății românești nu este un mediu propice apariției teatrelor particulare. Dar chiar dacă n-ar exista decât experiența Teatrului Levant al Valeriei Seciu și tot s-ar dovedi că un artist adevărat se poate împlini spectaculos mai curând în afara structurilor decât înăuntrul lor.

După părerea mea, provizoriul este de preferat reglementărilor amănunțite și imobilității la care acestea duc. Nu pentru o lege a teatrelor ar trebui să militeze acum obștea teatrală, ci pentru abrogarea acelor prevederi legale care condamnă la imobilism, în care teatrul e asimilat cu o fabrică de șuruburi și artiștii cu producătorii lor.

Într-o structură reglementată, schimbarea unui secretar de stat sau a directorului de resort poate produce efecte teribile. E timpul să ne împăcăm cu ideea că obștea teatrală nu este o colectivitate solidară, că pentru membrii ei un premiu, o laudă obținută într-o localitate balneară din străinătate contează mai mult decât un principiu. E o realitate de care oricine se poate folosi și apărătorii libertății de creație pentru toți cei ce simt că au ceva de spus pe o scenă ar trebui să-i accepte pe oamenii de teatru așa cum sunt ei, și nu în spiritul realismului socialist, „așa cum ar trebui să fie”. E singura politică teatrală care ar merita să fie făcută.

MAGDALENA BOIANGIU

SIMONA MĂICĂNESCU:

„Teatrul românesc poate avea o soartă mai bună“

DIALOG

□ **De vreo doi ani nu te-am mai văzut pe afișele teatrelor. Unde ești și ce faci?**

■ În majoritatea timpului am fost în Franța. Mai precis, am prins un contract fericit la Odéon, unde se desfășoară un proiect pe termen mai lung, de nouă luni, consacrat „teatrului-foleton”. Spectacolele au loc la sala mică a Odéon-ului și sunt guvernate, în plan tematic, de nevoia definirii identității umane, de criza provocată prin pierderea acestei identități.

□ **Cum ai ajuns „să prinzi” acest contract?**

■ Povestea e mai lungă. După evenimentele din decembrie 1989, numeroși mesageri ai teatrului, ai culturii franceze au descins la București. Au venit cu spectacole, dar, în același timp, i-au interesat și au apreciat disponibilitățile noastre pentru performanță. Asociația Franceză de Acțiune Artistică (AFAA) a pus pe rol numeroase proiecte în acest scop. Unul dintre ele, inițiat împreună cu UNITER, a dus la înființarea Teatrului Româno-Francez. Cu această trupă, alcătuită din actori tineri, au fost puse în scenă spectacole în limba franceză. Unul dintre ele, intitulat **Șase personaje în căutarea...** și montat de Sophie Loucachewsky, o regizoare născută la Chișinău, a beneficiat de o carieră strălucită pe traseul Franța-Canada-Elveția și iar Franța. Mai târziu, ea m-a solicitat să fac asistență de regie. Până la urmă, însă, am fost chemată să intru în alt spectacol al său, realizat împreună de către Teatrul „Sorano” din Toulouse și un teatru din Avignon, pe scena căruia am și jucat.

□ **O veritabilă plăcă turnantă pentru destinul actorilor, acest Avignon, nu-i așa?**

■ Da, pentru că acolo este un uriaș „târg” de artă, o chintesență a industriei de spectacole. Mișună peste tot impresari, manageri, se fac și se desfac proiecte. Din nefericire, spectacolul nostru a fost un eșec! Cu toate acestea, el era deja programat și la Paris, unde a suferit însă modificări esențiale. Eu jucam în **Mozart și Salieri** și în **Mica serenadă**. Textul nostru era grefat pe Pușkin și pe alți scriitori ruși. În general, teatrul francez nutrește o reală admirație pentru cultura rusă.

□ **S-a repetat eșecul?**

■ Nu! De această dată, am avut cronici bune. Mai mult: mă aflam printre primii interpreți analizați, cu reveniri asupra evoluției mele în rol, ceea ce – am aflat acolo – are darul să te impună interesului și respectului public.

□ **Dar publicul propriu-zis?**

■ Am o amintire emoționantă la acest capitol. Într-un parc, în vecinătatea teatrului, două doamne au venit după mine șușotind: „Ea este, dragă, în mod sigur, nu e nici o confuzie”. Și m-au abordat, ca și cum ne-am fi cunoscut de mult: „Te-am văzut aseară, îți mulțumim pentru ceea ce ai reușit să faci!” Eu mă fâstăcesc, apoi, revenindu-mi, întreb, cu neîncredere: „În care spectacol?”... „În amândouă”, îmi răspund ele prompt, după care îmi repetă: „Îți mulțumim pentru seara aceea”. Așa te felicită ei, acolo. Nu cu adjective, ci, pur și simplu, mulțumindu-ți, ca pentru un cadou deosebit, pentru emoția pe care le-ai dăruit-o...

□ **Spuneai că ți-ai petrecut majoritatea timpului în Franța. Pe unde ai mai cutreierat?**

■ Prin Elveția! Am fost invitată la un spectacol de cabaret, la Geneva, sub genericul „Sărbătoarea muzicii”. Își dau mâna aici teatrul, muzica, divertismentul. În cadrul episodului „Actori cântând”, eu am interpretat un cântec minunat al Mariei Tănase și un bocet ardelenesc. Succesul meu i-a determinat pe organizatori să mă invite și în acest an la „cabaret”, fapt care

pentru mine a însemnat o nouă și mare bucurie. Între timp, însă, am primit o invitație (și am și jucat) în **Roberto Zucco** de Bernard-Marie Koltès, la Geneva și Lausanne. Eram vreo treizeci de interpreți care, timp de aproape trei luni, am lucrat pe brânci, fără sufleri, fără tehnicieni, fără menajamente sau ifose. Cele șaisprezece interprete ale piesei împărțeau o singură cabină mare, dar nu s-a iscat nici cea mai mică neînțelegere între noi. A fost o mare lecție de teatru și de viață, care mi-a amintit de marii profesori, de învățămintele regizorilor eminenți cu care am lucrat.

□ **Ce-ar fi să-i numești?**

■ Înaintea tuturor, profesorul meu, Octavian Cotescu. Apoi Sanda Manu, Silviu Purcărete, Andrei Șerban, Ducu Darie. Spectacolele de la Piatra-Neamț (**Piațeta**) și de la Teatrul Mic (**Puricele**), apoi **Trilogia antică**, la Național, mi-au rămas întipărite în minte pentru totdeauna. Dar și filmul „De ce trag clopotele, Mitică?”, unde am avut șansa extraordinară de a-l cunoaște pe Lucian Pintilie. Sau emoția unui rol principal, în filmul „Rug și flacără” al regretatului Adrian Petringenu. Cei numiți, dar și Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Nae Caranfil reprezintă valori sigure pentru teatru și film, pentru competitivitatea artei noastre. Iar francezii – mă refer la specialiști – sunt tot mai convingși de acest lucru, de disponibilitățile mari ale fenomenului artistic din Est, în general.

□ **Care sunt impresiile tale în legătură cu faptul de a juca în limba franceză?**

■ Am făcut-o și la București. În România, însă, lumea este tentată să te urmărească mai ales cu interes lingvistic, să vadă cât de frumoasă ori... dimpotrivă este pronunția ta în limba lui Molière.

□ **În Franța nu sunt atenți la acest aspect?**

■ Ba da, însă pe plan secundar. Sunt frapați, în primul rând, de calitățile tale actorești și numai după aceea îți recunosc și o particularitate „de culoare”, ca să zic așa, care vine dintr-o muzicalitate a rostirii, neobișnuită pentru ei. Această particularitate se datorește, firește, muzicalității limbii române.

□ **Cu alte cuvinte, barierele lingvistice nu sunt insurmontabile, nu-i așa?**

■ Nu! Interpreții noștri – cei cu vocație, bineînțeles, și dispuși la un efort extraordinar – pot depăși toate barierele lingvistice și geografice. M-am convins de asta și când am participat la un spectacol-omagiu, o manifestare complexă consacrată unor artiști din Africa de Sud. Totul e să vrei să cunoști, să distrugem zidul dintre noi.

□ **Dar zidul politic a căzut deja de cinci ani.**

■ Au rămas bariere spirituale, alcătuite din neîncredere sau indiferență. Am sesizat aici, la București, că mulți continuă să creadă că suntem cei mai grozavi din lume, că ni se cuvine totul și că nu avem nevoie de alții, că nu putem învăța nimic nou de la ei. Ce mare eroare!



□ Pentru că am ajuns aici, care ar fi, după părerea ta, soluția problemelor financiare și organizatorice din teatrul românesc?

■ Că nu avem bani, că suntem săraci este azi un lucru arhicunoscut, banal. Este, poate, și motivul pentru care nu se încearcă depășirea momentului „drolul de sare”. Cred că lumea consumă încă nepermis de multă energie în vorbe, în suspiciune, în jocuri de culise ori încăierări pamphletare. Stăm pe loc și tot căutăm răspuns la întrebări chinuitoare, deși e clar că răspunsurile vor veni mai târziu. Mult mai târziu. E o retorică sterilă! De ce oare nu căutăm adevărul „din mers”, preocupându-ne să rezolvăm câte ceva, pas cu pas, îndrăznil, riscând, cu gândul la viitor? Trebuie să învățăm a privi mai departe, ca pe autostradă, și să recâștigăm gustul faptelor. În Franța, în teatru, oamenii n-au timp de bărfă, de lucrături murdare, de „politichie” sterilă ori de ifose. Nu știu ce formule s-ar potrivi mai bine la noi, căci sunt convinsă că nu pot fi copiate modelele teatrului occidental. Trecerea peste noaptea la contracte „pe rol” ar fi poate catastrofă, în plan social, pentru cei mai mulți. Dar nici teatrele-mamut, unde cincisprezece-douăzeci joacă, iar o sută își iau doar salariul și se bălăcesc în „borhotul” culiselor, nu mai pot ține pasul cu realitatea.

□ Crezi că teatrul nostru, în general, va putea intra în circuitul unei vieți normale, comparabilă cu ceea ce se întâmplă în Europa, în lume?

■ Prin unele spectacole, ori prin valori individuale – regizorale, actricești, scenografice – a și intrat deja, cu dreptul. Ca instituție, însă, cred că este departe de așa ceva. Pentru că lipsesc încercările curajoase și riscante, despre care am vorbit, încercările capabile să promoveze experiențe, soluții, formule noi. Iar la etajele superioare, ale factorilor decizionali, nici măcar nu s-a făcut simțită această voință...

□ Să ne întoarcem la tine, dar fără acel sinistru pleonasm: „ce proiecte de viitor aveți?”...

■ De fapt, nici nu am vreun „proiect”, ci un contract ferm, la Teatrul „M.C. 93 Bobigny” din Paris. Aici voi începe repetițiile, peste câteva zile, la un scenariu pe texte din Racine, Beckett și alții, sub titlul *Tratat despre pasiuni*. Mai am încă două contracte de onorat, în anul viitor, ceea ce înseamnă că, până prin '96-'97, știu deja ce voi juca, numărul aproximativ al spectacolelor, când vor avea loc premierele etc. În funcție de asta, pot să particip ori să mă gândesc și la alte proiecte.

□ Nimic legat de România?

■ Deocamdată! Asta, până când se vor ivi propunerile tentante, timpul necesar, șansa... Dar cred că ele sunt legate și de acele modificări, înnoiri de structură și mentalitate, la care are dreptul teatrul românesc, înnoiri îndreptățite chiar de valorile lui indiscutabile. Ar fi păcat ca această auriu să se degradeze ori să nu se exprime în noile condiții de libertate și concurență valorică. Multe dintre minunile noastre, admirate fără rezervă în Occident, dau acum semne dureroase de degradare. Priviți, de pildă, ce se întâmplă în turism, unde ar fi trebuit să pășim, după '90, ca în raliurile de „Formula 1”, iar noi ne mișcăm precum melcul, sub povara atâtor și atâtor prejudecăți, interese obscure, sau reputație. Nădărnicesc, totuși, ca teatrul, cultura să aibă o soartă mai bună.

ION PASARU

ANCHETA

TEATRUL

AZI

Secretarul literar – o necunoscută?

Locuirea de a defini statutul secretarului literar în tranziția teatrului românesc a ajuns destul de repede în local unde ideile înșirătoare se întind în rețeaua de a funcționa conform unor structuri care par – poate și sunt – învechite și în neputința de a construi unele noi. Teoretic, aproape toți cei îndreptați spun că este necesar în teatru un om cu o pregătire culturală superioară, care să se ocupe de structura repertoriului, de calitatea literară a curvențelor rostite pe scenă, de relația teatrului cu autorii dramatici și traducătorii, de elaborarea programului de sală, precum și de tot ceea ce se ivește în drumul spectacolului spre public. În practică, secretarul literar se ocupă de toate celelalte probleme puse în cârmă de către superiorii săi ierarhici; atribuțiile de secretar proliferază, literatură devine un simplu hobby al unei persoane destul de zgârcit retribuite. Că statutul acestei funcții este destul de șablon se dovedește și prin faptul că nici una din treburile mai mult sau mai puțin stabile, alcătuite în urma unor inițiative private, nu a simțit nevoia unui asemenea colaborator. Și, într-adevăr, în absența unor programe de perspectivă, când repertoriile se alcătuiesc prin adăugarea inițiativelor regizorale, principala atribuție a secretarului literar devine aceea de a invita la premieră autorii dramatici și pe cei care scriu despre teatru (nu sunt oceleși persoane), precum și pe oamenii politici pe care directorul sau regizorul îi simpatizează (sau de la simpatia cărora așteaptă oarecare beneficii pentru sine sau pentru echipă).

Discuția despre secretarul literar ține ori de trecut, ori de viitor. Acum în teatru este nevoie de oameni care știu să cumpere ieftin și să vândă scump. Secretarul literar, sau oricum se va numi această funcție, este un lux, un lux necesar pe care, deocamdată, teatrul românesc nu și-l poate permite.



■ ■ ■

ALEXANDRU DABIJA:

„O meserie care ar trebui reanalizată”

- **Domnule Dabija, cum vede un director de teatru (mi-e greu să spun „fost director”) situația actuală a secretarului literar? E important să aflăm părerea unui director atât de „lipsit de calități manageriale” încât o piesă montată la teatru pe care-l conducea a fost nominalizată în Marea Britanie pentru Premiul Asociației Managerilor de Teatru (TMA)... Mai corespunde meseria de secretar literar vreunei necesități a teatrului românesc în momentul de față?**

- În primul rând, expresia „secretar literar” este greșită. Vorbim greșit; e exact ca și când am vorbi despre funcția de **șef de cultură**: Inspectorul, Șeful cu cultura de la Municipiu. Secretariat literar există peste tot în lume, atâta doar că la noi e prost ales cuvântul care definește funcția. Dependența dintre termenul definitoriu și esența muncii personajului respectiv e mult mai mare decât ne imaginăm. Atâta timp cât simțim că sunt improprii aceste cuvinte, atâta timp cât nu avem nici măcar vocabularul pentru a formula ideile, nu înțelegem ideea. Borges spunea că nu crede în lucrurile care nu pot fi spuse și că nu poți spune un lucru decât când îți e foarte limpede. Or, noi încercăm să lămurim o confuzie folosind termeni confuzi. Funcția e total depășită de vremurile pe care le trăim. Este un punct strategic al teatrului, dar și o meserie care ar trebui, în mod normal, reanalizată profund, căci, la fel ca și teatrul în ansamblu, aparține unei structuri date și nu se poate modifica decât atunci când se va schimba întreaga structură. Deci nu este o **parte** a teatrului pe care să putem să o schimbăm. Atâta timp cât teatrul românesc își păstrează structura rusească – cu avantajele și marile dezavantaje pe care le presupune aceasta –, secretariatul literar este ceva normal și funcțional; într-un teatru gândit conform standardelor europene (fără trupă fixă, fără regizori angajați), meseria de secretar literar ar trebui să devină însă cu totul altceva. Numi sună deloc bine să aud vorbindu-se despre secretarul literar ca despre cineva din afara procesului artistic propriu-zis – exact cum se discută despre dramaturgia românească ca despre ceva în afara fenomenului teatral. Sunt ingredientele aceleiași ciorbe și, atâta timp cât ciorba are același gust, degeaba vorbim numai despre morcovi.

- **Să amănunțim puțin. După părerea mea, în condițiile actuale, secretarul literar are prea puțină activitate literară. Mai exact, din moment ce regizorul este cel care propune teatrului un anume proiect, ce mai poate propune secretarul literar – și mai are rost să o facă?**

- Bineînțeles că nu. Iată, ne întoarcem de unde am plecat: problema nu e a secretariatului literar, ci a sistemului. E limpede că există o senzație de neîmplinire pe care toată lumea o resimte: directorii de teatru, actorii, regizorii; iar cei din urmă, secretarii literari. Sursa acestei senzații de neîmplinire este relația absolut falsă dintre regizor și teatru. În România nu există nici un teatru care să-și propună un program artistic bine definit. Altfel, secretariatul literar ar avea o contribuție esențială, hotărâtoare la stabilirea respectivului program. Dacă, de pildă, contactarea regizorilor, actorilor, scenografilor s-ar

face în funcție de un astfel de program (și nu invers, cum se întâmplă acum, când îți stabilești programul în funcție de cei ai), atunci secretarul literar, împreună cu conducerea teatrului, ar da **direcția artistică** a instituției. Cred că modelul cel mai bun din acest punct de vedere se găsește în Anglia și în Germania; acolo se fixează mai întâi liniile de literatură dramatică pe care teatrul ar dori să meargă, „proiectele”, nu neapărat anumite piese. Or, la noi, sunt stabilite mai întâi piesele, când normal ar fi să vorbim despre **teme**, teme de interes public, spiritual, sau religios, sau conjunctural, teme care funcționează în cultură: „anul Rabelais”, „anul Adrian Păunescu” (mai știi?) etc. Ar trebui să fixăm zonele de interes, apoi să alegem regizorii și actorii, și pe urmă să le propunem oamenilor, în funcție de bugetul pe care-l avem, să lucreze cu noi. Abia atunci oamenii ar veni, atrași de un **contract artistic**, și nu de obligativitatea slujbei. Cred că de aici pornește falsul: secretarul literar se trezește și el în situația cea mai îngrădă în domeniul culturii: cea de slujbaş. Practic, la ora actuală, secretarul literar se află, cred, în zona cea mai parșivă a teatrului: ca idee, aparține zonei artistice, dar munca pe care-o face e total birocratică. Sigur, cu „accese” artistice, în funcție de orgoliul fiecăruia: crearea unui program de spectacol mai deosebit etc. Dar e o mare pierdere de timp să faci afișul, să tipărești un program care se aruncă... Atâta vreme cât teatrul va rămâne în structura asta, o să tot discutăm la fel; secretariatul literar e o „problemă” pe care o discutăm și prin '79, exact la fel. E ca și când ne-am chinui să-nțelegem de ce se circula greu prin București. E simplu: se circula greu pentru că sunt drumuri foarte proaste.

- **Totuși, în '79 nu exista nici măcar teoretic posibilitatea să se schimbe lucrurile. Acum, cel puțin teoretic...**

- Nici acum nu există, de vreme ce știi de la bun început că orice încerci să schimbi nu are practic șanse de reușită.

- **Nu mă refeream la restructurarea vechilor instituții, ci la posibilitatea oamenilor de teatru de a se „grupa” în altfel de organizații.**

- Despre asta vorbeam și eu: este absolut imposibil. De fapt, e vorba despre ceva ce la noi se numește a bate apa în piua. Asta da, e o nouă posibilitate care ni s-a ivit: în loc să facem ceva, preferăm să batem apa în piua despre ce putem să facem – este o formulă care ține de curentul subteran al spiritualității românești. N-am putut opri să fim călcați în picioare, în schimb nimeni nu ne-a oprit să ne plângem de asta. Poate rămâne altei generații să treacă la făptuire, cred că noi suntem prea înecați în birocrație. De aceea spun că discutăm la fel ca în '79. Ce face secretarul literar? Ce să facă? Citește piese și le propune. Cui le propune?

- **Oare mai citește, acum, piese de teatru pentru a le propune?**

- Mai citește, câteodată. Cred. Nu sunt secretar literar, nu știu. Deci ce face? Se ocupă cu tipăriturile teatrului și, din când în când, face un soi de public relations.

- **Există vreo piedică legislativă în a împărți actualele responsabilități ale secretarului literar într-o parte propriu-zis literară și alta de „public relations”, plătite separat (pentru că activități atât**

de diferite nu pot fi puse sub aceeași umbrelă, în mod normal), fie că cele două sunt indeplinite de aceeași persoană sau de persoane diferite?

- Nu cred că există. Dar structurile nu pot fi îmbunătățite din mers, schimbând pe ici-pe colo. Trebuie făcută altă structură. Eu, cel puțin, m-am desprins total de ideea de teatru ca instituție de stat, cu schemă fixă de 200 de oameni... Pentru că, în interiorul acestei scheme (care include și secretarul literar), nu se poate funcționa decât respectând regulile jocului comunist: cu pile la Minister, cu pile la tipografie, cu șpagă... Toată lumea știe lucrurile astea; iar noi, în loc să vorbim despre amănuntele concrete, ne batem în idei, în propuneri mărețe. Nu poate fi vorba de nici o propunere măreață când orice om normal știe că pentru a face un afiș trebuie să dai șpagă în jur de 100 000 de lei la tipografie. Atâta timp cât acest sistem va dura, degeaba vorbim despre rolul secretarului literar și despre ceea ce poate el să facă.

- Probabil că Teatrul Odeon a fost singurul din România care, în ultimii cinci ani, și-a propus un program artistic coerent, pe termen lung, și pe care începuse deja să îl realizeze; Centrul de dans contemporan și Atelierul de lansare a pieselor contemporane (românești sau străine) erau doar două dintre componentele acestui program. Ce contribuție au avut (dacă au avut) la alcătuirea lui secretarii literari ai Teatrului Odeon?

- De foarte multe ori au contribuit. Cred că și din punct de vedere al secretariatului literar Teatrul Odeon a reprezentat un model. Miruna Runcan și Cristian Buricea-Mlinarcic au făcut tot ce **se putea** face; n-au făcut nimic din ceea ce **trebuia** făcut - pentru că **nu se putea**.

În ce măsură Miruna și Cristian au contribuit la crearea programului artistic? Exact în aceeași măsură în care am contribuit și eu. Am afirmat-o întotdeauna: n-a fost un program făcut „la rece”, stabilit de la început, ci prin selectarea zecilor de propuneri. Din acest punct de vedere,

mai mulți oameni de la Odeon, inclusiv secretariatul literar, au impus programul teatrului: prin această selecție a proiectelor și prin sprijinirea lor. Când Măniuțiu, sau Hausvater, sau Vlad Mugur (nu-i pomenesc aici pe toți), sau regizorii străini care-au colaborat cu noi au venit să lucreze, faptul că ne-am adunat toți **într-un anume fel** în sprijinirea acelui proiect a dus la crearea programului. Repet: nu cred să existe în România un teatru cu un program artistic în sensul curat al cuvântului, adică un program hotărât de către directorul teatrului împreună cu consilierii artistici. Cred că secretarul literar poate ajuta mai mult decât venind cu un text de care, dragă Doamne, n-a mai auzit nimeni. Dar și aici există o mare confuzie, determinată de lipsa oamenilor bine pregătiți pentru ceea ce au de făcut. Teatrul e o instituție făcută să promoveze cultura, deci valoarea, sau în interiorul activității lui există o mare doză de „datorie formativă”? E un barbarism, dar îl folosesc în sensul bun, „educativ”. În ce măsură teatrul îndeplinește la noi o funcție social-culturală? Să fim serioși, lupta teatrelor e acum să aibă colaborarea unor regizori buni, ca să facă cel puțin un spectacol bun într-o stagiune, și să aibă actori buni; aceste condiții o dată îndeplinite, ele atrag automat textul.

Ca regizor, aș avea nevoie de un secretariat literar care să-mi propună texte contemporane, din ultimii doi-trei ani. Dar noi, azi, în dramaturgie, trăim ca în comerț: mănncăm alunele expirate de șase luni. Sigur că dramaturgia nu e ceva comercial, deci nu trebuie neapărat să fie proaspătă, dar e vorba despre dezvoltarea culturală; dacă vrem să ne racordăm la spiritul european cât de cât contemporan, trebuie să facem acest pas. Cu secretar literar cu tot.

- Teatrul Odeon a avut o publicație - „Canavaua”... De ce ați simțit nevoia unei alte publicații în afara programului de sală? E o preocupare foarte rară în teatrele noastre.

- Și ideea, și realizarea le aparțin Mirunei și lui Cristian. Ei au făcut revista, ziarul și, dacă-i întrebi pe ei, probabil vor

spune că e singurul lucru bun pe care l-au făcut la Odeon; pentru că, fiind oameni de presă, țineau foarte mult la această idee. În ceea ce mă privește, cred că o asemenea publicație e mai importantă decât un caiet-program, destinat strict momentului în care se desfășoară spectacolul. Efortul pe care secretarii literari ai Odeonului l-au făcut pentru scoaterea acestei gazete a fost acela de a impune și un demers sau un discurs teoretic, pe lângă activitățile teatrului, explozive și efemere prin natura lor: spectacolele de teatru sau cele de balet, experiențele mai mult sau mai puțin reușite... „Canavaua” era un lucru foarte bun și ai fi păcat să se renunțe la el, indiferent ce o să se întâmple mai departe în acel teatru. ■

Scenă din Mincinosul de Goldoni la Teatrul Odeon (regia: Vlad Mugur)

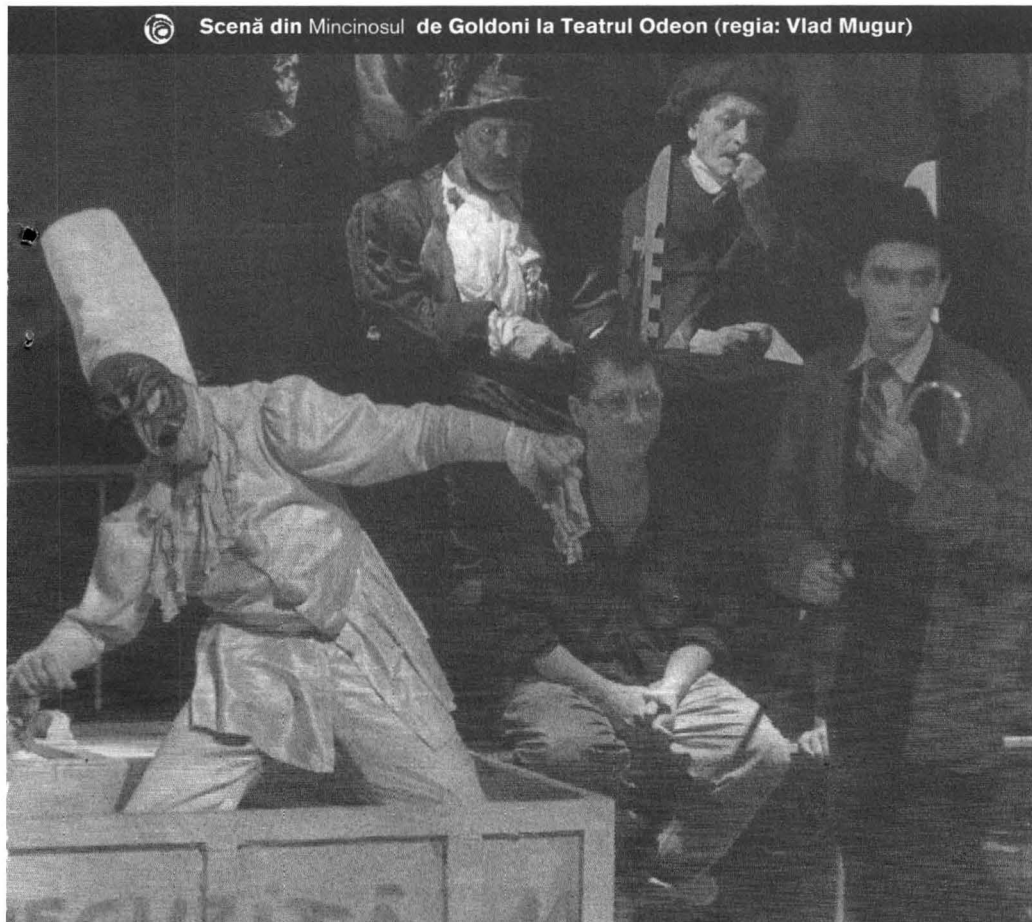


foto: Mihai Onoianu



© Mihai Constantin și Șerban Cella în *Trei surori* de Cehov la Teatrul „Bulandra” (regia: Alexandru Darie)

ALEXANDRU DARIE:

„Soluția ar fi învățarea acestei profesii la ATF”

– **Secretar literar. Ce vă spune această sintagmă?**

– Hai să vedem de unde vine termenul, dacă este propriu sau măcar util cu înțeles și cu formulare. În condițiile în care există o producție literară contemporană – după părerea mea, foarte bogată –, trebuie ca cineva să citească o mulțime de texte, fie românești, fie străine, și să propună directorilor de teatru și regizorilor o selecție de piese care s-ar putea constitui într-un viitor repertoriu. În această accepțiune, termenul cred că provine din Germania, unde funcția a existat de multă vreme și există încă. Germania e una dintre puținele țări occidentale care mai practică teatrul de repertoriu așa cum îl practicăm și noi; aici, profesia despre care vorbim s-a perfecționat. La originea acestei profesii au stat două funcții – hai să le zicem ideale. Pe prima am numărat-o citirea, selectarea și propunerea unor texte din marea enormă care sosește într-un teatru. A doua funcție practică în Germania este aceea de documentare: secretarul literar e un fel de asistent al regizorului, un colaborator care se ocupă de investigarea surselor și a documentelor de epocă și care selectează din ele acele lucrări care sunt interesante pentru concepția regizorală – material iconografic, detalii de etnologie, de politică, de moravuri –, care pot fi utile elaborării spectacolului. Această colaborare începe uneori chiar înainte de repetiții. În „schemă germană” a funcției acestuia intervine o latură în plus față de „idealul românesc al s. I” – atenția ca rostirea

actorilor să fie corectă (unii regizori sunt mai puțin preocupați de acest aspect și atunci treaba aceasta e preluată de secretarul literar). În Germania, acesta se numește „dramaturg”; el trebuie să propună variante de text, atunci când un actor simte nevoia să schimbe un cuvânt cu altul. Din acest punct de vedere, este un asistent de regie intelectual, mai priceput, chiar, în domeniul textului decât însuși regizorul.

Există, desigur, și excepții. Un strălucit exemplu este cel al secretarului literar sau dramaturgului lui Peter Brook. Acolo această profesiune e dusă până la capăt. Se elaborează texte care trebuie rostite, inspirate din lucrări care nu au fost scrise special pentru teatru.

După părerea mea, acestea ar fi cele câteva laturi importante ale profesiei de secretar literar: citirea-proponerea de texte; documentarea; supravegherea a tot ceea ce ține de partea literară a unui spectacol: rostire, cuvânt, traducere etc.

În alte țări în care am avut ocazia să lucrez, cum ar fi Marea Britanie sau SUA, această profesiune nu există în accepțiunea de la noi – cu mici excepții. Funcția e preluată, în unele teatre, de asistenții de regie: unul, doi sau chiar trei pentru un singur spectacol. Există în Marea Britanie și teatre în care un „comitet de lectură” primește, studiază și selectează textele, iar majoritatea teatrelor sunt conduse de un „board” care stabilește liniile strategiei repertoriale și

manageriale. În SUA teatrele de repertoriu sunt extrem de rare, astfel încât partea de documentare cade în sarcina regizorului și a asistenților lui, iar partea iconografică, în seama scenografilor și a asistenților de scenografie.

- Din tot ce ați spus până acum despre sistemele de funcționare a teatrului în alte țări, a rezultat clar un punct comun: colaborarea, munca în echipă. Ce se întâmplă din acest punct de vedere la noi?

- La noi, ca și foarte multe domenii ale culiselor teatrului (nu în sensul bărfelor, ci al profesiunilor colaterale: mașiniști, maeștri de lumini, maeștri de sunet, designeri, regizori tehnici), și domeniul secretariatului literar este, după părerea mea, supus empiricului. Cred că soluția ar fi învățarea acestei profesii (ca și a celei de maestru de lumini, de exemplu) la ATF sau în alte facultăți specializate. De ce? Pentru că, de obicei, la noi secretarul literar provine fie din domeniul filologiei, fie al ziaristicii, fie al criticii teatrale și are sarcini care sunt în alte părți asimilate cu profesii total diferite: „public relations” sau chiar marketing. Or, la noi, ei fac protocolul la premieră, dau telefoane, scriu invitații (de mână), trimit faxuri. Fac totul absolut empiric. La facultățile de management ar trebui să se învețe meseria de **literary manager** sau de **press manager, relații publice pentru domeniul artei**, poate chiar în mod specializat pentru teatru. La nivelul învățământului superior ar trebui făcut ceva; degeaba se supără regizorii sau teatrele că nu există o colaborare de felul acesta. Eu, de exemplu, în cele 25-26 de spectacole pe care le-am făcut, am avut foarte puține momente de colaborare reală de acest tip – „ideal”, să-i zicem – cu un secretar literar. Acești oameni fie că erau extraordinari în ceea ce privește documentarea sau realizarea caietului-program (care e **ultimul** lucru ca importanță – deși, la noi, de multe ori e primul pentru secretarul literar –, e un appendice util spectacolului, dar numai un appendice), fie că știau foarte bine limbi străine, fie că erau foarte capabili în domeniul relațiilor publice, al organizării (relațiile cu presa par lucruri de amănunt, dar ele pot îngropa definitiv sau, dimpotrivă, pot ridica un spectacol)...

- Care ar fi aceste puține experiențe reușite de colaborare?

- Din păcate, nu pot da decât un singur exemplu, unul german: la Freiburg am regizat două piese și am avut un tânăr „dramaturg”, Christoph Deime. Absolviser Filologia (germanistică) la Freiburg și era și fondatorul unui grup de teatru – „Amatoren”, „Amatorii” – în ale cărui producții uneori juca, pe altele le regiza... De asta spun că aceste meserii ar trebui învățate la ATF: un regizor de culise sau un maestru de lumini, să zicem, ar trebui să aibă posibilitatea să se inițieze, urmând câte un curs – nu să profeseze, dar măcar să trăiască „pe viu” experiența de a fi actor sau regizor – în mai multe meserii legate de teatru; după cum pentru un regizor ar fi important să aibă un examen de actorie și invers, pentru un actor – să regizeze o piesă.

- Ați spus: „Soluția ar fi...” De vreme ce sugerați o soluție, înseamnă că ceva nu e în regulă și ar trebui îndreptat. Soluția s-ar afla, după părerea dumneavoastră, în domeniul educațional. Ce părere aveți despre secția de Teatrologie a

ATF? Aceasta pregătește un amestec de traducător cu manager și cu secretar literar, fără o specializare clară, ci punând laolaltă toate aceste lucruri într-o devălmășie din care, după părerea mea, numai lipsa de profesionalism are de profitat. Sigur, asta nu înseamnă că absolvenții acestei secții sunt neprofesioniști; depinde, ca peste tot, de persoana căreia i se aplică acest sistem educațional. Deja a apărut „pe piață” o primă serie de absolvenți ai acestei secții...

