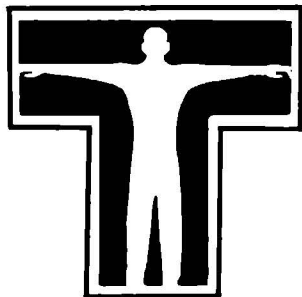


# Plictiseala



teatrul se mișcă în permanență, ca orice artă, și, cu atât mai mult, ca orice artă plurală, concepută adică de mai multe persoane simultan pentru mai multe persoane simultan și alcătuită din mai multe arte convergente. Cine declară că teatrul se face așa și numai așa este ori nepriceput, ori paranoic, ori și una și alta.

Fiind în permanentă mișcare, teatrul este și în permanentă schimbare. Asta e un fel de dialectică. Lenin, Stalin și Mao au încercat să ne convingă că dialectica lui Heraclit e primitivă, fiindcă nu e suficient să spui că totul curge; trebuie să spui că totul curge spre comunism. Ei bine, Heraclit s-a dovedit a fi mai deștept decât cei pomeniți, fiindcă a lăsat chestiunea mai în vag, fără să precizeze încotro curge totul. Așa că n-am să fac greșea la care o fac diverși dialecticieni improvizați, specificând încotro curge teatrul (spre gest, spre cuvânt, spre imagine, spre metaforă, spre spații neconvenționale, spre est sau spre vest...), ci am să mă mulțumesc, heraclitian, cu ideea că, oricum, curge. De fapt, curge în toate direcțiile sau cel puțin așa pare.

De când au fost abolite regulile restrictive, libertatea teatrului este aproape totală. Mai întâi a fost spulberată legea celor trei unități (de loc, de timp și de acțiune), și a venit Renașterea, și a venit Shakespeare cu legile lui, a venit legile lui Molière, legile romantismului, legile melodramei burghize, „fărădelegile” lui Cehov, urmate de nepăsarea față de legi a lui Brecht și, în sfârșit, anarhia bine temperată a lui Ionescu, Beckett & comp. Asta, în dramaturgie. În regie, lucrurile sunt însă mai greu de clasificat – deși mulți se străduiesc s-o facă. Romantismul, naturalismul, expresionismul au făcut pe rând sau concomitent epocă, s-au ivit marile personalități regizorale, culminând în teatrul contemporan cu Strehler, Brook, Grotowski, Tovstonogov, Efremov, Kantor, Liublmov, Ciulei, Pintilie, Șerban și încă alții.

Nevoia de a experimenta și setea de originalitate deschide teatrului căi multiple. Dar și diverse? Aici este de discutat. Mai întâi, un dramaturg, dacă experimentează, o face pe socoteala sa. Experimentul dramaturgic poate fi acceptat sau nu de un regizor sau de o trupă. El poate sucomba în mapele autorului. Experimentul regizoral se face însă pe socoteala spectatorilor și, ca atare, dacă nu e întemeiat, produce victime, gonește publicul. „Un experiment e rezultatul unor supoziții. Dar experimentul în sine, fără finalitate, care nu pleacă de la nici o ipoteză, nu reprezintă de fapt nimic.” Nu pot să nu flu de acord cu această părere a lui Alexandru Paleologu din interviu publicat în „Teatrul azi” nr. 10–11–12/94. Și, mai departe, Al. Paleologu consideră că „azi șocul cel mai puternic, efectul cel mai izbitor, mai primenitor în teatru ar fi o montare realistă perfectă, cu decoruri recompuse fidel, cu stilul aferent al interpretării”. În consecință, el crede că „Inovația cea mai fecundă acum ar fi renunțarea la inovație”.

Nu trebuie să accepți neapărat soluția lui Alexandru Paleologu, ea fiind sugerată de un exces experimentalistic, de o golire, în multe cazuri, a experimentului de orice substanță, de orice scop, în afara aceluia de a fi altfel. Asta nu înseamnă că, prin experiment, ți-ai și asigurat originalitatea. Împlinirea (și nu numai ea) face ca rezultatele unor experimente să semene atât de mult între ele încât poți deosebi un spectacol experimental de unul „normal” prin aceea că primul îți dă senzația de a-l mai fi

văzut de nenumărate ori. Mai întâi, observi că spectacolul experimental pare a nu avea text. El se compune dintr-un decor foarte complicat sau, dimpotrivă, dintr-un decor lipsă și din actori care fac mișcări ciudate, pe muzică sau fără, fie mecanice, sacadate, uniformizate, descompuse, robotizate (ca în, să zicem, Hamletmaschine la Teatrul Național din București), fie armonios-muzicale (ca în Amadeus la Teatrul Național din Chișinău), fie ritualice, pe reprezentări păgâne (ca în Săptămâna luminată la Teatrul Național din Cluj), toate având o legătură mai mult sau mai puțin întâmplătoare cu textul. Care text, ori se aude dar nu se înțelege, ori nu se înțelege fără să se audă, ori nu există deloc, ori există, se aude, se înțelege, dar nu-ți dai seama ce caută el într-un mecanism gestual perfect pus la punct și suficient sieși.

Aceste forme teatrale – și nu fără intenție le-am numit forme – sunt, în general, rezultatul unor elaborări, mai precis al unor căutări, și ele demonstrează spiritul neliniștit, investigator al regizorilor, dorința anormală, împotriva normelor, dar naturală, conformă naturii, de a ieși din tipare, de a străpunge marginile convenționale ale teatrului. Acest spirit cercetător, experimentalist ne poate șoca, ne poate câștiga, ne poate lăsa indiferenți sau ne poate plictisi, îndispune, irita, dezgusta. Un regizor din generația de mijloc, coleg de promoție cu Andrei Șerban și autor, în ultimii patru ani, al unor spectacole la Teatrul Național din București, Ivan Helmer, declară într-o anchetă a revistei „Teatrul azi” (nr. 7–8–9/94): „Consider că teatrul experimental nu face altceva decât să-și bată joc de spectatori și de actori. Nu mă interesează o astfel de direcție (...). Nu îmi place nici să fac și nici să văd reprezentații de acest gen. Cred că publicul trebuie adus în sala de teatru la piese bine scrise și la spectacole bune”. Alți regizori care participă la aceeași anchetă operează diverse distincții în încercarea de a defini experimentul: „Starea de grație care vine peste creator. O nevoie intimă a sa. Nu cred nici în experimentul propus de un grup de creatori, pentru că aceasta este o stare pur individuală” (Alexandru Dabija). „Experimentul este o muncă de laborator care nu se adresează consumului. (...) În general, în noțiunea de teatru experimental a fost inclusă avangarda teatrală” (Silviu Purcărete). „Termenul de teatru experimental este nu numai inoperant, dar și vicios (...). Experimentul nu se poate confunda cu avangarda” (Dragoș Galgoțiu). „Fiecare spectacol este, în felul său, un experiment. Nu cred în teatrul experimental de dragul experimentului. (...) Lumea vrea să vadă spectacole care să emoționeze și să plece din sala de teatru cu un sentiment, cu o idee. Altfel, înseamnă că ne facem meseria într-un turn de fildeș” (Alexandru Darie). „Consider că teatrul experimental caută ceva nou. Deci forme noi. Eu nu caut asta, ci formarea unui gust nou” (Theodor Cristian Popescu).

Nici unul din regizorii citați nu pare că vrea să se afle în treabă cu orice preț, nu pare să dea doi bani pe experimentul în sine și pentru sine, toți vor să facă și să vadă spectacole bune. De unde apar totuși acele spectacole care nu ne spun nimic, în care ni se urlă sau ni se șoptește, fără nuanțe intermediare, în care se comit gesturi fără semnificație, semne pure, forme pure și amestecuri impure în spiritul, sensul și litera textului, de la Shakespeare la cel mai necunoscut dintre contemporani? Dacă acesta din urmă poate greși față de teatru și, ca atare, suntem îndreptățiți să-l corectăm, pe Shakespeare l-au consacrat generații de artiști și mil de spectacole, iar el continuă să ne placă așa cum este.

Orice om de bun-simț se poate însă întreba: „Dar cum este Shakespeare, cum este Cehov? Cine poate hotărî că



**Shakespeare sau Cehov este așa și nu altfel?" Răspunsul de bun-simț, în acest caz, este: „Nimeni nu știe precis, nimeni nu poate decide asupra sensului unic al unui text, fie clasic, fie modern. Un text, atâta vreme cât există, adică este scris, poate fi interpretat în moduri diferite. Dați-ne voie deci să accedem la text, ca să putem primi sau nu interpretarea lui, oricât de nouă ar fi ea. Nu-l obstrucționați, nu-l obnubiți, nu-l subînțelegeți. La urma urmelor, un text e cu atât mai bun cu cât dezvoltă o mai mare bogăție semantică. E necesar totuși să-l percepem, să-l ascultăm, să-l cunoaștem“.**

**Și mai este ceva. Un spectacol, experimental sau convențional, textual sau gestual, trebuie să emoționeze, să comunice „un sentiment sau o idee“ (Al. Darie), să fie „o sursă de emoționată contemplare participativă“ (Al. Paleologu). Dacă un spectacol nu ne mișcă din punct de vedere afectiv, cerebral, etic, estetic, ideatic, metafizic,**

**dacă lasă așteptarea spectatorului la fel de virgină cum era înainte de intrarea în sala de teatru, el se dovedește a fi eminamente inutil și caduc. Un spectacol se cuvine să producă așadar emoție și plăcere. („Teatrul este totuși divertisment, o noțiune care trece de la cele mai frivole nuanțe până la cele grave“, zice Al. Paleologu în interviul amintit.)**

**Îmi doresc, când merg la teatru, să mă înnobilez spiritual, iar acest lucru să-mi și placă. Altminteri mă plictisesc, sunt absent și promit să absentez și altă dată; bineînțeles, fizic. Plictiseala este cel mai înverșunat dușman al teatrului. Cititorul unui roman, când se plictisește, închide cartea. Spectatorul de la televizor, când se plictisește, apasă pe un buton sau iese din încăpere. Plictiseala individuală este, dacă nu suportabilă, evitabilă. Plictiseala colectivă este un dezastru.** ■

## DIALOG

### ILEANA PREDESCU: „Caut înțotdeauna bucuria“

□ **Cum resimțiți faptul că, în teatru, totul este prezență și totul devine personaj?**

■ Această magie a lumii scenei cred că este adevărul pe care îl caută și îl trăiește personajul, interiorizarea lui stând la baza creației actoricești. În plus, dragostea față de public și concentrarea în rol nuanțează și largesc ideea de prezență în spațiul teatrului.

□ **Într-o lume măcinată de minciună, ce înseamnă adevărul descoperit pe scenă prin actor?**

■ Adevărul nostru, al celor care interpretează sensurile dintr-o piesă, e adevărul personajelor, în primul rând. Dacă textul, relația cu partenerii sau concepția regizorală o permit, sau dacă se întâmplă să existe rezonanțe mai profunde, întâlniri fericite în planul creației, adevărul acesta poate avea o tentă socială ori chiar politică. Firește, nu e obligatoriu.

□ **Contopirea dintre real și ficțiune e mediată și de scenografie. Ați simțit decorul ca element esențial în conturarea rolurilor?**

■ Da. Aproape în toate spectacolele în care am jucat. M-a sprijinit în construirea mișcării exterioare a personajului, dar, nu mai puțin, și pentru accentele lui mai subtile. Relația cu scenografia e mijlocită de regizor. Mai aproape de noi sunt costumele, care „potrivesc“ o anume lumină asupra rolului și care pot să ne ajute sau nu. Păcat că scenografiei i se dă mai puțină importanță în cronici, deși nu e cu nimic mai prejos decât celelalte elemente ale unei mântări.

□ **În spectacolele unde v-am văzut mi-a atras atenția și m-a captivat naturalitatea cu care interpretați cele mai diverse roluri, în registre stilistice deloc asemănătoare, cu un aer firesc destul de rar pe scenă. Deși este un mister ce vă aparține, v-aș ruga să vă opriți asupra particularităților dumneavoastră de creație. Are inspirația vreun rol?**

■ Inspirația nu are un mecanism special și, firește, nu funcționează la fel în crearea diverselor personaje. În general, ea



vine și dintr-o experiență a vieții personale sau a lecturilor, din observarea atentă a realității, a împrejurărilor cotidiene. Adevărul pe care-l aducem pe scenă e foarte complex: de ordin sufleteș și fizic (mișcarea). Urmăresc felul în care se mișcă un bolnav, un tânăr, un fricos, un om bătrân și încovoiat; la un moment dat, când am nevoie de aceste imagini, ele îmi revin: apar la suprafața memoriei și eu le folosesc; mă ajută. De exemplu, în rolul pe care l-am interpretat recent la televiziune, în **Copacii mor în picioare**, o aveam mereu în minte pe doamna Bulandra: felul în care vorbea, modul ei de a se mișca. Fără să vreau, mi-au rămas în memoria afectivă...

□ **Ce alte amintiri vă leagă de Lucia Sturdza Bulandra?**

■ În afară de a fi actriță, a fost o mare animatoare de teatru și o foarte bună directoare. Iubind teatrul, având un spirit organizatoric dublat de discernământ, își alegea întotdeauna cei mai buni actori. Când auzea că la Cluj, de exemplu, este un actor remarcabil, lua avionul și, dacă acel om o convingea, dacă îi plăcea, făcea tot posibilul să-l angajeze la „Municipal“. Aducea cei mai buni regizori, scenografi de excepție. Ea l-a angajat și pe Ciulea. Era tot timpul prezentă; se lupta cu autoritățile, punându-și



tot talentul în joc. Își apăra teatrul, actorii; chiar dacă îi admonesta câteodată, nu permitea niciodată nimănui din afară să se atingă de vreunul dintre actorii trupei. De aceea toți o iubeau și o respectau; era un personaj important și pitoresc în același timp.

❑ **Lipsește acum asemenea oameni din teatrul românesc?**

■ E foarte greu să ajungi la nivelul ei. Doamna Bulandra nu avea viață personală, era total dedicată teatrului. Cred că mai există oameni care încearcă acest lucru. E necesară însă o putere specială, un simț care e dificil de explicat. Sigur că au fost directori foarte buni care au condus Teatrul Bulandra: Ciulei, de exemplu. Însă, poate pentru că eram foarte tânără, pe mine m-a impresionat deosebit de tare doamna Bulandra; am rămas cu imaginea unui om desăvârșit.

❑ **Ați mai întâlnit oameni desăvârșiți în cariera dumneavoastră?**

■ Oameni desăvârșiți din toate punctele de vedere... nu! Oricum, cred că mi-ar trebui un răgaz pentru a reflecta la acest lucru.

❑ **Ați vorbit de Liviu Ciulei. V-a fost partener, v-a distribuit în Leonce și Lena, Moartea lui Danton, Macbeth, în strălucitorul Cum vă place...**

■ La acest ultim spectacol mă gândesc cu mare drag. Este un reper, o montare de referință, a reprezentat în acel moment semnul îndrăznirii, al noutății din punct de vedere regizoral, al căutării creatoare a formulelor de a pune în scenă texte clasice. Dar, în afară de aceste aspecte, mi-a plăcut spectacolul pentru că mă mișcam foarte mult, mă simțeam liberă și trăiam astfel o bucurie fără rezerve. Maniera de a trata personajele era mai puțin academică; la fel, decorul. Apăream în picioarele goale – un adevărat scandal în acea vreme. Relațiile pe care Ciulei le crea, sensibilitatea lui au adus o emoție aproape magică în spectacol.

❑ **Cum priviți existența, trăirea libertății în teatru?**

■ Am încercat să o am. Nu știu dacă am avut-o. Granițele ei n-aș putea să le definesc. De altfel, cred că nici n-aș vrea să o fac. Este o dimensiune pe care o cauți aflându-te în spațiul scenei, dar care e uneori îngrădită de regizor, de parteneri, de text. Sigur că obținerea ei – față de toate aceste constrângeri, prezențe străine, gânduri care nu-ți aparțin și care trezesc reacții individuale – este o problemă foarte personală. Iar îngrădirile de care vorbeam trebuie fie să le depășești, fie să le accepți, să le găsești temeiul, pentru a căpăta libertatea și a-i da sens.

❑ **Există diverse mode, contexte exterioare, care influențează teatrul. Cum resimțiți climatul momentului?**

■ N-aș spune că acum există o modă anume. Fiecare teatru și fiecare regizor își are stilul propriu, încercând mereu să aducă noutatea, să găsească tonuri originale. Am reținut o replică dintr-o discuție: „În teatru se poate încerca un singur lucru: TOTUL”.

Există acum o șansă a teatrului în valul de tineri care se lansează pe scenă. Mă emoționează; sunt foarte talentați și foarte frumoși din toate punctele de vedere. Mă gândesc la generații diferite, de la debutanți până la generația Marianeii Runciană. Trăiesc o mare bucurie văzându-i, pentru că astfel am certitudinea că totul va fi în regulă în viitor.

❑ **În afară de ei, în cine s-ar mai putea pune speranțele teatrului românesc?**

■ În regizori talentați. În animatori, cum este, de exemplu, Emil Boroghina la Craiova. Probabil că mai sunt și alții, dar n-au ajuns să confirme această calitate. Existența lor e vitală pentru reorganizarea teatrelor.

Discutam cu cineva care-mi spunea că de-acum încolo vor fi teatre particulare și teatre cu actori flotanți, având contracte pe o durată determinată. Cred că nu este bine. Ar trebui create nuclee de artiști care se înțeleg, în termenii aceluiași limbaj teatral. Cu ani în urmă, obligativitatea posturilor fixe a dat multor teatre posibilitatea să creeze spectacole mari. Speranțele se leagă, firește, și de public. Comunicarea cu el nu este întotdeauna



Scenă din Cum vă place de Shakespeare la Teatrul Bulandra, în regia lui Liviu Ciulei (1968) în prim-plan, Ileana Predescu, alături de Dorin Dron și Clody Bertola

reciprocă. Se întâmplă ca, în unele seri, publicul să fie mai puțin receptiv. Spectatorii vin întâmplător, intrând la o piesă pentru care poate nu sunt pregătiți. Nu s-ar putea spune că atunci ne regăsim în ei ca în oglindă. Ar trebui să fie așa; și, uneori, lucrul acesta depinde și de noi, de disponibilitatea noastră, de relația care se poate concentra, câteodată, într-o comunicare aproape ideală.

❑ **Au existat astfel de momente ideale până acum? Dar întâmplări care v-au mâhnit?**

■ În ceea ce mă privește, n-am trăit lucruri care m-au supărat foarte tare. Momente de încântare însă au fost. Pentru că eu caut întotdeauna bucuria. Și, atunci, ea vine.

ADINA BARDAȘ

## Ce este s.l., cu ce se mănâncă și de către cine?

Mărturisim cu bucurie vinovată, de-a dreptul rușinoasă pentru un „anchetator”, că majoritatea răspunsurilor au „convenit” ideii de la care am pornit în realizarea anchetei, anume că rigiditatea sistemului legislativ și, implicit, a celui organizatoric în instituțiile culturale constituie un element incompatibil cu normalitatea spre care (sperăm că) tinde viața noastră. Un element căruia îi putem spune „moștenire” sau „rămășiță” a unui sistem pe care (unii) îl dorim pentru totdeauna apus. Îi putem spune, de fapt, cum vrem; cert este că, oricum l-am denumi, el nu mai corespunde realității: nici celei prezente, „de tranziție”, și nici (mai cu seamă) celei viitoare.

Secretar literar. Titlatura însăși este depășită. Secretar al cui? Ne răspunde, generos, DEX-ul (din care definiția secretarului literar lipsește): secretar (înțeles principal) este o „persoană care lucrează pe lângă conducerea instituției”. Nici măcar pentru conducere, dar mite pentru instituție. O simplă persoană tolerată pe lângă. Sigur, definiția teoretică nu denotă altceva decât: un tip de mentalitate. Practic, însă, există o asemenea mentalitate în mod real? A existat vreodată? Probabil că nu, ca fenomen general. Probabil că adoptarea sau refuzarea ei au depins exclusiv de mentalul persoanelor implicate: secretari literari – directori de teatre. Ca să aflăm cum stau lucrurile, am adresat întrebări atât unor persoane cu lungă experiență în domeniu, care au fost (sau sunt încă) secretari literari, cât și unor proaspăt intrați în „breaslă”.

### ADRIANA POPESCU: „Disperarea te-nvață să te descurci”

– Doamnă Adriana Popescu, ați fost secretar literar la Teatrul Mic și la Teatrul Național în regimuri politice diferite, dar în perioade de glorie ale acestor teatre.

– Odată, încercând să definesc această meserie, am spus că este ca aceea a unui ridicător la plasă. Secretarul literar este omul din umbră care ridică la plasă textului dramatic, regizorului, actorilor. Ar trebui să fie o meserie indispensabilă într-un teatru. Dar, din proprie experiență, am constatat că statutul de secretar literar este strict legat de ceea ce crede directorul teatrului despre această meserie. În alte spații culturale secretarul literar – fie că se numește dramaturg (așa cum se întâmplă în Germania), fie că se numește manager literar (cum este denumit în spațiile anglo-saxone sau americane) – face parte, prin definiție, din echipa de conducere a unui teatru. Și atunci când un director de teatru – intentent, cum se spune –, pleacă din țară, își ia cu el câțiva oameni, dintre care nu lipsește secretarul literar, cu care obișnuiește să facă echipă. De ce? Pentru că, cel puțin teoretic, secretarul literar ar trebui să fie prezent de la prima și până la ultima verigă a muncii într-un teatru: de la strategia construirii repertoriului până la seara aceea miraculoasă, când, dintr-o mișcare infimă ce se petrece pe scenă, se coagulează, brusc, spectacolul care are premiera a doua zi. Am avut privilegiul de a lucra cu doi directori care au înțeles la fel de bine importanța meseriei de secretar literar. Locul secretarului literar nu poate fi într-un birou, cu coatele cu mânecute pe o masă de scris, ci în sala de spectacol, în culise, pe scenă, lângă scenă, în ateliere: peste tot unde se construiește spectacolul de teatru. În limba română, noțiunea de „secretar” duce, inevitabil, la ideea unui personaj pasiv, care citește, scrie, face referate, nu se mișcă de la o masă și se exprimă în scris. De aceea pledez pentru schimbarea acestei denumiri.

– Ce raport s-a stabilit între fostii dumneavoastră directori de teatru și secretarul literar?

– Aparent, Dinu Săraru și Andrei Șerban sunt două personalități diametral opuse. Dinu Săraru a fost directorul Teatrului Mic timp de 12 ani înainte de '89, iar Andrei Șerban a venit în România după 20 de ani petrecuți în America, într-un spațiu în care teatrul se face cu totul altfel. Am avut marea bucurie să constat că ceea ce învățasem în 12 ani alături de Dinu Săraru la Teatrul Mic era exact ceea ce un regizor occidental aștepta de la secretarul său literar.

– Concret...

– Concret, această implicare foarte activă și foarte directă în elaborarea spectacolului de teatru. Deci, mai puțin latura birocratică a muncii de secretar literar, referatele și lectura pieselor (aceasta din urmă fiind extrem de importantă, dar este bine ca lectura să se facă acasă, între două repetiții). Majoritatea activității trebuie să se desfășoare lângă laboratorul de creație a spectacolului.

– Mai concret: ce trebuie să facă secretarul literar?

– Secretarul literar are un rol foarte important în elaborarea repertoriului unui teatru. Elaborarea unui repertoriu se face prin consultarea mai multor factori de decizie: regizori, directori, actori, deci un consiliu de direcție artistică a teatrului. Dar să pornim din momentul în care s-a ales un text. Să presupunem că regizorul și-a ales scenograful, dar nu și distribuția. În stătuirea regizorului pentru alegerea

© Scenă din Maidanul cu dragoste de G. M. Zamfirescu la Teatrul Mic (regia: Grigore Gontă)





distribuției, un cuvânt de spus trebuie să aibă și secretarul literar, care cunoaște echipa mai bine decât un regizor invitat. El trebuie să îmbine dorința regizorului de a alcătui o distribuție ideală cu politica de utilizare a actorilor din interiorul unui teatru, politică de care este răspunzător directorul, dar și secretarul literar.

**- Nu este aceasta o intruziune în concepția de spectacol a regizorului?**

- Depinde cum este făcută. Dacă se face în cunoștință de cauză, poate fi o activitate care vine în ajutorul regizorului. Altfel, se intră într-un cerc vicios, pentru că un regizor își alege de obicei actorii pe care îi cunoaște foarte bine și pe care i-a văzut mereu, fără să știe că există și alții, poate la fel de buni, dar care, din diverse motive, au jucat mai puțin. În acest fel poți ajuta un regizor să creeze vedete și să aibă satisfacția ca, dincolo de nașterea unui spectacol, să nască și actori. Atunci când criteriile care duc la sfătuiră unui regizor în selectarea distribuției nu sunt subiective, ținând de cine știe ce jocuri subtile sau mai puțin subtile, mi se pare că, dimpotrivă, această activitate a secretarului literar este foarte utilă. Personal, am avut satisfacția să colaborez foarte bine la Teatrul Mic cu câțiva regizori - îmi amintesc de Grigore Gonța, de exemplu, care a pus în scenă **Maidanul cu dragoste** și pe care l-am sfătuit în selectarea actorilor; sugestia s-a validat în timpul repetițiilor. Regizorul mi-a mulțumit ulterior.

**- Cum colaborează domnul Purcărete cu secretarul literar?**

- Altă importantă funcție a secretarului literar, despre care vorbeam la început, este tocmai aceea de a ridica la plasă regizorului. Secretarul literar este cel care ar trebui să-i ofere regizorului o documentație foarte amplă și nuanțată, care să-l ajute să-și construiască spectacolul. Un fel de bibliotecă la purtător.

Cu Purcărete colaborarea era o plăcere. Este unul dintre regizorii cu o cultură de mare calitate, cultură nu numai teatrală, dar și literară, muzicală, plastică. Purcărete este un regizor care vine deja pregătit când dorește să se apuce de un spectacol. El are tot acel back-ground necesar pentru a scoate dintr-un text toate sensurile posibile.

Partea cea mai frumoasă din munca unui secretar literar este aceea de a susține cu documentație realizarea unui spectacol și de a susține în fața spectatorului, prin caietul-program, concepția regizorului. După ce concepția regizorală este expusă actorilor și începe construirea spectacolului prin prisma acesteia, secretarul literar este cel care trebuie să caute argumentele teoretice pe care să le tipărească în caietul-program (amintesc că au fost perioade când, din motive economice, se renunțase până și la caietul-program și apăreau doar niște fișuici cu distribuția), deci este cel care face toată argumentația teoretică. Meseria de secretar literar nu se poate desfășura decât în echipă. Secretarul literar poate face documentația și pentru scenograf. Evident, un scenograf de calitate vine pregătit cu un bagaj teoretic și o cultură plastică și vizuală suficientă pentru a-și face scenografia. Dar niciodată un sfat, o idee, o nuanță nu pot fi de prisos. Deci, secretarul literar poate ajuta ca un spectacol să capete acel „halo” cultural de care are atâtă nevoie.

**- În cele ce mi-ai spus până acum a revenit aproape obsesiv cuvântul documentație: dramatică,**



Vladimir Găitan și Virginia Mirea în *Amphitryon* de Molière la Teatrul de Comedie (regia: Valeriu Moisescu)

**literară, de arte vizuale etc., etc. Ce trebuie să știe un secretar literar pentru a face față tuturor cerințelor?**

- Aparent este o contradicție și pare că documentația trebuie făcută numai la masa de scris. Dar nu este așa. Un secretar literar trebuie să vadă spectacole de teatru, filme, reviste, expoziții - deci să aibă o cultură a ochiului. Este necesar să practice o gazetărie de un tip special și imaginea contează foarte mult.

Unii animatori teatrali doresc ca programul tipărit să poarte marca stilistică a spectacolului și să nu fie doar o fișuică. Un caiet-program bine întocmit, uitat într-o bibliotecă și regăsit peste ani, trebuie să amintească stilul spectacolului. De asemenea, afișul sau orice alt material însoțitor al spectacolului respectiv trebuie gândite într-un anume spirit. Pentru că orice spectacol este unic în felul său, și „obiectele înconjurătoare” trebuie să fie specifice.