- ...unii foarte buni, alții – de nerecuperat. Rău e că, după ce termină facultatea, tuturor le trebuie o perioadă de cel puțin un an de acomodare, pentru că, de fapt, „pe băncile școlii” nu învață nimic din realitatea vie a teatrului; învață teorie, curente spectacologice etc. Sigur că nu le strică să învețe și asta, dar chiar și din acest punct de vedere pregătirea nu e satisfăcătoare, studiul lor se oprește la Peter Brook sau la Grotowski. Or să nu uităm, cu tot respectul, că amândoi sunt mari regizori ai anilor '60, '70, '80... Că Brook rămâne, probabil, cel mai mare regizor contemporan e adevărat; dar Brook e deja un clasic, nu are nimic de-a face cu noul val de regizori extrem de importanți – de la Peter Stein la Robert Wilson –, care reprezintă curentele noi în teatru, drumul mai departe. Nu mai vorbesc despre Deborah Warner. Dar nimic din secretele acestei meserii care e teatrul nu sunt învățate. Cred că secretarul literar, ca și maestrul de lumini (deși avem câțiva reprezentanți de seamă în ambele domenii – de exemplu, un extraordinar maestru de lumini e chiar aici, la „Bulandra”: Ioan Lazăr), învață meserie de unul singur, „pe furate”. Acum încă există profesioniști; dar ei vor ieși la pensie. Unii (acum vorbesc despre maeștrii de lumini) și-au pregătit câte un tânăr care învață tot așa, empiric...

- Ucenicește...

- Exact, ucenicește pe lângă un maestru. Dar unii sunt capabili să transmită ce știu, alții nu. De aceea e nevoie de școală. De aceea ar trebui ca această idee de manageriat teatral (care include și manageriatul literar, și pe cel de presă, și relațiile publice) să fie regândită – pentru că, chiar acum, la cinci ani de la schimbarea sistemului stalinist, moștenit, de organizare a teatrului, avem oameni care s-au angajat de curând și care gândesc exact la fel ca înainte. Sigur, individualități există. Există o Adriana Popescu, care a fost cel mai bun secretar literar al unui teatru românesc, o perioadă destul de lungă. Dar acum nu mai profesează...

- În condițiile organizării rigide a teatrelor românești în momentul de față, credeți că doar o schimbare a modului de pregătire profesională (chiar la nivelul studiilor de specialitate) poate da rezultate? Nu cumva rezultatul ar rămâne același dacă un secretar literar extraordinar de bine pregătit ar urma să evolueze, să „funcționeze” în cadrul aceleiași structuri?

- Schimbarea ar trebui să fie de structură; nu e singurul domeniu în care nimeni nu se poate descurca în hățișul de legi, multe de dinainte de '89, încă neabrogate, în condițiile unei totale lipse de libertate financiară. Situația secretarului literar este doar un reflex (unul dintre multele) al acestei situații anormale. ■

VLADIMIR GĂITAN:

„Aș fi fericit dacă ar exista un curs pentru secretarii literari”

- Domnule Găitan, sunteți de câțva timp directorul Teatrului de Comedie. Ce strategie ați adoptat față de compartimentul „secretariat literar”?

- Înainte de interviu mi-ați adresat un fel de compliment legat de curățenia sufletească și nepriceperea reală cu care m-am înhamat la această treabă. Desigur, pentru mine există încă unele necunoscute legate de conducerea acestei corăbii care este teatrul. Trebuie să vă mărturisesc că secretariatul literar reprezintă un punct de sprijin foarte important, dar pe care simt că încă nu știu să-l definesc.

Sunt în Teatrul de Comedie de 25 de ani și îmi amintesc cu plăcere de câțiva secretari literari competenți; de Andrei Băleanu, de pildă. Prezentarea teatrului era foarte bine făcută și cred că aceasta ar fi atribuția cea mai importantă a unui secretar literar. De asemenea, investigarea dramaturgiei universale contemporane pretinde calități serioase din partea unui secretar literar.

- Care ar fi aceste calități?

- Secretarul literar trebuie să fie un intelectual de rasă. Nu este suficient să propună titluri de piese. Trebuie, în același timp, să aibă în vedere actorii teatrului. Evident că, după '90, unele „atribuții” ale secretarului literar au dispărut: compromisurile, slalomul acela periculos și permanent pe care trebuia să-l facă - la fel ca noi toți, de altfel - pentru a împăca și Puterea, și exigențele publicului. După '90 a apărut însă o altă problemă: tentația de a cădea

în capcana „libertății”. Când spun asta mă gândesc la spectacolele cu ținută artistică neglijată în favoarea comercialului. Un bun secretar literar trebuie, categoric, să-și depășească condiția de lector al unor texte și să devină un fel de jolly-joker în tot ce înseamnă promovarea teatrului în ochii spectatorului, spectator care vine foarte greu în sala de spectacol; concurența televiziunii, a filmelor video este uriașă. Împreună cu oamenii pe care i-am adunat lângă mine încerc să realizez o înțelegere mai la obiect a cerințelor impuse de această stare de lucruri.

Ar fi necesar, poate, un curs de management teatral, de **promotion**. Cei mai mulți dintre noi înțeleg destul de primitiv ceea ce trebuie să facă un secretar literar.

- În teatrul dumneavoastră cum se face selecția pieselor ce intră în repertoriu? În ce măsură vă slătuieți cu secretarul literar? Vă simțiți „la mână” regizorilor care vin și vă propun piese?

- Concret, toată politica mea repertorială de până acum s-a rezumat la găsirea unor regizori de vârf pe care i-am „curtat”, uneori chiar cu insistență. Sigur că, din acest motiv, repertoriul poate fi lipsit de unitate.

- Dar poate avea varietate.

- Am adus - prin concurs - șase actori tineri, unul mai bun decât celălalt, actori de care sunt foarte încântat. Au venit la concurs 60 de actori, a fost o bătălie extraordinară. Această participare mi-a demonstrat că sunt pe drumul cel bun, că actorii prețuiesc din nou Teatrul de Comedie care, încet-încet, și-a recăpătat acea atmosferă extraordinară de lucru pe care o avusese altădată. Pe de altă parte, consiliul

artistic este alcătuit din cei mai importanți actori ai teatrului: Iarina Demian, Virginia Mirea, Florin Anton, Silviu Stănculescu, Cornel Vulpe. Am invitat-o și pe dna Adriana Popescu la unele consilii, pentru că țin la părerea unor oameni cu experiență. Aș vrea chiar să extind consiliul artistic și aș aspira la prezența alături de noi a unor oameni de talia lui Liiceanu sau Pleșu.

- Întâmplător sau deliberat, mi se pare că ocoliți chestiunea în discuție: cum e cu secretarul literar? Vi se pare potrivit acest termen?

- Nu cred că denumirea este cauza neîmplinirilor. Consider că termenul nu contează: adică secretarul literar se confundă cu secretara care bate la mașină și răspunde la telefon? Nu, însăși însoțirea cu „literar” îl înobilează. Ei, la acest capitol suntem încă în căutări. Omul extraordinar care să promoveze cu fanatism, aș zice, imaginea teatrului, omul acela de echipă care să ardă pentru teatru, nu l-am găsit.

Nu vreau să las acest sector la voia întâmplării. Repet, aș fi fericit dacă ar exista un curs și pentru directori, și pentru secretari literari.

**CARMEN BĂRBULESCU
CIPRIANA PETRE**



Dinu Manolache, Gabriela Popescu și Marian Rălea în Troilus și Cresida de Shakespeare la Teatrul de Comedie (regia: Dragoș Galgoțiu)

FESTIVALUR?

PIATRA-NEAMȚ

Repere certe și considerații subiective

Din punctul de vedere al reuniunilor teatrale de cele mai diferite structuri, titlaturi, obiective declarate sau nedeclarate, anul 1995 s-a dovedit până acum deosebit de rodnic. În principiu, această abundență n-ar trebui să ne contrarieze, ea dezmințind, cel puțin aparent, starea de precaritate ce planează asupra vieții noastre teatrale imediate. La o parcurgere mai atentă a afişelor acestor manifestări cu durată de aproximativ o săptămână, vom observa însă tendința unor colective artistice de a itinera același spectacol, în căutarea izbânzii de palmares; fiecare nou semnal de adunare este considerat potrivit datelor proprii ale reprezentăției în cauză.

În aceste condiții, un festival (e drept, fără ierarhizări și fără premii) în care, din douăsprezece montări, doar două au mai fost întâlnite cu trecute prilejuri similare devine o excepție și anunță, din start, un grad sporit de seriozitate. Este cazul celei de a XI-a ediții a Festivalului de Teatru găzduit de Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț. Dar și în acest caz a funcționat o alcătuire oarecum anevoie de înțeles a listei de participanți. Au fost prezente, fapt notabil, cinci instituții teatrale din afara granițelor țării – două din Republica Moldova și câte unul din Ungaria, Germania, Franța – și șase din țară, mai exact cinci din București, al șaselea fiind teatrul-amfitrion, care și-a rezervat două reprezentații diferite; pentru geografia teatrală a României, afişul festivalului de la Piatra-Neamț ni s-a părut insuficient de convingător.

Numărul oamenilor de teatru – dramaturgi, regizori, actori, scenografi, critici – care au răspuns invitației gazdelor a atins doar într-o singură zi cota pe care fusesem obișnuiți a o înregistra aici în anterioare ediții: a fost ziua spectacolului cu piesa **Orfanul Zhao** de Ji Junxiang, semnat, la Teatrul Tineretului, de regizorul Alexandru Dabija. În restul intervalului 20–28 mai 1995, prezența specialiștilor în materie, veniți din București, Iași, Bacău, Târgu-Mureș, Chișinău, s-a vădit a fi mai degrabă modestă. Paguba a fost însă a celor care au lipsit de la Piatra-Neamț, pentru că festivalul a propus spectacole de bună și de foarte bună calitate, fiecare dintre ele prilejuind dense și neobișnuit de animate discuții în zilnicele (uneori nocturne) „conferințe de presă”, de fapt convorbiri pertinente și relevante purtate între criticii de teatru și realizatorii celei mai recent vizionate montări. Publicul pietrean s-a dovedit din nou nu doar mare amator de **spectacol teatral**, prin participare masivă la reprezentații, dar și bun cunoscător al **artei teatrale**, asigurând fiecăreia dintre evoluțiile colectivelor actricești receptarea sensibilă și avizată a semnalului trimis dinspre scenă spre sală.

Am putut contempla modalități de creație dintre cele mai diferite, puse în slujba idel de teatru și onorate, în marea lor majoritate, de profesioniști tineri. Compania Orion Balet, sub conducerea coregrafului Sergiu Anghel, se alină într-o etapă de limpezire a personalității sale artistice, așa cum s-a văzut și din spectacolul **Anotimpuri**, pe muzică de A. Vivaldi și T. Willebrandt. O altă „modalitate” întâlnită mai rar în astfel de reuniuni teatrale a fost cea a trupei de mimi creată și condusă de actorul Dan Puric, sub egida Teatrului Național „I.L. Caragiale” din București; **Pantomimia**, un spectacol acid și alert despre

contemporaneitatea noastră sau despre răsfărângeri în această contemporaneitate a unor segmente din istoria epocii imediat anterioare; s-a bucurat de o primire deosebit de favorabilă din partea privitorilor. O propunere incitantă, care a și declanșat comentarii în consecință, a aparținut regizorului-student Theodor Smeu Stermin, din clasa condusă de conf. univ. Mihai Măniuțiu de la Catedra de Teatru a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj. Cu o distribuție exclusiv masculină, el a semnat, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, spectacolul **Îmblânzirea scorpiei** de Shakespeare, urmărind, în mod declarat, crearea unui spațiu teatral neoelisabetan. Montarea are ritm, umor, inteligență iscoditoare, iar argumentul forte, **echipa**, nu stânjenește reliefa individualităților artistice, între acestea remarcându-se profesionalismul subtil al actorului Liviu Timuș. Revederea acelei miniaturi încântătoare, **Hatmanul Baltag**, realizată de

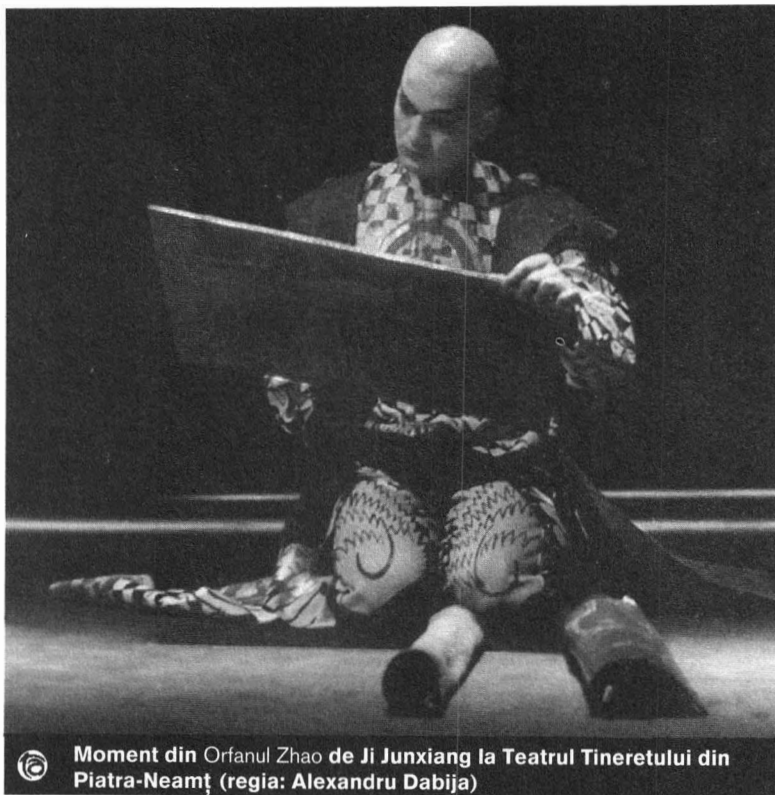
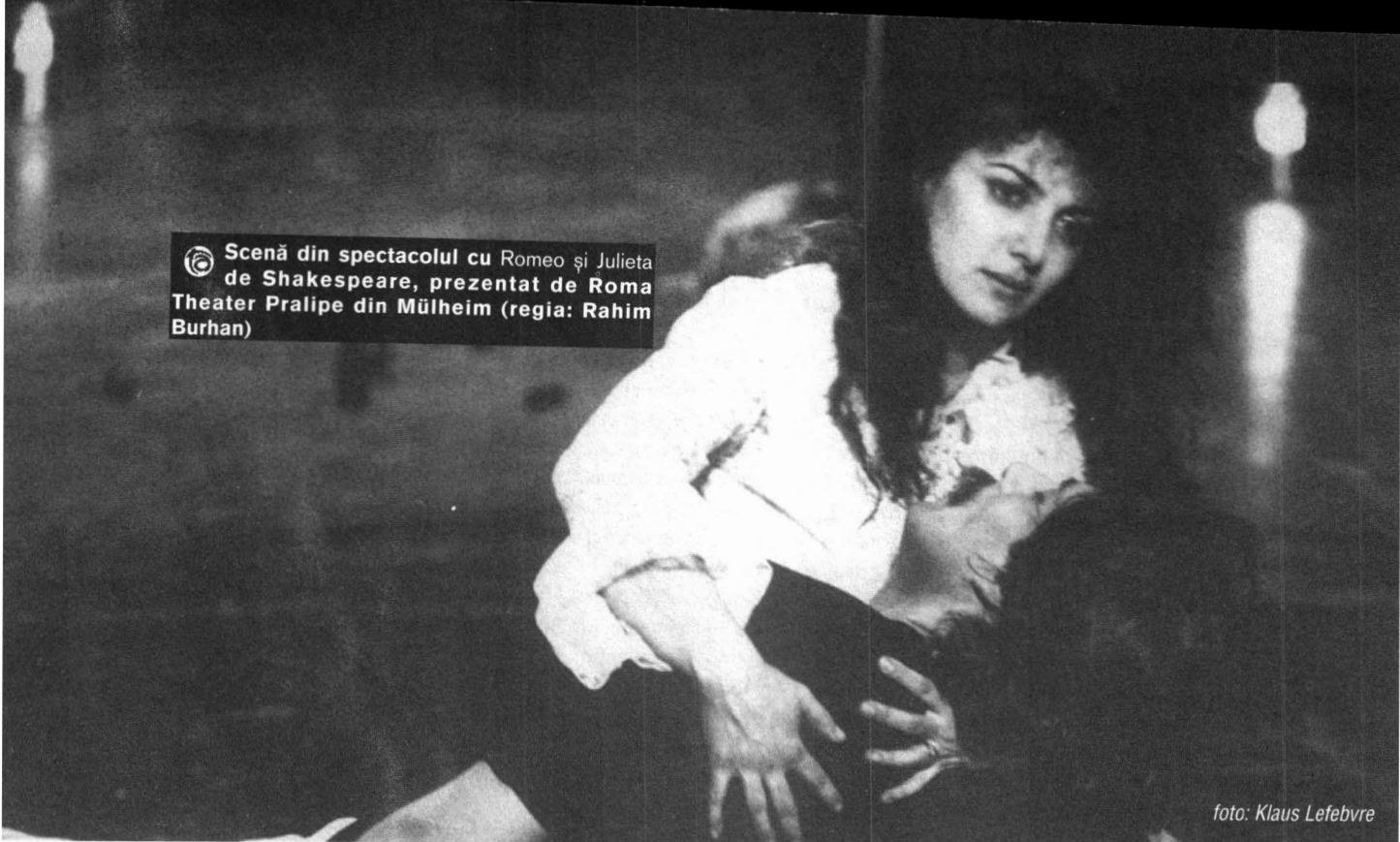


foto: Cornel Mitode

Moment din Orfanul Zhao de Ji Junxiang la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (regia: Alexandru Dabija)

profesoara Sanda Manu cu studenți de la Academia de Teatru și Film din București, ne-a întărit credința că valorile actricești ale teatrului românesc continuă să fie prezente pe palierul fiecărei generații. S-ar cuveni câteva vorbe deosebite de laudă unor dintre acești copii minunați; le amânăm însă pentru stagiunea viitoare, când îi vom reîntâlni, că actori confirmați, pe scenele noastre. Un text-confesiune, **Regele moare** de Eugen Ionescu, pus în scenă la Chișinău, în teatrul care poartă numele ilustrului dramaturg, de regizorul Petru Vutcărau, și-a valorificat, doar parțial, în festivalul de la Piatra-Neamț, intențiile de comentariu filosofic tragicomic. O echipă foarte tânără, cea a Teatrului





Scenă din spectacolul cu **Romeo și Julieta** de Shakespeare, prezentat de Roma Theater Pralipe din Mülheim (regia: Rahim Burhan)

foto: Klaus Lefebvre

Universitar din Budapesta, a prezentat scenariul lui Hudi László, **Jeanne d'Arc**, autorul fiind și regizor al spectacolului. S-a mizat pe incertitudinile și pe ipocriziile care au clădit legenda unui personaj real, discuțiile pe marginea acestei reprezentări polarizându-se în jurul libertății teatrului și al limitelor acestei libertăți, în materie de demitizare. Unul dintre cele mai interesante spectacole ale festivalului a fost cel adus de Roma Theater Pralipe, teatru al romilor înființat de regizorul Rahim Burhan la Skopje, în Macedonia, și găzduit în prezent de Theater an der Ruhr din Mülheim, Germania. Piesa **Romeo și Julieta** de Shakespeare a fost citită ca o tragedie a trăitorilor din spațiul fostei Iugoslavii, tragedie în care Romeo este fiul familiei creștine Montagu, iar Julieta – fiica familiei musulmane Capulet. Înțelesurile acestei „citiri” a textului shakespearian, ca și unele secvențe de relevabilă forță dramatică în desfășurarea reprezentației, au conferit întregului semnificații tulburătoare.

Momentul de maximă altitudine artistică a festivalului a fost marcat de spectacolul **Orfanul Zhao** de Ji Junxiang, dramaturg din dinastia Yuan-mongolă (cca. 1234–1279). Alexandru Dabija a montat acest text cu o desăvârșită grijă pentru sensul fiecărei replici, pentru expresivitatea gesticii și pentru plastica ansamblului actor-costum-decor, utilizând în sprijinul tentativei sale și suportul savant lucrat al tandemului muzică-lumină, cu rol activ și continuu în desfășurarea poveștii scenice. Această poveste, care dezvoltă motivul uciderii pruncilor, din mitologia creștină, dar anunță și motivul crimei ca instrument de ascensiune politică, din **Macbeth**, cunoaște, în montarea de la Teatrul Tineretului, o descifrare tensionat dramatică, acutele situându-se în registrul confruntării dintre trădare și violență pe de o parte, onoare și sacrificiu pe de altă parte, totul gravitând în jurul ideii de răzbunare. Într-un ansamblu de profesioniști funcționând ireproșabil, părțile solistice au revenit actorilor Corneliu Dan Borcia, Liviu Timuș, Loredana Botezatu, Radu Băițan și, cu o remarcă specială, așa cum afirmam imediat după spectacol, actorului Ion Muscă. (Din nefericire pentru acest reductibil interpret, pentru Teatrul Tineretului și pentru întreg

teatrul românesc, Ion Muscă urca atunci pe scenă, fără ca cineva să bănuiască, în ultimul său rol. Dumnezeu să-l ierte și să-i apere aducerea-aminte printre noi!)

Revenind la montarea în discuție, se cuvine adăugat prezențelor relevabile Corul, personaj colectiv cu pondere determinată în izbânda acestei întreprinderi, care a susținut la o cotă performantă partitura muzicală semnată de Mircea Octavian. Se cere, de asemenea, menționată participarea, cu rezultate demne de laudă, a scenografilor Dragoș Buhagiar și Irina Solomon, ca și a maestrului de lumini Vasile Popovici.

Un spectacol-manifest, **Noi**, conceput la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău de regizorul Mihai Fusu pe un scenariu modular semnat de Constantin Cheianu, a reconstituit secvențe-document din realitatea socio-politică a Republicii Moldova. Ultimele trei reprezentații ale acestui minimaraton teatral au adus, pe rând, descifrarea **Furtunii** de Shakespeare ca basm desprins din mitologia copilăriei (proponere luminoasă și sensibil lucrată, sub conducerea regizorală a lui Cornel Todea, la Teatrul „Ion Creangă” din București), un spectacol aspru, despuiat de orice artificii „teatrale” și într-un deplin respect față de textul original – **Sfârșit de partidă** de Samuel Beckett, montare a Teatrului „La Vache Crue” din Périgueux, Franța (regia, Pierre Orma) și mai vechea noastră cunoștință, **Cumetrele** de Michel Tremblay, în regia lui Petre Bokor, spectacol al Teatrului Odeon din București, o comedie îngândurată în care excelează Adriana Trandafir, Tamara Buciuceanu, Dorina Lazăr, Carmen Tănase, Liana Mărgineanu.

Ediția a XI-a a Festivalului de Teatru de la Piatra-Neamț, sub înaltul patronaj UNESCO, sprijinită de sponsori iubitori de artă adevărată, avându-l ca director pe regizorul Nicolae Scarlat și drept deviză „O lume pentru toți, o lume pentru fiecare”, și-a întâmpinat cu generoasă ospitalitate invitații, adunându-i, timp de nouă zile, sub semnul îngemănat al credinței în **Om**. Apoi, la fel ca și celelalte ediții, a devenit istorie.

CONST. PAIU

Experimentul Sfântu-Gheorghe

Foarte numeroasele festivaluri ce caracterizează actuala perioadă suferă frecvent de o carență de specificitate. Titlaturi ambigue permit reunirea unor spectacole eterogene ca formă și substanță, pentru care unicul criteriu de selecție pare să fie adesea caracterul lor itinerant. Nu astfel stau lucrurile în cazul Festivalului de Teatru Atelier, organizat de Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu-Gheorghe și ajuns la ediția a treia, ce s-a desfășurat între 28 mai și 7 iunie 1995. Ne aflăm aici în fața unei opțiuni clare – aceea de a identifica modalități noi de expresie artistică –, concordantă totodată spiritului de febrilă căutare întru redefinirea actului teatral la sfârșit de mileniu. Răspunsul participanților la solicitarea organizatorului, directorul Radu Macrinici, ilustrează preocuparea în cauză. Spectacolele din concurs, ca și manifestările adiacente, au pus în evidență o serie de tendințe, iar față de preponderența uneia sau alteia s-au structurat adevărate micro-secțiuni.

Astfel, trupa budapestană Dream Team a adus în discuție formula de teatru-dans printr-o „halucinație tragicomică după W. Shakespeare”, intitulată **Julietta trăiește**. Coregrafa-regizoare Balázs Mari imaginează scene dintr-o posibilă bătrânețe a Julietei, înălțuite cu rememorarea unicei iubiri, cea pentru Romeo, pe care l-a lăsat singur în moarte. Cuvintele puține la care se apelează sunt împlinite dramatic de forța de sugestie a dansului, a muzicii sau a granițelor unduitoare din perdele cernite ce delimitează, fără să le separe net, visul de realitate. Astfel, balerinii maghiari, nefăcând din dans un scop în sine, găsesc drumul spre teatrul vizual cu accente psihanalitice. O pondere importantă deține dansul și în **Căsătorie cu de-a sila** de Molière de la Teatrul Satiricus din Chișinău. Deși, chiar înainte de ridicarea cortinei, o marionetă ce-l întruchiează pe autor ne amintește că „niște umili actori de comedie nu pot aspira la perfecțiunea adevăraților maeștri ai baletului”, reprezentarea demonstrează contrariul. Cei paisprezece actori, călăuziți de regizorul Sandu Grecu și de coregraful Victor

Tanmoșan, ating performanțe notabile atât în numerele individuale, cât și în cele de ansamblu. **Jacques sau supunerea** de Eugen Ionescu în regia și scenografia lui Marius Olteanu, spectacol insistent structurat pe mișcare coregrafică, prezentat de Teatrul Național și Academia de Teatru din Târgu-Mureș, eșuează într-o manifestare ce trimite mai degrabă la vechile brigăzi artistice. Coloana sonoră – un potpuriu Edith Piaf – nu izbuteste să constituie o bază de dezvoltare a doritei atitudini dramatice cântate și dansate.

Mult mai sugestiv și mai inspirat, un miniatural **Exercițiu filosofic** atrage atenția, în afara concursului, asupra unei modalități de exprimare artistică foarte modernă. În absența cuvântului, acest spectacol, realizat de Uto Gusztáv și Konya Réka din Sfântu-Gheorghe, vorbește convingător, prin muzică, plasticitate corporală și lucrul cu câteva obiecte, despre relațiile minoritate-majoritate, ucenic-maestru sau public-artist.

Revigorarea limbajului gestual marchează un **Punct de sprijin** în cariera de mim a lui Gheorghe Ciolpan de la Teatrul Arlechino din Brașov. Uimitoarea mobilitate facială, capabilă să nuanțeze o întreagă gamă de stări sufletești și gânduri, nu este însă dublată, din păcate, de o exploatare pe măsură a expresivității trupului. Pantomima reprezintă singurul element care ar putea susține ideea de atelier în montarea cu **Scaunele** lui Eugen Ionescu de la Teatrul „V. I. Popa” din Bârlad, în regia lui Dorin Mihăilescu. Menționăm și încercarea timidă de inovație a lui Emil Gaju, care a lucrat aceeași piesă la Teatrul de Stat din Oradea. În viziunea sa scenică apare un personaj suplimentar – o femeie în alb, personificare a timpului și a destinului –, purtătoarea unei cutii cu păpuși, dar gesturile ei frânte nu reușesc să rotunjească gândul predestinării, abandonându-l înainte să-i dea substanță.

Minimul efort al ultimelor montări amintite le exclude numai prin comparație din categoria „Diverse” sau, mai exact, Non-Atelier, căci s-au înregistrat și astfel de prezențe, care nu au

ținut cont de specificul festivalului. Surprinzător, una a venit chiar de la teatrul maghiar „Tamási Áron” din localitate (**Umbra** de Evgheni Șvarț, în regia lui Bocskárdi László); o alta, de la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani (**Ultimul examen** de Ludmila Razumovskaia), semnată de un regizor cu personalitate distinctă – Petru Vutcăreanu –, și o a treia (**Îmblânzirea scorpiei** de W. Shakespeare), realizată la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț de Theodor Smeu Stermin într-o manieră consumată prin anii '70. Menționăm inițiativa organizatorilor de a programa, în afara concursului, un spectacol-lectură, cu scopul declarat de a scurta drumul creatorului de teatru spre textul dramatic, uneori incitându-l



Elena și Constantin Petrican în **Scaunele de Eugen Ionescu** la Teatrul „V. I. Popa” din Bârlad (regia: Dorin Mihăilescu)

78579042229





să-i găsească valențele scenice, altelei descurajându-l să le mai caute, ca în cazul pseudo-post-modernismului dubios al piesei **Gyrtor** de Valentin Mihai.

Tot la capitolul inițiativelor meritorii trebuie trecută preocuparea de a organiza reprezentații în spații neconvenționale, respectiv în cadrul natural deosebit de generos de la Centrul de Cultură Arcuș. Într-o seară, la căderea întinericului, tânărul actor-regizor Bogdan Voicu din Sfântu-Gheorghe a invitat spectatorii la o incursiune prin acele **Structuri arhetipale din creația shakespeariană** care urmăresc tema dragostei pe „planuri multiple într-un exercițiu improvizat“.

Conduc de Jacques Melancolicul (Bogdan Voicu), publicul descoperă celebrul cuplu din Verona făcându-și declarații în română, maghiară și engleză; iar dacă Julieta (László Kati) se află în balconul conacului, Romeo (Cristi Drăgan) îi dă replica din înaltul unui copac. Altfel, dintr-un trunchi scobit, rămas de la o anterioară tabără de sculptură în lemn, Nebunul (Adrian Ancuța) dialoghează cu un manechin ce ține locul Regelui Lear. În capelă, monologul înfricoșătoarei Lady Macbeth (Duța Gruianu) răsună și mai tulburător, iar de pe pontonul unde dansează, pierdută, Ofelia (Ina Andriucă), imaginile se răsfrâng în limpezimea de cristal a apei. Alte locuri, alte personaje, alte mașine desăvârșesc harta peregrinărilor de dragoste pe care le încheie simetric, în poienița de unde a pornit, un grup de dansatori și cântăreți care ne-a însoțit mereu. Este același luminis care inspirase, cu câteva zile înainte, transferarea în aer liber a **Studiului antropologic după Macbeth**, efectuat de Theodor Smeu Stermin și preluat de Teatrul „Antigona” din București. Datele muncii de atelier sunt evidente aici – **body art**, imagine plastică, ritual, ezoterism –, dar sunt înecate într-o serie de grave greșeli și „împrumuturi” grosolane. Dacă pe scenă, căci a avut loc și o reprezentație în interior, nu trec neobservate gesturile nejustificate, stridențele sonore, momentele de încălcare a convenției, asemănările izbitoare cu **Săptămâna luminată** și **Richard III** ale profesorului Mihai Măniuțiu, pe teren deschis acestora li se adaugă inadecvarea emisiei vocale și neadaptarea consumabilelor din decor (lumânări) la arderea în surplus de oxigen.

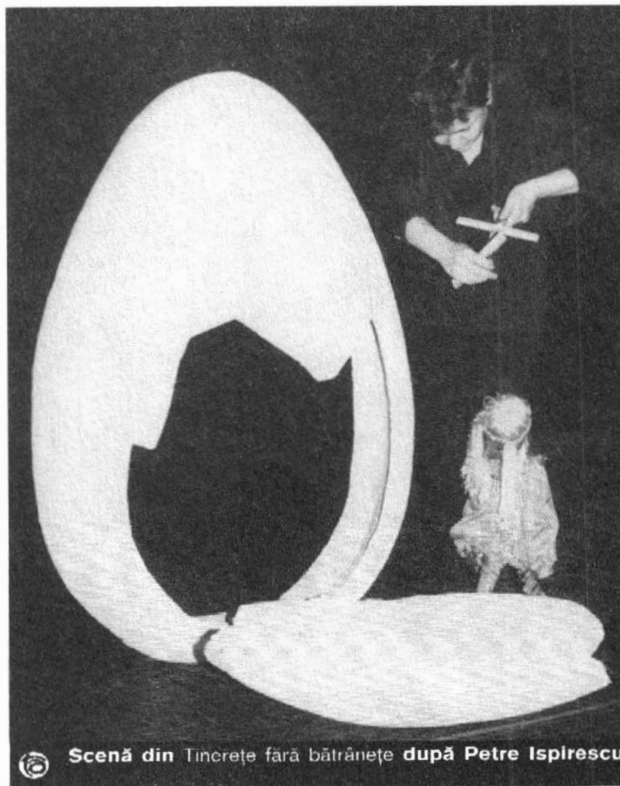
Dezamăgirea de a nu fi văzut creându-se nici o relație cu noul spațiu de joc pălește însă față de stupoarea pe care o provoacă dramatizarea poemului lui Ștefan Aug. Doinaș, **Mistrețul cu colți de argint**. Teatrul Arlechino pune la dispoziția lui Theodor Smeu Stermin actori, mânători, păpuși din câlți cât un stat de om, alte mijloace specifice, pe care acesta le amestecă de-a valma cu ceea ce pare să fie delirul unui elev de gimnaziu. Mostra de kitsch desfășurată pe stradă, cu păpuși greu manevrabile, executând mișcări decupate din serbările pionierești, este repetată și amplificată în sală de combinația grotescă de teatru de umbre, desene animate, Șeherezade, măști și ciobănași autohtoni. Șansa de a persevera în convingerea că așa-zisele genuri minore sunt un izvor (încă insuficient valorificat) de idei și soluții inedite pentru scenele mari ne-a fost oferită de regizorul Ion Mănzatu prin adaptarea basmului **Tinerețe fără bătrânețe**, realizată la Teatrul de marionete din Arad. Observația este confirmată de frumusețea și logica demersului artistic, în care rigoarea, imaginația și super-concentrarea epică impresionează deopotrivă. Bogăția de semne, decorurile cu funcție de personaj, barierele de lumini și celelalte efecte scenice nu vin niciodată în detrimentul coerenței discursului regizoral, ci, dimpotrivă, susțin trecerile Interpretărilor de la simbioza actor-marionetă spre pantomimă și dans.

Varietatea mijloacelor, subordonată unei viziuni originale, caracterizează și debutul regizoral al lui Bogdan Voicu pe scena

Teatrului „Andrei Mureșanu” cu **Picnic pe câmpul de luptă** de Fernando Arrabal. Coșmarul Soldatului (Mircea Bodolan) este populat cu dansuri, când naive, când lugubre, când aberante, în care se antrenează rând pe rând Prizonierul (Adrian Ancuța), Mama (Duța Gruianu), Tatăl (Bogdan Voicu) sau Sanitarii (Tiberiu Tudoran și Cristian Drăgan). Utilizarea ingenioasă a spațiului de joc, de la trapele din avanscenă până la limita profunzimii, imaginile frapante, în culori inspirate, introducerea personajului mut (Ina Andriucă) – un fel de înger păzitor – sunt tot atâtea argumente pentru a aprecia momentul Arrabal de la Sfântu-Gheorghe ca o reușită notabilă.

Alături de Arrabal și Ionescu, Samuel Beckett rămâne o continuă provocare la experiment și căutare prin însăși construcția pieselor sale în refuzul absolut al convenționalismului. La o trecere sumară în revistă a repertoriului ultimelor stagioni, ajungem însă la concluzia că nu sunt mulți regizori români care să fi dat curs provocării. De aceea, prezența francezilor de la Théâtre de la Vache Crue din Périgueux cu **Sfârșit de partidă** constituie un stimul în plus. Montarea amplă, decorurile dominate de o scară pe roțile și interpretarea lui Pierre Orma (Clov) propun o abordare deosebită, clocotind de ritmul mâinii, al plectislii sau al dezgustului. Imobilitatea ridicată la rang de act actoricesc, memorabil prin mimică, ținută sau prin umbra unor gesturi, innobilează creațiile lui Colette Froidefont (Nell), Yves Bolot (Nagg) și Christian Pélissier (Hamm).

Revoluția produsă de teatrul absurdului, comparabilă cu aceea declanșată de pictura abstractă, este doar premisa compatibilității acestuia din urmă cu spectacolul teatral, compatibilitate pe care o dezvoltă producția Naționalului clujean cu cele **17 acte cu Piet Mondrian**, prezentate de arhitectul, scenograful și regizorul Horațiu Mihaiu. Unanim apreciate, **Actele...**, mai mult decât eseu vizual sau comunicare



Scenă din **Tinerețe fără bătrânețe** după Petre Ispirescu

SIBIU

O zonă liberă pentru tinerii artiști

Sibiul are șanse de a deveni – după cât se pare – un centru național (și internațional) al teatrului tânăr. E și singurul loc din țară (deocamdată) în care s-au desfășurat două festivaluri teatrale internaționale, unul după altul (în aprilie – mai 1995).

Ce ar însemna, în concepția organizatorilor, „teatru tânăr”? Artă făcută de tineri, bineînțeles, de studenții școlilor superioare de artă (deci profesioniști) și studenții altor facultăți (deci amatori). Totuși, unul din festivaluri, acela numit al „Teatrului tânăr profesionist”, și-a propus un program foarte ambițios prin complexitate și anvergură, în sensul că a rezervat doar una din secțiuni spectacolelor de la academiile de teatru; altă secțiune a cuprins câteva dintre marile opere scenice românești; alta, spectacole în spații non-convenționale; iar o alta a fost consacrată întâlnirilor, dezbaterilor de creație dintre și cu experimența oameni de teatru, profesori, directori și animatori de festivaluri din toate continentele.

Creatorul acestei ample manifestări, actorul sibian Constantin Chiriac, și-a aflat o vocație nouă: a devenit directorul Casei de cultură studențești din Sibiu, directorul unei companii teatrale studențești, „Puck”, directorul acestui festival internațional (acum, la a doua ediție, cel mai mare și mai bogat de la noi, având, ca cifră de cheltuieli, aproximativ un miliard de lei, colecții de la foruri de stat și de la particulari români, precum și de la foruri internaționale cu nume răsunătoare).

Gelos – dar și zelos –, directorul Teatrului „Radu Stanca” (secție română și secție germană), valorosul actor Mihai Bica, a întemeiat și el un „Festival studențesc de teatru” – internațional și acesta – de un gabarit mai redus, propunându-și să reunească (în competiție) spectacole ale academiilor de teatru (acum au fost poftite cele de la București, Iași, Cluj, Târgu-Mureș) și, într-o a doua secțiune, reprezentații de amatori (din Galați, Timișoara, Sibiu, Arad, Cluj-Napoca, Iași). Conceptul ordonator n-a fost prea clar, fiindcă au figurat în program și montări ale teatrului sibian, care nu erau, deci, nici de școală, nici amatoricești. De asemenea, ni s-au înfățișat recitări și recitaluri care nu erau niciun teatru. „Internaționalitatea” nu era nici ea prea deslușită: o trupă din Muntenegru (anunțată) nu a venit, iar o echipă din Barcelona s-a situat sub cota infantilității. Se observă, de altfel, în ultima vreme, că reuniunile ce se declară „internaționale” mizează în fapt pe una-două formații megieșe (de prin Ungaria, Ucraina subcarpatică), după ce – cum s-a mai întâmplat la Oradea, Satu Mare, Brașov – se vestiseră mulți și mari oaspeți de pe te miri unde. E ca la spectacolele de pe stadioane, unde afișul conține poze și nume de faimă, iar în seara dată impresarii comunică, frugal, că majoritatea participanților s-au îmbolnăvit brusc, au fost accidentați, au pierdut trenul, le-a murit cineva drag din familie etc., trebuind să fie înlocuiți, în ultima clipă, de localnici.

Pornit dintr-o idee utilă, al doilea festival sibian („Radu Stanca”) a adus publicului câteva creații de interes. Managerial vorbind, el e încă în fază de coacere, fiind insuficient elaborat ca program și având unele improvizări de care hotărât n-ar fi nevoie. Impresia că n-a existat vreo selecție prealabilă a fost confirmată la masa rotundă ce a avut loc în incintă și în care



Scenă din Picnic pe câmpul de luptă de Fernando Arrabal la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe (regia: Bogdan Voicu)

non-verbală, sunt esențializări de dincolo de cuvânt, din spatele gândului. Subtextele scrise de Ovidiu Pecican se transmit prin acordurile muzicii alese de Virgil Mihaiu, prin finețea nuanțelor cromatice (la care contribuie Jenel Moldovan) sau prin transpunerea scenografică a tabloului pictorului olandez. În acest spațiu special, nu întotdeauna tridimensional, personajele dialoghează captivant, sublimând rostirea în gesturi simbolice, mișcări coregrafice, atitudini sugestive, aspirații intangibile. Astfel, unul rămâne mereu Autoritatea (Cornel Răileanu), altul devine Femeia în Verde (Miriam Cuius), iar celălalt nu încetează să fie Omul cu Ochelari Negri (Dorin Andone). Un Om Nedumerit (Petre Băcioiu) îi vizitează, înconjoară tabloul, fură verdele din lume, se apropie mai mult, se interesează, pipăie, se satură, înapoiază spectrului culoarea și pleacă.

Față de această propunere, mult diferită de tot ce s-a văzut până acum pe scenele românești, receptarea foarte bună arată capacitatea publicului de a identifica actul artistic de reală calitate, chiar îmbrăcat în forme cu care nu este familiarizat. Nu a întârziat nici recunoașterea din partea specialiștilor, ce au apreciat acest spectacol atât la obișnuita conferință de presă ce urma flecărei vizionări, cât și prin premiile acordate: Marele premiu „ATELIER”, pentru cel mai bun spectacol, și Premiul pentru regie.

ANCA ROTESCU

78579442MRE7





s-au produs câteva clarificări ce vor fi, sperăm, de ajutor organizatorilor ediției viitoare.

Nu sunt prea multe festivaluri zise „pentru studenți”? – se întreba cineva. Nu fac, toate, **cam** același lucru?

Unii sunt de părere că da, e o abundență din cale-afară; alții zic, dimpotrivă, că n-ar fi ceva pernicios. Obsesia „prea multului” în teritoriul teatrului tulbură somnul câtorva gazetari de origine recentă și neliniștește câțiva sedentari bucureșteni, care oricum n-au intenția să se deranjeze la fețele locurilor unde se întâmplă câte ceva. „Nu-s prea multe festivaluri?” – citim și auzim, „Nu-s prea multe premii?” – se reproșează, interogativ (iar uneori cu răspuns ațos, pregătit: ba sunt). „Nu-s prea multe călătorii peste hotare?”, „Nu se **demonetizează** teatrul, cu atâta tevatură în jurul lui?”

Ce ar rezulta din aceste atât de anxioase dubii, de aparentă, firește, onestă, ale unor profesioniști ai negărilor, ale unor ageamii dornici a se afla în treabă, ale unor ignoranți care, observând pe cerul de deasupra lor zburătoare neidentificate, intră într-o panică micuță, cu înfiorări instantanee, privitor la posibilitatea de a vedea că se mănâncă tot ce zboară?

După părerea mea, extensia mișcării teatrale și sensibilizarea unor noi categorii de public – mai ales cel tânăr –, conectarea mai strânsă și directă la circuitele internaționale a regizorilor, trupelor, instituțiilor, participarea noastră efectivă la inițiative ale unor organizații mondiale dau un plus de vigoare și efervescență teatrului românesc. Pentru ceea ce se realizează în domeniu nu

Moment din spectacolul Teatrului Național „Ivan Vazov” din Sofia cu Noaptea fermecată, pe texte de diverși autori



vor fi niciodată suficiente răsplăți – în raport și cu valorile de care dispunem. Exaltări politice de conjuncturală, inflamații gazetărești de duzină, ale unor vânători diletanți de fapte diverse, hipertrofierea unor nereguli ori iregularități administrative, lamento-ul permanent (la modă) al unor critici mărunți, de un nihilism prăfos, și alte manifestări de sorginte viscerală determină, nu o dată, deprecierea viziunii asupra a ceea ce e esențial: sporul masiv al ponderii teatrului în cultură și multiplicarea contextualităților planetare în care suntem, într-un fel sau altul, angrenați.

Ce realizează Constantin Chiriac, la festivalul său internațional? O defilare remarcabilă a unor lucrări scenice românești de primă mână – pe care le văd, cu acest prilej, și numeroșii oaspeți străini: **Decameronul** (Silviu Purcărete – Râmnicu-Vâlcea), **Phaedra** (Silviu Purcărete – Craiova), **Pescărușul** (Cătălina Buzoianu – București), **Unchiul Vanea** (Ovidiu Lazăr – Sibiu), **Adunarea păsărilor** (Cristian Pepino – București), **Astă seară, Lola Blau** (Alexandru Dabija – București), **Cântăreața cheală** (Tompă Gábor – Cluj). Ele se alătură unor spectacole din Lituania (**Rinocerii** – o pantomimă discutabilă), Rusia, Japonia, Canada, Polonia, Elveția, Grecia, SUA, Bulgaria (admirabila trupă tânără a Teatrului „Ivan Vazov”), Siria, Maroc (interesantă figură modernă a unei drame de cuplu, de substrat metafizic) și altele.

Dar concursul școlilor de artă și manifestările amatorilor sunt mai puțin reușite. Dar unele spectacole străine sunt prea modeste față de propria noastră ofertă. Dar secțiunea „teatru în spații non-convenționale” nu ocupă, convențional vorbind, un spațiu destul de însemnat în program. Juriul, condus de dl. Kenneth Campbell (american), având în componență oameni de teatru din România, Republica Moldova, Elveția, Kuweit, Rusia, face departajările necesare, amendări, observații amicale și speră într-o selecție mai bună în viitor.

Însă: la același Festival au loc colocvii deloc lipsite de interes. Profesorul Ion Vartic conduce o dezbatere în aula Universității din Sibiu. Se ține o masă rotundă despre „Toleranță și Diplomatie”, cu personalități române și străine. Silviu Purcărete are un simultan cu gazetarii (la care majoritatea nu prea știu ce să întrebe...). Se desfășoară o fructuoasă reuniune cu directorii de festivaluri din Europa, America, Asia, un schimb de experiență de mare interes – și pentru prima oară la noi. Am cinstea să fiu moderatorul întâlnirii, prezentând un punct de vedere cu privire la conceptul românesc de „festival”, la vocația mondialistă a culturii teatrale române, la un set posibil de soluții pentru multiplicarea și eficientizarea continuă a reciprocităților inter-țări. Ascultăm toți, cu luare-aminte, considerațiile teoretice, relatările de substanță, opiniile unor reprezentanți români (Emil Boroghina), ruși, filipinezi, belgieni, americani, suedezi, lituanieni și alții; stabilim, chiar în cursul dezbaterii, un seminar experimental comun româno-american (în anul viitor) consacrat tinerilor dramaturgi.

(Vom citi, mai târziu, într-un ziar bucureștean, o informare din care reieșea că directorii români de festivaluri s-ar fi pus „în grevă”, în traducere aceasta însemnând că „n-au venit la Sibiu” – de-o pildă, cel de la Satu Mare... –, ceea ce i-a dat persoanei semnate un sentiment de groază și disperare, iar celor ce am fost acolo și am citit informarea, o binefăcătoare clipă de detentă prin ilaritate.)

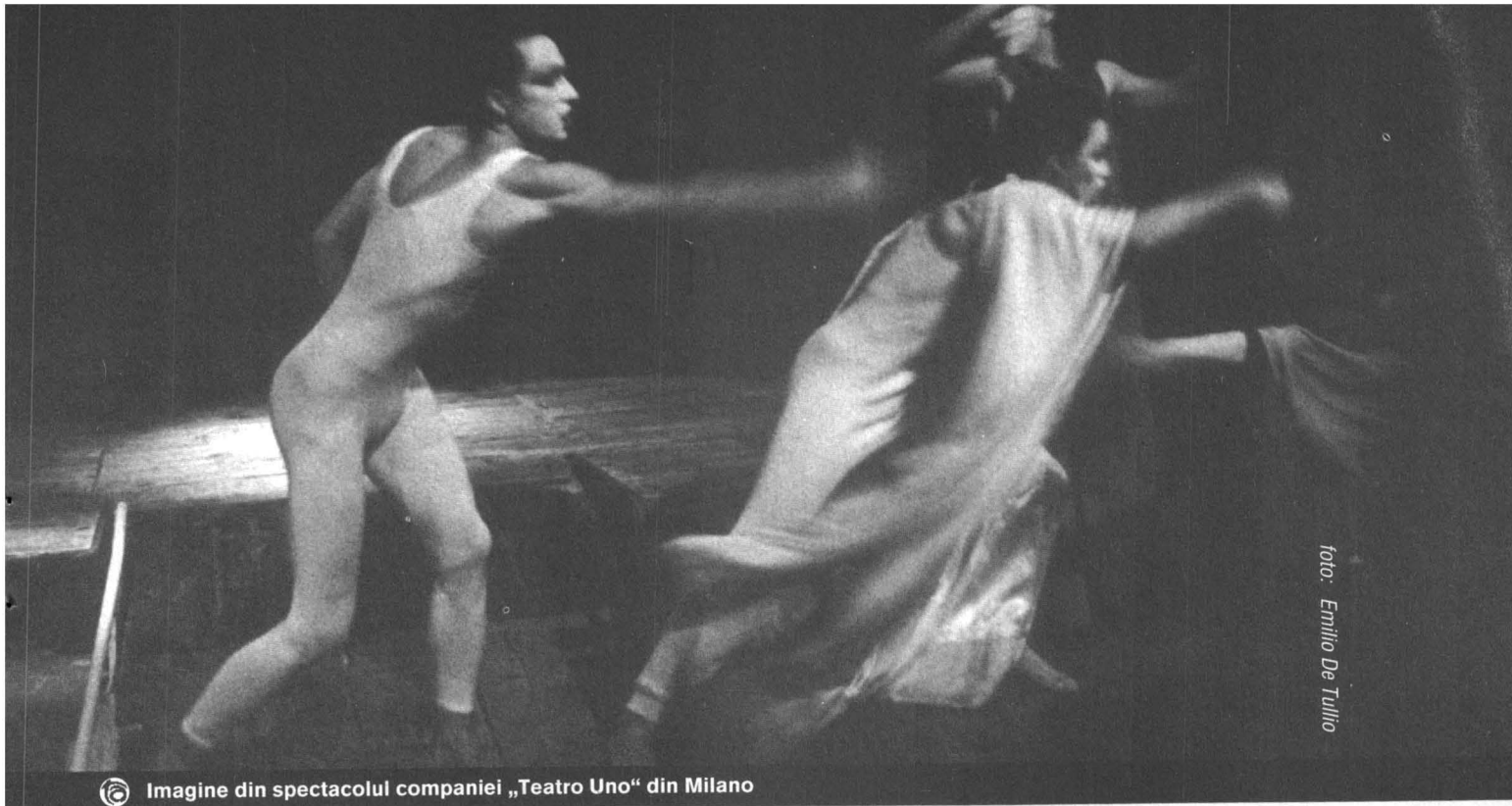



foto: Emilio De Tullio

 Imagine din spectacolul companiei „Teatro Uno” din Milano

Ce i-ar mai fi de folos acestui „Festival internațional al teatrului tânăr profesionist”? Probabil, o delimitare mai afirmată a secțiunilor și programelor lor specifice. Posibil, o mai accentuată selectivitate a prezențelor în competiții și, poate, o mai riguroasă cântărire a celor **invitați** să se pronunțe public în probleme de ordin general. Criteriul competiției, cel al seriozității, cel al autorității, să zicem, ar fi normal să guverneze alegerea preopinienților de către amfitrioni. După care, discuția devine liberă pentru orice participant; ca oriunde, se adună mai mulți, cresc, pe moment, și tufișuri din care pot sări fel de fel de iepuri; organizatorii nu-și pot asuma responsabilități universale pentru tot ce se produce, oral, în locurile stabilite. Dar pot așeza în jurul mesei persoane care au cel puțin dreptul de a ocupa acele scaune prestabilite.

Din convorbirile mai târzii cu directorul atât de inspirat al festivalului și cu unii dintre colaboratorii săi au reieșit două aspecte esențiale: ei analizează, cu toată atenția, ceea ce s-a obținut, ca și ceea ce a izbutit mai puțin, adică sub așteptări; și: ce măsuri trebuie luate pentru ca ediția a treia să-și lărgască și să-și diversifice programele, optimizând, de pe acum, unele dintre soluțiile ce pot duce la un adaus sensibil de calitate a manifestărilor.

Sunt auspicii bune.

Dintre trupele studențești ce au evoluat pe scena Teatrului „Radu Stanca” s-a impus, categoric, aceea a studenților anului IV, clasa profesorului Mircea Albulescu. **God Save the King** e un colaj de texte în care dominant e fragmentul din scrierea lui Arnold Wesker **Cartofi prăjiți cu orice** – viața dură dintr-o școală militară engleză –, în care se intersectează episoade onirice din alte piese, dar într-o coeziune literară asigurată. Impun rigoarea demonstrației artistice, reglarea evoluțiilor de grup, delicatețea relațiilor de cuplu, virilitatea demersului scenic. Un spectacol ce depășește condiția școlară.

„Fragmentele shakespearlene” realizate de aceeași clasă sunt încurcânt expuse și mai palid interpretate. **Flash Brecht** (tot clasa prof. Albulescu), bizuit, în principal, pe secvențe din **Ascensiunea lui Arturo Ui**, are portanță (prin câțiva interpreți)

și, adesea, momente de sarcasm și de autenticitate a tipurilor, fiind deficitar însă în ceea ce privește scenariul (compozit) și rolurile feminine.

Au fost prețuite spectacolele ionesciene ale Academiei din Târgu-Mureș (prof. Radu Basarab). **Piațeta** de Goldoni (lași) e pe alocuri voios, dezlănat, cu interpreți, în parte, neformați, care aleargă inutil pe spații mici, țopăie când nu e necesar, se sclifosesc, se scâlâmbăie și, mai ales, vorbesc foarte rău. Doi-trei mai stăpâniți și mai reflexivi se pierd în ansamblu. Curios: momentele sentimentale apar mai izbutite decât cele comice.

În competiția amatorilor, ne-a produs, tuturor, o impresie agreabilă trupa gălățeană „I Gelosi” – a nu se știe cui (au fost dați afară de la Casa studenților, i-a primit „provizoriu” Casa de cultură etc). E compusă din tineri hazoși, bine călăuziți în interpretarea foarte liberă a comediei lui Molière **Domnul de Pourceaugnac**, căreia trupa i-a zis simplu, camaraderește, cum se aude, „Pursoniac”. Regizorul, Claudiu Perușco, e un om de spirit, ingenios în trucuri și răsturnări de situații; ca actor, are un talent ieșit din comun, jucând cu o exuberanță și o fantezie cuceritoare. Ne-am amuzat din toată inima, până în momentul când echipa a început să deraieze spre zone lăturalnice, aiuristice. Oricum, au fost o prezență. Marcantă.

De un umor mai palid, dar inventivi, s-au arătat și studenții (tehnicieni) ai universității clujene, cu povestirile lor rabelaisiene despre Gargantua. **În larg** de Mrožek (trupa „Țache” din Arad) e consemnabil ca un spectacol serios gândit, expresiv. Două tinerele sibiene, Magda Panta și Adela Greceanu, și-au scris singure o piesă, și-au regizat-o, au interpretat-o – cam școlărește, dar nu fără vibrație sinceră, lucrarea având și un anume fior literar. Se numește **După repetiție**. Alte apariții (spectacole de poezie) nu sunt notabile; o persoană timișoreană cu o recitare prelungă și fastidioasă, oscilând între filosofardări și literaturizări oțioase, înjurând, chiar, spectatorii de „Dumnezeul mamli voastre”, i-a făcut pe aceștia să rămână în perplexitate. Atare apariții aleatorii pe scenă denotă lipsă de circumspecție din partea organizatorilor și le umbresc acestora efortul de ansamblu.





Juriul, condus de prof. univ. Eugen Nicoară (București), a acordat distincțiile cu parcimonie și bună cumpănire, dând „Marele Premiu” (cam pompos numit astfel, aici) spectacolului de la ATF **God Save the King** și, la amatori, trupei „I. Gelosi” – după cum era și normal.

Vor colabora, vreodată, dnii Constantin Chiriac și Mihai Bica pentru a face, împreună, o lună plină festivalieră închinată tinerilor actori și regizori, înălțând Sibiu pe un promontoriu în relieful festivalurilor internaționale?

E greu de întrevăzut – acum.

Dar, chiar și așa, în paralel (însă cu delimitări clarificatoare) și cu inerentele diferențe de cotă și cuprindere, cele două manifestări merită o caldă apreciere.

Înțelepciunea – și o clipă în plus de reflecție – va îndemna, cred, forul cultural local (acum, cam indecis) să-i alăpteze pe ambii copii–minune gemelari sibieni cu aceeași cantitate de substanță hrănitoare și cu aceeași bunăvoință maternă, fără discerneri subiectiviste și parapoane momentane, ci relativ egal, precum odinioară generoasa lupoaică romană.

VALENTIN SILVESTRU

IAȘI

A venit rândul tinerilor

Organizatorii Reuniunii tinerilor regizori, desfășurată la Iași, între 6 și 10 iunie (în principal, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” și Teatrul „Luceafărul”), au vrut să reediteze trecutul colocvii al tinerilor regizori, inițiat la Bârlad în 1976, când în arena teatrului românesc intrau furtunos Alexandru Tocilescu, Iulian Vișa, Dan Micu, Alexa Visarion, Alexandru Colpacci, Aureliu Manea... În fapt, din lipsă de producții probabil, afișul actualei Reuniuni a amestecat debutanții și consacrații, studenții și absolvenții de ieri sau de altăieri. În condițiile unei manifestări competitive, acest lucru a creat din start o inegalitate a șanselor.

Romeo și Julieta, în regia lui Beatrice Bleonț (TNB), a deschis suita reprezentațiilor, împreună cu celălalt invitat bucureștean – **Casa evantai** de Marin Sorescu, montată la Teatrul „Bulandra” de Theodor Cristian Popescu. Apreciată ca nesemnificativă, atât pentru teatrul în cauză cât și pentru regizorul care și-ar fi onorat aici buna carte de vizită, participarea respectivă a nemulțumit, totodată, prestigioasa

instituție bucureșteană, care a protestat prompt în privința condițiilor acestei deplasări. Cât despre **Romeo și Julieta**, îndelung mediatizat succes al stagiunii trecute, spectacol cărui i-a revenit și Marele premiu, ce s-ar mai putea spune? Poate doar că, în graba sa spre Viena, Beatrice Bleonț i-a gratulat pe ieșeni doar cu un fluturat de batistă.

Zilele care au urmat ne-au rezervat tot felul de surprize: suspendarea a două spectacole ale Iașului și desfășurarea altor câteva, contraindicate Reuniunii despre care vorbim. Cum ar fi, de pildă, evoluția mai degrabă neprofesionistă a recent înființatului teatru din Târgu-Jiu, purtând numele „Elvira Godeanu”. **Jourdain cel scrântit** de Mihail Bulgakov, în „viziunea” tânărului regizor Cristian Juncu și a unei trupe improvizate, a devenit ceva de neînțeles, atrăgându-ne serios atenția asupra temeiurilor creării acestei noi instituții teatrale.

Un spectacol prolix, confuz și irelevant – **Till Ulenspiegel** după Charles De Coster – a produs Teatrul Național din Cluj, sub îndrumarea regizoarei Anca Bradu Panazan. E puțin probabil ca

această montare, pretențioasă și ambițioasă, în care se văd doar scenograful Th. Ciupe și câțiva dintre actorii buni ai Clujului, să-și fi găsit adepți în orașul de baștină. În deplasarea de la Iași nu a convins decât, eventual, de oportunitatea propunerii repertoriale.

Clișeele care circulă în spectacolele mai tinerilor și mai puțin tinerilor noștri regizori (procesioni, lumânări, incantații, drapaje vestimentare dezordonate) au dominat și reprezentația Doinei Zotinca de la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani cu **De divinatione** (după Cicero), despre care nu s-ar putea spune că s-a ridicat la înălțimea problemelor profunde vizate de textul antic, din cauza unei gesticulații retorice, artificiale și, pe alocuri, dizgrațioasă.

Teatrul Național din Iași a adus la rampă o piesă ce pare a concura la capitolul „exerciții impuse” în teatrul de azi: **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Edward Albee. Cei patru interpreți al celebrelor roluri – Sergiu Tudose, Violeta

VALENTIN SILVESTRU

Scenă din **Romeo și Julieta** de Shakespeare la TNB (regia: Beatrice Bleonț)



Popescu, Catinca Tudose și Adi Carauleanu – au acceptat propunerea regizoarei-studente Silvia Ionescu, iar apoi s-au descurcat singuri. Cel mai tare a nedumerit performanța de a face, cu acest text, un spectacol plictisitor. Pentru prestigiul interpreților, bănuiesc, montării i-a fost acordat premiul II, ex-aequo cu cealaltă reprezentație ieșeană, **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu, spectacol pus în scenă, la Teatrul „Luceafărul”, de Cezarina Udrescu (regie anul IV, clasa Tudor Mărăscu). De acord sau nu cu ipoteza de lucru asupra textului, ipoteză ce exploatează căutările înfrigurate ale unor repere divine – la care ironicul Ionescu apelează atât de rar –, trebuie să-i recunoaștem acestui spectacol rigoarea demersului regizoral, complinit de contribuțiile scenografiei și muzicii, ca și efortul de a-și duce la bun sfârșit proiectul, în colaborare cu o trupă care activează curent într-un teatru pentru copii și tineret.


În fine, aerul destins, proaspăt – și, de aceea, reconfortant – adus de prezența în festival a unui spectacol pe cât de simplu, pe atât de adevărat, ne face să credem că mai sunt și unii, tineri chiar, care mai cred în puterea teatrului de a ne fascina prin valorile sale genuine. Este vorba despre **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon, în interpretarea Teatrului de Stat din Arad, a regizorului Ion Mircioagă și a trei actori remarcabili: Sorin Tofan, Aura Călărașu și Dan Antoci. Montarea a obținut premiul III.

Nu știu ce înseamnă un premiu „pentru cel mai spiritual spectacol”; știu însă că el a fost dat Teatrului Național din Chișinău pentru binecunoscutul nouă muzical **Steaua fără nume**, care a fost și a rămas, la origini, totuși, o piesă de Mihail Sebastian. Sandu Vasilache îl concurează aici în originalitate pe autor – până-ntr-atât încât regia sa „spirituală” își arogă chiar și dreptul de a-i fura cuvintele, adică de a i le scoate, pur și simplu, din piesă.

Cele două întâlniri colocviale organizate în jurul confesiunilor de creație ale regizorilor-profesori Ion Cojar și Alexa Visarion au atins și câteva dintre problemele pe care le-a sugerat Reuniunea de la Iași, privind regia tânără. Personal, mi-am pus și îmi pun în continuare și alte întrebări: tinerii regizori de ce se lasă atât de devreme atinși de manierism (inclusiv aici și copierea măștrilor)? De ce se discută atât de puțin despre profesionalism și profesionalizarea actului de creație, lăsându-se câmp larg de acțiune exhibiționismului, improvizației și „urechismelor”? Ce șanse are interpretul să redevină, în ecuația actor-

regizor, instrumentul personalizat al proiecțiilor celui din urmă? (Au existat, la această Reuniune, momente când mi-a fost milă de actori.) Când vom vedea spectacole în care strigătele și agitația să se producă doar artistic și cu rost, punându-se regulă în prea dese ieșiri „temperamentale”, păgubitoare pentru rigoarea și acuratețea de care avem, cred, nevoie? În fine, mi-e dor de neuitatele **Clipe de viață** și de teatru ale lui Liviu Ciulei, de echilibrul suveran al unui Crin Teodorescu, de muzica interioară, adânc emoționantă a atâtor spectacole care ne făceau, cândva, să ne simțim la teatru ca în biserică.

DOINA PAPP

 **Aura Călărașu în Zăpezile de altădată de Dumitru Solomon la Teatrul de Stat din Arad (regia: Ion Mircioagă)**



Un centenar, un festival și prea multă modestie

Patru Teatre Naționale și Academia de Teatru și Film din București au participat, între 25 și 28 mai 1995, la Festivalul „Lucian Blaga”.

Organizat de Ministerul Culturii și Teatrul Național din București, Festivalul a cuprins nouă spectacole de genuri diferite, montările unor piese de Blaga alternând cu recitaluri, de fapt spectacole de poezie, și un interesant colaj de versuri și proză; diversitatea ofertei demonstrează cât de ample posibilități de valorificare teatrală conține opera marelui omagiat.

Păcat numai că, deși aceasta a fost cea mai importantă manifestare de nivel național dedicată centenarului Blaga, între numeroase altele, desfășurate în diferite localități ale țării, mediatizarea ei a fost de o surprinzătoare modestie, iar participarea publicului – pe măsura acestei modestii. Poate că și programarea unor spectacole la ore nepotrivite, în miezul zilei, n-a fost favorabilă aflului de spectatori. Dar oare școlile?... În fine, să nu insistăm.

Gazdă primitoare, Teatrul Național din București s-a dovedit a fi bine inspirat deschizând festivalul cu premiera **Anton Pann**, în regia lui Dan Micu: un spectacol poetic, ce împletește lirismul, umorul și tragicul într-o sinteză teatrală a cărei temă ar putea fi „condiția creatorului”.

Tot Naționalul bucureștean a deschis și seria recitalurilor, prezentând **Tăcere**, un spectacol realizat de Cristina Deleanu, în scenografia semnată de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, cu ilustrația muzicală a lui Eugen Cristea. Compus din fragmente din **Zamolxe**, aforisme și numeroase poezii, spectacolul a fost inegal, suferind pe alocuri de monotonie și de atitudinea crispată a unor actori, prea dependenți de textul pe care-l țineau în mână. Unii păreau a fi la prima lectură; alții, mai implicați emoțional, au ridicat din când în când tonusul general al reprezentației, ca de pildă Magdalena Cernat, Ana Ciontea, Tomi Cristin, Constantin Dinulescu, Eugen Cristea.

Cu **Ivanca**, prezentată de Teatrul Național din Târgu-Mureș, am revenit la dramaturgia lui Blaga. Pus în scenă de studentul

Traian Penciu, de la Academia târgumureșeană de Artă Teatrală, în scenografia lui Florin Strejac, spectacolul a avut meritul de a introduce în circulație un text mai puțin frecventat al lui Blaga. Dar, în ciuda prezenței unor actori buni – Dan Glasu, Nicolae Cristache, la o apreciabilă tensiune dramatică – și a folosirii unor mijloace scenice de efect (un dans ritual cu măști), încercarea a fost neconcludentă. Rodica Baghiu, interpreta eroinei titulare, și-a plasat personajul într-un plan de modernitate prea puțin favorabil unor sugestii de mister conținute în text. Același teatru a oferit și un recital de poezie, în regia actorului Dan Glasu și cu participarea, alături de actori, a câtorva studenți de la AAT, într-o ambianță plastică sugerând dimensiunea cosmică a poeziei blagiene; titlul: **Corola de minuni a lumii**. Câteva voci bine timbrate – Mihai Gingulescu, Nicu Mihoc, Dan Glasu – au dat tensiune poetică spectacolului, fără a suplini totuși rostirea defectuoasă a unor tineri și a lui Nicolae Cristache, care uneori confundă firescul cu neglijența.

O adevărată desfătare a produs spectacolul studenților de la ATF București, cu **Arca lui Noe**, în regia profesorului Gelu Colceag. În colaborare cu „Studioul de Muzică Veche” și cu concursul sopranei Georgeta Stoleriu, studenții-actori au făcut o fermecătoare demonstrație de arta improvizației, sugerând, prin mijloace de expresie vocală și corporală, prin gesturi și sunete, foșnetul copacilor și vuietul potopului, măcinatul morii, bătaia de toacă. În această ambianță stimulatoare, întâlnirile pământenilor cu ființele supranaturale căpătau un firesc plin de umor laic, tensiunea crescând până la dezlănțuirea stihilor, iar textul fiind pus în valoare cu inteligență și sensibilitate. Vom mai auzi de tinerii aceștia, care se numesc Marius Florea, Cristian Crețu, Daniela Minoiu, Radu Zetu, și de colegii lor.

O originală punere în scenă a biografiei lui Lucian Blaga a realizat Mircea Marin, pe un scenariu propriu – **Liturghia Marelui Anonim** – prezentat de Teatrul Național din Cluj-Napoca. Subtitlul spectacolului îi definește conținutul: „Mărturisire dramatică, cuprinzând în exclusivitate documente

Scenă din Anton Pann de Lucian Blaga la TNB (regia: Dan Micu)



biografice și autobiografice de tristă și dureroasă autenticitate". Într-adevăr, cercetând cu atenție și seriozitate un bogat material documentar – cărți, ziare, reviste, pagini de jurnal –, Mircea Marin a alcătuit o operă teatrală de înaltă tensiune dramatică, în care pasajele rostite la persoana întâi de mai mulți actori, întruchipând ipostaze diferite ale personalității lui Blaga, alternează cu scene dialogate ilustrând întâlniri ale poetului-filosof cu personaje reale ale vremii, reprezentanți ai puterii politice, cu rol nefast în viața sa. Printr-un procedeu ingenios, regizorul a dat acestora din urmă înfățișarea impersonală a unor măști grotesti, redimensionând astfel termenii conflictului la un nivel superior de generalitate artistică. Au contribuit la comunicarea emoțională cu publicul scenografia sugestivă a lui Mihai Ciupe, interpretarea, mai mult sau mai puțin nuanțată, a unor actori ca Paul Basarab, Cristian Moțiu, Emilian Belcin, Ion Marian, Virgil Müller, Petru Dondoș, ca și elementele de ritual folcloric, organic integrate.

Sursa folclorică a poeziei lui Blaga a fost excelent pusă în valoare în spectacolul Teatrului Național din Iași **Cereasca atingere**, creat de Irina Popescu-Boieru, cu participarea actorilor Constantin Avădanei, Georgeta Burdujan, Doina Deleanu, Ada Gârțoman-Suhar, Adrian Păduraru și a câtorva copii. Descoperind sensuri noi, surprinzătoare ale unor poezii binecunoscute, materializând metafore în imagini vizuale de mare efect, spectacolul a avut efectul purificator al unei ploii de primăvară și tinerețe.

Dacă unele recitaluri au evidențiat carențe în rostirea scenică a unor actori, care înghit consoane și vocale în numele unui „fîresc” rău înțeles, Ovidiu Iuliu Moldovan a creat un moment de reculegere întru poezie prin recitalul său, **„Contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu”**, rotunjind, cadențând, atingând profunzimi de gând, lansând interogații și ecouri lăuntrice.