**- Sigur că secretarul literar trebuie să aibă o deschidere culturală foarte amplă. Este preferabil ca formația lui să fie filologică sau teatrologică?**

- Cred că esențială este experiența în teatru. Un absolvent venit de pe băncile unei școli, oricare ar fi ea, nu poate fi bun decât dacă este foarte deschis să învețe. Totuși se învață prin încercări, chiar disperate, pentru că și disperarea te învață să te descurci în multe situații. Dar fără dorința de a lucra în teatru nu cred că se poate izbuti nimic. Cea mai bună școală este teatrul. Apoi, spiritul de trupă este esențial. Timpurile de acum confirmă acest lucru: doar teatrele care au reușit să coaguleze o echipă în jurul unui animator și funcționează ca trupă au reușit să aibă rezultate extraordinare. Nu cred că poate considera cineva că de meseria de secretar literar nu este nevoie. Nu pot să trec peste experiența, mult mai spectaculoasă și mai dramatică, pe care au străbătut-o teatrele





din alte spații culturale și care, în pofida aparențelor, nu au renunțat niciodată la prezența secretarului literar, indiferent cum s-ar numi el. De fapt, el este elementul de legătură între scenă și conducerea teoretică a teatrului, la modul cel mai concret, el este omul care urcă și coboară scările spre scenă de mai multe ori pe zi, transmițând mesaje de sus în jos și de jos în sus, și tot el este cel care, prin definiție, trebuie să fie prezent în sala de spectacol, în timpul repetițiilor, alături de regizor. Nu pentru a-l controla sau pentru a pări directorului că se întâmplă ceva nedorit pe scenă, Doamne ferește! Ochiul secretarului literar este mai puțin implicat subiectiv decât cel al regizorului. Dacă, să spunem, în anumite momente se distorsionează unele sensuri ale textului, trebuie să fie prezent un „cap limpede”. De asemenea, secretarul literar trebuie să vegheze asupra unor scăpări din domeniul lingvistic. O scenă este și o tribună publică în care pronunția cuvintelor nu trebuie să fie greșită sau neatență. Teatrul este, în continuare, o școală de limbă. Pe de altă parte, secretarul literar trebuie să știe să dea relații publice. Mai ales astăzi, când suntem atât de interesați de mediatizare. În România încă nu există o separație între secretarul literar care se ocupă de documentare și de partea teoretică a spectacolului și cel care face oficiul de **public relation**, cum este în Anglia, de exemplu. În statutul profesional al secretarului literar român sunt incluse și elemente de marketing. Dar, în teatrul lumii, tot ceea ce ține de „câștigarea spectatorilor” revine unor servicii specializate – **marketing sau developing audience** –, ca să nu mai vorbim de faptul că secretarul literar, în România, a început să caute și sponsori, ceea ce în alte zone este iarăși un departament cu totul independent și care se ocupă numai de asta. Cât despre publicitatea spectacolului, bineînțeles că cel mai în măsură să o facă este tot secretarul literar. În schimb, publicitatea din presă este cu totul altceva și, de obicei, în lume se face de către ziariști, pe baza unor materiale furnizate de secretarul literar. Toate aceste treburi, la noi, sunt incluse ca sarcini ale aceluiași om. Nu e deloc ușor, mai ales dacă vrei să le faci bine pe toate.

**– Câte servicii ar trebui să existe în afara celui de secretar literar propriu-zis?**

– Cred că ar trebui să existe cel puțin trei zone distincte: secretar literar în accepția tradițională, adică cel care se ocupă cu titlul pieselor, cu repertoriul, urmărește repetițiile și elaborează caietul-program; apoi, departamentul de relații cu publicul, care trebuie să întrețină relații cu presa și să asigure publicitatea spectacolului, și al treilea departament – care la noi e întrucâtva acoperit de serviciul organizării spectacolelor – de prospectare a pieței spectatorilor, deci de marketing, și de redactare, în vederea atragerii spectatorilor, a unor materiale accesibile; de exemplu, fluturași publicitari care să conțină subiectul piesei, știri de culise despre vedetele spectacolului etc. Foarte curând va trebui să luăm în considerație mijloacele de atragere a spectatorilor la teatru, pentru că acel public credincios care în anii trecuți nu a trădat spectacolul de teatru se diminuează, fie din considerente economice, fie datorită concurenței sennase pe care o fac din ce în ce mai multe tipuri de divertisment. Nu ne putem baza la infinit pe credința publicului de teatru.

## OANA ȘERBAN: „Un singur om e inefficient”

**– În prezent ești referent la Teatrul de Comedie din București. În stagiunea 1992/93 ai fost, tot aici, secretar literar. Ce trebuia să faci ca secretar literar?**

– Realizam și redactam, apoi corectam caietele-program; mă ocupam de protocol la spectacole; de relațiile cu presa; dactilografă nu exista, deci secretarul literar trebuia să fie și dactilografă; și, cum teatrul nu avea curier, trebuia să fiu tot eu.

**– Cu lucruri atât de diferite și care necesită mult timp, cât de „eficientă” poate fi persoana numită secretar literar?**

– Un singur om e absolut inefficient. Ar trebui cel puțin doi, cu o distribuție a sarcinilor foarte clară: unul să se ocupe de chestiunile pur literare (repertoriu, caiet-program, traduceri), altul de relațiile publice (presă, sponsori, public). La noi, relațiile cu presa se practică într-un anumit fel subaltern. Stai cu telefonul pe capul cronicarului, săptămână de săptămână, și-l rogi cât mai politicos: „Hai, mă, vino; hai, mă, scrie!”.

**– Ai pomenit traducerea ca „domeniu” al – hai să nu-i zicem secretar – al persoanei cu responsabilități literare. Te refereai la traducerea materialelor pentru turnee internaționale, deci la promoție, sau te refereai la traduceri de piese care vor intra în repertoriu?**

– La amândouă. Sigur că, dacă știe limba străină respectivă, chiar secretarul literar poate face traducerea, cu condiția să fie plătit pentru asta. Iar găsirea/alegerea traducătorilor e în mod clar datoria secretarului literar.

## CRISTIAN BURICEA- MLINARCIC: „Meseria a început să se degradeze...”

**– Spune-mi, te rog, cât timp și în ce perioadă ai fost secretar literar la Teatrul Odeon?**

– Mai sunt încă secretar literar la Odeon. Dar s-ar putea să fie o premoniție de-a ta...

**– Te rog să mă ierți... Nu reușesc să țin pasul cu avalanșa de destituiri și demisii...**

– Din 1991, adică la câteva luni după instalarea lui Alexandru Dabija în postul de director al Odeonului, sunt, alături de Miruna Runcan, secretar literar la acest teatru.

**– Te-ai gândit atunci să „renovezi” statutul acestei meserii?**

– Meseria de secretar literar a început de foarte multă vreme să se degradeze, încet, încet. Probabil că după tezele din aprilie ale lui Ceaușescu. După scurta perioadă de dezgheț, munca de secretar literar o efectua Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Acolo se făceau liste de piese care se recomandau teatrelor; acolo trebuiau trimise spre avizare piesele românești și traduceri. Meseria s-a degradat nu numai din cauza acestei hipercentralizări, ci și din cauza oamenilor care conduceau teatrele. Foarte mulți dintre ei nu știau care sunt rosturile firești ale unui secretar literar. Existau directori care spuneau: „Dom’no, mie secretarul literar îmi face



cafeaua". Nu mă feresc să dau nume; este vorba de Mircea Ghiulescu, fostul director al Teatrului de Marionete din Cluj. Întrebându-l de ce trebuie să facă un secretar literar cafeaua, același Mircea Ghiulescu mi-a răspuns: „Pentru că oricum nu face nimic”. Or, secretarul literar poate deveni un factor de decizie într-un teatru numai dacă acest lucru este acceptat de către directorul instituției, altfel este...

**- ... un simplu făcător de cafea. Revenind, cum ți-ai propus să redai demnitatea secretarului literar, alături de Miruna Runcan?**

- N-aș îndrăzni să-mi atribui foarte multe merite. Îmi amintesc cum, într-o seară de octombrie, când în București mai persista încă duhoarea gazelor care îi împrăștiaseră pe mineri, stăteam într-o cămărușă din Drumul Taberei, împreună cu Alexandru Dabija, la o sticlă de vodcă și o farfurie cu spaghetti milaneze...

**- Dacă ai precizat ce fel de spaghetti, spune-ne și ce fel de vodcă!**

- Ei, sâniuja, căci eram foarte săraci pe atunci și nici acum nu ne-am îmbogățit prea tare... Alexandru Dabija ne povestea cum visează el să devină acest teatru care fusese botezat Odeon de către precursorul său, Vlad Mugur. În această cămărușă s-a născut ideea unei reviste a teatrului care să prezinte actualitatea. Titlul ei, „Canavaua Odeon”, s-a născut mult mai târziu, peste câteva luni. Tot în acea cămărușă s-a stabilit sistemul de publicitate, de relații cu presa, pe care să le întrețină secretariatul. Îți amintești, cred: Teatrul Odeon a avut o logodnă destul de lungă cu presa.

**- Și trainică, aș zice.**

- Da, mulțumesc. Meritele noastre există, desigur. „Canavaua” a rămas tipărită, reclama s-a dus, s-a uitat. N-aș zice însă că meritele ar fi ale mele personal sau ale Mirunei. Ele vin dintr-o direcție pe care a gândit-o Dabija, iar noi, lucrând într-o echipă pe care ne-am dorit-o cât se poate de coerentă, ne-am străduit să facem treabă.

**- Cristian, care sunt atribuțiile posibile ale unui secretar literar într-un teatru din România de azi?**

- În primul rând, mă deranjează titulatura ușor absurdă: secretar literar. Îl deranjează și pe Dabija; ea nu acoperă nici o realitate. Ce înseamnă secretar? Secretarul cui? Teatrul nu este un partid, ca să-i fii secretar general, și nu ești nici secretarul directorului, ca să-i servești cafeaua. De fapt, secretarul literar, în România, este un om care face de toate. Pentru că noi nu am reușit, printr-o lege a teatrelor sau prin alte acte normative, să stabilim foarte clar care sunt atribuțiile

sale. Normele încă în vigoare spun că el trebuie să citească piese de teatru. Asta li se spune, din păcate, și studenților teatrologi la Academia de teatru...

**- De ce „din păcate”?**

- Îți voi explica imediat. Deci, să citească texte de teatru și să facă patruzeci de referate pe care să le înainteze conducerii artistice. Sigur că nu este rău ca secretarul literar să propună texte. Dar nu patruzeci. El trebuie să citească mai mult de patruzeci de piese, dar nu cred că trebuie să facă tot atâtea referate.

Deci, ce ar trebui să fie un secretar literar? Un teatru are dreptul să aibă un secretar, maximum doi pe fiecare sală și un referent literar, maximum doi, tot pe fiecare sală. În țări cu tradiție, cum sunt Anglia sau Germania, această funcție este disociată pe mai multe meserii: managerul literar, referentul literar, care execută munca de a citi și de a propune piese, există și atașatul de presă, care se ocupă numai de relațiile cu presa, de asemenea există organizatorul de expoziții. Secretarul literar din România face de toate. Sigur că Mircea Ghiulescu (sau alți directori de teatre din acea perioadă) aveau dreptate că meseria de secretar literar este inoperantă. Dar ea este inoperantă în România, așa cum și instituția monarhică este inoperantă în România. Dar asta nu înseamnă că ea nu funcționează în Belgia, Olanda sau Anglia. După cum nu înseamnă că dacă funcționează, neapărat funcționează bine. Iată, de pildă, Casa regală engleză are probleme cu prințul Charles și cu Lady Di.

Rezolvarea problemelor secretarului literar ține de conducătorul artistic al teatrului, care împarte sarcinile și face statele de funcțiuni etc. Timp de trei ani am avut marele privilegiu de a lucra la Odeon cu Alexandru Dabija și, suplinind aceste hibe legislative, am împărțit munca, atât cât s-a putut, între mine și Miruna. Am încercat să funcționăm după modelul occidental. Ei bine, nu mă pot plânge. Și cred că nici Teatrul Odeon nu se poate plânge de gafe impardonabile, așa cum a fost cea de la Teatrul Național cu obținerea drepturilor de autor de la Umberto Eco pentru *Numele trandafirului* – fapt absolut jenant, care a pus într-o postură cât se poate de penibilă secretariatul literar românesc în general.

**- Consideri că meseria de secretar literar trece printr-o criză în acest moment?**

- Persoanele investite ca secretari literari în teatre, de la cei mai în vârstă până la tinerele speranțe, nu sunt în criză. În criză sunt instituțiile, care se zbat într-un vid legislativ



Scenă din *La țigănci* după Mircea Eliade la Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)





ingrozitor, dublat, mai nou, de incompetența managerilor propuși de Ministerul Culturii. Este o criză a sistemului. Ceea ce am făcut la Odeon și voi continua, într-un fel, la UNITER este încercarea ca măcar unul dintre teatrele românești (dacă nu mai multe), în cadrul statelor de funcțiuni, meseria de dramaturg. Asta nu înseamnă autor dramatic. Dramaturgul, după modelul german și anglo-saxon, este cel care menține legătura între trupa teatrului și autorul dramatic. Este cel care, împreună cu regizorul, realizează dramatizările, adaptările, cel care prelucurează texte. Este o meserie absolut inexistentă în peisajul teatrului românesc – se face de fapt sporadic, din spirit de camaraderie artistică. Eu însumi am lucrat așa ceva, mai mult pentru teatrul radiofonic. Noi am încercat să creăm, la Odeon, așa-zisul laborator de dramaturgie „Rivalta”, cu colaborarea prețioasă a dramaturgului Marcel Tohatan. Marcel Tohatan nu numai că atrăgea multe speranțe ale dramaturgiei românești, dar le și încorpora organismului foarte complicat care este teatrul. În acest fel, autorul dramatic avea prilejul să cunoască actori, regizori, realitățile dintr-un teatru, și totul nu se termina cu un spectacol-lectură (care mi se pare un lucru facil), ci cu o înregistrare ce se difuza pe posturile de radio independente. Era o formă prin care autorul dramatic nu numai că lucra și revenea asupra textului său, dar avea și mulțumirea că îl finaliza printr-un spectacol radiofonic.

**- De ce ai folosit imperfectul?**

- Așa cum îți spuneam, am o premoniție. Dată fiind starea în care se află Teatrul Odeon acum, nu știu dacă se va mai face așa ceva. Pe de altă parte, acest laborator de dramaturgie a existat și pe vremea lui Ceașescu, într-o formulă mult mai modestă, undeva în provincie, și cred că va mai exista, indiferent dacă la Odeon sau în altă parte.