Bine inspirată a fost și programarea, în încheierea festivalului, a spectacolului **Avram Iancu**, aflat în repertoriul Teatrului Național din Cluj-Napoca încă din stagiunea trecută, dar care își

păstrează prospețimea și actualitatea. În regia lui Horea Popescu, figura lui Avram Iancu – „din toată istoria românească, figura cea mai tragică”, după cum spunea Emil Cioran – este evocată într-o atmosferă poetică, de legendă și mit popular, în dimensiuni monumentale. Succesiunea scenelor, în tensiune crescândă, favorizată de scenografia sugestivă și funcțională a Emiliei Jivanov, alternează tablouri de o mare anvergură și frumusețe plastică cu altele, de semnificație istorică, dramatice sau pigmentate cu umor (foarte bun, Ion Marian în rolul tragicomic Popa Păcălă). Totul culminează într-un ritual popular apoteotic, salvat de bombasticitate prin imensa lui simplitate emoțională. Marius Bodochi e convingător în rolul eroului, prin energie și continuă febrilitate; nu și atunci când cade în retorism. „Baba”, adevărată Mumă a pământului și a locurilor, și-a găsit o întruchipare profundă și emoționantă în Melania Ursu, zglobia Erji s-a identificat cu Ileana Negru, în alte roluri remarcându-se actori cunoscuți ai teatrului: Gheorghe M. Nuțescu, Paul Basarab, Bucur Stan, Gelu Bogdan Ivașcu, Petre Băcioiu, Vasile lușan.

Un juriu format din Dina Cocea, Ion Zamfirescu, Ion Ungureanu, Ovidiu Drimba, Ion Toboșaru a acordat următoarele premii: Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Anton Pann**; Premiul special al juriului: **Avram Iancu**; pentru cel mai bun montaj din opera lui Blaga: **Liturghia Marelui Anonim**; pentru cea mai bună interpretare masculină: Răzvan Ionescu (Anton Pann); pentru cea mai bună interpretare feminină: Ileana Stana Ionescu (Coana Safta).

Au fost acordate și numeroase mențiuni; în fapt, toți participanții la festival au plecat acasă mulțumiți. Dar, parcă, prea multă generozitate strică. Chiar dacă s-a urmărit, probabil, răsplătirea muncii tuturor participanților într-o cinstirea lui Lucian Blaga.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

NEPROFESIONIȘTII ȘI EXPERIMENTUL

Organizat de Ministerul Culturii, Consiliul Județean, Inspectoratul pentru Cultură și Centrul Județean al Creației Populare, Festivalul Internațional al Teatrului de amatori „Tragos” de la Tulcea a ajuns în acest an la a treia ediție, desfășurată între 7 și 9 iulie.

Găzduit în două săli, una cu scenă „italiană” și alta de tip „atelier”, concursul a fost structurat pe secțiunile Spectacol și Recitaluri individuale. Timp de trei zile s-au perindat 16 formații de teatru și 20 de interpreți individuali, din Nicolint, Tiraspol, Arad, Ploiești, Bârlad, București, Iași, Lugoj, Călărași, Tulcea, precum și din comunele Turcoaia și Mahmudia.

Folosind această bogată desfășurare de forțe artistice, organizatorii și conducerea ANTAR (Asociația Națională a Teatrelor de Amatori din România) au inițiat o consfătuire și o conferință de presă al căror subiect l-a constituit starea actuală a teatrului de amatori.

S-a discutat despre libertatea de alegere a repertoriului și despre dreptul trupelor neprofesioniste de a monta spectacole experimentale, care să exploreze modalități de expresie moderne.

S-au jucat piese de Caragiale, Sorescu, Vișniec, Shakespeare, Gogol, Mrožek, Eugen Ionescu, cărora li s-au adăugat variatele partituri ale interpreților individuali. Menționăm preocuparea regizorilor de a căuta abordări moderne, de a alege interpreți pe măsura rolurilor, un cadru scenografic și o ilustrație muzicală adecvate. Remarcabile au fost, în acest sens, spectacolul Teatrului „Ludic” din Iași cu **O noapte furtunoasă** și cel al trupei „Altar” din Tulcea cu **Țara lui Gufi** de Matei Vișniec.

Teatrul de amatori a găsit în orașul Tulcea o gazdă primitoare. Iar succesul de care s-a bucurat această ediție – succes datorat în bună măsură împătimitului animator care este dl. consilier-șef Ernesto Mihăilescu – ne îndreptățește să urmărim cu interes edițiile sale viitoare.

EUGENIU KUHARTZ

COUPÉ



lăsați totul și duceți-vă
să vedeți spectacolul!

lăsați vizitele,
recepțiile...

lăsați „Actualitățile”,
serialele...

**
lăsați-i pe alții
să meargă!

*
lăsați-i să meargă
numai pe dușmani

TEATRU POETIC

ANTON PANN de Lucian Blaga
● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ● Data reprezentației: 25 mai 1995 ● Regia: Dan Micu
● Scenografia: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Muzica: Iosif Herțea ● Distribuția: Răzvan Ionescu (Anton Pann), Teodora Mares (Ioana), Ileana Stana Ionescu (Coana Safta), Alexandru Hasnaș (Protopopul Nicolae), Bogdan Mușatescu (Napoleon Furnică), Eugen Cristea (Spudercă), Vasile Filipescu (Bidu), Dragoș Ionescu (Cocorandu), Cesonia Postelnicu (Nușca), Brândușa Mircea (Catinca Stinghe), Andrei Finți (Ursarul, Poștaşul, Paznicul), Iulia Cristina Cambur (Iulia), Ionel Glonț (Ursul), Nicolae Coman (Violistul).

Deși piesa se numește **Anton Pann** și Blaga însuși a mărturisit că s-a inspirat din viața popularului poet, nu vom găsi în ea decât puține date din biografia „finului Pepei”; și acelea, insuficiente pentru o reconstituire. Poetul filosof nici n-a urmărit așa ceva. El avea nevoie doar de câteva repere pentru a concretiza o

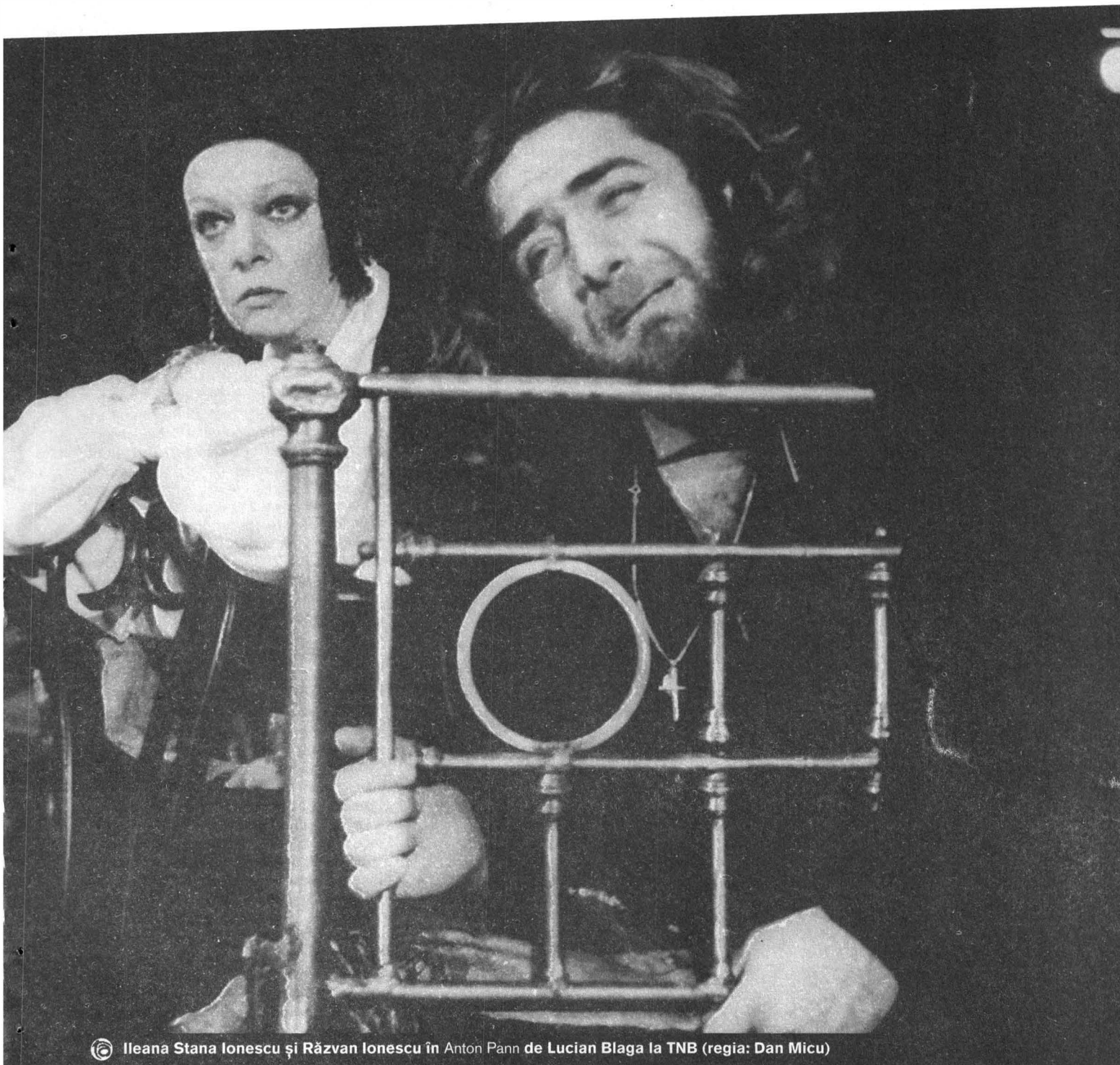
atmosferă și de un personaj-simbol menit a încarna ideea sa despre condiția artistului. Piesa are puține situații dramatice, și mai mult întâlniri sau confruntări ale eroului cu personaje ce provoacă dezvăluirea unor fațete ale personalității sale contradictorii. Între mister și realitate, între idealul de libertate pe care-l reprezintă haiducul Groza și rapacitatea meschinei Coana Safta, între iubirea pură, diafană pentru Ioana, „lumină numai lumină”, și atracția senzuală pentru șturlubatica Nușca, între chinurile creației, arderea lăuntrică permanentă a gânditorului ce caută adevărul și cheltuirea de sine în nesfârșitele petreceri de la cârciuma „La Povestea vorbii”, chipul protagonistului se conturează în dimensiuni dramatice.

Acest lucru a fost înțeles foarte bine de Dan Micu în demersul său reușit de a da viață scenică operei lui Blaga. În sala „Liviu Rebreanu” a Teatrului Național, Irina Solomon și Dragoș Buhagiar au construit un spațiu scenic ce trece dincolo de podiumul ingrat, folosind și intervalele dintre fotolii și integrând astfel publicul în spectacol. Pe podium, elemente de decor sumare dar sugestive pun în valoare un pupltru înalt, ca reper

permanent al destinului eroului, care aici își scrie versurile, cugetările, până la finalul simbolic, când ultima filă cade de sus, ca un ecou întârziat.

Dan Micu a realizat cu multă fantezie o operă scenică expresivă, folosind elemente teatrale variate – muzică, dans, mișcare –, creând o atmosferă de ambiguitate, în care realul și imaginarul se întrepătrund într-o pendulare continuă. Reducerile operate în text sunt în favoarea poeziei spectacolului (tipograful Ciurcu, de pildă, dispărând cu totul și luând cu sine nota de proză măruntă pe care o aducea), toată ultima parte petrecându-se într-un halo de vis și închipuire. Rolul celor trei băieți petrecăreți a fost amplificat; Spudercă, Bidu și Cocorandu acționează nu numai ca personaje ale dramei, ci și cântă, dansează, creând intermezzo-uri muzicale, sau, ca „oameni de scenă”, făcând schimbările de decor, astfel încât „teatrul” se împletește cu „realitatea” în mod organic, cu excelența contribuție a actorilor Eugen Cristea, Vasile Filipescu și Dragoș Ionescu.

În această atmosferă de ambiguitate poetică, Răzvan Ionescu realizează un Anton Pann complex, plin de



 Ileana Stana Ionescu și Răzvan Ionescu în *Anton Pann* de Lucian Blaga la TNB (regia: Dan Micu)

temperament, de haz și fantezie, gânditor și jucăuș, poet și saltimbanc, plutind în aceeași aură de mister, cu suferința mareu ascunsă sub un zâmbet înșelător. Confesiunea sa, rostită către public, e emoționantă. Acest rol este, cred, o piatră de hotar în cariera artistică a actorului, aflat la maturitate.

Îi sunt buni parteneri de joc Ileana Stana Ionescu, în subtil-vicleana Coana Safta, Teodora Măreș, delicată și sobră în Ioana, Cesonia Postelnicu, în neastâmpărata Nușca, Bogdan Mușatescu, în ridicolul infatuat Napoleon Furnică, Brândușa Mircea, în eleganta Catinca Stinghe, Alexandru Hasnaș, în severul

Protopop Nicolae, Andrei Finți, pe care l-am fi dorit mai variat în diversele ipostaze ale hăducului Groza.

Muzica lui Iosif Herțea a contribuit substanțial la realizarea ambianței poetice a spectacolului.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

EROS ȘI THANATOS

DAMA CU CAMELII, scenariu de Răzvan Mazilu și Maia Morgenstern, după romanul omonim al lui Al. Dumas-fiul • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data reprezentației: 16 mai 1995 • Regia și coregrafia: Răzvan Mazilu • Costumele: Doina Levintza • Muzica: Dorina Crișan-Rusu • Interpretează: Maia Morgenstern, Marius Iosif Capotă, Răzvan Mazilu. La violoncel: Adrian Mantu.

Teatrul-dans este un gen de spectacol care începe să devină familiar scenelor românești prin producții semnate de cunoscuții coregrafi Raluca Ianegic/Sergiu Anghel sau prin folosirea elementelor specifice acestui mod de expresie în reprezentații de teatru propriu-zis. Printre exemplele ilustre din a doua categorie amintim **Trilogia antică** a lui Andrei Șerban, **Săptămâna luminată** în regia lui Mihai Măniuș sau premiera Teatrului „Levant” cu **Pelicanul**, montată de Cătălina Buzoianu.

Dama cu camelii, în regia și coregrafia lui Răzvan Mazilu (asistent de regie, teatrologul Carmen Stanciu), este o propunere meritorie. Tânărul balerin, student în anul IV la ATF, este elevul lui Sergiu Anghel și deținătorul unor prestigioase distincții la festivaluri naționale de dans. În viziunea sa gestuală și muzicală, celebra poveste de dragoste a lui Alexandre Dumas-fiul devine o disertație despre eros ca forță fizică și metafizică. Mijloacele teatrului-dans, abstract-experimentale, curăță istoria de melodrama și de patetismul retoric ce o fac, astăzi, ușor desuetă. O spiritualizează, îi relevă un nod de esență dramatică: împlinirea ființei în cuplu. O transformă într-o meditație despre Eros și Thanatos. În sala Atelier a TNB, o recuzită simplă decupează un spațiu-metaforă căruia costumele rafinate și excentrice ale scenografei Doina Levintza îi dau un fast crepuscular, decadent. Marguerite Gautier – Maia Morgenstern poartă veșminte de voal și perle, pantofi cu tocuri imense, are un machiaj-mască violent, toate traducând splendoarea înșelătoare a curtezanelor. Armand Duval – Marius Iosif Capotă este un romantic Pierrot îmbrăcat în frac. Un personaj enigmatic – Răzvan Mazilu, cu torsul gol sau înfășurat într-o mantie roșie – evoluează între cei doi îndrăgostiți; este o întrupare a destinului-eros, „fiică a iluziei și mamă a deziluziei”, cum îi spunea Unamuno. Cei trei protagoniști descriu arabescuri, compun împreună hieroglife rituale ale iubirii-instinct, dorință, sentiment, nevoie spirituală, „singurul leac împotriva morții a cărei soră este” – cu o expresie a aceluiași scriitor spaniol. Asistăm la un exercițiu de psihanaliză. Prind contur obsesii, porniri subconștiente, visuri, fantasme. Cuvintele și mișcările oscilează între senzualitate și austeritate, sunt tăioase, reci, voluptuoase, euforice. Eclerajul în clar-obscur, creat cu ajutorul regizorului Victor Ioan Frunză, muzica „live”, executată la violoncel de Adrian Mantu și compusă de Dorina Crișan-Rusu, încarcă de tensiune lirică atmosfera pasională. Apreciabile sunt comunicarea și comuniunea interpreților. Prin ei, acest eșantion de teatru-dans transmite frumusețe și emoție.

Un recital original, în care imobilitatea fizică și psihică excepțională a unei mari actrițe, Maia Morgenstern, se împlinește alături de virtuțile scenice ale unui proaspăt absolvent talentat, Marius Iosif Capotă, sub bagheta unui artist inventiv și plin de poezie: Răzvan Mazilu. **Dama cu camelii** este un spectacol inedit, ce animă afișul Naționalului bucureștean.

LUDMILA PATLANJOGLU



Maia Morgenstern, Răzvan Mazilu și Marius Iosif Capotă în *Dama cu camelii* după Dumas-fiul la TNB (regia: Răzvan Mazilu)

O MONTARE SIMPLISTĂ

CASA EVANTAI de Marin Sorescu
 ● **TEATRUL „BULANDRA“** ● **Data**
 reprezentației: 9 iunie 1995 ● **Regia:**
 Theodor Cristian Popescu
 ● **Decorul:** Marius Alexandru
 Dumitrescu ● **Costumele:** Lia
 Manțoc ● **Distribuția:** Tora Vasilescu
 (Tinca), Petre Lupu (Vlad, cel
 propriu-zis), Mihai Cafrița
 (Vlăduleasa), Constantin Drăgănescu
 (Vlădulescu, Ciovărnache), Mariana
 Buruiană (Tinca I), Valeria Ogășanu
 (Tinca II), Mirela Dumitru (Daniela),
 Nicolae Stângaciu (Drincea).

Cu ani în urmă, pe scena Teatrului de Stat din Oradea, unde a fost reprezentată în premieră pe țară, în regia lui Sergiu Savin, **Casa evantai** condusesse la un spectacol destul de contorsionat, dar și destul de confuz, incitant însă prin haloul său de poeticitate, parcă supralicitat atunci de regizor, citirea piesei în cheie fantastă devenind precumpănitoare în acea montare. Acum, pe scena Teatrului „Bulandra“, deși, teoretic, sesizează corect originalitatea piesei în „glisarea“ planurilor ei (vezi caietul-program al spectacolului), tânărul regizor Theodor Cristian Popescu riscă să cadă în extrema cealaltă, realismul crud, cu destule tente vulgare chiar, fiind predominant. Se cam uită de unde s-a pornit, poate și datorită actorilor, care se simt probabil mai siguri în „pielea“

personajelor decât în proiecțiile onirice ale acestora. Se poate și așa, dar reprezentația rezultată, părăsind treptat și definitiv poezia textului în favoarea unui comic nu o dată grosier, devine contrariantă în contextul exigențelor recunoscute – și, har Domnului, atâta vreme păstrate! – ale Teatrului „Bulandra“. În pauză, te uiți la fotografiile din foaier, îți reamintești marile spectacole de până mai ieri ale acestui teatru, inclusiv cele cu piese de Marin Sorescu, și mai că nu-ți vine să crezi că tot ceea ce se întâmplă acum pe scenă e dintr-o piesă de Sorescu, într-un spectacol de la „Bulandra“! „Excelează“, în această manieră de interpretare, scăpată adesea de sub control, Tora Vasilescu (Tinca) și Constantin Drăgănescu (Vlădulescu, Ciovărnache). Dar nici Mariana Buruiană (Tinca I) și Valeria Ogășanu (Tinca II) nu se dau în lături a se lua la întrecere pe o astfel de pistă. Se înțelege mai greu ce spun, dar poate că așa sunt dănele, mai „chinuite“. Petre Lupu (Vlad, cel propriu-zis) e singurul care încearcă să joace în registre diferite, dar până la urmă cedează și el, în „nota generală“ a spectacolului. E de mirare că Mihai Cafrița (Vlăduleasa) și Mirela Dumitru (Daniela) reușesc să fie, cel puțin deocamdată, ceva mai reținuți.

Cum n-am văzut alte montări ale tânărului regizor, îl așteptăm cu interes, data viitoare.

VICTOR PARHON

FARMEC LA JUMĂTATE

CARLO CONTRA CARLO de Paul Ioachim ● **TEATRUL ODEON** ● **Data**
 reprezentației: 30 martie 1995
 ● **Regia:** Horațiu Mălăele ● **Sceno-**
grafia: Constantin Ciubotariu
 ● **Costumele:** Diana Ioan ● **Distribu-**
ția: Horațiu Mălăele (Carlo

Goldoni), Florin Zamfirescu (Carlo Gozzi), Nicolae Urs (Anselmo), Gelu Nițu (Sacchi), Adriana Trandafir (Passalaqua), Iuliana Ciugulea, Dana Măgdici (Lucia), Virgil Andriescu (Marele Inchizitor), Nicolae N. Crețu (Vitalba), Mirela Dumitru (Bettina), Marian Lepădatu (Renato), Marian Ghenea (Mașinistul), Radu Panamarenco (Călugărul), Ionuț Pohariu (Un mim).

Comentând, cu altă ocazie, premiera absolută **Carlo contra Carlo**, scriam că, în compunerea piesei, Paul Ioachim s-a lăsat influențat de **Amadeus** a lui Peter Shaffer. La acea dată nu citisem încă textul dlui Ioachim. Între timp, mulțumită blândeii persuasiunii a autorului (oarecum nemulțumit de observația mea), am înlăturat lacuna, așa încât acum revin, în cunoștință de cauză, asupra afirmației: nu, **Carlo...** nu seamănă cu **Amadeus**. E drept, în ambele cazuri avem de a face cu un conflict între doi creatori din același „domeniu“ (în textul românesc e vorba despre dramaturgii Carlo Goldoni și Carlo Gozzi), în ambele cazuri unul dintre ei este simpatic, plin de viață și de idei (aici – Goldoni), iar celălalt, sever, mohorât și intrigant (în speță, firește, Gozzi), în ambele cazuri legătura dintre scene e asigurată de replicile, în **staccato**, ale unor mărunți „băgători de seamă“ (așa-numiții **venticelli** la Peter Shaffer, vânzătorii/cititorii de ziare la Paul Ioachim), în ambele cazuri în conflict intervine o forță ocultă și malefică (francmasoneria în piesa englezească, Inchiziția, în cea românească – deși, din câte știu eu, în Veneția secolului 18 această oficiu își pierduse considerabil din influența pe care o va fi avut altădată). Coincidențele se opresc (totuși) aici; diferențele dintre cele două texte sunt mult mai mari decât asemănările, probabil, întâmplătoare. Deosebirea cea mai importantă dintre cele multe care există este aceea că, în timp ce în **Amadeus** disputa dintre Mozart și Salieri reprezintă nu numai tema, ci și subiectul piesei, materia ei dramatică efectivă, în **Carlo...** „războiul“ protagoniștilor este mai degrabă evocat și invocat, aproape deloc pus în act în fața noastră. Asistăm,

PREMIERĂ ABSOLUTĂ



foto: Dan Predescu

Valeria Ogășanu, Tora Vasilescu și Mariana Buruiană în Casa evantai de Marin Sorescu la Teatrul „Bulandra“ (regia: Theodor Cristian Popescu)



Scenă din Carlo contra Carlo de Paul Ioachim la Teatrul Odeon (regia: Horațiu Mălăele)

CRUZIME ȘI COMPASIUNE

CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF? de Edward Albee ● **TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI** ● Data reprezentației: 8 iunie 1995 ● Regia: Silvia Ionescu ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuția: Sergiu Tudose (George), Violeta Popescu (Martha), Adi Carauleanu (Nick), Catinca Tudose (Honey).

Debutul tinerei Silvia Ionescu (studentă în anul IV la ATF, clasa de regie a prof. Tudor Măărăscu și Mihai Manolescu) pe scena Naționalului ieșean stă sub semnul unei rigori asumate, al inteligenței și puterii de analiză. Demersul său regizoral nu cade pradă orgoliilor juvenile, ostentației și vânării de efecte cu orice preț, înaintând cu claritate pe linia descifrării atente a relațiilor complexe dintre personaje, a revelării adevărilor lăuntrice. Pentru debutul pe o scenă profesionistă prestigioasă, cum e cea ieșeană, ea și-a ales o piesă celebră din dramaturgia americană – **Cui i-e frică**

astfel, la reconstituirea – amuzantă, vicioasă și, fără îndoială, documentată istoric – a numeroase episoade din biografia lui Goldoni, intersecată de momente care ni-l arată pe celălalt Carlo înviindu-și tizul, denigrându-l veninos în auzul unui servitor imprudent admirativ și, până la urmă, „lucrându-l” perfid la Inchiziție. Diferendul care i-a opus în realitate pe cei doi – diferend cu substrat social, dar și ideologic, estetic – și ale cărui consecințe s-au răsfrânt asupra înfățișării înseși a teatrului italian din epocă rămâne, în piesă, exterior tramei, putând fi, cel mult, dedus; și asta, doar de către cei ce au dinainte cunoștință despre chestiune. Altminteri, **Carlo contra Carlo** este, cum spuneam, un text agreabil, cu tablouri de gen sprintare și cu unele personaje (servitorul Anselmo, „primadona” răsuflată Passalaqua, în parte Goldoni) bine modelate.

În calitatea sa de „capocomico” adulat de public, Horațiu Mălăele era, în principiu, nu numai interpretul ideal pentru rolul Goldoni, ci și un regizor foarte indicat pentru această comedie inspirată din lumea teatrului. În fapt, el se descurcă, în ambele ipostaze, onorabil; dar numai atât. Ca director de scenă, a părut ispitit să descopere în text tonuri

grave și sugestii reflexive pe care acesta nu le conținea și pe care nici nu-și propusese să le atingă; de aceea, probabil, acțiunea capătă o lentoare deloc prielnică și se desfășoară, în general, în penumbră (ecleraj insuficient nu înseamnă ecleraj rafinat), unele momente petrecându-se, în plus, în adâncimea scenei, prea departe de ochii și urechile spectatorului. Ca protagonist, Mălăele joacă, parcă, la jumătatea farmecului și talentului său. Deși dezavantajat de scurtimea și liniaritatea rolului, Florin Zamfirescu, în celălalt Carlo, îi dă o replică viguroasă, desenând, concentrat, un caracter pregnant. Evoluții demne de interes mai au Adriana Trandafir și Niculae Urs, precum și Ionuț Pohariu (care animă, cu pantomimă expresivă, un personaj inventat).

Carlo contra Carlo este una dintre foarte puținele piese care, bine primite la concursurile de dramaturgie unde au participat, izbutesc să ajungă și pe scenă; și încă în București! Faptul, în sine, e îmbucurător. Ne bucurăm, de aceea, pe măsură și... ce să facem?, așteptăm în continuare.

ALICE GEORGESCU

de Virginia Woolf? de Edward Albee –, excelent prilej de a-și încerca forțele și de a ținti, de la început, în sus. A pornit la drum cu o echipă bine sudată, alcătuită din doi actori cu multă experiență, profesioniști de clasă, Sergiu Tudose și Violeta Popescu, și din doi tineri, Adi Carauleanu și Catinca Tudose, talentați, consistenti. Bazându-se pe o distribuție bine gândită, Silvia Ionescu a construit un spectacol care îi pune în valoare pe actori, le dă „partea leului”, dovedind astfel o surprinzătoare maturitate și discernământ artistic. Aparenta ei cuminenție lasă să se întrevadă o natură echilibrată, o fire reflexivă, atrasă de explorarea subteranelor ființei, de descălcirea ghemului de iluzii, renunțări, mizerii, elanuri, lășități, aspirații, frustrări, egoism și generozitate, detectabile, în proporții variabile, în orice individ. În spectacolul său, disputa feroce dintre Martha și George, impudoria cu care aceștia își fac, în fața unor străini, un soi de harakiri moral, scoțând totul pe tarabă, are o desfășurare gradată, cu accente bine distribuite, chiar dacă uneori, pe mici intervale, tensiunea se mai descarcă.

Sergiu Tudose, în George, reușește portretul ratatului absolut, sensibil, retractil, realizând într-un dozaj subtil trecerile de la o stare la alta, de la umilință la revoltă, mereu credibil, „touchant”, în tentativa lui de recuperare a unui teritoriu pierdut, prin apel la luciditate. Teribila Martha, „furie”

modernă, dominată de impulsuri scăpate din frâu, e Violeta Popescu, actriță sigură pe sine, luându-și personajul în stăpânire într-un fel direct, lipsit de ocolișuri. Jocul ei e veridic, relația cu George e vie, prezentă, atât ura cât și compasiunea din compoziția complicității lor afectuoase fiind meșteșugit scoase la iveală (poate nu întâmplător această atroce poveste a cuplurilor care se devoră cu frenezie a fost excelent jucată, aproape întotdeauna, de actori soț și soție). Remarcabilă mi s-a părut și foarte tânăra Catinca Tudose (Honey), creionând plină de aplomb o găscuțică americană de bani gata, ineptă, ascunzându-se de ea însăși în aburii alcoolului. Demonstrează maturitate profesională, prin siguranța jocului și finețea nuanțelor, Adi Carauleanu, în mărunțelul arivist universitar Nick.

Inspirat, cadrul scenografic – un interior sobru, elegant, „intelectual” și un exterior cu piscină „à l'américaine” – este creația Marfei Axenti. La Naționalul ieșean, **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** este un spectacol, cum se zice, „solid”, o incisivă radiografie în infernul cuplului, care nu te poate lăsa indiferent pentru că spune mult și multe despre condiția umană, dezvăluind de niște admirabili actori și de o tânără regizoare cu ambiție și talent.

CARMEN MIHALACHE POPA

TOATĂ LUMEA RÂDE, CÂNTĂ ȘI DANSEAZĂ

CRĂIASA FĂRĂ CUSUR, scenariu burlesc de Bogdan Ulmu după piese de G. Călinescu • **TEATRUL „LUCEAFĂRUL” DIN IASI** • Data reprezentației: 9 mai 1995 • Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Bogdan Ulmu • Dansuri: Gh. Stanciu • Distribuția: Doina Iarcuczewicz (Irod), Gigi Șfaițer (Chițimia), Tani Paraschiv (Vrabie), Nina Dimitriu (Brezaia), Ion Agachi (Căpitanul), Vasilica Oncioaia (Pruncul), Alina Sârbu (Baba) și copilul Alice Șfaițer.

Ingenios, ca mai de fiecare dată, pariul în care se lansează Bogdan Ulmu, compunând – prin înălțuirea unor jucăușe improvizatii călinesciene – spectacolul **Crăiasa fără cusur**. Cu febrilitatea lui postmodernă, chisnovatul regizor, moderându-și oarecum pârda nicele impulsuri de infidelitate, imaginează, între feerie și elegiac, între chiot și vaier, un „Vicleim” plin de exuberanță și, deopotrivă, filosoficesc.

Cât trăsnete, cât drăcoase, cu subtilități filologice aparte și alte pozoșenii de erudit pus pe șotii, rostriile „divinului critic” se filtrează prin granulele unui umor de scilpire pur intelectuală. Ele respiră, cu alte cuvinte, un aer de cabinet. Bogdan Ulmu, stărnind ici un fior, aplicând colo o pată de culoare, de sevă și coerență scenică acestor, cum să le zic, acestor artificii ludice ale Călinescului. Și nu strica să-și biciuiască, încă, fantezia până la accentul mai intens, funambulesc, de explozivitate – de ce nu? – suprealistă.

Prima secvență e un truvai care provoacă imediat (su)râsul. Lui Bogdan Ulmu, vezi bine, îi place să ne ia prin surprindere. O istețică iscată pasămite din commedia dell'arte izbește, **au ralenti**, ditamai gongul. Dar gongul nu doar vuieste – el plânge, sloboade un plânset de pruncu! Ce-o fi asta?... Păi, s-ar putea să fie un prim semn, o prevestire că, în povestea care stă să înceapă, lacrima și zâmbetul, la fel ca și alintul și împieptosarea ori suavitățile și frustețea se vor îngemăna într-un colorat, (folcloric) ritmat oximoron.

Într-un moment norocos al voinței de sinteză, ludicul impenitent Bogdan Ulmu pune în amalgam, un amalgam de compuziție specială, voioșia și îngândurarea. Chef de petrecere, nuntirea, ivirea pe lume a fătului care,

cum se întâmplă pe tărâmul mirobolant al basmului („așa scrie la folclori!”), vrea zor-nevoie absolutul, cere, cu scâncete și alte țivluiei, imposibilul, adică: o crăiasă fără cusur. Dar, boieri dumneavoastră, o asemenea făptură pomenitu-s-a vreodată?

^ Ei, și dacă nu s-a pomenit? Viața merge înainte, numai din când în când, fir-ar să fie, o dă cotită. Prin bătătura unde dănțuitori horesc, pe la cele porți, pe la ferești, când ți-e lumea mai dragă trece o înfiore. Moroi să fie? Sau, bată-l crucea, necuratul? N-o fi „cumeatra” care, ofuscată de atâtea veselie și bărbătoasă țopăială (Călușarii!), și-a cam pierdut răbdarea? O fi, n-o fi, ba chiar uite-o, sinistra papalugă, dar dacă a făcut-o de răs rusnacul șoltic Ivan Turbincă, de ce s-ar teme acești stră-stră-strănepoți de daco-geți care, în plenitudinea vitalității lor, se simt (așa scrie Herodot!) nemuritori? Ficțiunea scenică izvodită de Bogdan Ulmu iradiază metaforic, e țesută – ca să ne păstrăm în ton – cu fir de parabolă. Sub veghea unei sfinte icoane (Fecioara Maria cu pruncul), prinde zvon amăgitoarea, mângâietoarea iluzie a tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte.

Efecte vizuale, efecte acustice susțin această ofertantă viziune. Vocea amplă, intensă a Mariei Tănase – cu un rol esențial, determinant în spectacol – creează o atmosferă de stări alternante, în care jalea și bucuria se rânduiesc, așa, ca în viață.

În fine, interpretii. Un spirit de echipă – imprimat cu bun instinct de regizorul-animator – îi mobilizează pe acești „luceferiști” căroră le stă la îndemână, ne-am conviins, și performanța individuală. Cu devotament, cu dăruire, ei îl urmează pe Bogdan Ulmu chiar și când năzdrăvanul le propune gama unor mai mult sau mai puțin contrariante fantezii.

Toată lumea râde, cântă și (instruită de Gh. Stanciu) dansează... Cu mască, fără mască, mănunchiul de actori întru chipează (și mănuieste) eroi de basm, siluete de sugestie folclorică (Brezaia, Chițimia, Generalul ș.a.), schițează, în contur stilizat, câte un tip din commedia dell'arte ori mimează gesturile eroilor burlești de comedie mută. E, orice s-ar spune, un tur de forță... fizică, dar și o încercare a mobilității lor interpretative. Încep cu admirabila Doina Iarcuczewicz, pe care mai să n-o recunoșc sub costumația și obrăzarul de Irod, dar mă grăbesc să adaug și coechiplerii, care au pasajele lor de bravură: Ion Agachi și Nina Ulmu, Gheorghe (și tetița Alice) Șfaițer, Vasilica

Oncioaia, Tani Paraschiv și Alina Sârbu. La aplauze, marcați de efort, păstrau pe chip, pe chipul fără mască, bucuria unor clipe de transfigurare.

Nu am fost, îmi pare rău, la premieră, când, am auzit, s-a jucat fără scăderi de tonus. Acum, pe alocuri, survineau scurtcircuitări de elan, diminuări de suflu. Oboseala, poate... Sau, știu și eu, discontinuitățile în programare. De-o fi una, de-o fi alta, nu e problema mea. Oricum, chiar intuind formula optimă a montării, aș fi vrut un plus de vervă, un ritm fără sincope – în orice caz, un joc în exces. Lui G. Călinescu i s-ar potrivi, fără să-l trădezi (ba, dimpotrivă!), un pic de nebulie. Și nici Bogdan Ulmu nu e, de felul lui, vreun cumincior. Iată, în **Crăiasa fără cusur**, spectacol care procură momente de încântare, el semnează, în autor total, și regia, și scenariul, și scenografia, și ilustrația muzicală. Ce i s-ar mai putea cere? Decât, **perseverare!** Pentru că e... **diabolicum**.

FLORIN FAIFER

ACTE ȘI TABLOURI

17 ACTE CU PIET MONDRIAN, eseu vizual după „17 subtexte” de Ovidiu Pecican • **TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA** • Data reprezentației: 3 iunie 1995 • „Un spectacol construit vizual de Horațiu Mihaiu” • Scenografia: Horațiu Mihaiu • Ilustrația muzicală: Virgil Mihaiu • Light design: Ionel Moldovan • Distribuția: Cornel Răileanu (Autoritatea), Miriam Cuius (Femeia, Femeia în verde), Dorin Andone (Omul cu ochelari negri), Petre Băcioiu (Un om nedumerit).

În teatrul românesc de ultimă oră, de la revoluție încoace, când granițele statelor de dincolo de fosta cortină de fier s-au deschis în sfârșit și exportului românesc de spectacole (mai ales lui), în planul întru chipării scenice a textelor dramatice s-au produs mutații importante, o evidentă deplasare spre **zona vizualizării**, în detrimentul cuvântului rostit. Spunem cuvântul rostit (de pe

PREMIERĂ ABSOLUTĂ





scenă), pentru că acela scris, în care sunt închise idei, stări conflictuale și, oricum, succesiunea întâmplărilor, a momentelor acțiunii, cuvânt ce stă cuminte aliniat în propoziții și fraze semnificând și comunicând, nu poate fi, se vede, eludat. De aceea, putem afirma că, chiar și în cel mai abstract spectacol cu puțință – și **17 acte cu Piet Mondrian** poate, cred, deveni un prototip „clasic” al genului – la început a fost tot... cuvântul. În speță, la baza spectacolului au stat eseurile lui Ovidiu Pecican. Aceste eseuri au avut ca punct de plecare ideea regizorului-scenograf de a reprezenta scenic, într-o modalitate cinetică, tablourile pictorului abstracționist de origine olandeză Piet Mondrian. Actorul devine aici, alături de obiecte, un simplu semn teatral, având însă un rol special: acela de a coagula în juru-i lumea exterioară și de a topi toate elementele într-un creuzet capabil să distileze ideea până la esență. Și ce altceva a urmărit Piet Mondrian, artistul ale cărui capodopere au slujit drept pretext scenic, decât exprimarea esenței lumii înconjurătoare printr-un continuu și anevoios proces de abstractizare? O dată descoperit miezul experiențelor plastice ale lui Mondrian – exprimarea esențialului în imagini bidimensionale –, Horațiu Mihaie are revelația traseului invers: reinventarea lumii inspiratoare a pictorului în imagini cinetice, în scopul semnificării într-un spațiu tridimensional. Arta, oricare ar fi ea, vrea să transmită un mesaj. Mesajul transmis de acest îndrăzneț constructor vizual care este Horațiu Mihaie, excelent secondat de Virgil Mihaie, semnatarul ilustrației muzicale, este unul general uman. Că, în

eseurile lui Ovidiu Pecican, personajul Omul nedumerit (Petre Băcioiu) avea o anumită dimensiune filosofică pe care în spectacol nu am prea descifrat-o, el funcționând (cu o singură excepție: când descoperă și abandonează minunea sferei) doar ca un liant indispensabil al trecerii „tehnice” de la un tablou la altul – ceea ce poate fi taxat și drept cea mai evidentă neîmplinire a unui spectacol de **image pură** –, că pe alocuri reprezentarea devine ușor tautologică sau chiar suferă de monotonie, imaginația creatorului obosind, nu-i de mirare când avem de-a face cu nici mai mult, nici mai puțin decât 17 acte. De ce 17 și nu 13 sau 9, de ce acte și nu scene, și ce s-ar întâmpla dacă s-ar reduce din ele – nu are nici o importanță. Relevant e că asistăm la un act artistic inedit (în spectacolul românesc el a existat doar ca o aspirație, căreia Teatrul de Nord din Satu Mare i-a dedicat chiar și un festival ajuns în 1995 la a patra ediție, de unde această interesantă propunere-unică, nu înțelegem de ce, a lipsit). Acesta poate fi receptat cu ușurință în orice colț de lume, pentru că are o modalitate de comunicare universal inteligibilă. Un spectacol pentru export, de o calitate îndubitabilă, pe care spectatorii îl urmăresc cu sufletul la gură, de parcă s-ar afla într-o transă mistică, fiindcă tot ceea ce se întâmplă pe scenă nu e altceva decât o relevare a raporturilor omului secolului nostru cu lumea care îl înconjoară, îl asaltează și îl captează ca într-o plasă de păianjen. Prin această lume ne poartă, cu dezinvoltură și cert profesionalism, actori de frunte ai Naționalului clujean, sub chip de personaje mai mult sau mai puțin... impersonale: Cornel Răileanu (Autoritatea) – creatorul, demiurgul acestui univers pe care îl impune, Miriam Cuibus (Femeia, Femeia în verde), cu mișcări grațioase de balerină și cu aură tragică, și Dorin Andone (Omul cu ochelari negri), de o austeritate ce sporește misterul.

N-am reținut toate ipostazele și semnificațiile particulare ale nuanțelor ce alcătuiesc reprezentarea, uneori fascinant colorată și tulburător comentată sonor, dar important în acest spectacol (despre care nu ne vom mira să aflăm că a început să străbată meridianele lumii) este esența lui și, mai ales, intenția de a comunica printr-o altă modalitate decât cea tradițională, a cuvântului. Nu e nici balet, nici pantomimă, ci, poate, o formă de expresie nouă – teatru gestual-vizual –, care s-ar putea să facă și prozești.


DIMITRIE ROMAN

RAFINAMENT ORIENTAL

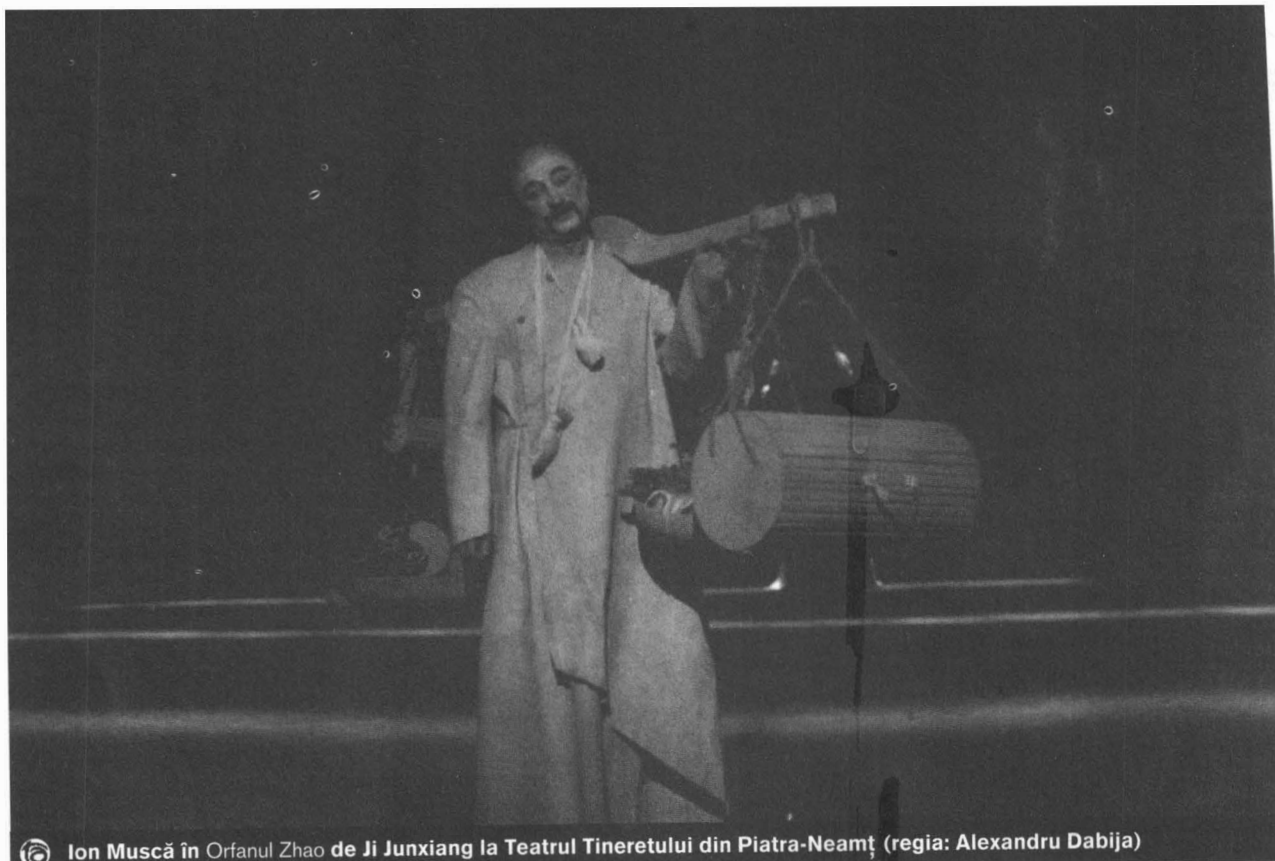
ORFANUL ZHAO de Ji Junxiang.
Traducerea: Cui Nianqiang
● **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMȚ** ● Data reprezentăției: 26 mai 1995 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Dragoș Buhagiar, Irina Solomon ● Muzica: Mircea Octavian ● Distribuția: Liviu Timuș (Du Anjia), Ion Muscă (Doctorul Chen Ying), Corneliu Dan Borcia (Înțeleptul Gong Suchu), Radu Băișan (Generalul Han Jue), Daniel Beșleagă (Zhao Sun), Mihai Danu (Chen Bo), Loredana Botezatu (Prințesa), Traian Grigoriu (Trimisul), Eliza Bercu Bodeanu (Wei Jiang), Lucian Pavel (Slujitorul Înțeleptului), Ionuț Cucoară (Crainicul), Ioan Murariu (Soldatul lui Du), Mihaela Ciolan (Crainicul mut) ș.a.

Ca director demisionat (zic unii) – demisionar – (zic alții) de la Teatrul Odeon, Alexandru Dabija a devenit un „caz”. Un caz la a cărui apariție au contribuit vanități exacerbate, meschinării de tot felul, dorințe de răzbunare, și de pe urma căruia foarte mulți au avut de pierdut: administrația și-a pierdut – iarăși – din puritatea „imaginii” (dar îi mai pasă, oare, cu adevărat de așa ceva?), capitala și, la urma urmei, țara au pierdut din animația peisajului cultural (căci, sub direcția lui Dabija, Odeonul ajunsese un veritabil centru-pilot de experimente multartistice – dar cui i-a păsat prea tare de asta?), teatrul a pierdut câțiva actori buni, plecați o dată cu Dabija (dar cui...?) ș.a.m.d. De câștigat au avut doar unii pescuitori în ape tulburi. Și, paradoxal, Alexandru Dabija însuși. Pentru că, absorbit de treburile directoriale, el și-a neglijat aproape cu totul meseria „de bază”, aceea de regizor: cât timp a condus Odeonul, a montat un singur spectacol, nesemnificativ (**Suită de crime și blesteme**, la „Bulandra”). Angajat la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț – de fapt, reangajat, pentru că aici debutase, cu ani în urmă, în profesie –, Dabija semnează, „ca simplu regizor”, unul dintre bunele spectacole ale stagiunii: **Orfanul Zhao**. Așadar, tot răul spre bine!

Necunoscută la noi, piesa aparține unui autor care a trăit, se pare, între

 **Moment din 17 acte cu Piet Mondrian, spectacol de Horațiu Mihaie, la TN Cluj-Napoca**





Ion Muscă în Orfanul Zhao de Ji Junxiang la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (regia: Alexandru Dabija)

anii 1234 și 1279, în timpul dinastiei Yuan-mongolă (secolele 13–14), când teatrul chinez s-a cristalizat atât ca gen literar, cât și ca formă de spectacol. Din informațiile furnizate de foarte seriosul caiet-program al reprezentației (întocmit de Paul Findrihan), mai aflăm că **Orfanul Zhao**, singurul text care s-a păstrat dintre cele șase scrise de Ju Junxiang, este o mostră tipică de **zaju**, teatru specific zonei Beijing, și că subiectul său evocă un moment istoric real, petrecut cu câteva secole înaintea erei noastre. Generalul Du Anjia ordonă stârpirea întregului clan rival Zhao și totodată, spre a se asigura împotriva unei răzbunări viitoare, uciderea tuturor pruncilor în vârstă de până la un an (paralela cu unele episoade biblice se impune!). Salvat de credinciosul doctor Chen Ying cu prețul vieții singurului fiu al acestuia, ultimul vlăstar al neamului Zhao scapă însă masacrului și, după felurite peripeții, soldate cu moartea altor fideli, ajunge să fie adoptat de însuși crudul general. Desigur, fiecare ignoră adevărata identitate a celui-lalt până ce, doctorul destăinuind totul, Zhao, tânăr bărbat acum, se vede constrâns a împlini vindicta. Dar el socotește că trebuie să pună capăt vărsării de sânge și – ca supremă pedeapsă – îl lasă pe Du Anjia, vârstnic și neputincios, să trăiască mai departe... Povestea e frumoasă, în același timp teribilă și tândră, foarte „asiatică” nu numai ca desfășurare și încheiere (implicit, ca morală), ci și ca formulă: scurte monologuri, rostite de

Crainic și reluate de Cor, rezumă acțiunea părților dialogate care urmează și care dezvoltă dramatic aceste introduceri pur epice. De fapt, nu știu dacă lucrurile stau întocmai așa în textul original; s-ar putea ca alternarea despre care vorbeam să fi fost înfăptuită de regizor, în scopul de a ritma și dinamiza curgerea întâmplărilor. Oricum, ea e impecabil realizată pe scenă.

La conferința de presă de după spectacol, Alexandru Dabija a declarat că, din punct de vedere stilistic, montarea sa dorește să fie un omagiu adus „unui anumit mod de a face teatru”, mod ilustrat cu strălucire de **Richard III** al lui Mihai Măniuțiu (Odeon) și de mizanscenele lui Silviu Purcărete, dar – zicea regizorul – aflat acum pe cale de dispariție ori, chiar, stins de-a binelea. Se referea, dacă am înțeles corect, la tipul de lectură pe care l-a adoptat și la concretizarea lui vizuală. N-aș vrea să diminuez elogiul, dar, personal, cred că această manieră nu e deloc în agonie; dimpotrivă. La agonie o pot duce, eventual, epigonii conjuncturali ai acestor importanți directori de scenă sau, mai repede, propriul lor auto-epigonism. Altminteri, legătura cu stilul lui Purcărete n-am prea văzut-o în **Orfanul Zhao**. La **Richard III** trimite, într-adevăr, spațiul complet gol al scenei, în care, „decorul” e creat exclusiv de lumini (perfect desenate de Vasile Popovici), și costumele cu marcat aspect oriental – poate chinezesc, poate japonez –, create de Dragoș Buhagiar și Irina Solomon într-o rafinată gamă cromatică: alb, ocră, brun. Și, poate, muzica stranie, pătrunzătoare a lui

Mircea Octavian ori stilizarea apăsătoare a mișcării scenice și a compozițiilor de grup. Aici, însă – spre deosebire de spectacolul shakespearian –, atât piesa în sine, cât și universul cultural din care ea provine și pe care îl reflectă **cereau** asemenea rezolvări expresive. Alexandru Dabija cunoaște și înțelege acest univers; a dovedit-o deja, cu ani în urmă, când a montat la „Nottara” un excelent spectacol cu **Taifun** de Cao Yu – așadar, tot o piesă chinezească. Raportarea la propria sa biografie artistică, la propriul său mod de a face teatru sunt, după părerea mea, și mai necesare, și mai potrivite.

Așa cum e alcătuit, textul nu oferă multe partituri bogate; cel puțin, nu în sensul tradițional european. Rolul cel mai generos (doctorul Chen Ying) i-a revenit regretatului Ion Muscă; acesta i-a dat adâncime și pregnanță. A fost un actor foarte special și, de aceea, greu de înlocuit; măcar aici, ar fi bine să i se găsească, totuși, un continuator, pentru ca spectacolul să poată fi reluat. O merită nu numai evoluțiile admirabile, ca protagoniști, ale lui Corneliu Dan Borgia sau Liviu Timuș, ci și munca întregii echipe, din care fac parte tineri proaspăt angajați la Piatra-Neamț și actori importanți ai teatrului, ce figurează, cvasi-anonim, în Corul excelent armonizat. O merită toți aceia care au gândit și au lucrat acest frumos spectacol.

ALICE GEORGESCU

PREMIERĂ PE ȚARĂ

SCAUNELE ÎN BALANȚĂ

Ce poate fi mai interesant decât să urmărești, în cadrul unei manifestări teatrale competitive, la distanță de numai câteva zile, două întruchipări scenice ale unei piese de notorietate mondială? Aceasta este atât de cunoscută – din lectură, dar și din montări anterioare, dintre care una, cea a Teatrului „Nottara”, cu Ileana Predescu și Constantin

Rauțchi, de referință în spectacologia românească – piesă a lui Eugen Ionescu, **Scaunele**. Faptul că ea a fost montată, după revoluție, în multe teatre din țară și a fost prezentată și la Televiziunea Română în interpretarea unor actori francezi nu face decât să sporească interesul comparației, dând naștere la o „competiție” neoficială și prilejuind criticii

de specialitate fixarea unor repere cu privire la posibilitățile – dar și la necesitățile – de valorificare scenică a operei ionesciene. În acest sens, Festivalul Internațional de Teatru „Atelier” de la Sfântu-Gheorghe ne-a înlesnit o așezare în balanță a două montări, am zice, diametral opuse.

Simboluri

SCAUNELE de Eugen Ionescu
● **TEATRUL „VICTOR ION POPA” DIN BĂRLAD** ● **Data reprezentației: 29 mai 1995** ● **Regia și scenografia: Dorin Mihăilescu** ● **Ilustrația muzicală: George Marcu** ● **Distribuția: Constantin Petrican (Bătrânul), Elena Petrican (Bătrâna), Tudor Smoleanu (Oratorul).**

Tânărul regizor Dorin Mihăilescu, încă student la ATF, a pornit la montarea textului, înarmat – așa cum îi stă bine unui învățăcel întru ale artei scenice mistere – cu o temeinică investigație a ceea ce înseamnă teatrul absurdului și modalitățile specifice de reprezentare a lui. Din „Antidoturi”, a reținut afirmația lui Eugen Ionescu potrivit căreia „Totul e permis în teatru, să încarnez personaje, dar și să materializezi angoasele, prezențele interioare...”, să animezi decorurile, să concretizezi **simbolurile** (s.n.). Iată de ce, în concepția sa (regizorală, dar și scenografică), bazându-se și pe o observație a lui Martin Esslin – „... teatrul absurdului tinde să-l facă pe om conștient de poziția sa precară și misterioasă în univers” –, personajele devin niște măști reci, un fel de abstracții, de prototipuri umane vidate de sentimente și trăiri autentice, marcate de stereotipii și ritualuri (inclusiv mondene – vezi primirea oaspeților-fantomă și excelenta prestație actoricească, comportamentul actorilor cu

făpturile imaginare), evoluând într-un spațiu concentric, cu șapte intrări (cifra șapte devine un simbol), ce delimitează de jur-împrejur lojele în care sunt prinși spectatorii. La mijloc, în acest spațiu al claustrării, tronează, cu funcții simbolice, elementele zodiacului. Totul e pus, astfel, sub semnul predestinării; acești oameni lipsiți de idealuri, cu o istorie precară și derizorie (el ar fi putut să devină chiar și „rege-șef”), ce nu mai speră decât intrarea în neant și împăcarea cu sine – dar nu înainte de a transmite mesajul lor, care nu-i altceva decât certitudinea „vidului ontologic” –, sunt niște indivizi depersonalizați, aflați la voia unor forțe invizibile.

Cei doi interpreți principali – cărora li se alătură, cu o prestație promițătoare într-un rol ce reclamă expresivitate pantomimică, Tudor Smoleanu (debutant) –, Constantin Petrican și Elena Petrican (nominalizată, la Sfântu-Gheorghe, pentru premiul de interpretare), își compun cu măsură și talent personajele decrepite. Cu fețele vopsite în alb, asemenea unor măști lipsite de viață, dar cu atât mai expresive în momentele trăirii și transmiterii sentimentului tragic, Bătrânul și Bătrâna n-au decât o singură clipă de bucurie: după ce oaspeții s-au adunat, sala cu scaunele goale – spectacolul se joacă pe scenă, cu spectatorii așezați pe trei laturi – este luminată puternic, sugerând neantul de dincolo de existența larvară a celor doi, neantul de unde ei așteaptă sosirea misterioasă (unica speranță) a Majestății-sale imperiale, prin care Eugen Ionescu înțelegea, după propria-i mărturisire, Divinitatea. Oratorul, mesagerul Bătrânului, își dovedește, la rândul-i neputința de a comunica, totul stând – și acest lucru e bine subliniat de regizor și

de interpretii struniți și armonizați perfect în demersul scenic – sub semnul implacabilei deriziuni.

Constantin Petrican își abordează personajul cu știința indispensabilă compoziției de calitate: automatismele gestuale și verbale sunt expuse firesc, fără stridențe; masca sa are în permanență un rictus amar. Elena Petrican evoluează cu siguranța actriței ce dispune de resurse inepuizabile, reușind o excelentă variație de stări pe aceeași mască, ceea ce presupune nu numai talent, dar și o migăloasă muncă de elaborare.

Criză de regizori, monșer

SCAUNELE de Eugen Ionescu. În românește de Dan C. Mihăilescu
● **TEATRUL DE STAT DIN ORADEA, secția română** ● **Data reprezentației: 1 iunie 1995** ● **Regia: Emil Gaju** ● **Scenografia: Ujvárossi Gyongyi** ● **Coloana sonoră: Florian Chelu** ● **Distribuția: Eugen Țugulea (Bătrânul), Ileana Iurciu (Bătrâna), Ion Abrudan (Oratorul), Roxana Ivanciu (Femeia în alb).**

*

Nu știu de ce orice actor mai răsărit se simte îndemnat și îndreptățit să-și asume riscantul rol de regizor. Și, deși exportăm mari spectacole, semnate de regizori ce intră în top-uri mondiale (vezi Silviu Purcărete, ca să nu mai vorbim de Andrei Șerban), se găsesc teatre în care unii dintre actorii mai sus pomeniți află audiență și chiar minunate condiții de desfășurare. Există și o cauză obiectivă: în teatrele noastre din provincie e o reală criză de regizori. Cu alte cuvinte, numărul lor e mult prea mic în raport cu cererea de premiere dintr-o stagiune.

Actorul-regizor Emil Gaju folosește în „manevrarea” **Scaunelor** lui Ionescu pe scena orădeană metoda realismului psihologic, pigmentat cu unele elemente simbolice; de pildă, un personaj inventat, „Femeia în alb”. Aceasta pendulează, suspendată ca limba unui imens ornic, prin spațiul scenei, având, probabil, o dublă semnificație: măsurarea timpului ireversibil al trecerii pe pământ a celor

Scenă din Scaunele de Eugen Ionescu la Teatrul „V. I. Popa” din Bărlad (regia: Dorin Mihăilescu)



doi bătrâni și figurarea unui **remember** al tinereții lor apuse. E o ipoteză. Or mai fi și altele. Cel de-al doilea element cu funcție simbolică este un uriaș tron ce pogoară din înalturi (amintindu-ne de viziunea apocaliptică a lui Ioan) în clipa când „apare” invizibilul Împărat despre care se vorbește în piesă. Este tot un fel de scaun gol, dar mai mare, pe măsura personajului și a importanței lui...

Sunt, oare, aceste două „semne” incompatibile cu textul ionescian? N-ar fi, dacă viziunea de ansamblu și, mai ales, modul cum au fost îndrumați actorii să-și descifreze personajele (cu excepția lui Ion Abrudan, care se salvează și datorită evoluției contextuale a Oratorului) ar fi avut adâncimea și coerența cuvenite. A lua însă textul lui Eugen Ionescu, a-l gândi, pe de o parte, într-un sistem conotativ cu reverberații „filosofice” și a-l rezolva concret, pe de altă parte, la nivelul conturării eroilor în cheie realistă, nu e altceva decât o disonanță stilistică.

Cei doi interpreți principali – de altminteri, actori de frunte ai teatrului orădean, cu succese în viața lor artistică – , Eugen Țugulea (Bătrânul) și Ileana Iurciuc (Bătrâna), fac eforturi disperate de a găsi un contur personajelor și de a se armoniza într-un tot onorabil. Eugen Țugulea, cu îngăduința evidentă a unui regizor lipsit de rigoarea și autoritatea

profesională necesare, alunecă involuntar pe panta declamării textului, iar Ileana Iurciuc compune (în aceleași condiții) o bătrânică simpatcă, o bunicuță cu – vorba poetului – „ochii mici și calzi de duioșie...”; din când în când, actrița are totuși în glas o undă de tragism autentic și o admirație nesfârșită pentru partenerul său de-o viață ratată. Sentimentul ratării e singurul sesizabil în evoluția celor două personaje, dar el apare ca o pălărie așezată pe un cap mult prea mare. Căci Emil Gaju n-a prea înțeles ce este teatrul absurdului sau „al deriziunii” și, mai ales, ce mijloace trebuie folosite pentru ca el să funcționeze măcar la stratul de suprafață. Dar și din greșeli se poate învăța ceva. De pildă, că a îndrăzni nu-i totuna cu a izbândi.

foto: Marian Antal



Eugen Țugulea și Ileana Iurciuc în Scaunele la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Emil Gaju)

■ DIMITRIE ROMAN

TIPOLOGII ABSTRACTE

MOARTEA DOMNULUI PLATFUS DE ROMULUS GUGA • TEATRUL „ANDREI MUREȘANU” DIN SFÂNTU GHEORGHE • Data reprezentației: 18 februarie 1995 • Regia: Gavril Cadariu • Decoruri și costume: Nicu Constantinescu • Coloana sonoră: Gavril Cadariu, Aurelian Cristea • Coregrafia: Benkö Gizella • Distribuția: Costache Babii (Anton Platfus), Silvia Ciobanu (Nebuna), Sebastian Comănici (Bach), Bogdan Voicu (Marius), Adrian Ancuța (Camil, Tatăl II, Bărbatul II), Dușa Guruianu (Hortensia), George Țoropoc (Prozatorul), Aurelian Cristea (Bill), Dan Turbatu (Puc), Mircea Bodolan (Pasăre), Ina Andriucă (Val), Valentina Cazacu (Femeia cu ghiveci, Tânăra), Ștefan Alexandrescu (Groparul), Marilena Negru (Bătrâna), Sergiu Aliuș (Mirele, Tatăl II), Ileana Surdu (Mireasa), Alexandra Cărlănescu (Copilul I), Cristina David (Copilul II), Roxana Comșa (Femeia), Tiberiu Tudoran (Bărbatul II, Tânărul, Portarul).

Este necesară și oportună valorificarea scenică a unor piese ce aparțin unor dramaturgi importanți, trecuți prea degrabă în neființă și care au jucat un rol de seamă, cu decenii în urmă, în teatrul românesc? Iată o întrebare la care teatrele noastre nu se prea înghesuie a da răspuns. Totuși, din când în când, oamenii ce diriguiesc cu pricepere și bune intenții culturale unele teatre revin cu pietate asupra lor, propunându-le regizorilor sau însușindu-și propunerile acestora și creând condiții de relansare a unor nume de rezonanță în cultura teatrală românească. Așa s-a întâmplat și cu dramaturgul, prozatorul și poetul Romulus Guga, a cărui restituire ne-a oferit-o Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu-Gheorghe. Numai că alegerea în sine a piesei – condiționată de regizorul debutant Gavril Cadariu, student în ultimul an al clasei de regie de la Academia țargumureșeană – n-a fost prea fericită. Despre **Moartea domnului Platfus**, publicată în volumul „Evl mediu întâmplător – teatru comentat”, Editura Eminescu, 1984, și subintitulată „comedie”, criticul Victor Parhon nota: „Ce altceva decât un cutremurător semnal de alarmă împotriva treptatei și lăncedei pierderi a omenească prin trândăvia spiritului este această **Moarte**

a domnului Platfus în care, sub aparență și la adăpostul cadrului celor mai desăvârșite banalități, se va face pe nesimțite trecerea de la nevinovata suetă la o cafea, la moartea socială și psihică, pe care autorul o sancționează, obligându-și personajul să asiste la propria sa, simbolică, înmormântare”. Dar textul nu este chiar o piesă de teatru. Subscriem la considerațiile și aprecierile citate, numai că, după părerea noastră, la nivelul structurii lucrarea nu reprezintă altceva decât o suită de scene dispartate, ce se coagulează greu într-un tot organic. Este mai degrabă un crochiu, un exercițiu dramatic. Iată de ce, în contextul dat (o premieră absolută montată de un debutant fără experiență), ne îndoiim de oportunitatea opțiunii repertoriale. Când Romulus Guga a dat literaturii dramatice piese valoroase, ca **Speranța nu moare în zori**, **Evl Mediu întâmplător** sau **Amurgul burghez**, nu vedem sensul montării cu orice preț a acestui text dramatic de început. Faptul că el este bogat în sensuri și conotații de tot felul, că tonul comediei este acid satiric față de lumea „platfușilor”, a nivelării individualităților, a anihilării spiritului nu atrage în mod automat o împlinire în plan teatral. În spectacol – amalgamat și contorsionat, oscilant și lipsit de o idee clară –, momentele de teatralitate pregnantă

PREMIERĂ ABSOLUTĂ





© Aurelian Cristea și George Țoropoc în *Moartea domnului Platfus de Romulus Guga la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe* (regia: Gavril Cadariu)



alternează cu scene de o platitudine incredibilă. Nobilă în intenții, montarea se dovedește, în fapt, fără relief artistic și neinteresantă pentru public (și nu numai pentru el...). Cauzele constau nu atât în lipsa de interes a tematicii, cât, mai ales, în unghiul de lectură regizorală și în modalitatea defectuoasă a călăuzirii actorilor, a căror evoluție nu are unitate stilistică. Textul fiind nebulos, cu scene scurte, cinematografice (mai mult un scenariu...), se cerea din partea regizorului un efort de unificare a lor într-o metaforă globală, în care un rol esențial ar fi trebuit să-l joace scenograful. Din păcate, Nicu Constantinescu se rezumă la a crea două planuri distincte, în pantă, funcționale, dar fără relevanță ideatică. Cu excepția câtorva actori ce și-au luat pe cont propriu sarcina rezolvării partiturilor (personajele n-au o identitate precisă), ceilalți schițează doar, dezorientați, tipologii abstracte, încercând, în disperare de cauză, să se salveze, fiecare după intuiție și inteligență: soluția a constat, adesea, în copierea la Indigo a rolurilor din alte piese, cu structură și ideologie înrudite. Cum se explică altfel că un actor de talia lui Costache Babii, capabil de compoziții surprinzătoare, originale (vezi *Bască din Mormântul călărețului avar* de D. R. Popescu sau *Ametistov din Locuința Zoikăi* de Mihail Bulgakov), rezolvă eroul principal, Anton Platfus, apelând la

poncife și clișee în cheie comică, uzate și de suprafață? În aceeași situație se află un alt actor de forță și talent, Sebastian Comănici (Bach – muzicant, organist, student), ce bântuie prin scenă declamând supărător, sau Dan Turbatu (Puc, un tânăr) a cărui variantă de personaj numai din dramaturgia lui Guga nu pare a fi. Reușesc să se detașeze, într-o oarecare măsură, Bogdan Voicu, George Țoropoc, Adrian Ancuța, Mircea Bodolan și, în special, în două compoziții

stranii, Marilena Negru (Bătrâna), cu accente tragice, și, cu oarecare dramatism, Ștefan Alexandrescu (Groparul). În rest....

În fața acestui spectacol se pune din nou întrebarea: oare este oportună și necesară valorificarea unui text dramatic numai pe baza „certificatului de valoare” al autorului? Facem prin aceasta un autentic act de cultură?

D.R.

SEDUCȚIA AUTENTICULUI

ZĂPEZILE DE ALTĂDATĂ de Dumitru Solomon ● **TEATRUL DE STAT DIN ARAD** ● Data reprezentăției: 8 iunie 1995 ● Regia: Ion Mircioagă ● Scenografia: Onisim Colta ● Distribuția: Sorin Tofan (El), Aura Călărașu (Ea), Dan Antoci (Statuia).

De ce mi-a produs un sentiment reconfortant spectacolul arădean încerc să-mi explic, iată, în această „cronică tardivă” (inspirată denumire, brevetată de publicația ieșeană „Scena și lumea”), căutând argumentele calităților unei reprezentații cu un impact atât de neașteptat asupra publicului. Neașteptat pentru că, dintr-o prejudecată tot mai răspândită, ne-am obișnuit să considerăm apte de succes montările „speciale”, cu grad înalt de risc în planul originalității, cu mize pretențioase care, ele însele, sunt o atracție, chiar dacă în unele cazuri se transformă în capcană.

Nimic din toate acestea în gestul simplu, cinstit al regizorului Ion Mircioagă de a se duce la un text uitat, probabil, și de autorul lui, acest **Zăpezele de altădată** respirând aerul romantic al unei anumite vârste și epoci și făcându-i, tocmai de aceea, pe unii să-l creadă, poate, desuet. Intuiția exactă a regizorului descoperă aici farmecul adevărilor simple, gestul pentru o anumită distanță amuzată față de „seriozitatea” cu barbă și mustăți, vitalitatea incitantă a tonului direct, cultivat cu degajare de autor. Asumându-și-le, Ion Mircioagă conduce spectacolul, cu relaxare și plăcere, spre zone senine și calme, cu atmosferă tandră, cuceritoare prin firesc, prin naturalețe. **Firescul artistic** obținut prin travaliu îndelungat și elaborare studiată este o calitate greu de atins; acest spectacol o posedă. Ea se împlinește în jocul

actorilor, în relația firească dintre personaje, care evită banalitatea și banalizarea situațiilor de viață evocate în piesă, și uneori, vai, atât de falsificate pe scenă. Prospețimea, autenticitatea stărilor, suplețea trecerilor de la un moment la altul, inteligența, umorul celor doi interpreți principali – Sorin Tofan și Aura Călărașu, mai ales – contribuie la impresia generală de agreabilă **causerie** la care suntem invitați să luăm parte și, eventual, aminte. Felul în care regizorul știe să conducă evoluția în timp și spațiu a relației cuplului din piesă denotă o bună însușire a regulilor meseriei – profesionalism, am zice, dacă termenul n-ar fi totuși atât de pretențios și puțin potrivit în cazul unui debutant. Dezvăluindu-ni-se cu haz în tentativa de a se sustrage ticurilor și clișeele care pândesc viața în doi, personajele, interpreții câștigă curând toată simpatia spectatorilor, al căror interes e păstrat treaz pe tot parcursul reprezentației. Se răspunde prompt și sugestiilor regizorale, care urmăresc diversificarea, ritmarea și potențarea stărilor, prin schimbarea spațiilor de joc, în tentativa inspirată de a implica spectatorii în acțiune și atmosferă. Statuia vorbitoare și pomădată a filosofului, ironizat într-o viziune naivă, demnă de paradoxurile autorului (al cărui nume e, de altfel, înscris pe soclu) este „intrupată” de Dan Antoci, care funcționează perfect ca arbitru din alte vremi.