## ALEXANDRU PLEȘCAN: „Este o chestiune învechită”

- **Alexandru Pleșcan, ai fost secretar literar la Teatrul „Ion Creangă” din București timp de trei ani. Crezi că în teatrul românesc, acum, existența secretarului literar corespunde unei necesități?**

- Nu cred că e nevoie de un secretar; cred că ar fi nevoie de ceea ce s-ar numi sfătuitor literar – **literary adviser** – și de manager literar. Secretar literar? Este o chestiune învechită, apare în statul de plată, în „nomenclator”, dar nu mai corespunde realității.

**- De ce?**

- Pentru că, așa cum văd eu lucrurile, acum nu mai e suficient să propui un text. Trebuie să găsești o întreagă echipă: mai întâi un regizor care să vrea textul, el vine cu un scenograf și așa mai departe.

- **În ce măsură puteai influența alcătuirea repertoriului?**

- Repertoriul se decidea deasupra mea. Eu eram ultimul care afla. Și, în general, intențiile mele au fost luxate.

**- Ce ai făcut ca secretar literar?**

- Am fost mai mult secretar decât literar.

**- Adică?**

- Adică am cam plimbat hârtii.



Lucia Mara și Tamara Buciuceanu în *Dimineața pierdută* după Gabriela Adameșteanu la Teatrul Bulandra (regia: Cătălina Buzoianu)

## RALUCA TULBURE: „Ce poți să aplici?”

- **Raluca Tulbure, de patru ani lucrezi ca secretar literar la Teatrul „Tândărică” din București. Ce face secretarul literar la un teatru de păpuși?**

- Face secretariat literar și se ocupă de relații publice, traduce corespondența, face traduceri „pe viu” (am avut de curând vizitatori bulgari și ruși și le-am tradus spectacolul pe care l-au văzut). Sigur, toate acestea sunt în avantajul experienței mele lingvistice și n-aș putea să mă plâng că nu-mi place, dar, dacă iei fișa postului... Să-ți spun ce mai face: bate la mașină „urgențele”, se ocupă de relațiile cu presa, iar dacă urmează un turneu, organizarea acestuia îi revine de la sine secretarului literar.

- **De ce faci toate aceste lucruri, ești plătită pentru ele sau se presupune că îți intră în îndatoriri?**

- Mi se spune să le fac și eu nu refuz, deși deseori ar putea face alții (măcar o parte din) lucrurile astea.

- **Și ce ar trebui să faci, de fapt, un secretar literar?**

- Ar trebui să se ocupe de spectacol, să citească piese, să țină legătura cu regizorii, cu scriitorii...

- **Te întrerup pentru că ai pomenit de cititul pieselor. Mi se pare că în momentul de față, în teatrul românesc, persoanele care decid cu adevărat repertoriile sunt regizorii: sigur că flecare teatru își poate stabili o strategie repertorială, dar, în ceea ce privește piesele în**



**sine, am mari dubii că regizorul ar accepta să pună în scenă un text care nu ține de propria sa strategie... „repertorială”. Mă refer, firește, la regizorii consacrați.**

– În cazul teatrului de păpuși, lucrurile se complică încă și mai mult. Pe de o parte, ne lovim de lipsa de regizori pentru teatrul de păpuși și, în consecință, depindem totdeauna de programul regizorilor buni care acceptă să lucreze cu noi. Eu nu pot să mă duc la Silviu Purcărete sau la Cătălina Buzoianu și să le spun: „Vreau să montăm cutare text pentru la primăvară. Acceptați?”. Nu; noi trebuie să acceptăm textul pe care ni-l propun dânsii, pentru perioada tot de dânsii propusă. Nu spun că e rău...

**– Dar atunci mai e nevoie de secretar literar?**

– Daaa... Pentru că, în principiu, trebuie stabilit (sau cel puțin aflat) ce vor copiii să vadă la teatru. E un soi de marketing. S-au schimbat și copiii: a trecut vremea poveștii „cu morală”, copiii nu mai reacționează la așa ceva, vor basme celebre.

**– Ce alte probleme are un secretar literar la teatrul de păpuși?**

– Dramaturgia pentru copii e mai mult inexistentă, ceea ce ne cam obligă să dramatizăm basme.

**– Anul trecut ai plecat în Marea Britanie, în cadrul programului NOROC, cu un plasament de lucru în câteva teatre. Acolo nu există o „fișă a postului” valabilă pentru toată Marea Britanie; fiecare teatru e liber să adopte ce model dorește – unele nici nu au secretar literar. Ai putea face o comparație între ce ai văzut acolo și munca ta de aici?**

– Când am venit din Anglia mi s-a spus: „Ce ai învățat acolo? Aplici?” Întrebarea e, mai degrabă, „Ce poți să aplici?” – și e greu de spus, pentru că sistemul organizatoric e foarte diferit... Probabil că diferența cea mai mare e că la ei există departamente speciale pentru diferitele lucruri pe care le facem noi: de relații publice nu răspunde secretarul literar și, în plus, teatrele pot apela la serviciile unei agenții pentru selecția cronicilor; e un lucru absolut extraordinar, scutește bani, timp, nervi: teatrul primește totul de-a gata, nu mai pierde cineva timpul frunzărind ziare (a apărut, n-a apărut?), pe când eu trebuie să stau călare pe telefon, să-i întreb zi de zi pe gazetari: „A apărut cronica? Nu? Atunci când apare, mai apare? Da? Atunci îmi trimiteți și mie ziarul?” Pentru că, firește, n-avem bani să ne abonăm la toate zărele. La teatrul din Leeds, de exemplu, secretarul literar se ocupă doar de cititul pieselor și de contactul cu scriitorii.

**– La noi un singur om face tot ceea ce în alte părți fac mai mulți. Și mi se pare cel puțin ciudat să numești secretar literar o persoană care funcționează atât de mult în plan administrativ, ba mai e și dactilograf, organizator de turnee, traducător... Ție nu ți se pare o funcție anacronică?**

– Mi-e greu să recunosc, dar cred că pe viitor va fi o meserie anacronică. Nu că va dispărea, dar se va diversifica în mai multe compartimente. Noi suntem rezultatul unui sistem. Iar ce spun eu acum se va întâmpla când tot sistemul se va schimba.

## MAGDALENA BOIANGIU: „Pledez pentru orgoliu, nu pentru vanitate”

**– Doamnă Magdalena Boianciu, ați fost secretar literar la Teatrul „Bulandra”. Cred că din experiența dumneavoastră puteți împărtăși câte ceva tinerilor, deloc puțini, care pășesc cu o anume timiditate în această meserie.**

– Am fost secretar literar nu numai la „Bulandra”, ci și la un teatru care există pentru un public foarte numeros: am lucrat timp de opt ani la teatrul radiofonic; apoi, am lucrat în și pe lângă secretariatul literar al Teatrului „Bulandra”, între '83 și '89.

**– De ce spuneți „pe lângă”?**

– Pentru că am fost și la „Organizarea spectacolelor” și mi-a folosit. Dincolo de neplăcerile legate de acea perioadă, am avut un contact mai direct cu cerințele și așteptările publicului, cu ceea ce se întâmplă după ce secretarul literar și staff-ul artistic își definitivează produsul; staff care se declară mulțumit sau nemulțumit în funcție de ceea ce spune critica. Dar vine un verdict și din partea publicului, care se traduce în viața mai lungă sau mai scurtă a spectacolului, în gradul de ocupare a sălii și așa mai departe.

**– Credeți că modul în care se făcea înainte de '89 meseria de secretar literar poate avea valabilitate și astăzi?**

– Fără îndoială că nu. Atunci era un anume context, în care secretarul literar avea un rol și o responsabilitate bine definite în relația lui cu „forurile”; această parte nu-și mai are rostul acum. Dar, din păcate, de atunci s-a păstrat partea cea mai neplăcută a acestei meserii; adică, și înainte, când nu se știa bine cine trebuie să facă un anume lucru, se spunea: „Al Secretarului literar!”. La măturatul sălii chiar nu s-a ajuns, dar, oricum, secretarul literar făcea – și face – încă foarte multe lucruri care nu sunt incluse în responsabilitatea lui. Am impresia că, nemaifiind bătăi de cap cu referatele, cu aprobarea repertoriului, cu vizionările și cu toată această bucatărie infamă, secretarul literar a preluat ceea ce revenea serviciului de organizare a spectacolelor, adică relațiile cu publicul și cu critica. Cred că o regândire normală a acestei funcții ar sprijini foarte mult activitatea de echipă din teatre care, în momentul de față, mie mi se pare a fi în mare suferință.

**– Ce înseamnă „gândire normală” sau, mai bine zis, cum credeți că ar trebui să funcționeze un secretar literar la modul optim?**

– Secretarul literar trebuie să fie un membru al echipei, echipă din care să facă parte managerul – fie că e director sau director-adjunct –, apoi directorul artistic (persoana care își asumă responsabilitatea repertoriului și a produsului finit) și regizorul. Eu cred că cel ce acceptă direcția unui teatru pe baza unui program trebuie să-și ia un sfetnic literar, adică un om care să-i asigure partea teoretică, ideologică, dar și concretă a muncii; un om cu care să se pună de acord atât asupra premiselor, cât și a rezultatelor muncii. Nu cred că secretarul literar trebuie să fie un funcționar printre alții, pe care diversele echipe directoriale îl moștenesc și: cu care se ceartă sau se împacă. Secretarul literar nu trebuie să fie cel ce aleargă cu fax-uri pe coridoare și trimite invitații la premiere. El este un membru al echipei de concepție. Dar pentru asta trebuie să aibă anumite afinități cu cei care realizează această strategie: directorii, regizorii.

**– Pe lângă aceste afinități, cred că trebuie să aibă și anumite calități. Care ar fi ele?**

– Dragostea pentru teatru.

**– E suficient?**

– E hotărâtor. Sigur că ar fi trebuit să încep cu cultura teatrală, cunoașterea teoriilor teatrale, etc., etc. Dar pe acestea le consider subînțelese și nu atât de greu de găsit cum este posibilitatea de a pune toate aceste cunoștințe dobândite prin bibliotecă în slujba lucrului concret. Secretarul literar este





© Maia Morgenstern în Noaptea regilor de Shakespeare la TNB (regia: Andrei Șerban)



adesea un om instruit, dar i se cer lucruri foarte primitive. Sigur că, în cazul acesta, impresia creată este de neglijare a competențelor intelectuale. Dar când îți place ceea ce se întâmplă în teatru, nu mai discuți nota de plată ca la restaurant: că în loc de Fetească și s-a servit Tămave. Bei ce îți se dă și s-ar putea ca la sfârșit să ciocnești o cupă de șampanie.

- Ca să nu i se mai dea secretarului literar fel de fel de corvezi și ca să nu fie copleșit de prea multele responsabilități, nu credeți că ar fi mai bine ca în organizarea să existe un departament de publicitate, unul de marketing și unul de secretariat literar? Poate un singur om să le facă pe toate, și bine?

- Da! Nu e chiar atât de mult și, în fond, dacă faci o dată un „protocol” de premieră – și îl faci bine – el rămâne același la toate premierele. Nu e așa de complicat: timp de trei zile trebuie să scrii liste, să dai telefoane și să distribuie locuri. Deși, e adevărat, nu pentru asta ți-ai tocit coatele pe băncile facultății. Cred însă că responsabilitățile trebuie riguros împărțite. Dacă se hotărăște că de protocol se ocupă secretarul literar, atunci el să se ocupe. Dacă se hotărăște să se ocupe directorul, atunci directorul și așa mai departe. Jignitor nu este faptul că treaba este subalternă, ci că nu ești lăsat să o faci până la capăt.

Teoretic, secretarul literar se află într-un teatru ca să alcătuiască repertoriul. Dar niciodată el nu a alcătuit repertoriul. Nu vreau să mai spun cum se făcea asta înainte, căci toată lumea știe. Orice absolvent de facultate umanistică poate să alcătuiască o listă de șase-șapte piese clasice și contemporane foarte bune. Numai că degeaba se propune, să spunem, *Romeo și Julieta* dacă în teatrul respectiv cea mai tânără actriță are 40 de ani. Degeaba se propune o capodoperă dacă nici un regizor existent în acel moment în teatru nu simte că este destul de matur ca să o pună. Le place

sau nu directorilor și secretarilor literari, cei ce hotărăsc repertoriul sunt regizorii. Ei știu disponibilitățile, cunosc și trupa, și posibilitățile actorilor. Sigur, vorbesc despre regizorii responsabili. Bineînțeles însă că nu trebuie lăsat un repertoriu la voia capriciilor și a viselor regizorilor. Un repertoriu, într-o stagiune, trebuie să fie rodul unor discuții, în care secretarul literar să fie parte. Dar nu el este cel care decide. Teatrul este un organism viu și există prin actorii care, dacă nu apucă să joace rolurile potrivite unei anumite vârste, nu le vor mai juca niciodată. Nu se poate să nu ții seama de aceste realități: cutare îmbătrânește, cutare a răcit, cutare nu mai poate. Mă întrebi cum și ce trebuie să fie un secretar literar. Să fie orgolios, să țină la statutul lui de intelectual, să nu cedeze presiunilor de a deveni femeia de serviciu a teatrului. Pledez pentru orgoliu, nu pentru vanitate. Și nu pentru dorința de a avea dreptate cu orice preț și de a „ieși în față”. Dacă cineva vrea asta, să nu se facă secretar literar. Într-un teatru sunt atâtea orgolii încât, până se ajunge la satisfacerea vanității secretarului literar, trece viața și nu mai apuci să bei cupa de șampanie!

## Giles Croft: „Noi suntem cei care trebuie să mențină mecanismul în mișcare”

Giles Croft este manager literar la Royal National Theatre din Londra, din 1989. Între 1985 și 1989 a fost director artistic la Gate Theatre, perioadă în care teatrul a câștigat o reputație considerabilă și numeroase premii. În prezent este și membru în Comitetul pentru dramaturgie contemporană de la Arts Council.

- Dacă ai avea de ales între a fi manager literar și a conduce un teatru, ce ai alege?

- Să fiu director, fără nici un dubiu.

- Dar de ce ai acceptat să fii manager literar?

- Pentru că mi s-a propus să lucrez la un teatru foarte important, pentru că îmi place munca pe care o fac și pentru că mi s-a oferit un salariu foarte bun.

- Știi că la Royal National Theatre departamentul de management literar are un sistem de funcționare foarte complex. Ce rol are managerul literar în cadrul acestui sistem?

- Ca să explic rolul managerului trebuie să explic modul de funcționare a sistemului, care e, într-adevăr, foarte complicat. Dar nu trebuie să tragi concluzia că tot ce fac eu face orice manager literar din Marea Britanie; fiecare e liber să-și aleagă modul de funcționare, deci eu îți voi descrie sistemul din teatrul nostru. Departamentul de management literar la RNT este format din patru persoane, trei cu normă întreagă (managerul literar, consilierul asupra textelor și un asistent) și unul cu normă parțială: **the Senior Reader**, cititorul de piese care funcționează ca legătură între **Script Adviser** (consilierul asupra textelor) și cei șase cititori de piese (neangajați), plătiți de RNT pentru fiecare piesă citită (£ 11/piesă). Acești șase „cititori” trebuie să scrie un raport despre fiecare piesă, raport conținând rezumatul textului, comentariul lor asupra piesei și câteva extrase din dialog. „Cititorii” se întâlnesc o dată pe lună cu consilierul, căruia îi dau rapoartele și textele pieselor citite și iau alte piese spre a le citi. Asta se întâmplă permanent. Piese citite de ei sunt cele pe care le primim la teatru fără să le fi cerut. Întotdeauna trimitem piesele înapoi după citire ( cerem plic timbrat autorului pentru aceasta). Primim zeci de piese pe lună. Pe cele care ne interesează le punem în scenă (aici intervine contractul cu scriitorul) sau organizăm cu ele ateliere pentru actori ori chiar pentru regizori. La atelierele acestea asistă și



persoane din alte teatre, care, dacă sunt interesate, pot prelua piesa fără să datoreze nimic teatrului nostru. De exemplu, de curând, Royal Shakespeare Company a preluat și a produs piesa unui tânăr autor, debutant, cu care noi organizasem un workshop.

**- Ce interes aveți să cheltuiți atât de mulți bani pentru piese pe care nu voi le folosiți?**

- E mai mult decât un interes, este, după părerea noastră, o datorie să încurajăm dramaturgia contemporană; nu e o pierdere de bani (chiar dacă teatrul nostru îi cheltuie), ci un câștig pentru teatrul contemporan britanic, deci, implicit, și pentru noi, ca instituție a Teatrului Național: noi suntem cei care trebuie să mențină mecanismul în mișcare, e o datorie pe care ne-am asumat-o singuri.

**- Ai vorbit despre piesele care sosesc fără a fi cerute. Ce se întâmplă cu cele pe care le solicitați chiar voi?**

- Aici e vorba de un alt tip de sistem: angajarea scriitorului pentru a scrie o piesă. Adică dramaturgul e plătit de teatru să scrie o piesă pe care apoi o montăm sau nu. Dramaturgul nu termină întotdeauna de scris piesa - nu e obligat prin contract. E un alt mod de a sprijini dramaturgia contemporană, sprijinind direct scriitorii. Firește, de data asta noi îi alegem pe cei pe care îi considerăm interesați pentru noi. Comisionul este de £ 5 500 pentru o piesă predată. Banii sunt plătiți în trei rate, corespunzătoare cu trei faze din scrierea piesei. Dar asta ar putea fi o discuție separată, să nu intrăm în amănunte. Să revenim la munca angajaților departamentului. Asistentul are o „bibliotecă” de referințe despre toți scriitorii care ne-au trimis piese, angajați sau nu, precum și despre fiecare piesă în parte. Tot el bate la mașină piesele și are în grijă biblioteca de piese. Consilierul asupra textelor menține legătura cu dramaturgii; are o zi pe săptămână special pentru a invita diferiți scriitori la discuții despre activitatea lor, fără un interes imediat. Tot el organizează programul pentru **resident writers**, scriitori plătiți de teatru, pe o perioadă de opt săptămâni, pentru a lucra/scrie un text în teatru. Aceste texte nu sunt pentru folosință publică, ci de interes intern, pentru actorii și regizorii noștri. Managerul literar trebuie să călătorească foarte mult, să vadă piese/montări noi, despre care scrie rapoarte. Își alege singur spectacolele la care merge. De obicei e însoțit de consilier. Alegerea se face în funcție de cronici, zvonuri, un interes

special pe care îl reprezintă pentru teatru un anumit actor scenograf sau regizor. Tot managerul ține legătura cu regizorii și, uneori, cu actorii (dar există și un departament special pentru alcătuirea distribuțiilor). Managerul începe legăturile „diplomatice” cu regizorii care n-au mai lucrat până atunci la RNT, ca și cu actorii (cu aceștia în mai mică măsură decât consilierul). La fiecare două săptămâni are o întâlnire de stabilire a repertoriului, la care participă managerul literar, directorul adjunct și directorul general. Uneori, managerul literar asistă la repetiții - de obicei, la prima repetiție -, dar aceasta doar dacă regizorul i-o cere. Un capitol separat l-ar constitui munca dramaturgică, lucrul pe text. De exemplu, pentru ultimul spectacol regizat de Richard Eyre, am combinat cinci versiuni ale traducerii. Tot managerul literar are de făcut munca de cercetare pe teme de interes particular pentru strategia pe care teatrul și-o propune. Și tot el este responsabil cu organizarea discuțiilor numite „podium”: întâlniri, înainte sau după spectacol, ale publicului cu regizorul, sau cu un anumit actor, cu scenograful, cu traducătorul sau cu autorul... Există un sub-departament răspunzător de organizarea acestor discuții, dar el este subordonat managerului literar. Aceștia îi revine și angajarea traducătorilor (care primesc aceeași sumă ca și scriitorii) și legătura permanentă cu aceștia. Cred că asta e tot.

Anchetă realizată de

**CARMEN BĂRBULESCU și CIPRIANA PETRE**

## O mică intruziune redacțională

E straniu cum oameni cu aceeași pregătire și, aparent, cu aceleași preocupări pot avea discursuri atât de diferite: colegul nostru britanic pare un inginer care se ocupă de sateliți, nimerit între instalatorii de la ICAB. Și, cum oricine își poate da seama, diferența se datorează scopurilor precis definite: omul plătit de teatru pentru a se ocupa de literatură asta și face, adică îi stimulează pe dramaturgi să scrie pentru teatrul său și pentru teatrul britanic în general, oferindu-le șansa unei permanente verificări în actul scenic. Banala anchetă inițiată de revista „Teatrul azi” în legătură cu statutul unei funcții poate deveni o dezbatere despre o meserie, cu rezultate care să completeze simpoziioanele despre criza dramaturgiei originale.

Fără a nega sau minimaliza însemnătatea și valoarea concursurilor - noi sau tradiționale -, cred că o adevărată descentralizare, adică translaarea acestei preocupări de la nivelul autorității eterne (Ministerul) sau al celei temporare (juriu) la cel al teatrului ar putea da rezultate palpabile, ar putea asigura circulația pe terenul viran atât de asemănător blocajului financiar din economie, în care, pe de o parte, se acumulează teancuri de piese originale premiate, iar pe de altă parte se apelează la importuri, iar uneori la solduri. N-ar fi vorba numai despre o delegare a responsabilităților, ci și a fondurilor destinate „încurajării dramaturgiei originale”. Dramaturgia originală nu trebuie încurajată, ea trebuie doar jucată; osmoza între proiectul dramaturgic și realitatea scenei se produce firesc atunci când cei direct implicați intră în contact. Ca în dragoste. Nu funcționarii de la starea civilă pot decide cât de fericită va fi o căsnicie.

**MAGDALENA BOIANGIU**



Scenă din *Țiganiada*, de Ion Budai Deleanu la Teatrul „Ion Creangă” (regia: Mircea Cornișteanu)

# CRAIOVA, PATRIA LUI SHAKESPEARE

Dacă cineva s-ar îndemna să cerceteze natura legăturii de rudenie dintre Shakespeare și Marin Sorescu, ar trebui să experimenteze și participarea la CRAIOVA SHAKESPEARE FESTIVAL. O săptămână densă în evenimente teatrale a demonstrat cu prisosință faptul că manifestările festivaliere de la noi pot avea și personalitate bine definită. Teatrul Național din Craiova, alături de Ministerul Culturii, cu sprijinul Consiliului britanic și al forurilor locale, a plănuț și a dus la bun sfârșit un proiect cultural ambițios, de certă amplitudine internațională.

Șase spectacole, zi de zi, au reținut atenția unui public nerăbdător să vadă piese shakespeareiene. În deschidere, **Cum vă place**, realizat de trupa „Cheek by Jowl” din Londra, în regia lui Declan Donnellan, a focalizat atenția tuturor. Tehnica de joc ireproșabilă, îmbogățită de savoarea și verva textului rostit în limba marelui elisabetan, a ilustrat fama și profesionalismul cunoscut ale școlii de teatru britanice. Distribuția, exclusiv masculină, a interpretat în notă alertă și convingătoare partitura cunoscutei comedii, nelăsând răgaz spectatorilor decât pentru aplauze nesfârșite. În culise, actorii din patria lui Will mărturiseau euforia celui mai mare succes de public avut până la acea dată, în timp ce specialiștii prezenți la Craiova comentau nivelul înalt la care a debutat primul festival de acest gen din România.

Teatrul „Bulandra” nu a venit, la rândul sau, decât să confirme încă o dată valoarea unei producții ce a întrunit aprecieri în țară și în străinătate. **Poveste de iarnă**, în viziunea lui Alexandru Darie, a convins prin farmec și imaginație exigentul auditoriu craiovean. În asemenea momente, oaspeții străini prezenți la Teatrul Național împărțeau ideea că sunt martori la o reală sărbătoare a teatrului. În matineu, Teatrul „Creangă” a prezentat premiera sa recentă, **Furtuna**. În fața sălii gemând de lume, compania bucureșteană a



adus o contribuție substanțială la reușita festivalului, demonstrând că piese din repertoriul clasic universal pot fi montate și pentru copii și tineret. Regizorul Cornel Todea a tentat multiplicarea căilor de acces către public, luând în considerație diferite praguri de percepție, specifice categoriilor de vârstă ce caracterizează publicul instituției pe care o conduce.

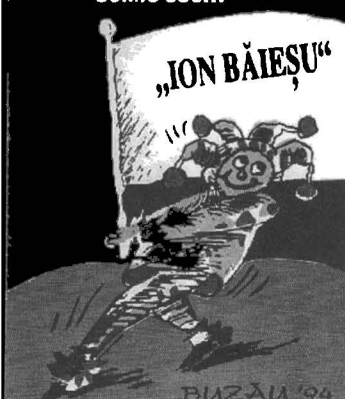
A cincizecea reprezentație cu **Titus Andronicus** s-a desfășurat pe scena proprie – Teatrul Național din Craiova – într-o atmosferă ce amintea de clipele premierei. Mereu proaspăt, spectacolul conceput de Silviu Purcărete convinge la fiecare vizionare prin forță de expresie, imagine vie și concentrare spirituală. Regalul craiovean a continuat cu altă producție-eveniment, respectiv **Ubu rex cu scene din Macbeth**, în montarea aceluiași regizor. Confluența de sens a celor două texte, unite formal într-o singură dramatizare, a fost acceptată în contextul exclusiv shakespeareian al manifestării, generând aprecieri entuziaste.

## LA JUMĂTATE

În 1993, scriind despre ediția inaugurală a Festivalului național de teatru comic scurt „Ion Băieșu”, găzduit de Buzău, orașul de baștină al scriitorului astfel omagiat, afirmam că el, festivalul, și-a făcut o frumoasă intrare în (prea) numeroasa familie a reuniunilor teatrale autohtone. În 1994, scriind despre ediția a doua (21–24 octombrie), trebuie să observ că organizatorii – Ministerul Culturii, Asociația Umoriștilor Români (AUR) și Inspectoratul pentru cultură al județului Buzău – ar avea de reflectat la zicala ce li se servește drept avertisment „bobocilor” la facultate: important nu e să intri, ci să rămâi. Pentru că, de la un an la altul, totul (sau aproape) s-a redus la jumătate (sau aproape). Mai întâi, durata; săptămâna inițială a scăzut la patru zile, nici acelea complete. Las’ că pentru mai multe nici n-ar fi fost materie, căci la secțiunea teatru de amatori, de pildă, nu s-au înfățișat, din cele șase reprezentații anunțate în program, decât trei: **Și cu violoncelul ce facem?** de Matei Vișniec (Teatrul Popular din Focșani, regia Mihai Lungeanu – un spectacol lucrat cu acuratețe și bine jucat), **Buzunarul cu pâine** de același autor (Teatrul Popular din Buzău, regia Cristian Munteanu) și **Împărațul** de Ion Băieșu (secția de păpuși a Teatrului Popular din Buzău, regia Șerban Vlad). Prinse într-o competiție mai degrabă simbolică, acestea și-au adjudecat, în ordinea enumerării, cele trei premii puse în joc. E drept, a mai apărut, pe deasupra, o reprezentație a formației de teatru a medicilor bucureșteni, cu două piese scurte de Dumitru Solomon, **Chibritul** și **Holul comun** (în regia agonică a actorului Mircea N. Crețu), dar ea s-a situat calitativ mult dedesubtul celorlalte. La fel sună cifrele și în cazul spectacolelor profesioniste: șase anunțate, patru arătate. Acestea au fost **În seara asta repetăm Shakespeare** (adică piesele într-un act **Paricidul** și **Lada** ale lui Ion Sava, combinate și regizate abil, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, de Marius Rongjinski), **Boul și vițell** de Ion Băieșu (Teatrul

Festivaluri

FESTIVALUL NAȚIONAL  
DE TEATRU  
COMIC SCURT





Scenă din Titus Andronicus de Shakespeare la Teatrul Național din Craiova (regia: Silviu Purcărete)

În final, regizorii tineri au avut ultimul cuvânt. Teatrul Național din București a prezentat spectacolul **Romeo și Julieta**, realizat sub bagheta studentei Beatrice Bleonț. Dacă Declan Donnellan a utilizat numai bărbați în toate rolurile, mai noua sa colegă a plasat tot sub semnul exclusivismului o distribuție alcătuită, practic, numai din actori puțin vârstnici. Energia specifică tinereții, comportamentul dinamic și nestăpânit, inerente perioadei de transformare a adolescentului în matur, dau o notă neconvențională piesei. Începând sub semnul teatrului-experiment, festivalul s-a încheiat în același chip, supunând interesului un alt mod de a vedea lucrurile. Pe alocuri agresivă, uneori sentimentală, când zgomotoasă, când delicată, povestea de dragoste a celebrului cuplu Romeo și Julieta sfârșește prin a convinge. Beatrice Bleonț nu a făcut numai un spectacol cu personaje extrovertite, furate de magia muzicii și a dansului sau de ritmul replicilor, ci a încercat să exprime un punct de vedere neortodox și, de aceea, mai dificil de luat în considerare.