La Teatrul „Luceafărul” din Iași, unde am văzut reprezentația arădeanilor, am putut aprecia și potențialul plurivalent al concepției scenografice, adaptată aici, cu rezultate notabile, spațiului concret: foaierul cu vedere spre stradă, unde începe, la lumina zilei, spectacolul, într-un peisaj natural apropiat de indicațiile autorului, cu parcul și trecătorii de rigoare, apoi sala și scena unde se mută acțiunea, pentru a sugera distanță în timp, dar și natura demonstrativă pe care ea, acțiunea, o dobândește. În toate situațiile, spectacolul își păstrează cuceritoarea nonșalanță, reconfortantă pentru încrederea în capacitatea de atracție și seducție a autenticului.

DOINA PAPP

ABSURDUL Ț LA FREUD

PICNIC PE CÂMPUL DE LUTĂ de Fernando Arrabal. Traducere de Alexandru Baciuc • TEATRUL „ANDREI MUREȘANU” DIN SFÂNTU GHEORGHE • Data reprezentației: 30 mai 1995 • Regia și coregrafia: Bogdan Voicu • Scenografia: Deák Barna • Distribuția: Mircea Bodolan (Zapo), Adrian Ancuța (Zepo), Duța Guruianu (Mama), Bogdan Voicu (Tatăl), Tiberiu Tudoran, Cristian Drăgan (Brancardierii), Ina Andriucă (Iubita).

După extraordinarul spectacol realizat, la Teatrul Odeon, cu **... au pus cătușe florilor...**, de către regizorul canadian Alexander Hausvater, iată că dramaturgul francez de origine spaniolă Fernando Arrabal revine în actualitatea teatrului românesc grație opțiunii repertoriale, majore și responsabile în plan estetic, a Teatrului „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe, condus cu pricepere, competență și ambiție onestă de încă tânărul scriitor (prozator și dramaturg) Radu Macrinici. Meritul acestuia este evident în măsura în care urmărește, cel puțin la nivelul intențiilor, să creeze un profil distinct al instituției în fruntea căreia se află. Să acorzi încredere unui actor și să îi oferi șansa debutului în regie, pe un text dificil, de notorietate, e un act riscant și un pariu pe care, de data aceasta, Radu Macrinici l-a câștigat.


Lipsit de prejudecăți și de complexe în raport cu celebritatea autorului – un post-absurd care împinge procedeele absurdului până la consecințele ultime –,

actorul Bogdan Voicu își asumă rolul deloc ușor al directorului de scenă printr-un demers cutezător. În planul valorificării scenice a textului, bogat în situații dramatice, el se situează pe o poziție evident freudiană, delimitând – cu ajutorul unui inspirat scenograf, Deák Barna, creatorul unui decor cu evidentă funcție simbolică – **două** spații de joc: unul real, în care soldatul Zapo este supus unui insuportabil supliciu, urmare a haosului produs de exploziile din jurul său (se află în război, nu?), și celălalt fictiv, al visului, al viziunilor aberante declanșate de subconștient; spațiile sunt despărțite, tranșant, prin cortina de fier. Firește, acțiunea reală a personajelor, haotică, tragicomică, grotescă (brancardierii sunt îmbrăcați în negru, ca niște ciocli autentici, rolul lor fiind acela de asanare a câmpului de luptă și de contabilizare cu satisfacție a cadavrelor, plus că, între timp, mai comit și câte un viol...), se interferează cu aceea onirică, trecând dintr-un spațiu în altul, ceea ce, în viziunea regizorului, accentuează complexitatea vieții spirituale, individuale sau colective, a eroilor. Nu se știe, și nici n-are importanță, dacă prizonierul, Zepo – creionat cu candoare comică și aplomb de Adrian Ancuța –, este luat prizonier în planul real sau în visul atât de tulburător al lui Zapo, care, în interpretarea lui Mircea Bodolan, capătă un contur precis, de un tulburător dramatism, purtând pe figura expresivă stigmatul blestemului, atât de evident în grimasele spasmodice ce îi brăzdează fața, în clipele eforturilor disperate de a rezista. În contextul grotescului și al tragismului situațiilor în care personajele evoluează într-o perfectă stare de incomunicare – în acest

sens este excelent cuplul Mama (Duța Guruianu) – Tatăl (Bogdan Voicu), conturat cu cert profesionalism și totală dăruire (chiar și atunci când interpreții se detașează de rol) – regizorul simte nevoia unui contrapunct luminos, pe care-l realizează prin inventarea unui personaj cu funcție simbolică (iubirea, aspirația, puritatea). Astfel, el aduce în scenă o tânără fată, proiecție a purității, a idealului în vis – admirabil conturată de Ina Andriucă, într-o notă de autentică poezie.

Că în acest spectacol se mai întâmplă să descoperim și unele soluții a căror justificare nu are acoperire logică (vezi captarea personajelor în plasa imensă de prins fluturi, unii dintre spectatori înțelegând că „semnul” reprezintă un uriaș prezervativ!) este, întrucâtva, inerent unui debut regizoral. Importantă rămâne realizarea în ansamblu – care este notabilă. Căci spectacolul lui Bogdan Voicu are personalitate și relevă atât curajul regizorului, cât și totala adeziune a actorilor la ideea și concepția lui. E un fapt ce obligă colectivul – în speță, pe tinerii actori care au adus în acest teatru un aer de prospețime – la noi izbânzi artistice. Premiul de debut cu care a fost distins Bogdan Voicu la Festivalul de Teatru „Atelier” pentru regia acestei propunerii scenice se constituie nu numai într-o meritată răsplătă a muncii sale, ci și într-o obligație morală pentru o instituție ce se dovedește a fi în pragul unei relansări. Este motivul principal pentru care așteptăm cu nerăbdare premierele viitoare.

DIMITRIE ROMAN

 Picnic pe câmpul de luptă de Fernando Arrabal la Sfântu Gheorghe (regia: Bogdan Voicu)



DIFICULTATE ASUMATĂ

VICTIMELE DATORIEI de Eugen Ionescu ● **TEATRUL „LUCEAFĂRUL” DIN IAȘI** ● Data reprezentației: 9 iunie 1995 ● Regia: Cezarina Udrescu ● Scenografia: arh. Laura Mancaș ● Muzica: Dorina Crișan-Rusu ● Distribuția: Toma Hoge (Choubert), Camelia Poenaru (Madeleine), Viorel Virlan (Polițistul), Aurelian Diaconu (Nicolas D'Eu), Gabriela Andrei (Doamna), Mitrea Ionuț (Mallot, cu un t).

★★

Sub o aparență marcată de discreție, fragilă, studenta Cezarina Udrescu e de fapt o temerară din moment ce „a atacat” un text atât de dificil cum este **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu. Pariul ei este cu atât mai mare cu cât și trupa aleasă, cea a Teatrului „Luceafărul” din Iași, are, în genere, un alt tip de repertoriu – pentru copii și tineret – și modalități de exprimare adecvate acestuia. De aceea, întreprinderea ei se cuvine salutată și încurajată ca semn al unei voințe clare de altceva și altcumva, de aspirație spre sfera superioară a ideilor. **Victimele datoriei**, metatext dramatic, de fapt (o „pseudo-dramă” cum o numește autorul),

este o piesă la care Ionescu ținea foarte mult, fiind, după cum spunea fiica lui, „în cea mai mare măsură autobiografică”. E o „coborâre continuă în căutarea amintirii de dincolo de amintire, a adevărului fundamental”. Alegorie filosofică, „farsă transcendentă”, veritabil compendiu teatral de psihanaliză, **Victimele datoriei** – căutare disperată a propriei identități, dar și a divinității, sfâșietoare aspirație spre înalt pândită de forța absorbantă a neantului – este un text de mare deschidere și extrem de ofertant pentru scenă.

În viziunea Cezarinei Udrescu, piesa apare, întrucâtva, apăsător ludică, chiar dacă, potrivit declarațiilor regizoarei din programul de sală, s-a tentat înfățișarea „absurdității unei lumi fără Dumnezeu”. Absurditate a cărei dimensiune tragică este superficial tratată în spectacol.

Interesantă este soluția scenografică, figurând ceva asemănător unui inel al lui Möbius, foarte sugestiv pentru desfășurarea multiplelor mișcări ale acestei dramatice, spectaculoase și intermitente căutări tipic ionesciene. De asemenea, se reține din spectacol muzica Dorinei Crișan-Rusu.

Întru totul stimabil este efortul actorilor, vizibil câștigat de întâlnirea cu un text de Eugen Ionescu (după cum și

mărturisesc cu toții în caietul-program), fiecare încercând să-și contureze cât mai pregnant personajul (sau diferitele ipostaze ale acestuia, cum e cazul lui Madeleine. Toma Hoge (Choubert), Camelia Poenaru (Madeleine), Viorel Virlan (Polițistul) joacă plini de convingere și pasiune rolul lor de „victime ale datoriei”. O apariție ilară este Aurelian Diaconu (Nicolas D'Eu), o alta, „muzicală”, fiind Mallot (cu un t) care cântă la oboi (invenție regizorală discutabilă). Nu mi s-a părut inventivă invenția regizorală nici în cazul Doamnei, chiar dacă actrița distribuită, Gabriela Andrei, face tot ce-i stă în putință pentru a-și duce sarcina la bun sfârșit. Ea reprezintă, chipurile, un soi de vizualizare a rupturii schizoide a personajelor, repetând caricatural și printr-o gestică absconsă acțiunile acestora.

Dincolo de acest neajuns (e drept, în viziunea mea, „victimă a datoriei” de a consemna critic un spectacol), montarea Cezarinei Udrescu este una meritorie, propunând o cheie personală pentru descifrarea unui text deloc la îndemână oricui.

■ CARMEN MIHALACHE POPA

EXERCIȚIU PENTRU REGIZOR ȘI ACTORI

IARBA AMĂGIRILOR, scenariu de Teodor Corban după Jean Variot ● **TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI** ● Data reprezentației: 11 iunie 1995 ● Regia: Teodor Corban ● Scenografia: Marfa Axenti ● Coregrafia și mișcarea scenică: Laura Apetroaie ● Distribuția: Petru Ciubotaru (Alexandre), Tatiana Ionesi (Alexandrine), Anne-Marie Chertic (Spălătoreasa, Regina), Pușa Darie (Baba, Prințesa), Dan Aciobăniței (Gardistul, Șambelanul), Doru Aftanasu (Un arab, Regele), Cătălin Tudor Manea (Un măcelar, Spițerul).

★★

S-a consumat cu multă discreție, la sala Studio a Naționalului ieșean, premiera **Iarba amăgirilor**, scenariu după Jean Variot de actorul Teodor Corban, care se încumetă, întâia oară în cariera lui, să semneze și regia; cochipiere – eficientă, inventivă scenografă Axenti Marfa, precum și Laura Apetroaie, autoarea coregrafiei și a mișcărilor scenice. Comentariile scrise, atâtea câte au fost, au înclinat, cu sau fără menajamente, spre verdictul negativ. Sau, mă rog, poate mi-au scăpat mie acelea mai prietenoase. Dar și din

discuțiile cu unul, cu altul nu puteai să te alegi decât ba cu o iritare viguroasă, ba cu un zâmbet care voia parcă să însemne: ei, ce să-i faci, dacă alți regizori nu vin!... Ce naiba, mi-am zis, dacă așa o fi, de ce era nevoie de un asemenea rateu? Și așa stagiunea, fără a fi absolut falită, nu a fost cine știe ce. Nu a prins nimeni, încă, pasărea albastră. Ori mă înșel, te pomenești! N-ar fi exclus, de vreme ce nimeni, în mândrul TNI, nu se (mai) revoltă că treburile merg cum merg. Probabil, fără undă verde (sau... roșie), nici sfânta mânia nu poate izbucni. Ce contează că jocurile, păguboase după cum se vede, le fac înși care de multă, multă vreme nu au fost văzuți într-o sală de teatru!...

Dar, despre aceste impure mistere – spornice în vremurile noastre de încălcate sfărâșii – mai vorbim noi, n-aveți grijă. Acum, să ne întoarcem în spațiul amintit, la oile noastre. Dacă „iarba” uitării i-a aromit pe cronicari, ia să ne dezmeticim noi un pic. Orice mizanscenă are dreptul, în fond, la o discuțiune. De ce am întoarce spatele, cu boierească desconsiderare, unui spectacol, să-l numim, experimental?

În ce mă privește, nu mă omor după experimente. E o treabă de laborator, prin urmare, nu rareori, un gest artistic

tatonant, ne-isprăvit. Dă-mi, domnule, un lucru finit, și atunci putem să stăm de vorbă. Dar, în sfârșit, când asta e oferta, se cuvine să o judecăm ca atare. Că sunt, în montarea în chestiune, rezolvări mai puțin inspirate sau altele de gust incert? Sunt, și e clar că lipsa de experiență își spune cuvântul. De aici, și alte insuficiențe – deritmări, pasaje confuze ori inelocvente. Dar, ia să vedem, nu s-or găsi – vorba știți dumneavoastră cui – și elemente pozitive? Poate că, muncit de niște gânduri (sau frustrări, sau ambiții) și zgândărit de vreo lectură ce i-a trezit interesul, actorul, unul din bunii actori, s-a simțit îmboldit să se arunce într-o atare aventură. Poate că în mintea lui se vor fi înfiripat coerențe (de viziune scenică) ce se cereau, într-un fel ori altul, date la iveală. Și e aproape sigur că el, ca om al scenei, s-a gândit să ofere unor colegi de care se simte probabil mai apropiat șansa unor exersări mai altfel decât cele de îndeobște.

Prin iunie, la destulă vreme după premiera amânată de câteva ori, am fost și eu la **Iarba amăgirilor**, despre care voci experte s-au pronunțat, cum spuneam, cu destulă acrimonie. Nu am plecat de la spectacol, trebuie să recunosc, topit de încântare. Dar nici nu m-am considerat până într-atât de... amăgit încât să-mi vină a face schime de mare dezagrement. Gândită în cheie psihanalitică, montarea exhibă un joc de

fantasme, între ilariant și șturlubatic, între surescitarea (sau excitația) bufă și fornicția pulsionilor desucheate. E un soi de coșmar grotesc, în care se infiltrează absurdul, sub măști contrariante.

Ce-i reușește, pe alocuri, lui Teodor Corban este sugestia insinuării în firesc, în firescul poate că aparent, a comediei. A năzărelui pidosnice. A fantasmagoriei cu o față ridicolă și o alta schimonosită, sinistră. Un pas mai năstrușnic, eventual dansant, o gestică oarecum funambulescă, de contorsiuni neașteptate, o rostire în tonuri ambigue. Pericolul, aici, este al îngroșării, al neclarității, al lunecării în ieftinătatea bazacoană. Oricum, dacă propunerea regizorală e detectabilă, înseamnă că pariul nu-i de tot pierdut.

Cât despre actori, se simt bine în roluri și mi s-a spus că la repetiții s-au amuzat copios. Ei sunt, dincolo de neîmpliniri, un atu al reprezentației. „Grafia” coregrafică a trușului Dan Aciobăniței, glăsurile lui suav-parșive, expresivitatea accentuată, de torsiuni scâlâmbie și sonuri croncănite, a Pușei Darie, jocul (prea) energic, cu învăluitoare unduire al Tatianeii Ionesi (care, în câteva scene, amintește flagrant – cu intenție? fără intenție? – de personajul interpretat în **Exercițiu pentru soț și soție**). Foarte bună, secvența dansului în grup. Cu aplomb irumpe în scenă Doru Aftanasiu, boscorodind gutural și agitându-se de mama focului; în partea a doua, junele se cam răzgăie, colorându-și partitura estradistic, cu histrionisme care văd că îl tentează. Și Anne-Marie Chertic își strunește cu greu temperamentul – un temperament actoricesc de viguroasă fibră –, ici încercând, colo nimerind pe alături. În cele două-trei apariții, Cătălin Tudor Manea își impune vocea puternică, frumos timbrată, imprimând scenelor respective o dinamică binevenită – fiindcă există, în spectacol, o tendință de a cădea în inerție, vioiciunea devenind imagine stătătoare, ceea ce face ca ritmul ciudatei farse să lanțezească păgubitor. La premieră, am auzit, Petrică Ciubotaru a etalat o vervă de zile mari. Instinct exersat al efectului comic, farmec și cu, și fără alinturi, vervă a unei compoziții de fine echivocuri. Dar se vede că are și seri când oboseala îl ajunge. Atunci, mai survine câte un mic impas de concentrare, jocul se diluează și apar, inevitabil, micile trucuri de efect verificat. Dar, oricum, Petrică Ciubotaru rămâne un interpret dintre aceia care te încântă când îi vezi jucând și de care îți pare rău când ies din scenă.

În rest, ce să mai zic? Cu o vorbă a unui alpinist celebru: Ai reușit, continuă! Nu ai reușit, continuă! O slăbiciune a lui

Teodor Corban, actor pe care îl prețuiesc, este că, uneori, curajul nu-i prisosește și timorarea aceasta, firește, îi dăunează. Dar uite că, apucându-se de regie – să fie asta o iarbă de leac? –, el demonstrează că totuși nu-i lipsește îndrăzneala. Sigur, pentru exercițiul

regizoral mai e nevoie și de alte argumente. În sensul ăsta, în **Iarba amăgirilor** există ceva semne că Teodor Corban ar putea să continue. Dar va trebui, neapărat, să ridice ștacheta!

FLORIN FAIFER

RITUAL MAGIC... EȘUAT

MISTREȚUL CU COLȚI DE ARGINT, scenariu dramatic de **Theodor Smeu Stermin**, după balada lui **Ștefan Augustin Doinaș** ● **TEATRUL „ARLECHINO” DIN BRAȘOV** ● Data reprezentației: **4 iunie 1995** ● Regia: **Theodor Smeu Stermin** ● Scenografia: **Cristian Rusu** ● În distribuție: **Manuela Jutaru, Ion Mar, Cecilia Negru, Antonio Dumitrescu, Stanca Chelbea.**



Tânărul student în ale regiei Theodor Smeu Stermin (anul IV, clasa prof. Mihai Măniuțiu, catedra de teatru a Facultății de Litere de la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca), încurajat, se pare, de succesul obținut cu formula de teatru stradal adoptată pentru primul său spectacol (**Golgota**) și întâlnindu-se într-un moment propice cu dorința directorului Teatrului „Arlechino” din Brașov, regizorul Liviu Steciuc, de a

diversifica activitatea acestei scene, a încercat nu dramatizarea unei poezii binecunoscute – obiect al programei analitice din licee – ci, pur și simplu, aducerea ei pe scenă ca atare. E vorba despre **Mistrețul cu colți de argint** de Ștefan Aug. Doinaș. Desigur, poemul conține și dramatism, și dialog, dar nu este o piesă de teatru. Iată de ce transpunerea lui scenică, fie și în forme neconvenționale – un ritual mai mult sau mai puțin magic, ce începe în stradă (Piața Sfatului, cu atmosferă de burg medieval, în reprezentațiile de la Brașov, parcul central, cu o atmosferă mai... cinegetică, la Festivalul „Atelier” de la Sfântu-Gheorghe) și continuă, apoi, în sala de spectacol –, e un risc asumat. Cu rezultate, însă, needificatoare pentru îndrăznețul creator care este Theodor Smeu Stermin. Spun needificatoare, pentru că, ulterior, am avut prilejul de a-i vedea și alte montări; după părerea mea, de referință în activitatea sus-numitului: **Macbeth** și **Îmblânzirea scorpiei**. Cu toate acestea, în ciuda formulei pleonastice adoptate – căci actorii,

PREMIERĂ ABSOLUTĂ



Moment din **Mistrețul cu colți de argint** după Șt. Aug. Doinaș la Teatrul „Arlechino” din Brașov (regia: Theodor Smeu Stermin)

foto: Mihaela Steciuc



dublați de păpuși identice personajelor-mască pe care le joacă, nu fac altceva decât să recite oarecum incantatoriu și cam monoton și să ilustreze, palid, ce se afirmă prin versuri -, există și aici unele semne, ce pot atrage atenția asupra faptului că regizorul este posedat de demonul insolitului. Ceea ce, trebuie să recunoaștem, nu-i chiar la îndemâna oricărui novice. E servit excelent, în această curajoasă întreprindere, de un tânăr scenograf, Cristian Rusu, inspirat în redarea parfumului medieval al tragicelor întâmplări din baladă, în special prin costumele de mare rafinament, capabile a sugera, tipologic, personajele fabuloasei întâmplări.

În accepțiune largă, mistrețul reprezintă idealul în artă și nevoia de sacrificiu întru atingerea lui. E, cumva, concepția tânărului regizor în afara acestei dominante semnificative a poemului? Doamne ferește! Atunci, de unde neîmplinirea? Ea vine, credem noi, nu din lipsa de fidelitate semantică, ci din needificarea unui suport dramatic real, care să ne arate **ce și cum** se întâmplă, și nu - așa cum s-a procedat - să ilustreze discursul poetic doar la nivel ritualic. Căci, oricât de sugestive ar fi costumele, oricât de potrivită ilustrația muzicală, dacă actorii nu au suficientă experiență și nici capacitatea de a exprima drama prin interpretarea versurilor, rezultatul nu poate fi decât un hibrid, o împlinire parțială, regizorului și teatrului rămânându-le doar meritul că au încercat, nu și satisfacția împlinirii.

Dedublarea personajelor - frumos și adecvat compuse, nimic de zis -, crearea unui alter-ego, sub forma unei păpuși mânuite simultan, subliniază bine, minunat chiar, ideea poemului (raportul dintre viață și artă, dintre reflectat și reflectant), dar nu poate salva spectacolul de monotonia în care el se zbate, cu folos estetic mărunț și nesemnificativ. De data aceasta, tânărul regizor ne-a propus doar un ritual magic, din păcate, eșuat; chiar dacă, încercând salvarea lui, a apelat la întruchiparea prințului din Levant în mai multe ipostaze, dintre care n-a lipsit copilăria, a cărei puritate a fost redată cu siguranță și candoare de fermecătoarea fetiță Stanca Chelbea. Asta ne-a amintit de o veche zicală din teatru: dacă vrei să anihilezi totul, să produci vid în jur, n-ai decât să aduci în scenă un copil sau un cățel...

D.R.

TRĂDAREA INTELECTUALILOR

CURVE DE LUX de Radu Iftimovici • **TEATRUL INCOMOD** • Data reprezentăției: 10 iulie 1995 • Regia: Mihai Lungeanu • Scenografia: Maria Miu • Distribuția: Iurie Darie (Maxim), Monica Ghiuță (Păuna), Candid Stoica (Popescu), Anca Pandrea (Fana), Mircea Constantinescu (Serghei), Jeanine Stavarache (Beatrice), Valentin Teodosiu (Jurubiță), Brândușa Mircea (Margot).



Piesa **Curve de lux**, prezentată de Teatrul Incomod (a se remarca fronda din denumirea acestui nou teatru particular), îmi dă ocazia să vorbesc despre teatrul orientat către public, despre teatrul de succes. Peste tot în lume există dihotomia teatru popular/teatru pentru elite. La noi, după Revoluție, publicul relativ omogen de dinainte s-a fracționat: unii au continuat să urmărească spectacolele marilor regizori, iar ceilalți s-au refugiat în teatre numite de confrăți, peiorativ, „de bulevard”, unde atât nevoia de surogat teatral cât mai ales nevoia de recunoaștere socială au adus oamenii în săli.

La o asemenea piesă mi-a fost dat să asist. Cei care au minime cunoștințe de sociologie literară știu că ar fi o nebulie să vorbești despre un asemenea gen de teatru (teatrul politic al lui Radu Iftimovici pare asemănător, cel puțin prin structurile de adâncime, cu teatrul realist-socialist pe care vrea să-l nege) cu instrumente ale criticii literare. Dar să analizăm câteva dintre ideile autorului. Ce atacă domnia-sa? Academia Română, care număra(ă) printre membrii ei pe Mihai Beniuc, A. Toma, Manea Mănescu, Al. Bărlădeanu etc., în timp ce Lucian Blaga, Ion Petrovici, Ghe. I. Brătianu, Dimitrie Gusti, Simion Mehedinți, P. P. Negulescu, Ștefan Ciobanu etc. au putrezit în închisorile comuniste sau au fost lăsați să moară de foame. Această pată de pe obrazul culturii române (citiți admirabila carte a lui Nicolae Mărgineanu „Amfiteatre și închisori”) merită un tratament artistic mai adecvat. Subiectul, din cauza mizei foarte mari, cerea mijloace artistice pe măsură; în schimb ni se oferă lungi monologuri prozaice, înțesate cu „șopârle” pentru public, trimiteri la realitatea imediată, aluzii și, din când în când, câte o metaforă intrată în catahreză (pe cale de a deveni loc comun). Astfel, profesorul Negolț, universitar din Cluj (personaj evocat), spune: „Nu intra cu bocancii pe carosabilul inimii mele” (sic!).

Piesa e intersectată de doi membri ai cooperativei „Ochiul și timpanul”, unul e un pictor homosexual, Serghei, iar celălalt, Popescu, a fost dăruit cu o copilă handicapată care flutură steaguri cu stema decupată. Uneori, Radu Iftimovici prelucrează, chiar, bancuri, pe care le aduce pe scenă.

Subiectul piesei e și el un loc comun: profesorul Maxim, disident al epocii lui Ceau, comite un act de curaj dând un interviu Fanei (neverosimil de vulgar acest personaj), o ziaristă de la „Scânteia” care calcă pe bec. Este părăsit de toată lumea, inclusiv de soție, dar o întâlnește pe providențiala Păuna, care e, în același timp, o turnătoare și o... Bibescu. (De altfel, autorul e destul de sigur că toate familiile princiare românești au avut membri colaboratori ai Securității. Pentru că domnia-sa știe mai bine ce scrie, noi doar consensăm acest raport informativ pentru cititorii care n-au văzut încă piesa.) Aceasta colaborase cu Securitatea încă de la Cluj, când îl turnase pe profesorul Negoită. Fiica acestuia, membră a unui serviciu de spionaj străin, revine în țară pentru o parodie de răzbunare - a ieșit parodie, pentru că intențiile autorului erau serioase! Ca să nu mai ocupe spațiu tipografic cu povestea, Maxim află, în final, că Păuna i-a fost infiltrată în apartament de Popescu, după cum Păuna îi asigură pe spectatori că Maxim nu a fost niciodată disident. Iar Maxim, acceptând un post de ambasador, se transformă el însuși într-o curvă de lux.

Concluzia piesei mă înviează: cu toții am fost, mai mult sau mai puțin, securiști. În rest, politică, aluzii la starea națiunii și la puterea Cotrocenilor, la reînființarea poliției politice. Pentru că autorul are stofă de... disident anti-comunist, păcat că această piesă nu s-a jucat acum zece ani. Probabil că Radu Iftimovici ar fi devenit Vaclav Havel.

Acum trebuie să laud curajul domnului Iftimovici. Pentru că, în mare parte, din punct de vedere politic, domnia-sa are dreptate. Dar, din nefericire, adevărul operei de artă nu are nimic comun cu adevărul istoric. Piesa e mai mult un strigăt de disperare, un apel la luptă decât o piesă de teatru propriu-zisă. Nu trebuie să confundăm din nou eticul și esteticul, așa cum unii critici literari au tendința să o facă. Literatura de pușcărie, literatura concentraționară merită citită dacă are valoare estetică. (Până acum doar trei autori mi-au reținut atenția: Ioan Ioanid, I. D. Sărbu, Nicu Steinhardt.) Actul domnului Iftimovici de a deschide o discuție despre crimele comise împotriva intelectualității românești este meritoriu. Dar până și

emisiunea doamnei Lucia Hossu Longin are secvențe mai teatrale decât piesa.

Spre deosebire de colegii de breaslă (tinerii sunt mai greu de influențat – vorba lui Caragiale: „ce-am avut și ce-am pierdut, azi aici, mâine-n Focșani”), nu l-aș lăuda pe domnul Iftimovici pentru piesele sale de teatru, ținând cont că domnia-sa are în spate o carieră medicală strălucită.

Și cred că predecesori iluștri ai domniei-sale îmi dau dreptate: Voiculescu, Céline, Rabelais.

IULIAN BĂICUȘ

P.S. Nu pot fi de acord (sunt, totuși, filolog) cu îndepărtarea lui Sadoveanu din cultura română pe considerentul că a scris „Lumina vine de la răsărit”. Dacă

domnul Iftimovici crede că „Nicoară Potcoavă” poate șterge „Creanga de aur” va fi adus la ordine de profesorul Nicolae Manolescu.

În privința trupei actoricești, voi menționa, ca un antrenor de fotbal, întreaga echipă, deși individualitățile (Iurie Darie, Valentin Teodosiu, Monica Ghiuță) n-au lipsit. Jocul lor poate fi considerat corect.

TELETEATRU ■ TELETEATRU ■ TELETEATRU ■

JOCURILE FANTEZIEI

La conferința de presă a premierei **Aștept provincia**, cronicarul a avut un acut și neplăcut sentiment, sentimentul inutilității sale: în atmosfera de încântare și deplină satisfacție a echipei de realizatori, nu-și mai aveau loc nici un fel de obiecții critice!

Premiată de Editura „Expansion Armonia” în cadrul concursului de dramaturgie „Ion Băieșu” ediția 1995, comedia lui Sorin Holban fusese „unsă” film de televiziune – merit „să propună o soluție pentru ieșirea din stress-ul cotidian”. Pieseii nu i se pot nega anumite merite, în primul rând acela de a fi oferit actorilor pre-textul creării unor personaje viabile, în care însă aceștia au investit capitalul inteligenței și talentului personal.

În compania unui foarte telegenic câțel pe nume Socrate, Ion Besoiu a devenit simpaticul pensionar abandonat de familie și adoptat de vecinele de bloc din exact aceeași cauză: plăcerea de a fabula, considerată de fiul său inadmisibilă meteahnă, iar de amicele sale de vârste varii – fermecătoare calitate. Această diferență de optică se constituie și în sămburele intrigii ce-l aduce pe bătrân în situația de a fi acuzat de escrocherie de către indivizi dubioși, care nu pot să-i înțeleagă jocul de-a fantezia. Modalitatea sa (originală/banală?) de a se abstrage din ambianța anostă a prezentului! Ruxandra Sireteanu conferă savoare deosebită femeii cumsecade care-și ajută semenul la nevoie. Conștiincioasă funcționară, sensibilă sentimentală, credulă incultă,

dar atașantă cât cuprinde, eroina își va învinge timiditatea ca să-i ia apărarea vecinului ce o răsfăță cu un nume „mai special”, pe potrivă caracterului ei, desuet azi. Cesonia Postelnicu, punându-și, fără mare efort, la bătaie farmecul tineresc, a devenit eleva îndrăgostită de acest virtual bunic ce-i eliberează chiar o „adeverință de mână” care să-i certifice rudenția de spirit. Fiindcă ea îl înțelege cel mai bine și le explică și celorlalți cât de special și de neprețuit este acest romantic lunatic, „grefier de iluzii”, incriminat pentru „delictul deținerii de vise”. Olga Delia Mateescu, în tandem cu Valentin Uritescu, persiflează cu mult aplomb un cuplu de parveniți provinciali cu veleități, dornici să achiziționeze în mod avantajos un automobil prin „Mica publicitate”. Lipsiți total de simțul umorului, dar nu și de cel al profitului, irascibili și infatuați, sunt gata să meargă la tribunal pentru inofensiva neînțelegere/cacialma căreia i-au căzut victime datorită doar propriei lor stupidități. Le acordă sprijin dezinteresat securistul în retragere, dar în continuare la datorie, vigilent și intransigent, atâteștiutor, intolerant – Ștefan Sileanu, cu o mască gravă, plină de morgă și de haz. Geo Costiniu nu-și precupește nici el „virtuțile de negativ” volubil, în chip de fiu ingrat, complexat de incapacitatea de a-și înțelege tatăl, gata să se ralieze „opinie publice” împotriva propriului părinte. Într-o apariție de o secvență, Tudor Heica se achită de o obligație similară, ca tată obtuz. O distribuție excelent alcătuită de Domnița Munteanu, care însă, în loc să încerce un decupaj regizoral pentru această poveste ce avea toate premisele unui amuzant teleplay, s-a luptat mai mult cu ingratele

condiții de filmare într-un apartament autentic și, respectiv, în plină stradă, preocupată de impedimente claustrofobe ori de... controlul masei pietonale. Totul, în ambiția de a surprinde cât mai fidel „fața tranziției”, degingolada socială



Radu Beligan în Cui i-e frică de Virginia Wolf? de Edward Albee la TN Craiova (regia: Mircea Cornișteanu)



care mutilează personalitatea indivizilor, împingându-i în brațele unui pragmatism fără scrupule. Dimensiune exterioară (la propriu!) și superioară (la figurat!) pe care piesa n-o are.

Printr-un hazard al repertoriului teatrului TV – el însuși foarte... hazardat –, în succesiunea inegală a premierelor s-a ivit în fine și mult-așteptata capodoperă, acea impecabilă realizare care încântă din toate punctele de vedere, pentru că angrenajul muncii de echipă s-a reglat perfect. În record cu textul piesei **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, scrisă în 1962 de Edward Albee și care continuă să se confirme ca o veritabilă **masterpiece**. Păstrând proporțiile, s-ar putea risca anume speculații, dat fiind faptul că opera scriitorului american este – culmea! – o imagine a deșartei iluzionări. Cu atât mai convingătoare cu cât aparține unui popor legănat multă vreme în ideea de **American Dream**. Astfel intitulându-și dramaturgul o altă piesă (1960), care, împreună cu **Lada cu nisip**, vizează absurditatea utopicului mit al succesului cu orice preț. Aparent cantonată în schema unei drame de familie, reverberată la nivelul a două cupluri de vârste diferite, piesa își dezvăluie valențele de universală tragedie a eșecului, fiind o lucidă demistificare a unui mod de viață, măcinat de rutină și inhibiții fundamentale, de veleități fără acoperire și incurabil cinism, de nevroze mai mult sau mai puțin patologice. Prin intermediul bibliei freudiene, se detaliează psihanaliza celei familiale, entitate socială de bază. Aburii alcoolului dilată bufonada exhibiționistă și abisul introspecțiilor.

În spectacolul Olimpiei Arghir, Rodica Tapalagă pare a fi impus și ritmul, și stilul, în jurul personajului ei gravitând atât partenerii, cât și camera de luat vederi! Pentru că actrița este realmente fascinantă în furia dezlănțuită împotriva tuturor și a ei înseși. O bătălie dusă cu stiletul ironiei și autoironiei, mănuit cu o inteligență formidabilă, care o ferește de trivialitate. Dulcea cabotinerie a alintului e amestecată în savant dozaj cu lacrima disperării și neputinței, capriciile senzuale ale feminității neostoite survin în pauza dintre partidele de jonglerie intelectuală, de hărțuială diabolică la care dragostea și ura o obligă în relația ei complexă cu cei

din jur. Planul secund în care se plasează personajul lui Radu Beligan îi conferă însă o pregnanță aparte, date fiind „calitățile” profesorului ratat, înțeleapta evaluare a compromisului pe care-l implică orice formă de coabitare, de comunicare, de automatizare în ultimă instanță. Fiindcă nici acest erou – creat de maestru cu strălucire la premiera românească a piesei, pe scena Naționalului bucureștean, în 1970 – nu e lipsit de o perversă versatilitate, de o voluptate sado-masochistă care-l și menține atât în competiția matrimonială, cât și în cea socială. Fariseismul stă în obișnuința ființei omenești, de a se hrăni deopotrivă din minciună și adevăr, din insinuări sau injurii ca și din complimente, ori din visuri spulberate, precum acela despre un inexistent fiu.