Prima ediție a manifestării, condusă cu pricepere de către Emil Boroghina, a inclus și aspecte teoretice. S-au desfășurat expuneri și

discuții incitante, prilejuite de sesiunea de shakespeareologie, prezidată de către coorganizatorul ei, Valentin Silvestru, președintele Secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Teatrul XXI. Au fost evocate personalitatea și opera lui Jan Kott, fiind reiterate critici asupra cărții „Shakespeare, contemporanul nostru”, expunându-se totodată și unele idei noi în domeniul de referință. Lansări de carte („Mai este Shakespeare contemporanul nostru?” de John Elsom, „De ce surâde Shakespeare?” de Dan Vasiliu și „Noi povestiri după piesele lui Shakespeare” de Patrel Berceanu) au întregit programul unei săptămâni mult prea scurte în raport cu semnificația și calitatea evenimentelor petrecute la Craiova.

După acest periplu shakespeareologic, concluziile unui spectator de aiurea elimină dubiile asupra rudeniei amintite între dramaturgul elisabetan și Sorescu. În mod cert, dacă patria lui Shakespeare a fost pentru scurt timp Oltenia, atunci toți intrăm în aceeași mare familie a lui Shakespeare, marele nostru contemporan, dincolo de hotare internaționale, regionale sau zonale.

**DAN VASILIU**

„Fantasio” din Constanța, regia Constantin Dinischiotu), **M-am corupt** (adică o dramatizare după schițe de Băieșu, înscenate de Mihai Decianu la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila) și **Experiment** a aceluiasi dramaturg (Teatrul Bacovia din Bacău, regia Dumitru Lazăr-Fulga). Primele trei au câpătat – n-aș zice și că toate au merit – aferentele trei premii ale secțiunii. Ca observație generală: festivalul de la Buzău a demonstrat că granițele dintre teatrul profesionist și cel de amatori au devenit, cel puțin la un anumit nivel al acestor categorii, foarte labile; dacă, exceptând-o pe ultima, reprezentațiile diletanților erau destul de aproape de un profesionalism decent, montările școliiilor, mai puțin prima, puteau fi lesne confundate cu produsele de tristă amintire (?) ale unui amatorism contondent. Nu-mi dau seama în ce măsură această constatare oglindește starea de ansamblu a teatrului nostru în momentul de față, dar, chiar dacă e valabilă doar pe câteva porțiuni, mi se pare suficient de gravă. Revenind la manifestările buzoiene, voi adăuga că nici colocviul final cu tema „Tipuri, prototipuri și arhetipuri în dramaturgia lui Ion Băieșu” – condus, ca și juriul, de criticul Valentin Silvestru – nu a avut densitatea de idei și sculpturile de spirit ale celui de-acum un an; de altfel, participanții au fost considerabil mai puțini.

De mărit, nu s-a mărit decât numărul premianților concursului de teatru comic scurt: în loc de doi (ca în '93), au fost distinși patru autori (dublu, așadar), și anume Dumitru Radu Popescu și Dumitru Solomon (Premiul I ex aequo), Viorel Căcoveanu (Premiul II) și Aurel Storin (Premiul III). Dar, cum suma globală destinată premiilor a rămas aceeași, se poate conchide că și aici s-a lucrat cu jumătăți de măsură... În fine, sala a fost, aproape în fiecare seară, mai bine de 50% goală, deși era exact la fel de înghețată ca și la precedenta ediție.

Poate că, la rândul lor, ambițioșii organizatori ar trebui să înjumătățească ceva: frecvența reuniunii, căreia îi lipsește (deocamdată) suflul pentru o periodicitate anuală; formula biennială s-ar dovedi, cred, mai viabilă. După cum ar trebui și să dubleze ceva: exigența selecției – ca să nu mai vorbim, firește, de susținerea materială. Nu de alta, dar ar fi păcat de entuziasmul forurilor culturale buzoiene, de amintirea lui Ion Băieșu, precum și de ideea unui asemenea festival ca, la anul, totul să se reducă, din nou, la jumătate.

■ A.G.



## VINOVĂȚIE ȘI AMBIGUITATE

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

**DE CRĂCIUN, DUPĂ REVOLUȚIE** de Virgil Tănase • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data reprezentației: 30 noiembrie 1994 • Regia: Virgil Tănase • Scenografia: Doina Levița • Distribuția: Mircea Albulescu (Miron), Elvira Deatcu (Cynthia), Ileana Iordache (Doamna Visarion), Alexandru Georgescu (Emil), Mihai Călin (Michael).

Greu de judecat o substanță dramatică efervescentă, cu certe virtuți revelatoare în plan psihologic, dar care nu și-a găsit încă forma ideală de cristalizare. E cazul acestui **text de spectacol** al lui Virgil Tănase, numit **De Crăciun, după revoluție**, din care ar putea oricând să iasă o foarte bună nuvelă sau un provocator scenariu de film, ba chiar și **o piesă de teatru**, în accepțiunea clasică, dacă autorul ar fi interesat de așa ceva. Căci omul de teatru e dublat de un **literat** de vocație, prea bun cunoscător al tehnicilor de construcție și al exigențelor specifice fiecărui gen pentru a putea fi suspectat de altceva decât de o **voită** ieșire din bătrânele tipare, cu riscuri pe care a înțeles să și le asume. Între ele, o împovărătoare doză de ambiguitate, pe care spectacolul o poate cel mult direcționa într-un sens sau altul, fără a ajunge însă la acea tranșantă expresie scenică, proprie actului comunicării teatrale.

Sigur, e mai interesant să urmărim personajele descoperindu-și – decât recunoscându-și! – propria vinovăție, dar asta nu le face cu nimic mai puternice sub raport dramatic, mai ales dacă „vinovăția” rămâne ea însăși ambiguă, ipotetică, prezumtivă sau numai iluzorie.

Lăsată să curgă cam mult (și cam discursiv) prin tot felul de meandre ale contradictoriei naturi umane, desigur după „vrerea” personajelor, materia dramatică riscă să se de-structureze, afectând în primul rând soliditatea personajelor. Cu excepția nepotului, Emil, singurul mai puțin ambiguu, ele nu mai au forța de a fi convingătoare, complăcându-se în statutul incert de ipoteze (și ipostaze) dramatice. Chiar dacă rolul profesorului Miron, fugit în străinătate și revenit în țară „de Crăciun, după revoluție”, e jucat cu o extraordinară bogăție de nuanțe de acest uriaș actor care e Mircea Albulescu, iar rolul nepotului e nu numai savuros, ci și consistent configurat scenic de Alexandru Georgescu, interpretarea personajului cumnatei, doamna Visarion, de către Ileana Iordache nefiind, la rândul-i, cătuși de puțin deranjantă.

Paradoxal, ceea ce ar putea scoate, peste timp, spectacolul din uitare e debutul scenic – în calitate nu de studenți la actorie, ci de actori profesioniști – a doi tineri de certă valoare. E vorba de Elvira Deatcu, interpreta foarte tinerei soții a profesorului, Cynthia, căreia actrița îi conferă o continuă, evazivă nemulțumire de sine, ce se răsfrânge asupra a tot ceea ce o înconjoară,

și de Mihai Călin, interpretul nu mai puțin tânărului asistent al profesorului, Michael, care se complăce într-o legătură aproape fătășă cu soția acestuia, fără a da vreun semn de „vinovăție”, temă pe care fiecare personaj o pune în discuție. Într-un rol ingrat, puțin ofertant, Mihai Călin reușește performanța de a nu face nimic în plus, constrângându-se la a fi strict la obiect, ceea ce – în teatru – n-am mai întâlnit de o bună bucată de vreme. Cât despre Elvira Deatcu, chiar dacă personajul ei n-a dobândit (încă) strălucirea scontată, actrița dovedește suficientă forță dramatică și ardoare temperamentală pentru a ne determina să-i urmărim evoluția cu tot interesul.

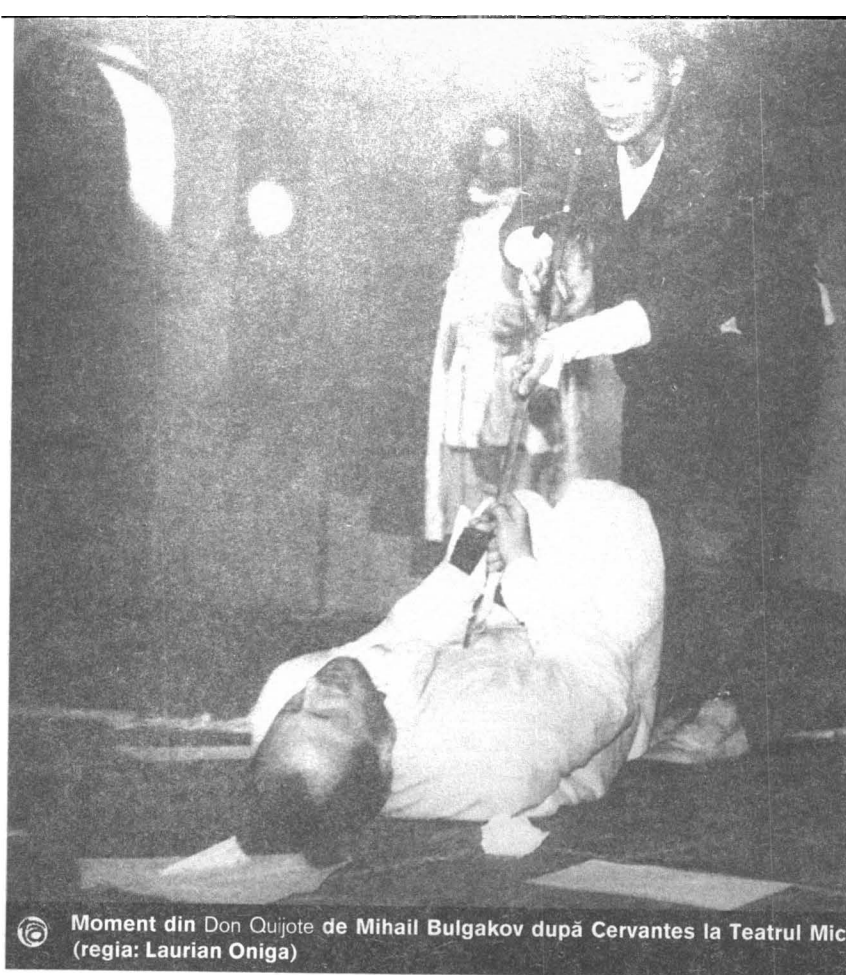
Scenografia concepută de Doina Levița are de astă dată eleganța simplității și e îndrăzneț sugestivă, mizând pe conotațiile simbolice ale puținelor obiecte de recuzită. În măsura în care regizorul Virgil Tănase nu și-a dorit neapărat un mare succes de public, ci o experimentală materializare scenică a investigației psihologice întreprinse de scriitorul Virgil Tănase asupra reacției – și a eventualei „vinovății” – a individului în fața cataclismului istoric, demersul său poate fi socotit în bună parte izbutit. Căci spectacolul, chiar dacă nu te convinge tot timpul, nu te lasă nici o clipă indiferent.

**VICTOR PARHON**



Elvira Deatcu, Alexandru Georgescu și Mircea Albulescu în *De Crăciun... de Virgil Tănase* (în regia autorului) la TNB

Foto: Dan Vălămănicu



Moment din *Don Quijote* de Mihail Bulgakov după Cervantes la Teatrul Mic (regia: Laurian Oniga)

## LUPTA CU MORILE DE VÂNT

**DON QUIJOTE**, dramatizare după Cervantes de Mihail Bulgakov. Traducere: Maria Dinescu • **TEATRUL MIC** • Data reprezentației: 26 noiembrie 1994 • Regia: Laurian Oniga • Scenografia: Maria Miu • Coregrafia: Dana Medeleanu • Distribuția: Claudiu Istodor (Alonso Quijano), Cristian Iacob (Sancho Panza), Oana Ioachim (Antonia), Ana Maria Călinescu (Chelăreasa), Ion Lupu (Pero Perez), Geo Dobre (Nicolas), Dana Medeleanu (Aldonza Lorenzo), Papil Panduru (Ducele), Adriana Șchiopu (Ducea), Marius Ionescu (Duhovnicul), Avram Birău (Majordomul), Dan Zamfirescu (Un curtean), Cătălina Mustață (Pajul).

În spotul de lumină albă, puternică, tânărul care citește se izolează de lume, recreând-o conform dorințelor și visurilor lui. Când strania rază dispare, din Carte n-a rămas decât o mulțime de foi, tăvălite în dezordine, iar Don Quijano se autoproclamă Don Quijote de la Mancha, gata să pornească în întâmpinarea primejdiilor și chinurilor după ce și-a ales idealul feminin. Sancho Panza, care-l însoțește fără prea multă tragere de inimă, îl privește în lumina lunii și observă că fața lui e atât de îndurerată încât îl numește Cavaler al tristei figuri. Fascinanta aventură a Cărții poate să înceapă. Laurian Oniga dezvoltă în spectacol una din marile teme ale lui Cervantes, încercând să construiască argumente scenice în descifrarea acestui personaj misterios, considerat nebun de oamenii de rând și teribil de înțelept de

către cei ce văd urîtenia lumii și nu o acceptă. Cărțile îi oferă tristului cavaler un refugiu, și încercarea de a face ca viața să li se potrivească este, la rândul ei, material pentru o carte, alcătuită sub ochii spectatorului. Don Quijote știe că Dulcineea e o țărancă simplă, că giganții cu mâini lungi și descărnate sunt niște simple mori de vânt, că și-a pus pe cap un lighean de bărbierit și nu un coif. El este autorul și regizorul propriei sale existențe, pe care și-o dorește altfel – mai pură, mai înaltă – decât i se oferă, dând tuturor oamenilor șansa de a se contempla dintr-un punct mai înalt, de unde se vede derizoriul și vanitatea trăirii cotidiane. Cavalerul le sfidează prin instinct ludic, și asumarea unui ideal utopic nu cheamă la transformarea lumii, ci la înțelegerea și ordonarea ei. Această viziune, exprimată clar în primele scene ale

spectacolului, permite un decupaj dramatic în care să încapă și lumina, și misterul care au însoțit personajul în conștiința universală. Don Quijote nu este învins în final de un nepot hotărât să-l cumințească; el însuși sâțul de modul primitiv în care ceilalți îi receptează jocul, apare în chip de Cavaler în alb. El nu moare, ca la Cervantes și Bulgakov, ci, după o luptă cu umbra, se retrage din lumea ticăloasă. Ideal ar fi fost ca Laurian Oniga și Claudiu Istodor, trecând prin Bulgakov, să fie la fel de talentați ca Cervantes. Asemenea pretenții țin însă de un spirit prea donquijotesesc pentru a fi formulate cu seriozitate. Dramatizarea lui Bulgakov nu este un text care să fi oferit prea multe sugestii dincolo de litera lui. Scriitorul rus a făcut-o în cadrul „sarcinilor de serviciu”, cu îndemănare, dar fără a pune prea mult din el în rândurile sau printre rândurile adaptării scenice. Numele său pe afiș i-a oferit însă regizorului o altă sugestie: celebra replică din **Maestrul și Margareta**, „manuscrisele nu ard”, devine unul din reperele spectacolului, în felul său un omagiu adus spiritului învins în viață, victorios prin modul cum reușește să-și „scrie” înfrângerea.