Incapacitatea de a-și asuma responsabilitățile procreației viciază și existența șubredului cuplu tânăr. Lamia Beligan izbutește să nuanțeze infinitesimal naivitatea autoîntreținută a soției cu nume de acadea (Honey), dar cu sufletul copleșit de o amărăciune imensă pe care simte nevoia irepresibilă să o dilueze în băutură, conștientă de starea penibilă în care se abandonează prin lipsă de voință, obligată mereu să-și cenzureze exuberanțele. Ipocrizia este apanajul absolut al soțului, tânărul ce nu se străduiește defel să-și ascundă ambițiile. Mircea Rusu, în spatele ochelarilor cu ramă subțire, filează discret ieșirile personajului arivist și carierist, gradându-i cu măsură insolența.

Imaginea lui Cristian Nicolau, păstrată în perimetrul locuinței universitarilor (cu doar două excepții, în prima și ultima secvență, oricum inutile), se descoperă a fi fost concepută (ca și montajul Margăi Niță) conform crescendo-ului dramatic al celor trei acte – „Jocuri și distracții, Noaptea Valpurgiei, Exorcism” –, urmând vultele tachinărilor ori discuțiilor echivoce, impactul dezvăluirilor fulminante și al încordărilor maxime, acalmia relaxărilor pasagere și a confesiunilor.

În ansamblu, montarea – excelentă performanță de teatru TV – închipuie generic portretul naturii umane în toată relativa ei superbilitate și paradoxală nimicnicie.

IRINA COROIU

TEATROLOGIE TELEVIZATĂ

Filmul Adei Grigorescu despre montarea operei „Don Giovanni” de către regizorul de teatru Alexandru Darie are marea calitate de a încerca să treacă dincolo de consemnările obișnuite la televiziune: un critic distribuie adjective și discursul lui este din când în când întrerupt de fragmente înregistrate din spectacol, rareori expresive și aproape niciodată inteligibile. De data aceasta se încearcă, cum s-a mai făcut și cu „Furtuna” lui Liviu Ciulei de exemplu, introducerea spectatorului în desfășurarea procesului de creație, i se arată cum se pun cărămizile la construcția pe care este chemat s-o privească și, eventual, s-o aplaude.

În lume, spectacolul de operă cunoaște de mai mult timp o veritabilă reînnoire prin contribuția unor mari regizori de teatru care au izbutit – fiecare în felul său – să reorganizeze scenic convenția, să disloce o tradiție care nu mai are nici o semnificație, slujind doar diverse comodități, să provoace publicul în căutarea unui contact direct cu interpretii. Tentativa lui Alexandru Darie se înscrie deci într-o tendință mai largă, favorizată fiind de anumite trăsături ale talentului său: în spectacolele sale de teatru, muzica este o componentă esențială a armoniei generale, ea nu este folosită doar ca ilustrație, ci ca element al dezvăluirii resorturilor conflictului (vezi **Poveste de iarnă**). Febrilitatea regizorului la repetiții, dorința interpretilor de a-l înțelege pentru a-l putea urma este surprinsă de aparatul de filmat și organizată de autoarea emisiunii în încercarea de a discerne tensiunea pe care o introduce inovația. Se caută adevărul situațiilor, al relațiilor, al gesturilor; soliștii, corul sunt chemați să recreeze mitul, să găsească pe cont propriu momentul în care sentimentul trăit de fiecare dintre ei devine muzica lui Mozart. Filmul are ambiția maximă de a vizualiza coparticiparea la sublim, fără a izbuti în cele din urmă s-o exprime în mod clar, poate și pentru că spectacolul n-a fost pe măsura așteptărilor celor ce i-au însoțit, ca martori, procesul de elaborare. Pornită să ne arate cum se face un mare succes, autoarea a ratat ocazia de a ne arăta cum se face pur și simplu un spectacol de operă. Chiar când e colectiv și public, procesul de creație are o componentă intimă care nu

se lasă surprinsă de aparatul de filmat și imposibilul nu poate fi înfruntat decât cu riscul ridicolului sau al perpetuării locului comun. Primul este evitat, al doilea năclăiește intervențiile interpreților.

Pornind la consemnarea unui „eveniment”, Ada Grigorescu nu se mulțumește cu analiza unui spectacol, deși poate aceasta din urmă ar fi fost mai utilă și celor care l-au văzut, și celor care ar trebui atrași spre el, și, nu în ultimul rând, creatorilor și interpreților. Montarea lui Alexandru Darie nu seamănă cu celelalte reprezentări ale operei, dar nu a izbutit prin ea însăși să fie o revoluție. Criticii și cronicarii de specialitate convocați la microfonul emisiunii nu prea o ajută nici ei pe autoarea filmului. Este evident că unii consideră efortul regizoral al lui Alexandru Darie drept o blasfemie, alții îl apreciază, mai mult sau mai puțin. Dar toate aceste opinii nu se confruntă într-un dialog direct și, pe deasupra, vocabularul „diplomatic” întuneacă motivația opțiunilor, netezește toate asperitățile. Dacă autoarea filmului trece pe lângă scopul emisiunii din cauza unui parti-pris sentimental, specialiștii ratează, dintr-o inexplicabilă timiditate în exprimare. Muzica lui Mozart, imaginile de la repetiții și din spectacol, intențiile regizorului și ale interpreților, comentariul critic coexistă în emisiunea Adei Grigorescu, întâlnindu-se arareori, în ciuda evidentului efort de organizare. Dar, așa cum este el, filmul despre Darie la Operă, difuzat în mod adecvat (nu pe programul II, la concurența cu Actualitățile) ar fi putut avea un rol în educația teatrală a spectatorilor, în deslușirea unui alfabet specific.

Televiziunea poate face mult mai mult pentru teatru decât a făcut până acum: reclamă, consemnare, descrierea conflictelor care duc la demisii și comunicate de presă. Ea poate convoca și stimula publicul, contribuind la iluminarea lui, ea poate transforma plăcerea evaziunii în satisfacția înțelegerii. Filmul Adei Grigorescu este o tentativă de defrișare a acestei căi. Desigur, nu e prima, dar prezența ei ne sugerează perspectiva unei acțiuni sistematice de descifrare a specificului teatral. Atrăși cel mai des de personalitățile excepționale, sau de cele percepute momentan ca atare, realizatorii televiziunii coboară rar la nivelul spectacolelor discutate și discutabile, acolo unde de fapt se produce contactul real cu publicul și se modelează viitorul teatru românesc.

MAGDALENA BOIANGIU



TEATRUL SALUTĂ CINEMATOGRAFUL

Dintre intențiile meritorii ale Centrului Național al Cinematografiei – menite să păstreze în viață Festivalul filmului de la Costinești în anul aniversar 1995 – s-a detașat cea a spectacolului produs de Cornel Diaconu și echipa sa de la ALDACO FILM. O inspirată întoarcere „la origini”, având în vedere că primele reprezentări ale kinetoscopului vorbitor au avut loc în urmă cu 101 ani în inima Broadway-ului, devansând proiecția fraților Lumière din decembrie 1895 la Grand Café-ul parizian. În paranteză fie spus, disputa dintre continentul american și cel european continuă și peste veac, acum nemaifiind vorba de „războiul brevetelor”, ci de ponderea producției respective în difuzarea mondială, concretizată, în programul *hors thème* de la Costinești, prin scorul de 5 filme *made in USA* la 1 peliculă Franța.

Prioritate în ierarhia impresiilor de la această a XVIII-a ediție are seara de deschidere, când s-a făcut risipă de inventivitate: jocurile de artificii au produs o încântare generală, cum emoționant a fost și momentul lansării imensului balon ce propulsa în spațiu deviza „Un secol de cinema”, căreia i s-a subsumat retrospectiva autohtonă – „Debutul generațiilor”. Succesiunea scurt-metrajelor „de an” ori „de diplomă”, ale căror criterii de selecție au fost laxe sau de-a dreptul... hazardate (câtorva cineaști reprezentativi lipsindu-le peliculele de acest tip pentru că ei provin din... teatru, de exemplu Ciulei, Pintilie !), nu avea să exceleze nici prin rigoare, și nici printr-un necesar efort de valorizare. Acesta se putea materializa, eventual, într-un catalog care să cuprindă minime informații și, evident, fișa biografică a autorilor, ori măcar în prezența pe scena festivalului a protagoniștilor, cândva simpli necunoscuți, acum venerabili consacrați; excepțiile n-au făcut decât să sublinieze marile absențe.

Simțind lacuna aceasta de fond, organizatorii au apelat la un adjuvant; și nu la oricare, ci la cel confratern artei fără muză: la Teatru. Concurând splendoarea incandescentelor jerbe multicolore de pe bolta albastră, trupa lui Dan Puric și-a asumat misiunea – deloc ușoară – de a sensibiliza auditoriul ce umplea până la refuz amfiteatrul. Public atras îndeosebi de perspectiva vizionării gratuite a lungmetrajului „elranjer” recent, programat în închiderea serii, și mai puțin dispus la o disertație despre istoria cinematografului. Și, totuși, printr-un inteligent artificiu – nu pirotehnic, ci



„Să știi să te bucuri!“

Impresia globală pe care a produs-o ieșirea la rampă a promoției de actori ai ATF este stenică: un lot de tineri bine pregătiți, acoperind o complexă gamă de emploii-uri, câțiva dintre ei deja afirmați, dar solidari cu cei mai puțin norocoși. Momentul despărțirii de școală a fost anul acesta de două ori emoționant pentru că, în ultima seară a microstagionii de la Casandra, au fost sărbătoriți pentru 40 de ani de învățământ teatral profesorii Constantin Marinescu, Ileana Berlogea și Sanda Manu. Sub jetul de șampanie arcuit peste capetele întregii asistențe, Sanda Manu a rostit o urare ce s-ar putea substitui oricărui principiu de viață sau travaliu artistic: „Să știi să te bucuri!“.

artistic – spectatorii de toate vârstele au fost transportați instantaneu în tumultuoasa lume a filmului. Restructurată adecvat, mai vechea **Pantomimia** a devenit un insolit compendiu al genurilor și tipologiilor cinematografice, evocate parodic cu ajutorul coloanei sonore a unor pelicule celebre. Vitalitatea acestui intens aplaudat preambul, ce amintește că însuși Charlot a fost remarcat într-o pantomimă intitulată „A Night In A London Club“, a făcut posibil saltul de la desenul animat „Șapte arte“ – omagiu adus lui Ion Popescu-Gopo –, la teatrul filmat – **Bădăranii**, spectacolul Naționalului bucureștean, datorat lui Sică Alexandrescu –, creându-se starea propice pentru o pioasă întâlnire cu pionierii filmului românesc, prilejuită de „Lanternă cu amintiri“ – peliculă de montaj realizată de maestrul Jean Georgescu, tot cu o ocazie aniversară.

Și, dacă intenția de a „inventaria“ câteva dintre divele marelui ecran prin intermediul vestimentației și machiajului diletantei prezentatoare a eșuat în mod rizibil, în schimb s-a conturat o autentică paradă a talentelor actorești din promoțiile ce au însoțit și susținut debutul generațiilor de regizori și operatori de film. Pentru că, așa cum pușca cehoviană trebuie să-și facă simțită prezența abia în ultimul act, pușca cinematografică (îndreptată prima oară înspre public de către Edwin S. Porter în „The Great Train Robbery“) e obligatoriu să impresioneze chiar de la început. Iar acest lucru nu ține doar de tehnica efectelor speciale tot mai sofisticate ce stau în puțină filmărilor combinate, ci și de harul interpreților. Azi, ieri și mereu, actorii – numitorul comun între teatru și cinema – polarizează interesul și emoția, ei fiind purtătorii sensibili ai gândului regizoral. Desigur, oricând este pasionantă refacerea traseului unor cineaști de marcă, a căror tușă stilistică se revelează **în nuce**: Manole Marcus și Iulian Mihu, Savel Stiopul și Geo Saizescu, Elisabeta Bostan și Ada Pistiner, Sergiu Nicolaescu și Andrei Blaier, Dan Pița și Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc și Radu Gabrea, Timotei Ursu și Mircea Moldovan, Laurențiu Damian și Ioan Cărmăzan, Ovidiu Bose Paștina și Radu Nicoară, Nae Caranfil și Bogdan Cristian Drăgan, Gheorghe Preda și Mirona Tatu, noii veniți urmând să confirme sau infirme onoarea de a se fi numărat printre aleșii acestei retrospective.

Împlinind spectacolul evoluției (ori involuției !) limbajului cinematografic, pe ecranul festivalului s-au etalat și varii maniere de joc, personalizate, la diferite vârste, de mari dispăruți precum Grigore Vasiliu-Birlic sau Silvia Popovici, de maeștri ca Dina Cocea, Radu Beligan, Ninetta Gusti, Carmen Stănescu, Ion Lucian, Mircea Albulescu, Dorel Vișan, Florin Piersic, de vedetele generației '80 – Magda Catone, Mircea Diaconu, Marian Rălea, Claudiu Bleonț, Dan Puric, Coca Bloos, Florin Călinescu, Dan Aștilean –, de actori marginalizați ca Nicolae Praidă, Ana Maria Bog, Ecaterina Nazare, Adriana Moca, Constantin Ghenescu, Monica Mihalăscu, Claudiu Istodor, Ștefan Velnicu, sau de interpreți ai unui singur rol precum Constantin Vaeni, Romulus Vulpescu, Nicolae Mărgineanu, Ioana Eliad, Constantin Rădoacă.

Ștafeta generațiilor, înglobând, fără prejudecăți, veterani și deocamdată anonimi studenți, este în sine încărcată de spectaculos potențial, oferindu-se spre analiză în timp

I.C.

Hatmanul Baltag de I. Negruzzi/I.L. Caragiale (clasa prof. Sanda Manu)



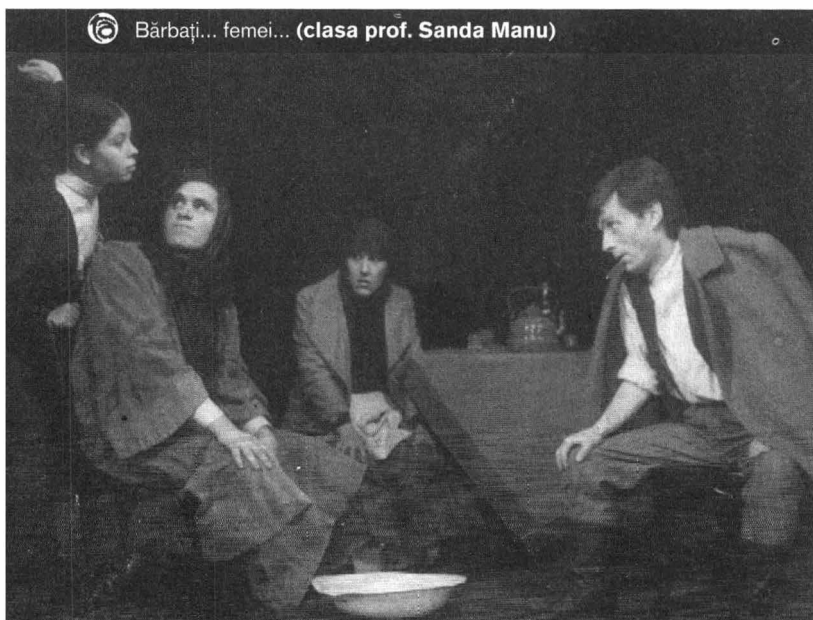
Deși cu lacrimi în ochi, cei 43 de învățăcei au consimțit, ei, de fapt, făcând dovada însușirii acestui precept prin chiar cele șase exuberante spectacole de absolență. Cele două clase paralele au fost îndrumate de către prof. univ. Sanda Manu, secondată de lect. univ. Gheorghe Visu și Florin Anton, respectiv de către prof. univ. Mircea Albulescu, împreună cu conf. univ. Cătălin Naum și asist. Simona Măicănescu, Adrian Titieni și Dinu Manolache, acesta din urmă, el însuși student la regie, asumându-și direcția de scenă a două dintre spectacole. De altfel, repertoriul ales și maniera montărilor indică modalitățile pedagogice adoptate.

Inițial studiu la clasă, devenit apoi spectacol de absolență, **Hatmanul Baltag** este o reprezentare exemplară, care probează mai vechiul apetit pentru musical al regizoarei retrase la catedră, ce a știut să ștergă praful gros de 110 ani de pe opera bufă semnată de I. L. Caragiale și Iacob Negruzzi. Un meritoriu act de **restitutio**, racordat perfect la orizontul de așteptare al publicului de azi, care aplaudă la scenă deschisă aventurile burlești ce opun viața de holtei celei de familist, într-o sarabandă de situații insolite al căror haz e sporit prin melodiile spiritual modernizate de Dan Ardelean. De mare tolos s-a

dovedit și pregătirea muzicală cu lect. Monica Teodorescu, care a permis evidențierea întregii clase, și solistic, și în grup.

Tripticul **Bărbați... Femei...** (studiu coordonat de Gheorghe Visu și Florin Anton) încearcă un pariu cu desuetudinea. Se demarează cu **Apollo din Bellac**, o scenetă de Giraudoux, căruia i se confirmă prețiozitatea gracilă, amuzând caricatural doar grupul funcționarilor cu aer gogolian. Probabil, pentru a se ușura saltul într-un minor univers cehovian, nu foarte inspirat articulat; **o ocazie ratată** – cum și sună titlul uneia dintre schițele dramatizate de Gabriel Arout parcă pentru uzul strict conjunctural al interpreților, convocați la rampă pentru prestațiile individuale de rigoare. Stârnește aplauze protagonistul episodului **Măseaua**. Într-un con de umbră, neintegrat, **Cuiul** derepescian e abandonat verbiajului sufocant, atmosferei morbide, fără a i se releva aerul de farsă existențială. Încercând o aducere în contemporaneitate a tânărului furios **Billy mincinosul**, regia lui Gavril Pinte a estompat dimensiunea miraculoasă a evadării din cotidianul anost descris de Willis Hall și Keith Waterhouse în anii '60, interpretii descurcându-se, școlărește, fiecare pe cont propriu.

În aceste condiții, „oglină” clasei Sanda Manu se prezintă astfel: Bugnar, Lia – propulsată în genul **vamp** de personajul din „Patul conjugal”; Butuc, Zoltan Octavian – personalitate proteică, încă în formare, capabil de miniaturi precum caricatura secretarului infatuat din piesa lui Giraudoux, dar și de creații de largă respirație precum rolul bolnavului psihic din **Ora linxului** (Premiul de debut UNITER, 1993), ipostazierea lui Eminescu într-un recital sau personajul junelui intelectual din **Fuga**; Buzovski, Svetlana – o unică și convingătoare apariție; Calistru, Nicolae – irelevant; Capotă, Marius – evoluție complexă, complinită și de parteneriatul asigurat Maiei Morgenstern, cu acuratețe și eleganță, în spectacolul Naționalului **Dama cu camelii**; Cartianu, Adina – doar o „tradiționalistă” compoziție de vârstă; Chiriac, Dorina – nostimă ingenuă; Crețu, Cosmin – susceptibil de manierizare; Dănescu, Mariana – harnică și variată interpretă, urmărită însă de pedanterie; Grosu, Ion – înclinat spre șarjă;



Bărbați... femei... (clasa prof. Sanda Manu)

Horobeț, Rodica – deja actriță experimentată ce-și autocenzurează sensibilitatea; Hoștină, Emil – personalitate energetică, dotat cu haz nativ; Ilie, Irena – temperamentală dezinvoltă; Iovfcea, Elena – deocamdată palidă apariție; Ionescu, Mihai – prezență necesară; Ivanov, Vlad – stăpân pe registrul comicalului grav; Macaria, Ana Ioana – personalitate puternică de tragediană, suav ironică, precum o dovedesc evoluțiile din **Pescărușul** și **Fuga**; Mihăescu, Mihaela – ingenua **par excellence**; Mureșan, Crina – ingenua nonconformistă, modernă Antigona; Navrot, Ada – talent debordant și spiritual; Niculescu, Dorin – corect; Petrini, Florin – dinamic și ambițios; Pop, Alexandru – farmec neostentativ; Săvescu, Răzvan – șarmant june-prim; Teașcă, Violeta – cu potențial pentru evoluții subtile.

O dată cu **God Save the King**, clasa Mircea Albulescu impunea o formulă de spectacol eficientă din punct de vedere pedagogic, un colaj de texte aduse la un numitor comun astfel încât să permită punerea în valoare a cât mai mulți dintre studenți. Preluată de la Wesker, tema spiritului cazon cantonat între obediență și revoltă, absurditate și umilință, a fost punctată prin flash-uri lirice împrumutate de la Saroyan și accente tragic-ironice hemingway-ene, grefate pe o canava psihanalitică de sorginte o'neill-iană vizând impulsurile sexuale conștientizate sau nu; totul prezentat într-un susținut ritm al demascării violente în maniera John Arden. Ceea ce a și facilitat conceperea în același stil a celui alt spectacol: **Flash Brecht**, un scenariu amalgamând pasaje din **Ascensiunea lui Arturo Ui** (balada gangsterilor, mereu actuală prin elocventa demonstrație de manipulare politică), **Mutter Courage** (avertisment la adresa profitorilor de oriunde și oricând), **Teroarea și mizeriile celui de al III-lea Reich** (dezolant tablou al perioadelor de opresiune), **Un om = un om** (satiră a veleităților colonialiste), **Capete rotunde și capete țuguiate** (alergie a aberațiilor rasiste). O dialectică scenică vitală, perfect însușită (și prin efortul lect. univ. Constanța Câmpeanu) și tot la fel ilustrată. Astfel că, apoi, s-a putut ataca în forță universul shakespearian, dintr-un unghi totdeauna incitant, cel al filosofiei teatralității, ingenios decupată din tirade și dialoguri

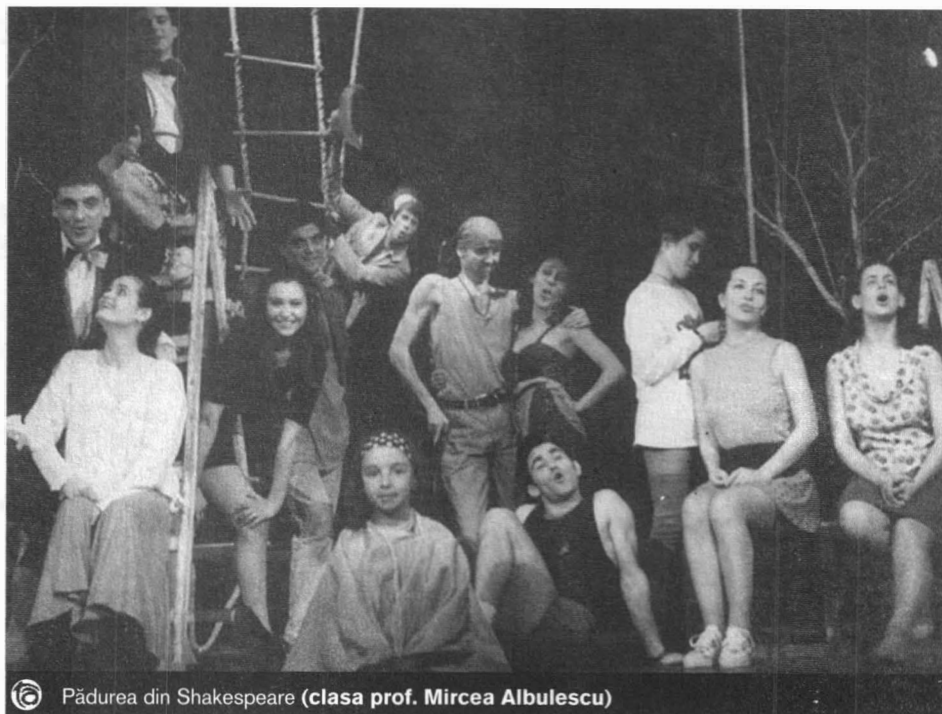


Billy mincinosul de Willis Hall/Keith Waterhouse (regia: Gavril Pinte)





celebre, aduse în scenă cu inventivitate de invidiat, ceea ce i-a antrenat deopotrivă pe profesori și pe studenți. Numele lor fiind **pt. conf.** confundate cu principalele atuuri artistice dobândite „la rampă”: Boghină, Cezar – naiv ambițios; Bogomaz, Dumitru – senzitiv muzical, în curs de maturizare; Codrea, Gabriela – voluptuoasă maleabilă; Cristescu, Adina – agreabilă ingenuă; Deatcu, Elvira – inteligență, feminitate, talent; Drăghin, Eugen – spectaculoasă etalare a aptitudinilor, de la compunerea portretului ridicol al fiului timorat, la creionarea unui psihopat și până la monologul unui Richard III original; Erga, Luminița – actriță de caracter; Găzdaru, Adrian – egal cu sine, echilibrat; Lovaș, Zoltan – june-prim de anvergură, deocamdată pe tușă; Jitea, Alexandru – capabil încă de spectaculoase surprize; Măcelaru, Patricea Mihaela – plasticitate extraordinară; Măgdici, Dana – prospețime; Nane, Daniela – cochetă cu experiență de **miss**; Popescu, Ana Mirela – prestanță, maturitate scenică; Râmbu, Dorin – comic gimnast; Toderiță, Oliver – virtual interpret de



Pădurea din Shakespeare (clasa prof. Mircea Albulescu)

introspecție psihologică; Tudor, Dan – personalitate dinamitară potențială.

Cele două clase s-au întâlnit pe teritoriul vervei poetice, totodată lirică și ironică: spectacolul **Hatmanul Baltag** revitalizând umorul autohton, spectacolul **Pădurea din Shakespeare** fiind o îndrăzneță lecție de teatru ținută de un Prospero-dascăl-de-actorie fiilor săi, poposiți pe Insula numită Casandra cât să învețe să se bucure de ce au realizat.

IRINA COROIU

COUPÉ



Doamnele profesoare Ileana Berlogea și Sanda Manu beau din uriașă cupă de șampanie oferită în dar de una dintre elevele lor preferate, actrița Oana Pellea

VIVAT ACADEMIA, VIVAT PROFESORES...

La Studioul Casandra al ATF, un jubileu a sporit emoția „Săptămânii absolvenților”.

Dascăli și elevi au celebrat cei 40 de ani de activitate pedagogică a trei eminenți profesori: Ileana Berlogea, Sanda Manu și Constantin Marinescu. Amfitrionii întâlnirii au fost rectorul Victor Rebengiuc, profesorii Ion Cojar și Ion Toboșaru. S-au depănat amintiri, s-au rostit cuvinte duioase și solemne, s-a cântat, s-a aplaudat și, la sfârșitul serii, s-a întors încă o pagină de aur din istoria acestui spațiu ales al teatrului românesc.

■ L. P.

Bine, mamă, da' ăștia prezintă în anul trei cu totul altceva decât în anul al doilea!...

A trecut un an și mai bine de când am urmărit, la un examen, grupa (sau trupa) de studenți a profesorilor Dionisie Vitcu și Gheorghe Marinca, de la Academia de Teatru din Iași. Jucau Shakespeare. Ce m-a cucerit a fost capacitatea lor de interiorizare. Concentrarea. Indiferența față de trucurile ce pot aduce un succes mai mult sau mai puțin facil. Era, într-o atare sobrietate, un semn de bune făgăduieli.

Se întâmplau acestea cam pe la un sfârșit de iarnă. Acum, tinerii despre care vorbesc au făcut, iată, încă un pas spre absolvire. Și în loc să le lucească ochii de euforie, ei mi se par tensionați, asediați de neliniști. Îi mai așteaptă un an de pregătire, un an de febre și de iluzii, dar ce va fi după aceea numai unul Dumnezeu știe! Se vor risipi care încotro? Vor rămâne împreună, în vreun teatru care să nu fie unul din acele locuri unde nu se întâmplă niciodată nimic? E o cumpănă. Stă cumva în puterea lor să o încline înspre partea norocoasă? Mă îndoiesc. Ar trebui, în orice caz, să fie văzuți de persoane competente – cum arată, cum se mișcă, de ce sunt în stare.

Și sunt în stare!... **Ramayana**, remarcabil spectacol!, Shakespeare, despre care tocmai am amintit, un suculent și proaspăt Caragiale, Matei Vișniec, în fine. O gamă diversă, așadar, în care ei au evoluat cu dezinvoltură și cu un mlădios simț de adaptare. I-am privit, cu o zi înainte de examen, la o repetiție (fiind vorba de o repetiție, aceste însemnări nu iau turnura unei cronici): Octavian Jighirgiu, Cosmin Chivu, Laura Avarvari, Irina Scutariu, Oana Sandu, Daniela Bostan, Ruslan Bârlea, Marius Maftei, Ruslan Rotaru și Ion Alici. O să mai auziți, sper, de aceste nume. Atacau un text funambulesc, cu un titlu poznaș – **Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntîmplă-n actu' ntâi!** Piesa e meșterită abil, cu tertipuri și dexterități textualiste, mimând jucăuș profunzimea și, alibi destul de străveziu, luându-se pe sine în răspăr. Prestidigitație care, ca și în cazul altor piese ale lui Vișniec, poate oferi prilejul unei puneri în scenă inventive, provocante.

Deci, mai deunăzi, asistam la o repetiție-șnur. O repetiție generală. Cele patru-cinci persoane, câte eram, încăpeam, ce-i drept, în minuscule, incomode sălițe în care, sincer să fiu, mai rămăseseră câteva locuri. Dar spațiul restrâns, înghesuit nu a fost, totuși, un sever handicap. Poate chiar i-a obligat pe studenți să joace mai intens (și acrobatic!...), între angoasă și deriziune, într-un crescendo de vervă a grotescului.

E o echipă frumoasă. Și zic echipă cu toate că le doresc să ajungă soliști, în avanscenă. Deocamdată, spiritul de grup îi animă, dar fiecare investeste multă credință, mult zel în a-și interpreta partitura. Nici un accent histrionic, nici o scălbăială. Luciditatea controlează elanul lăuntric, pe firul subțire dintre implicarea aparentă și detașarea mascată de gesticulația impetuoasă și de alte amuza(n)te agresivități (cerute de text, vezi bine!). Că se mai ivesc unele stângăcii, sau mici scurtcircuitări ale comunicării scenice, sau, din când în când, pierderi de tonus, asta se întâmplă și la case mai mari. Important este că ei joacă, punând mult suflet și – cu o sintagmă de altcândva – în cuget curat, **teatru**. Și-au ales cu un instinct corect profesiunea. Dar, fiindcă nu pot să evit o întrebare abisală, în conjunctura nenorocită în care incompetenții ne împotmolează, avea-vor parte oare și de un destin?...

FLORIN FAIFER

PREMIERĂ ROMÂNĂ SHAKESPEARIANĂ PE O SCENĂ NIPONĂ

Suntem niște obișnuiți ai Teatrului „The Globe” din Tokio și ai Festivalului internațional Shakespeare, organizat anual de această instituție. Au fost, acolo, **Titus Andronicus** al craiovenilor, apoi o trupă engleză condusă de Alexandru Darie, pe urmă **Poveste de iarnă** („Bulandra”), regizată tot de Alexandru Darie, și, în mai 1995, **Julius Caesar**, în premieră mondială (tot „Bulandra” și, din nou, Alexandru Darie). Prezența românească îi sensibilizează pe japonezi; a reieșit aceasta nu numai din succesul noului spectacol shakespeareian. Îmi amintesc și de celelalte și rețin izbânzile noastre obținute la alte festivaluri internaționale. Colegul meu Tanokura Minou – cu care conlucrez de mulți ani în Asociația internațională a criticilor teatrali – cunoștea bine modul în care se afirmă Silviu Purcărete pe plan internațional, avea date despre turnee ale teatrelor Național București și „Masca”, se interesa de ceea ce fac acum Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu, Ștefan Iordache. Ni s-a spus că apariția cronicii (intitulată „Clasicism cu violență, psihologie și teatralitate”) în cotidianul cel mai important din capitala niponă chiar în dimineața de după spectacol (sub semnătura unui prestigios critic) e un lucru foarte rar, datorat, probabil, respectului pentru artiștii români. La întâlnirea cu spectatorii – ce a avut loc în foaierea teatrului, devenit neîncăpător pentru cei peste o sută cincizeci de participanți – li s-au pus regizorului, pictoriței Maria Miu și actorilor întrebări interesante privind caracterele eroilor, procesul de creație, semnificațiile unor detalii, factura scenografiei.

Sigur, eu adun toate aceste date – la care adaug și faptul că cele două repetiții generale și cele patru reprezentații au ocupat sala o săptămână întreagă și că această sală a fost mereu plină, în public aflându-se japonezi, englezi, americani, români și oameni de alte nații, foarte mulți tineri (constant) – pentru că m-a interesat cu deosebire calitatea și întinderea impactului cu un receptor extrem-oriental. E posibil ca, în plan general, într-un oraș despre care ni se spune că, împreună cu așezările-satelit, ar avea azi în jur de treizeci de milioane de locuitori, ecoul să nu fie chiar atât de irezonant. Nu e astfel nici pentru lucrările scenice tradiționale în stilurile nô, bunraku, kabuki. Totuși, prezența românească aici, atât de accentuată în ultimii trei ani, nu a fost egalată până acum decât de englezi și vedește o prețuire pe care am constatat-o ca autentică începând chiar de la organizatori. D-na Mariko Inaba, tânăra și destoinică directoare artistică a „Globului”, mi-a explicat limpede că alt criteriu decât valoarea probată a regizorilor noștri nici n-ar putea funcționa, cu atât mai mult cu cât investițiile legate de călătoria și șederea unei trupe europene invitate sunt considerabile.

Julius Caesar, pregătit la București în cam două săptămâni, cu o trupă tânără, și adaptat pe o scenă străină într-o muncă aprigă de aproape patruzeci și opt de ore, e, în primul rând, un act de curaj. După eșecul obținut de Andrei Șerban, cu această piesă, pe scena Teatrului „Bulandra” – eșec învăluit, la





vremea lui, în curtenitoare comentarii laterale față de regie, complimente gentile pentru scenografie și un eseu prelung explicativ, cu superlativizări mirololante ale secretarei literare a teatrului –, Bucureștiul n-a mai văzut vreo altă exegeză scenică românească a acestei tragedii inspirate de istoria romană. Alexandru Darie s-a încumetat s-o reia azi, exprimându-se, într-un fel, pe sine – prin ea – și detectând într-însa o stare de spirit a tinerilor contemporani. Această stare pare a fi **dezamăgirea**, fiindcă, în pofida schimbărilor ce au loc în societate, dănuie – cum zice autorul – „o ieșire din fire prevestitoare a strâmbătății”. Potrivnici față de puterea limitată a iminentului dictator ce anunță „o tiranie neobrăzată”, un grup de conspiratori hotărâște să-l înlăture, purtând pe stindardul lor secret cuvinte sacre: libertate, democrație. Au decis „să-l omorăm frumos, ca pe o jertfă”. Sunt înflăcărați, gata să moară pentru ceea ce proclamă. După săvârșirea asasinatului se înfățișează temerari mulțimii, argumentându-și gestul, expunându-se verdictului popular.

Dar acești oameni bravi și puri, ce au declanșat o revoluție, se dovedesc, după un timp, dezbinați, unii sunt corupți, alții, duplicitari. Vor fi biruiți și distruși (căpeteniile se vor sinucide) pe câmpul de bătălie. Dar învingătorii, Octavius, Marcus Antonius se vădesc a fi, la rândul lor, minăți de felonie. Istoricește vorbind,

și ei se vor despărți și se vor înfrunta cu ferocitate pentru cel mai înalt scaun al statului. Însă piesa se termină aici...

Schimbarea factorului de putere n-ar fi deci – insinuează spectacolul – consonantă cu o modificare radicală a esenței puterii. Perspectiva lui Shakespeare în piesă e



Mariko Inaba, directoarea artistică a teatrului „The Globe“

alta: tragedia are ca izvor o necesitate istorică ineluctabilă, care îi sacrifică pe toți protagoniștii, cu noblețe. Autorul îi vede pe conspiratori ca eroi veritabili, intelectuali (poeti, retori, filosofi) animați de un ideal adevărat, jertfindu-se pentru credințele profesate. Opera scenică respiră, prin toți porii, mefiența unei generații ce n-a avut parte de dovezi că și-ar putea investi încrederea în ce se statornicește la un moment dat. Revoluția nu i-a adus ceea ce așteptase de la ea.

Consecvent cu modul său de a insera în actualitate dramaturgia pe care o conspicează, regizorul nu operează cu trimeri directe și nu silește personajele să trâmbițeze factice sloganuri ale zilei. Convenția elaborată de el e una a istoriei explorate în irealitățile ei (**așa s-a întâmplat**, cum o povestește Plutarh), a deducțiilor autorului britanic în raport cu vremea sa și a sugestiei ce ar putea determina un sens actual pentru cei de azi, însă în ambianță artistică, adică nu printr-o optică agresiv deformatoare. De aceea, spectacolul interesează în mod deosebit prin estetica lui, ce face ca ideea vertebrantă a întregului să se impună ca una a convulsiilor din interioritatea eroilor, nu din înfruntări directe și războaie (și ele, doar sugerate, cu finețe) și să aibă o aură emoțională cu punctări ironice.

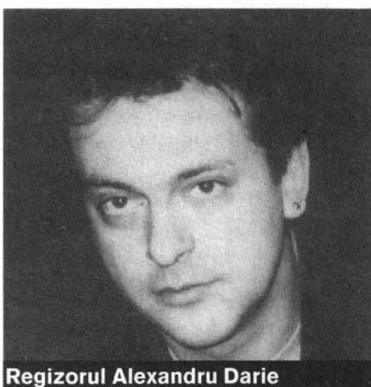
Imaginile de pe planșeu se proiectează pe un cer negru-sângerieu, muzica aduce mereu sonorități amenințătoare, tonalitatea dominantă e a lamento-ului, mulțimea (nevăzută) e urlătoare, discursurile sunt strigate, repezite, oamenii – continuu agasați, surescitați, speriați, impulsivi.

Va fi, cred, admirat demersul scenic al unor actori tineri de merit, Cornel Scripcaru (Brutus), Marian Rălea (Cassius), Șerban Cella (Marcus Antonius), Dan Aștilean (Caesar), Claudiu Stănescu (Casca), Oana Pellea (Lucius), Constantin Ghenescu, Doru Ana, Emilia Popescu, Anca Sigartău, cărora li se alătură, cu prestanță, Ion Besoiu și Ion Cocieru, într-o unitate de joc și de gândire și o fervoare ce impun.

A fost nevoie de o muncă meticuloasă și tenace pentru adaptarea montării pe scena din Tokio. S-a lucrat intens, cu sprijinul mașiniștilor japonezi. Decorul s-a construit acolo și tot acolo s-au fabricat piscinele de cauciuc, cu funcții multiple în sistemul imagistic. Costumele inspirate ale Mariei Miu, mixând elemente ce amintesc de toga romană cu altele, ce par ale zilelor noastre, unele albe cu fulgurări negre, altele stacojii, altele întunecate, fumurii, aveau nevoie de o iluminare atentă și nuanțată, ce trebuia comandată de computerul impresionantei orgi a teatrului.

S-a revăzut traducerea (ce urma să fie citită, pentru ascultători, la cască), s-au compus inserturile luminiscente menite să-i lămurească, din când în când, pe spectatori, în engleză, despre ce e vorba în scenă, s-au reglat, altfel decât la București, intrările și ieșirile, chiar și compunerea unor grupuri.

Trupa e foarte disciplinată, regizorul, neobosit, iar scenografa, scrupuloasă și exigentă; cum nu exista tot personalul specializat necesar, ea și-a asumat, la un moment dat, și rolul de croitoreasă – ca să ajusteze ori să repare vreun costum –, a mănuit și fierul de călcat. Traducătorii româno-japonezi, anglo-japonezi erau prezenți tot timpul pe scenă. Dar mașiniștii se înțelegeau între ei și printr-un limbaj sui-generis,



Regizorul Alexandru Darie

alcătuit din sintagme misterioase, gesturi, mimică și interjecții. „Hai!”, strigăt japonez semnificând, dacă am înțeles bine, „Poftiți”, „Bine”, „Salut” – poate și altele –, era utilizat, de-ai noștri, ca într-un îndemn: haiducesc, obținând, îndeobște efectul dorit.

Seara premierei a fost mișcătoare. Publicul pare rece și uscat în timpul reprezentației; e atent, foarte atent; liniștea e desăvârșită. La sfârșit, însă, își manifestă cu putere admirația, aplaudă îndelung. Așa s-a întâmplat la toate cele patru reprezentații (două de seară, două de matineu).

Sala – sobră, gri-neagră – are parter, loji și balcon (600 de locuri). Parterul a fost plin totdeauna. La loji erau în special tineri – elevi, studenți. Mal puțini, la balconul pe care-l numim galerie.



Scenă din Julius Caesar

SCENA LUMII

MARILE ÎNTREBĂRI ALE GERMANILOR

Cel mai important festival din spațiul de limbă germană – „Întâlnirile teatrale berlineze” – constituie o antologie a performanțelor artistice. În același timp, o imagine la zi a preocupărilor și inițiativelor dramaturgiei și teatrului din Germania, Austria, Elveția. Selecția oferită de cea de a 32-a ediție este însă, într-o măsură, derutantă. Nu am văzut decât cinci din cele zece reprezentații reținute de juriu și ar fi imprudent să trag o concluzie. Nici o îndoială asupra profesionalismului dramaturgilor, regizorilor, interpreților, dar n-am descoperit creații excepționale, deschideri de drum, cutezanțe demne de interes. Iar dacă n-aș fi avut norocul să asist la reprezentația **Credință dragoste speranță**, mi-ar fi rămas bănuiala că s-a instaurat un fel de superioară rutină. Și pe care abilitatea tehnică n-are cum s-o mântuie. Înainte însă de a încerca să descifrez nota dominantă a scrierilor și înfăptuirilor scenice, e necesar să prezint câteva dintre textele și spectacolele acestei „reuniuni la vârf”.

Cea de a 47-a piesă a cunoscutului dramaturg Franz Xaver Kroetz se intitulează **Impulsul** și este, fără îndoială, o dramă. Înfațișează oameni mărginiți, la cheremul unor instincte primare, ducând o viață fără orizont. Nu știu altceva decât să trudească, să bea bere și să se împerecheze. Iubirea se rezumă la instinctul sexual, ura îi poate conduce la crimă. Nu avem de a face însă cu ființe apăsate de sărăcie, cu declassați. Ceea ce-i strivește este propria lor alcătuire interioară. Pauperă, rudimentară. Doruri, nostalgii? E adevărat că un personaj strigă „dragoste, dragoste, dragoste”, aspirând poate și la o comunicare reală, la un strop de afecțiune. Dar aceste fapte lamentabile n-au resurse nici să dăruie, nici să primească iubirea. Despre generozitate, suferință, înțelegere, compasiune nu poate fi vorba. Singura satisfacție pe care o încearcă Otto este aceea că și-a cumpărat cu 240.000 de mărci o instalație de climatizare pentru prospera sa întreprindere horcicolă. „Apeși pe un buton, spune el, și a doua zi ai 360 de crini. Te poți juca de-a vara, toamna, iarna, după pofta inimii, adică a pieței, a clientului”. Iar Hilda, soția lui, precizează limpede substratul acestui simțământ de împlinire: „Și natura trebuie să suporte o anume constrângere. În fond, nu e altfel decât la oameni”.

Kroetz, care și-a pus singur piesa în scenă la Teatrul de Cameră din München, a tratat-o ca și cum ar fi o comedie. A scos la iveală tot ce-i monstruos și ridicol în existența eroilor săi. A subliniat comicul unor situații ori hazul unor reacții psihologice destul de frecvente pentru a fi considerate normalitate și banal. Acțiunea, rapidă, se desfășoară în patul conjugal, în sera cu pământ mănos din preajma cimitirului, în WC, în berărie, pe podeaua adulterului, în groapa unui mormânt încă neocupat și este însoțită de melodii vesele, fără vreo legătură cu ceea ce se întâmplă. Cadența vertiginosă a scenelor și tonul comentariu muzical ne sugerează o farsă abia verosimilă. Actorii joacă însă cu o desăvârșită credință, iar montarea, care nu iartă nici unul dintre detaliile cotidianului expus în cumplita lui concretețe, ne trimite spre un realism atroce. Acest contrast, datorită căruia orărea se preschimbă în hohote de râs, este cheia în care Kroetz a vrut să-i citim piesa amară despre abrutizarea morală și

Cronicile, articolele pe care le-am citit – cât am fost la Tokio – apreciau prezența română, analizau (sumar) spectacolul (un critic n-a înțeles ce-i cu ochiurile de apă de pe scenă, în rest însă aprecia actorii, regia, ideea și, în concluzie, „o abordare a lui Shakespeare plină de energie”).

La recepția bogată și amicală dată de ambasadorul nostru, Eugen Dijmărescu, am ascultat, cu interes, mărturiile celor vreo patruzeci de români pe care-i avuseserăm ca spectatori. Cei mai mulți înțeleseseră foarte bine intențiile regiei; elogiau jocul actorilor, caracterizat ca penetrant, clar, colorat, tensionat, strălucitor în tragism sau prin sarcasm.

N-am putut vedea alte spectacole. N-am avut când participa nici la marea expoziție românească de artă plastică veche, organizată de șase muzee nipone, muzeul Brukenthal și cel din București. Am cunoscut o foarte mică parte din metropola niponă, oraș fabulos, de o construcție originală, simbol de civilizație contemporană, impunător și în același timp familiar străinului, printr-un anume pitoresc de elevație spirituală.

Cunoaște o forfotă permanentă. Dar politețea caracteristică fluidizează aglomerațiile, evită ghionturile, călcăturile pe bătătură, îmbrânceala, gâlcevile inflaminate; cred că și înjurăturile, și invectivele. Noaptea e, în genere, liniștită, cu excepția unor

cartiere – distractive, să zic așa. Metroul, autobuzele funcționează ceasornic în iureșul neconținut al zecilor de mii de vehicule.

Nu ne-am întâlnit cu oficialități. N-au fost prezente la premieră.

N-am avut impresia că persoanele care conduc



Criticul și regizorul în dialog cu autorul

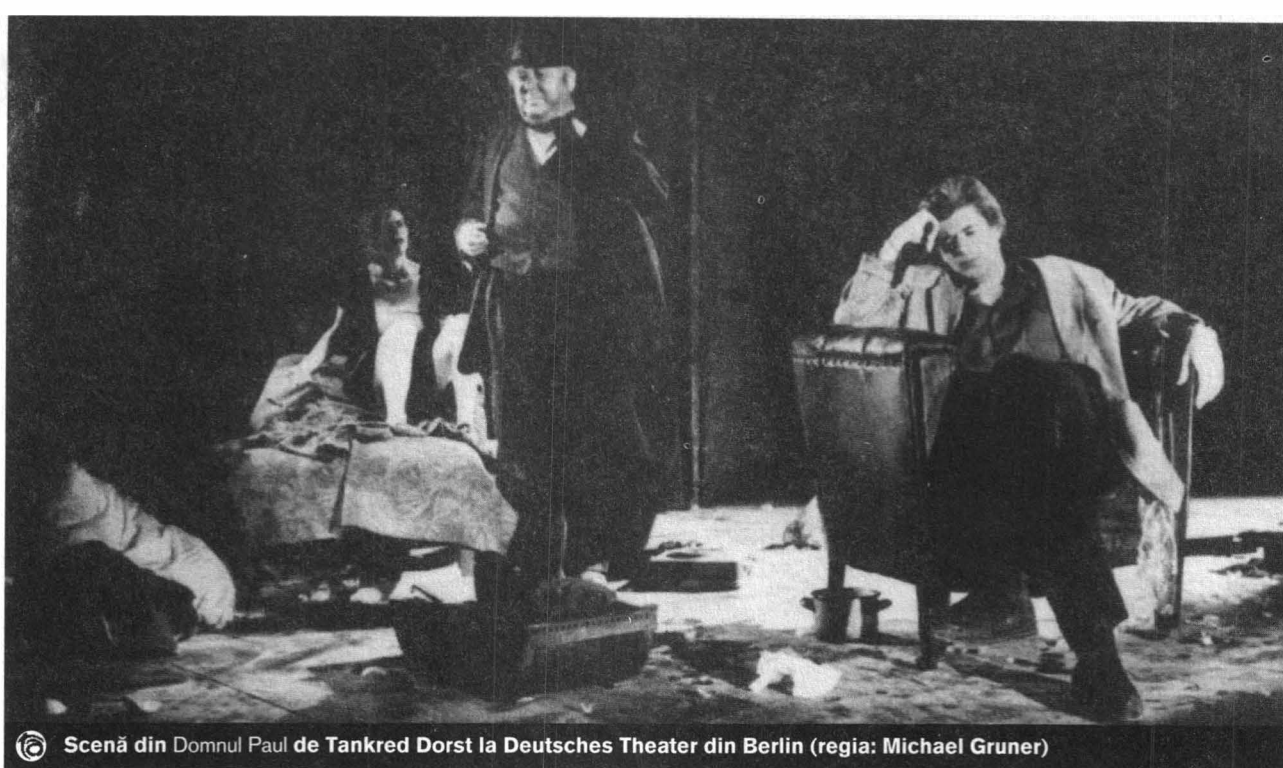
Teatrul „Globul” erau jenate în vreun fel de acest manș de contact.

Turneul japonez al Teatrului „Bulandra” a fost o izbândă artistică (și culturală) de marcă. Ceea ce s-a reținut pe peliculă de către operatorii televiziunii (aspecte, zeci de interviuri, întâlnirile, secvențele de lucru, reacțiile publicului etc.) o va demonstra, desigur, cu forța peremptorie a imaginilor.

Rămâne, din acest turneu, și momentul de originalitate absolută: premiera piesei în străinătate. O piesă de Shakespeare jucată întâia oară de actori români pe o scenă japoneză.

VALENTIN SILVESTRU





Scenă din Domnul Paul de Tankred Dorst la Deutsches Theater din Berlin (regia: Michael Gruner)

mizeria fiziologică pe care un trai îndestulat nu le alungă, ele rămânând cea mai apăsătoare formă a condiției umane.

Un punct de vedere oarecum diferit expune Tankred Dorst în **Domnul Paul**. Nici protagonistul scrierii sale, un bătrân viguros și șiret care se ocupa altădată cu împăierea animalelor, nu este o lumină. Locuiește într-o casă în ruină, cândva fabrică de săpun. Mobile desperecheate, murdărie, paragină. Casa asta nu e numai un fel de refugiu în fața somațiilor unei epoci întrepide, de care se apără cu tenacitate și viclenie neîmbălbăzite, ci și un mod de a-și rămâne credincios lui însuși. Căci, în adâncul lui, el respinge istoria și, într-un anume sens, este o afirmare a ideii de individualitate. Evident, Domnul Paul (izolat de tot ceea ce se petrece dincolo de zidurile dărăpănăturii în care locuiește și din care nu iese niciodată) nu explică și, probabil, nici nu înțelege de ce se opune cu înverșunare propunerii de a se muta într-un apartament luminos și confortabil. Rezistența lui rămâne doar o încăpățănare a vârstei? Temeiul ei ascuns este că altă casă va însemna sfârșitul? Mai mult ca sigur, însă, îndârjirea are și altă sursă. Domnul Paul se lipește de sofa și de scaunul lui deoarece e pe cât de mulțumit de sine, pe atât de nemulțumit de ceilalți. Și, în general, de ceea ce se cheamă viață activă. Un personaj, așadar, cu mai multe fațete. Câteodată atașant, alteori respingător. Acum admirabil prin spirit de frondă, prin îndârjire, și peste o clipă un morman de tabieturi și ticuri. La urma urmei, un mizantrop cam bădăran, însă cu un cap mai sus decât cel care-l invită, îl somează, îl ademenește, îl amenință ori îl imploră să se mute și care, exasperat, îl ucide. Dar iată că nici moartea nu-i poate veni de hac Domnului Paul. El se ridică, viu și nevătămat, continuând să-și apere dreptul la singurătate și dreptul de a nu fi ca alții. „Sunt un om liber”, strigă el.

Regizorul Michael Gruner a scos în evidență metafora, ferindu-se să ne trimită cu gândul la o piesă socială despre demolările și construcțiile din noile „landuri” ale Germaniei.

Și piesa **Mama și târfa** de Jean Eustache năzuiește să fie o dramă existențială. Eroul ei este un scriitor care nu scrie. Își cheltuiește disponibilitățile într-o suită de peregrinări dintr-un pat în altul, la cafenea sau în discuții deșarte cu câte un rar prieten. Nu izbutește să-și descopere un rost nici în vocația sa (îndoielnică), nici în dragostea după care râvnește fără a ști însă prea bine ce caută. Femeilor de care se apropie sau se desparte le pricinulește doar suferință sau silă. De asemenea, îl putem acuza că se complăce într-o viață de trântor. Dar să nu uităm că, la rândul său, se chinuiește presimțind și apoi devenind conștient că-i făgăduit eșecului.

În reprezentația Teatrului de Cameră din Bochum (regia, Jürgen Gosch și Ulrich Schreiber), economia montării este parcă menită să sublinieze tot ce-i mărunț și prea puțin în acest destin pecetluit de ratare. O saltea pe o scenă goală, câteva scaune și mese în fosa orchestrei, închipuind o cafenea pariziană, un strung și un aparat de sudură care figurează atelierul unui artist plastic constituie cele trei spații între care rătăcește Alexandre, întrebându-se, la început naiv și în final disperat, cum trebuie să trăiești. De fapt, textul piesei este retranscrierea scenariului filmului cu același titlu, realizat în 1973 și foarte apreciat la acea dată. Jean Eustache a ținut să destăinuie dezorientarea generației de după 1968, care constată că nu-i destul să-ți fie îngăduit să treci nepedepsit peste normele care până de curând străjuiau comportamentul etic ca să-ți afli un rost și o pondere în viață. Rămâne o rană ce nu se cicatrizează. Retoric, ea s-ar numi conflictul cu lumea și cu tine însuși. Iar spectacolul reliefează acest înțeles, străduindu-se să depășească tema triumfului amoros.

Despre solitudine și despre existențe naufragiate ne vorbește și Ödön von Horváth în **Credință dragoste speranță**. Atât că piesa e incomparabil mai profundă și mai emoționantă. Altă deschidere, altă înțelegere, altă vibrație. Punctul de plecare al scrierii seamănă cu una dintre acele mărunte drame consemnate la rubrica „fapte diverse”. O tânără de modestă condiție socială și intelectuală săvârșește o neînsemnată infracțiune. Denunțată, va fi tradusă în fața justiției și condamnată la două săptămâni de închisoare. La eliberarea din detenție, iubitul a dat bir cu fugiții, ea nu-și găsește un loc de muncă, nimeni nu-i acordă nici cel mai mic sprijin. Pe scurt, se lovește de egoismul, indiferența, cinismul tuturor. Și, fiindcă nu le poate îndura, își caută o moarte frumoasă, asemenea Ofeliei. Dar pierde și această șansă: nu există o ieșire demnă din capcană.

Vreme îndelungată, piesa lui Horváth a fost alungată din repertoriu de către naziști. Și este ușor de priceput de ce. Ne aflăm în Germania traumatizată de criza economică a anilor '30. Milioane de șomeri. Mizerie. Spaima zilei de mâine. La orizont se profilează un regim care va împinge delațiunea la paroxism, va pedepsi crunt orice pornire de generozitate sau milă. Până una-alta, fiecare își apără pâinea, încercând să se dovedească folositor și disciplinat. Și, deși oamenii se simt apăsați, ei nu se tânguie de propria lor soartă. Se supun fără crâcnire. Și astfel zoresc ascensiunea hitlerismului.

Credință dragoste speranță, în regia lui Irmgard Lange și în scenografia lui Volker Walther, nu pune accentul pe substratul

social al piesei. Spectacolul Teatrului de Stat din Dresda pare a ne avertiza chiar că orice trimitere, prin aluzii, la starea de lucruri din anumite ținuturi sau din anumite straturi ale societății ar fi irelevantă. Astăzi, șomerii nu mai mor de foame, legile sunt permissive. Actualitatea textului trebuie căutată în altă direcție. Căci și într-o lume a abundenței omenia e un prisos, iar încrederea, dragostea, speranța rămân idealuri deșarte.

Clădirea teatrului din Dresda se află în renovare, așa că piesa a fost montată într-un circ. Autorii reprezentației au imaginat o rețea de canale pline cu apă verzuie peste care trec pasarele înguste, fără balustrade. Nu există dulap, masă, pat. Doar această încrengătură de podețe primejdioase, unde trebuie să te descurci de unul singur. Și suportii de fier ai reflectoarelor, pe care uneori se catără personajele, pentru a ne comunica un suspin, a-și oferi un alibi, a se lăsa purtate de un elan mincinos ori a se sustrage imediatului. Dar, fie că se află în hățișul arenei ori sub cupolă, nici unul nu dobândește statura unui erou sau a unui martir. Numai victime și complici.

Ceea ce-i deplin realizat în spectacolul **Credință dragoste speranță** – mă refer la lectura temeinică a scrierii, care scoate la rampă factorii constanți ai condiției umane – lipsește versiunii scenice a piesei **Titus Andronicus** de William Shakespeare, prezentată de Burgtheater din Viena. Regia lui Wolfgang Engel nu propune decât o variantă prescurtată a piesei. Zadarnic încerci să descoperi o direcție de gândire. Bunăoară, asupra mecanismului istoriei, știință despre care Herodot spunea că ne instruiește despre tot ce n-ar fi trebuit să se întâmple. Sau asupra naturii umane, care nu-i înclinată să-și reprime pofta de putere și nu se dă în lături de la nici o crimă pentru a și-o satisface. Respingând aceste moduri de a citi tragedia – poate și fiindcă n-a vrut să umble pe drumuri bătute –, Wolfgang Engel s-a mulțumit să rescrie scenic felul cum Titus Andronicus și regina Tamora se războiesc într-o emulație a cruzimii și sadismului. N-avem motive să ne plângem că acțiunea trânează. Dacă nu asistăm la un măcel, luăm parte la un viol. Explicația șirului nesfârșit de omucideri și brutalități absentează. Rockeri

înveșmântați în negru, cu ciomege și cuțite – toți actorii sunt foarte tineri, chiar și interpretul lui Titus Andronicus –, se încaieră, se taie, se ucid, profanează, în sunetele celor mai recente discuri, cu chef de distrugere și o poftă nesățioasă de înjosire reciprocă și moarte. Să fie aceasta semnificația spectacolului? În orice caz, ea nu-i consecvent urmărită. Pare a fi un efect scenic, printre atâtea altele ce împing spectacolul spre un sumar „grand-guignol”. Cum ar fi incorporarea în reprezentație a unei fete ce recită sonetele în care Shakespeare ne mărturisește că, obosit de toate, cheamă sfârșitul, sau, îmbrăcată ca o fetișcană din Tirol, zburdă – nevăzută – printre flăcări viguroși și agresivi, ne recomandă personajele, mimează un tribun roman ori se holbează, cu o vădită plăcere, la grozăviile ce se petrec; dar, vai, nu supraviețuiește masacrului din ultimele scene. Puțin înainte de căderea cortinei, când Lucius smulge microfonul și le promite romanilor, cu ton dictatorial, instaurarea definitivă a dreptății și a binelui, o idee se întrezărește. Dar e prea târziu și după prea multe ezitări între o limitată transpunere scenică a piesei la nivelul faptelor, o pornire moderată spre parodie și câteva referințe la huliganii cu capete rase.

Dacă încerc să găsesc o trăsătură comună pieselor și spectacolelor văzute la Întâlnirile teatrale berlineze, atunci cred că deslușesc o reîntoarcere spre marile întrebări, spre marile neliniști, dezangajând scena din vârtoarea momentului. În același timp, se observă un anume scepticism. Descurajarea iluziilor, demascarea lor se operează în numele convingerii că nu există nimic dincolo de ele. Și, în același timp, că ar fi dăunător să asociezi această luciditate cu o izbăvire. În fine, că pentru a câștiga ceva în bătaia dinainte pierdută trebuie să devii propriul tău inamic, netăinuindu-ți amputările intelectuale sau morale, ori impulsurile primare, recunoscându-le și încercând să le depășești cu aceeași hotărâre pe care o arăți în fața adversarului. Unicul fel de a te răscumpăra în proprii tăi ochi.

3. ELVIN

VIOLENȚĂ ȘI GRAVITATE PE SCENELE VIENEZE

Am revăzut Viena după șaisprezece ani. Am revăzut-o scâldată, ziua, în lumina orbitoare a soarelui de mai, și învăluită, noaptea, în sunetele armonioase ale melodiilor lui Mozart și Johann Strauss, cântate de Orchestra Filarmonică a Austriei pe scena din fața Primăriei, pe Karl-Lueger-Ring, vizavi de Burgtheater-ul înălțat, parcă, din pământ de lumina iscusit aranjată a reflectoarelor.

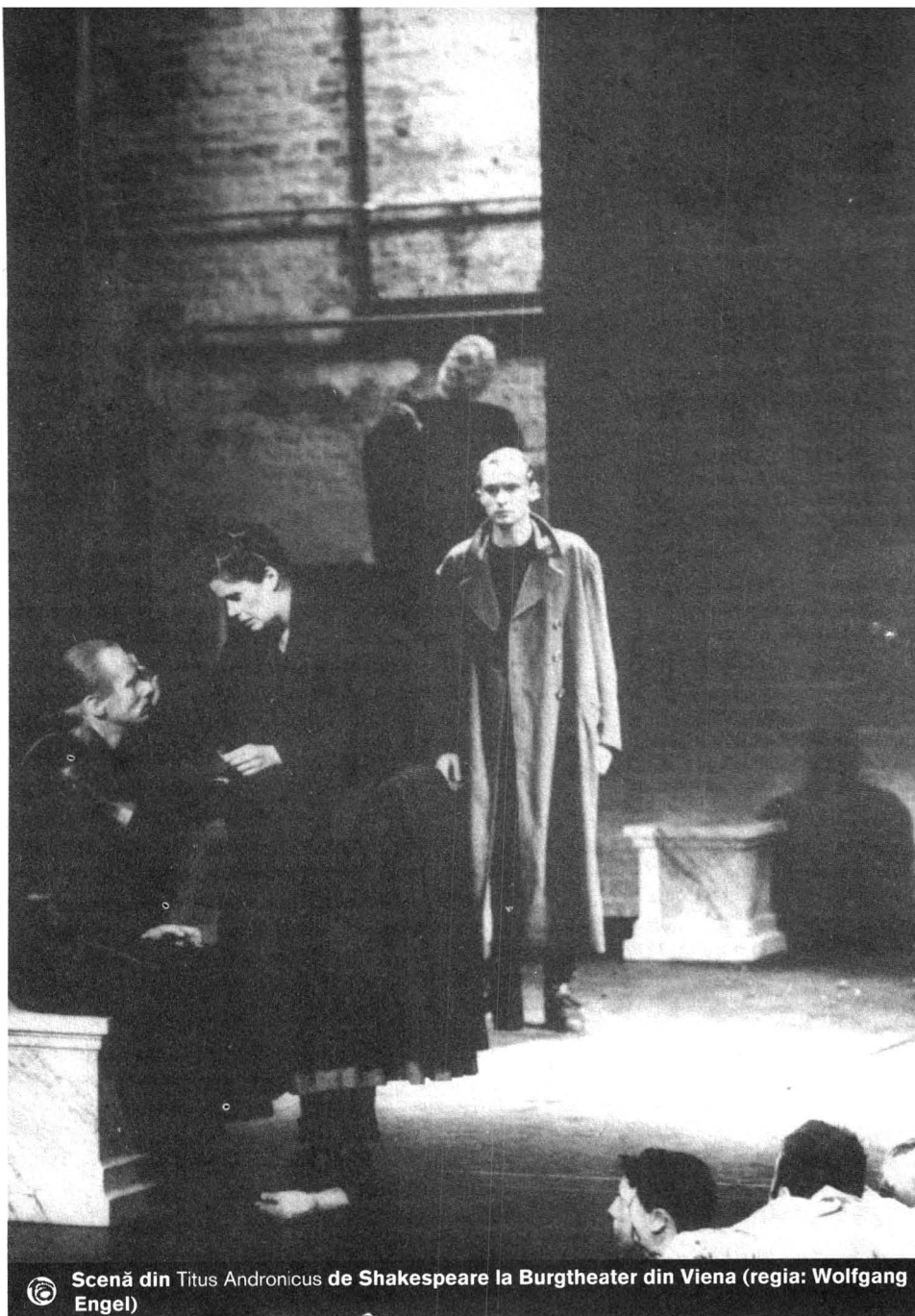
Aparent, centrul părea neschimbat. Mai strălucitor, mai curat, cu mai multe afișe uriașe și reclame ostentative, dar același. Schimbările, transformările le-am descoperit în viața teatrală a marelui oraș, în autoritatea și succesul de care se bucură trupele mici, inexistente altădată. În afară de Burgtheater, metamorfozat și el, de câțiva ani încoace, sub directoratul lui Claus Peymann, unul dintre cei mai buni și mai inventivi regizori germani, în afară de Theater in der Josefstadt și de Volksbühne, în Viena au apărut un mare număr de formații minuscule, găzduite, precum teatrele off-off-Broadway, în cele

mai diferite spații: subsoluri, foste cinematografe, magazine reamenajate ș.a.m.d. Unele se luptă cu imense greutăți financiare, dar altele, mai ales Schauspielhaus Wien, aflat pe Porzellangasse, au căpătat un

renume ce le alătură, prin îndrăzneala repertoriului și prin ineditul montărilor, celor mai bune formațiuni experimentale europene. Conduc de regizorul Hans Gratzner, acest mic teatru a pus în scenă, chiar în montarea directorului, **Îngeri în America** de Tony Kushner, considerată drept cea mai bună lucrare dramatică americană a anului 1994. Piesa lui Kushner este o amară și caustică meditație pe marginea condiției umane, având ca eroi principali oamenii bolnavi de SIDA, pierduți și fără speranță. Agresiv-pesimistă este și piesa germanului Thomas Jongk, **Rotweiler** (regia: Gerhard Willert), povestea destrămării totale a familiei, istoria unei mame-monstru, a unei fiice nefericite și a unui bărbat-vampir. Micul teatru de pe Porzellangasse mai juca și **Hysteria** de T. Johnson, piesă incitând la meditații severe și ironice în legătură cu destinul omului contemporan.

Dintr-un teatru academic, conservator, serios, dar și tradițional, Burgtheater-ul vienez, atât pe scena principală cât și





Scenă din **Titus Andronicus** de Shakespeare la Burgtheater din Viena (regia: Wolfgang Engel)



la studioul său, la Akademietheater, a devenit de câțiva ani, sub conducerea lui Claus Peymann, o instituție cu un puternic și pronunțat caracter novator. Fie că se pun în scenă capodopere shakespeariane, cum este **Titus Andronicus** în regia lui Wolfgang Engel (la Akademietheater), fie că se joacă piese contemporane ale lui Thomas Bernhard, Peter Handke, Peter Turrini sau Elfriede Jelinek, accentul cade pe dezbateră gravă, adeseori amară, disperată, caustică. O piesă dură, nemiloasă, agresivă este **Ostaticul** de Brendan Behan, în regia lui Alfred Kirchner. Am avut prilejul să văd, cu câțiva ani în urmă, tot în mizanscena sa, un interesant **Arturo Ui** de Bertolt Brecht; am apreciat în acea montare o anumită libertate față de influența lui Brecht, pentru că, de data aceasta, să mă atragă tocmai „brechtianismul” său, suprapus lucidității ironice a irlandezului Behan.

Spectacolul lui Alfred Kirchner m-a surprins nu numai prin structura lui brechtiană („songurile” sunt compuse de Karl Wesseler), ci mai ales prin agresivitatea lui ironică, prin ritmul

dinamic, prin asocierea grotescului cu tragicul. Eroii sunt parcă scoși din paginile lui James Joyce sau Sean O'Casey din **Junona și păunul**: lumea pestriță, formată din ratați, homosexuali, lesbiene și prostituate dintr-o casă de raport, se arată dintr-o dată capabilă de sacrificii și eroisme medievale, de gesturi cavalierești impresionante.

După cum singur mărturiseste, Brendan Behan a pornit de la un fapt real: un tânăr englez este luat ostatic de către I.R.A., la Belfast, și ținut în captivitate patru zile; o captivitate considerată însă de el drept cea mai frumoasă epocă a vieții lui, căci are prilejul să cunoască oameni interesanți. În piesă, lucrurile sunt puțin diferite, universul irlandez este destul de aproape de cel gorkian: un hotel închiriat, plin cu dezmoșteniți ai soartei, deveniți patrioți atunci când îi cheamă glasul datoriei, fără șovăire și fără lașități. Niște tineri irlandezi fiind prinși de către englezi, capturează și ei un soldat englez pe care-l țin ostatic. Scene hazoase, burlești, grotești se alătură lirismului în întâlnirea dintre ostatic și o biată servitoare, o

fată naivă. Până la urmă, ostaticul se împrietenește cu toți ai casei, dar războiul și moartea îi pândesc fără milă. Alfred Kirchner, împreună cu interpreții săi – printre care Robert Meyer, Sabine Orléans, Heino Fercht (Ostaticul), Walther Reyer –, a creat un spectacol dinamic, cu o succesiune rapidă de scene, cu alternarea perfectă a songurilor cu dialogurile, cu ritm vivace și caracterizare precisă, adeseori brutală, a personajelor. Un spectacol serios, o meditație gravă pe marginea evenimentelor reale ale zilelor noastre, un apel la împăcare între oameni.

Începută, sub semnul lui **Titus Andronicus** în regia lui Wolfgang Engel, dar mai ales al piesei caustice și „rele” a lui Peter Turrini, **Grillparzer in Pornoland**, o replică amară la umanismul și generozitatea din **Josef und Maria** (jucată la noi, la Teatrul Foarte Mic, cu titlul **Romanță târzile**), stagiunea vieneză s-a încheiat în ton la fel de aspru, cu viziuni ce au nu numai luciditate brechtiană, ci și evidente influențe ale teatrului său epic.

ILEANA BERLOGEA