Dar, după episodul morilor de vânt, spectacolul nu-și mai dezvoltă propriile idei într-o formă scenică expresivă. Fantezia regizorală pare epuizată, interpretul rolului titular, Claudiu Istodor, se mișcă, vorbește, se agită, dar ideea care-l împinge la acțiune pare să fi dispărut. Cristian Iacob, tânăr actor care în această stagiune a luat un start foarte promițător (cred că nici Laurence Olivier la maturitate nu a jucat într-un singur an Treplev, Peer Gynt și Sancho Panza), alcătuieste la vedere amestecul de candoare și șiretenie, propunând spectatorului să-i admire îndemănarea de apoticar. Scena de la han, care, conform concepției regizorale, trebuie să fie un moment de virtuozitate, un singur personaj povestind pe voci întâmplări vesele și nu prea, rămâne doar un exercițiu. Ambiția regizorală ar fi avut nevoie de doi actori-creatori, nu de simpli interpreți.

În partea a doua a spectacolului, când „regiile” se suprapun (rudele și prietenii lui Don Quijano inventează o poveste cu personaje fantastice pentru a-l aduce acasă, oamenii de la curtea ducelui pun la cale o altă farsă), agitația scenică sporește, dar sensurile se pierd. Intervențiile în limba rusă ale ducelui (jucat cu simpatie autoritate de Papil Panduru) par a sugera că dușmanii cavalerului sunt reali și se află în altă parte decât îi căuta el, dar această temă – dacă există – e introdusă prea abrupt pentru a putea fi integrată într-un mesaj coerent.

**MAGDALENA BOIANGIU**

# CONTRADICȚIILE KITSCH-ULUI

**PRÂSLEA CEL VOINIC ȘI MERELE DE AUR** după Petre Ispirescu ● **TEATRUL „ȚÂNDĂRICĂ“** ● Data reprezentației: 27 octombrie 1994 ● Scenariul și regia : Bogdan Drăgulescu ● Decorul și marionetele: Daniela Drăgulescu ● Muzica: Liviu Prossi ● Distribuția: Claudia Duminică, Mariana Palade, Călin Mocanu, Valentina Tomescu, Gabi Apostol, Liviu Berehoi, Valentina Roman, Iulian Furtună, Decebal Marin. Vocile personajelor: Mitică Popescu, Ștefan Sileanu, Olga Delia Mateescu, Paul Ionescu, Valentin Uritescu, Florin Piersic jr., Candid Stoica, Elena Săndulescu ș.a.

În ultima vreme, regizorii au introdus în teatru un aer proaspăt... de vulgaritate. Cu atât mai periculos e acest lucru când se întâmplă la Teatrul „Țândărică”, un avanpost în care se formează viitorii spectatori de teatru.

Copilul și tema copilăriei au devenit obsedante încă din romantism. Wordsworth și Ion Creangă nu sunt chiar atât de diferiți. Criticii englezi serioși se apleacă și acum, în istoriile literare, asupra lui Lewis Carroll (a se vedea și „Secolul 20”, numărul tematic 252-254), considerând că toate cărțile sale au fost scrise pentru adulți. Petre Ispirescu, chiar fără talentul lui Creangă, e un romantic (prin educație). Cred că basmul lui nu merita din partea tânărului regizor Bogdan

Drăgulescu un asemenea tratament. Am observat la tinerii păpușari o atitudine demolatoare față de materia primă principală a pieselor: basmele. Înțeleg că la sfârșitul secolului XX nu mai există acea lume „ce gândea în basme și vorbea în poezii”. Înțeleg că pentru omul modern basmul se numește „Daktari” sau „Delfinul Flipper”. Dar nu pot să cred că la vârsta de 6 ani domnul regizor nu colecționa, pe lângă Jules Verne, și cărți din seria „Povești nemuritoare”.

Schema mentală e foarte simplă: demitizarea. Spargem vocabularul, rupem structurile morfologice, celebrul „a fost odată ca niciodată” sau „în paloșe să ne luptăm și în săbii să ne tăiem”. Se știe că basmul e o structură puternic formalizată, convenționalizată. Distrugând convenția prin dialoguri în stil colocvial și folosind neologisme ca „impenetrabil” (ca smalțul dinților spălați cu Colgate), ucizi basmul. Epoca fanariotă în care e plasată acțiunea mi se pare aleasă tendențios: face, evident, aluzie la turcizarea noastră de acum. Punctul cel mai de sus la care ajunge vulgaritatea spectacolului este scena luptei între Prâslea și zmeu, unde duelul este înlocuit prin... călcarea pe bătătură! Iar falsul final, cu trei dughene și Coca-Cola (în Occident, regizorul ar fi fost suspectat de publicitate mascată), îl socotesc absolut regretabil.

Acum să privim însă și jumătatea cea plină a paharului: spectacolul citează „Rătușca cea urâtă”, chiar „Alice în oglindă”

(grădina în care florile roșii vorbesc). Monștrii sunt antropomorfizați și demontabili; cei mai reușiți mi s-au părut cel acvatic și cel floral, cu niște ochi imenși. Marca supranaturalului acestei lumi de „dincolo” e dată de problemele pe care le ridică gravitația.

Singura scenă compatibilă cu statutul basmului (un pic hoffmanniană) e cea în care Bufonul, cel ce povestește, acționează flașnete de sunet și lumină. Pot să vă spun că nu doar mie mi-a plăcut momentul, ci și celorlalți spectatori, care priveau siderați. O mențiune specială merită vocile personajelor: Valentin Uritescu, Mitică Popescu, Olga Delia Mateescu, Ștefan Sileanu, Florin Piersic jr., o distribuție cu care oricare piesă de teatru radiofonic s-ar mândri. Păcat însă de calitatea dialogurilor!

Păpușarii trag sforile cu talent, iar dansul puilor de zgriptor (deși ideea nu e nouă) atrage aplauze la scenă deschisă. În final, copiilor le sunt arătate sforile și păpușarii salută publicul.

M-a deranjat eclectismul, ruptura între formă și fond, ce dăunează atât scenografiei (Daniela Drăgulescu), cât și păpușeriei propriu-zise. Dacă regizorul dorește să-i smulgă pe copii din fața canalului TV cu desene animate, nu trebuie să apeleze la strategiile kitsch-ului. Dar, cum domnul regizor Bogdan Drăgulescu e încă tânăr, mai are timp să învețe din greșeli.

**IULIAN BĂICUȘ**



Scenă din **Hatmanul Baltag** de I. L. Caragiale și Iacob Negruzzi la ATF (clasa prof. univ. Sanda Manu)

## PE GUSTUL PUBLICULUI

**HATMANUL BALTAG**, operă comică de I. L. Caragiale și I. C. Negruzzi. Muzica: E. Caudella ● Prelucrări și adaptări muzicale: Dan Ardelean ● Data reprezentației: 10 decembrie 1994 ● Clasa prof. univ. Sanda Manu ● Decoruri: Romana Preoteasa ● Costume: Meda Popescu ● Interpretează: Răzvan Săvescu, Vlad Ivanov, Ada Navrot, Dorina Chiriac, Florin Petrini, Alexandru Pop, Ion Grosu, Mihai Ionescu, Dorin Niculescu, Ana Ioana Macaria, Maria Dănescu, Rodica Horobeț, Lia Bugnar, Mihaela Mihăescu.

Scriam, nu de mult, și repet acum, că ceea ce se întâmplă sau, mai degrabă, ceea ce nu se prea întâmplă la Academia de Teatru și Film pare să devină un fenomen grav și îngrijorător. Dragostea pentru viitoarea profesie și preocuparea pentru teatru au ajuns păsări rare la A.T.F.



Înclinația către facil, către o joacă de amatori fără respect pentru limbă, faptul că dintr-o promoție (și astăzi promoțiile sunt consistente) pe foarte puțini absolvenți poți paria, îndepărtarea de cultură sunt doar câteva dintre realitățile pe care doar le observăm de-un timp încoace, fără a ne grăbi să facem ceva – în limita posibilităților proprii și a disponibilităților celorlalți, desigur. „Săptămâna ușilor deschise” este o inițiativă lăudabilă și generoasă, care oferă posibilitatea contactului direct cu lucrul din Academie. Cred, însă, că tocmai acest prilej ar fi putut deschide și o cale a dialogului critic, viu și la fața locului, dincolo de ceea ce consemnează fiecare la „locul de muncă”. Șansa aceasta s-a ratat, din păcate, sistematic. Rămâne să sperăm în continuare că niciodată nu e prea târziu.

La ultima ediție a „Ușilor deschise” am văzut un studiu amănunțit și nostim, făcut de prof. univ. Sanda Manu cu clasa ei. Astăzi, acel studiu a devenit un spectacol încheiat și coerent, prezentat pe scena studioului Casandra: **Hatmanul Baltag**, operă comică comisă de I. L. Caragiale și Iacob C. Negruzzi. Formula spectacolului, extrem de inspirată și, probabil, singura viabilă la ora actuală, este cea parodică. În această montare, Sanda Manu și studenții domniei-sale parodiază cu mult rafinament și spirit critic și genul, și specia. Textul este bine înțeles și însușit de studenți. De aici, și libertatea de expresie, lejeritatea în compoziție și mișcări, plăcerea de a juca și de a se juca într-o piesă care, în alte condiții, ar fi părut desuetă. Sanda Manu, cunoscându-și foarte bine fiecare student, a știut să-și motiveze clasa pentru **Hatmanul Baltag**, un text nu foarte la îndemână. Solicitarea pe scenă este destul de mare și complexă: se cântă aproape tot timpul (o adaptare muzicală foarte bună, tentantă, semnată de Dan Ardelean), se dansează, în momente de solo, duo sau de grup, momente foarte nuanțate. Nu lipsesc **flash**-urile din actualitate, care sparg, tot parodic, din când în când, acțiunea. Sunt păstrate tipologiile, spiritul „naiv” al epocii și sunt șarjate cu măsură, într-un spectacol dinamic, pe gustul publicului, cu multe scenete savuroase.

I-am remarcat cu multă plăcere pe Ada Navrot în Arghirița, pe Vlad Ivanov în Stacan, pe Dorina Chiriac în Zulnia și, nu în ultimul rând, Corul, când de vânători, când de bebeluși, când de oaspeți sau de pivnicere. **Hatmanul Baltag** de la Casandra este un spectacol parodic, rafinat, studențesc, în care se simte din plin mâna extraordinarului pedagog care este Sanda Manu. Fiți cu ochii pe studenții săi! S-ar putea să mai auzim de unii dintre ei!

**MARINA CONSTANTINESCU**

## UN TEATRU VIU, CU BUNE ȘI RELE

O călătorie la Cluj, chiar în primele zile ale actualei stagiuni, mi-a permis să văd, în reluare, trei dintre spectacolele Teatrului Maghiar de Stat de aici; toate – premiere ale sezonului '93-'94. Unul din ele – **Impostorul** de Spiró György (regia: Árkosi Árpád), care a și reprezentat instituția la Festivalul „Caragiale” – a făcut obiectul unei cronici publicate în numărul trecut al revistei. Celelalte două au fost **Maurii** de Székely János (regia: Tompa Gábor) și **Leonce și Lena** de Georg Büchner (regia: Barabás Olga). Dincolo de diferențele lor firești, inevitabile, aceste montări au conturat câteva trăsături proprii teatrului practicat de artiștii maghiari din Cluj sub directoratul – până acum necontestat și neamenințat (să sperăm că așa va și rămâne!) – al lui Tompa Gábor. Cea mai evidentă este excelența calitate profesională a trupei, cuprinzând, în toate generațiile,

personalități actoricești originale și puternice; astfel, alături de vedete consacrate precum Orosz Lujza, Csiky András ori Boér Ferenc, s-au impus nume mai noi – Spolarics Andrea, Biró József, Bács Miklós, Hatházi András –, dar la fel de valoroase. Ar fi vorba, apoi, despre o neostentativă dar consecvent urmărită unitate în diversitate, atât la nivelul repertoriului, alcătuit spre a atrage și totodată a educa felurite categorii de spectatori (inclusiv de altă limbă, grație unei instalații de traducere simultană), cât și la nivelul limbajului teatral propriu-zis, cultivând o modernitate ce nu violentează așteptările formate de tradiție. Sunt caracteristici ce indică un teatru viu, activ și conștient de misiunea sa, deopotrivă culturală și socială. Într-un fel sau altul, în bine sau în rău, ele s-au răsfrânt și în spectacolele pe care le voi comenta mai jos.

## Tezism încruntat

**MAURII (MÓROK)** de Székely János • **TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ** • Data reprezentației: 17 septembrie 1994 • Regia: Tompa Gábor • Decorul: Nagy Endre • Costumele: Pap János • Muzica: Mártha István • Distribuția: Csiky András (Hussein/Kibédi László), Boér Ferenc (Ahmed), Salat Lehel (Hafez), Hatházi András (Hassan/Benkő), Dehel Gábor (Rahman/Balázs), László Gerő (Anvar), Spolarics Andrea (Margit), Nagy Dezső (Jimenez de Cisneros), Jancsó Miklós (Secretarul de stat), Biró József (Arhiepiscopul), Madarász Lóránd (Călugărul), Kilin Erika (Fetița).

Din câte am aflat de la secretarul literar al teatrului, Visky András, om de cultură autentic și gazdă deosebit de amabilă, piesa **Maurii** este un text „de sertar” în toată puterea cuvântului. Scris pe parcursul mai multor ani și terminat în 1989, nu a fost scos la lumină decât după dispariția, în 1992, a autorului său – din motive, s-ar părea, temeinice, întrucât subiectul se referă nu numai la întâmplări reale, ci și la persoane reale, desemnate cu numele real, ceea ce ar fi putut da naștere unor situații jenante, ba chiar unor procese civile. Povestea este, mi s-a spus, binecunoscută în cercurile intelectualității maghiare din România; ignoranța altora în materie e de reproșat. cred, deopotrivă dezinteresului nostru de „majoritari” autosuficienți și mefienței de „minoritari” a compatrioților noștri, ce se refugiază adesea într-o rezervă trufașă față

de „restul lumii”. Dar asta e altă chestiune. Textul, așa cum am luat cunoștință de el din spectacol, se prezintă mai degrabă ca o eboșă decât ca o scriere definitivată. Acțiunea se desfășoară pe două planuri, ce se intersectează periodic. Pe de o parte, asistăm la reconstituirea unui episod istoric îndepărtat (alungarea din Spania, în secolul 16, a maurilor – foști invadatori – ce refuzau convertirea la creștinism), iar pe de alta, la drama contemporană (anii 1950) a unui profesor maghiar din Cluj, Kibédi László, care, crezând că așa apără mai bine interesele consăngenilor săi, se înscrie în Partidul Comunist, așadar alege calea colaboraționismului politic (dar și național – nuanță existentă doar în subsidiar, însă reieșind cu claritate), cum făcuse, creștinându-se, și un anume Hussein, cu voacuri în urmă. Paralela e limpede.

PREMIERĂ ABSOLUTĂ





**Boér Ferenc și Salat Lehel în Maurii de Székely János la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Tompa Gábor)**

Desigur, ideologia textului are mai puțină importanță în sine; pe marginea ei s-ar putea discuta îndelung – cum, de altfel, și cred că ar fi înțelept să se procedeze, căci pamfletele reciproce nu fac decât să învenineze spiritele. Importantă, fiind vorba despre o lucrare literară, e transpunerea acestei ideologii în termenii artei. Or, sub acest aspect, piesa apare, cum ziceam, insuficient elaborată: materialul faptic e expus într-o formă brută, cele două fire ale tramei sunt alăturate, iar nu împletite, în mod nu doar previzibil ci și neîndemânatic; ca atare, mesajul sună, inevitabil, tezig și încruntat-moralizator. Dar, fără îndoială, faptul că autorul nu a apucat să revină după '89 asupra textului poate explica și, în bună măsură, chiar scuza neîmplinirile.

Nu la fel de explicabilă – cel puțin în raport cu propriul său crez estetic – mi s-a părut decizia lui Tompa Gábor de a monta această piesă. Dacă a socotit că tema ei prezintă interes (și, indiscutabil, prezintă), ar fi fost de preferat, poate, un spectacol-lectură, urmat de un dialog-dezbateră cu asistența. Așa, însă, mizanscena dă impresia că s-a molipsit de carențele

textului: este, la rândul ei, ilustrativă și tezigă, cumva neglijentă ca formulă vizuală și modestă ca adâncime a ideii. Pe scurt, dacă n-aș fi știut dinainte că e un spectacol regizat de Tompa, nu mi-ar fi venit să cred asta. Cât despre fetița ale cărei apariții marchează un fel de coperte – stilistice, să zicem –, pare un element adăugat, fără sens, de un regizor care ar fi voit să copieze, exterior, mizanscenele lui Tompa. Unele satisfacții oferă doar interpretarea actricească, și ea însăși umbrită, parcă, de lipsa de cizelare a întregului; de pildă, tonul secvențelor „istorice” pendulează – inconștient, probabil, și mai mult ca sigur neintenționat – între parodie și melodramă. Lucrate cu un plus de atenție, episoadele „contemporane” se salvează prin impecabila compoziție realizată de Spolarics Andrea în rolul bizarei soții a profesorului, prin relieful dat de Hatházi András unui personaj episodic (un dezamăgit discipol al lui Kibédi) și, desigur, prin frământarea nespectaculoasă dar cu atât mai credibilă pe care Csiky András o impune ca dominantă a eroului său.

## Adâncimi nedescoperite

**LEONCE ȘI LENA** de Georg Büchner. Traducerea: Thurzó Gábor ● **TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ** ● Data reprezentației: 18 septembrie 1994 ● Regia: Barabás Olga ● Scenografia: T. Th. Ciupe ● Muzica: Hencz József ● Distribuția: Nagy Dezső (Regele), Hatházi András (Leonce), Spolarics Andrea (Lena), Madarász Lóránd (Valerio), Török Katalin (Guvernanta), Biró József (Maestrul de ceremonii), Dehel Gábor (Primul ministru), Ille Ferenc (Capelanul), Rekita Rozália (Rosetta), Salat Lehel (Primul soldat), Orbán Attila (Al doilea soldat).



**Scenă din Leonce și Lena de Georg Büchner la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Barabás Olga)**

Teatrul Maghiar din Cluj posedă, pe lângă sala mare, și un spațiu de joc anex, unde a fost amenajat un mic studio cu geometrie variabilă. Aici și-a amplasat tână regizoare Barabás Olga (studentă în ultimul an la Academia de Teatru din Târgu-Mureș și avându-l ca profesor pe Tompa Gábor) montarea cu **Leonce și Lena**.

Descoperită la mult timp după moartea, la numai 24 de ani, a lui Georg Büchner și lansată în repertoriul românesc prin fermecătorul spectacol al lui Ciulei de la „Bulandra”, în anii '70, piesa exercită asupra directorilor de scenă, mai ales tineri, din toată lumea, o atracție explicabilă, bănuiesc, mai ales prin modernitatea scriiturii, neașteptată de „liberă” pentru vremea când a fost compus textul (inceputul secolului 19). Pe scenele noastre, prezența

piesei este însă mai curând sporadică; probabil, din cauza dificultăților pe care le ascunde acest aparent basm, semi-romantic și semi-parodic. Pentru că îndărătul poveștii, arhicunoscute ca temă, a unui prinț ce fuge de-acasă pentru a scăpa de impusa căsătorie cu o prințesă necunoscută pe care o va întâlni (incognito) și îndrăgi („de la sine”) în timpul peregrinărilor, răsună, în tonalitate tulburător de gravă și de actuală, spaima dintotdeauna a omului față de mersul ineluctabil al destinului; nu mai puțin, inutilul său strigăt de răzvrătire. Prin toate acestea, **Leonce și Lena** apare ca o scriere unică în dramaturgia universală: un ciudat compendiu al istoriei literare ce avea să înregistreze abia un veac mai târziu nașterea curentelor pe care le anunță piesa – suprarealismul, existențialismul, teatrul absurdului.

Alegere temerară pentru un învățăcel într-ale regiei teatrale, textul își dezvăluie, în montarea Olgăi Barabás, doar un prim strat de interes – deriziunea la care sunt supuse ritualurile Curții și vorbăria goală a slujbașilor; adâncimile lui rămân nedescoperite. Altminteri, idila celor doi tineri e narată cu prospețime și sensibilitate, relevându-se astfel, întrucâtva, și unghiul nonconformist din care a privit-o dramaturgul. Regizoarea dovedește că a

asimilat serios lecțiile de „măiestrie” referitoare la compunerea cadrului și la mișcarea actorilor în scenă, la iluminat și la utilizarea scenografiei (inventivă și elegantă, mai ales în ceea ce privește costumele). Mai are însă de parcurs drumul de la „citirea scenică” a textului la reconstruirea lui **semnificativă** prin spectacol.

Și capitolul lucrului cu actorii e susceptibil de ameliorări; deocamdată,

aceștia par să se fi bazat mai mult pe experiența lor profesională anterioară decât pe îndrumările regizorale. I-am remarcat, din nou, pe Spolarics Andrea, Hatházi András, Biró József, dar și pe studentul Madarász Lóránd. Se poate spera, totuși, că tânăra regizoare va mai găsi ceva de spus în viitoarele ei spectacole.

**ALICE GEORGESCU**

## REVOLUȚIE ȘI REFORMĂ

**NOAPTEA DE SOLSTIIU** de Bujor Nedelcovici. Traducerea: Lucia Verona • **TEATRUL DRAMATIC DIN BAIJA MARE** • Data reprezentăției: 13 octombrie 1994 • Regia: Romeo Bărbosu • Scenografia: Dana Urdă • Distribuția: Dana Ilie (Cristina), Doru Fărte (Teodor Cristea), Lucian Prodan (Ștefan Albu), Gică Andrușcă (Ofițerul), Romeo Bărbosu (Operatorul TV).

**Noaptea de solstițiu** de Bujor Nedelcovici este a doua piesă despre revoluția din 1989 montată la Teatrul Dramatic din Baia Mare în ultimul an. Radu Iftimovici încercase să demonstreze, în **Ah, ce grozav e să faci amor pe ploale**, că victimele pseudo-gherilei de stradă din jurul datei de 22 decembrie îi acuză deopotrivă pe reprezentanții instituției represive prer evoluționare – care au făcut acută criza socială – și pe cei ce s-au lăsat antrenati în isteria mediatizată a loviturii de stat. Bujor Nedelcovici lămurește tranșant lucrurile și construiește un conflict dramatic maniheist: criminalul este „manipulatorul manipulat”, un personaj straniu care a învrăjbit miliția împotriva armatei și armata împotriva miliției și a declanșat un mic război civil – inițial fără să realizeze consecințele, urmând apoi să și le însușească selectiv și oportunist; de partea cealaltă este personajul pur, jurnalistul însetat de adevăr, în cele din urmă lichidat. Ce a fost revoluția dacă nu o piesă de teatru (o clovnadă) bine regizată? Unul dintre regizorii ei este Teodor Cristea, a cărui profesie e chiar aceasta: regizor și actor. Iar rolul lui în revoluție și-a găsit temeiul tocmai în charisma și autoritatea personalității cunoscute de toată lumea, al cărei îndemn l-ar fi urmat oricine. Acum este președintele comisiei parlamentare de anchetă a evenimentelor din decembrie '89.

Problemele revoluției sunt dezbătute în termeni limpezi, fără aluzii, între „spinozistul” Cristea și naivul Ștefan Albu, împătimit în a

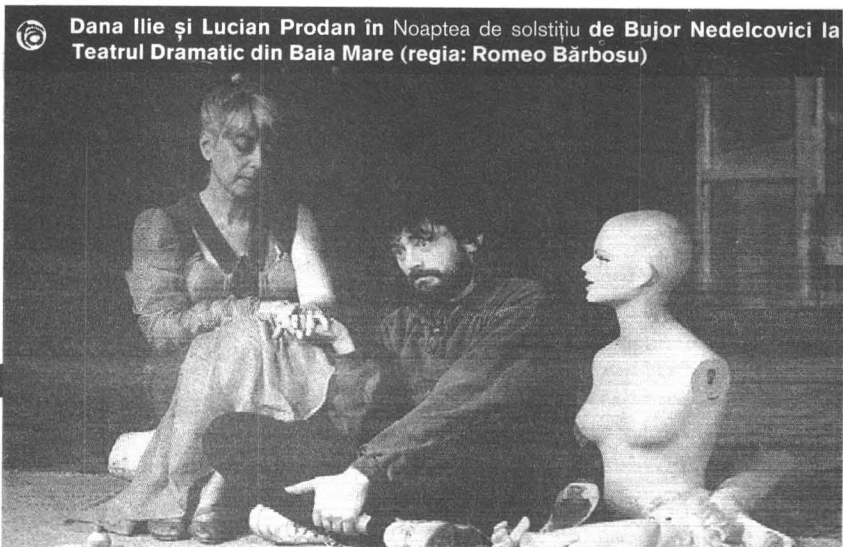
demasca vinovatul. Unul știe că adevărul nu va ieși niciodată la iveală, celălalt se încăpățânează să-l afle cu orice preț. Un rol ambiguu îl joacă Cristina, actriță revenită din străinătate, aparent conciliantă, dar care în textul lui Bujor Nedelcovici este chiar unul dintre agenții ce au provocat degingolada din decembrie, manipulând autoritatea lui Cristea. În montarea lui Romeo Bărbosu este un simplu personaj derutat, ca și ceilalți doi, și care – greu de explicat în acest caz – va sfârși, alături de Cristea, într-o ghenă de gunoi. Gunoiul istoriei, desigur. În fine, nu e cazul să ne pierdem în amănunte. Schema este clară: Teodor Cristea este implicat în crimele (fără voie ale) loviturii de stat și va fi aruncat la gunoi, în vreme ce incomodul ziarist Ștefan Albu va fi omorât de același ofițer care executase comenzile ucigașe în revoluție. Lăsându-ne nouă, urmașii urmașilor lui, porunca dezvelirii adevărului. Morala e simplă. Cristea face revoluția, iar Albu suportă reforma. Așadar, retrogradul director de întreprindere și-a găsit răsplata, dar din păcate tânărul utecist nu are câștig de cauză și piesa se termină trist.

Îmi pare rău că nu pot să vorbesc foarte frumos despre o piesă în a cărei teză (nu neapărat și în detaliile ei) eu chiar cred. Dar nu înțeleg cum dezbate Bujor Nedelcovici – dramaturgul – evenimentele cele mai concrete cu puțină petrecute pe străzile Bucureștiului sau în studiourile TV aducând în discuție personaje de basm

precum: Marele Inchizitor, Regele fisurat. Ori jucăm cu cărțile pe față, ori construim parabole! Dacă Marele Inchizitor ghicim cine este, Regele fisurat e mai enigmatic. Vă ajut: „Revoluție și reformă”. El este al patrulea rege (rege – metaforic vorbind, Doamne ferește!) dintr-un șir mitic de regi: de apă, de pământ și de foc..., dar n-am priceput prea bine ce hram poartă și ce rol metafizic joacă. Oricum, în slujba lui s-a pus „manipulatorul manipulat” Cristea. Pentru a înțelege cosmogonic eresurile revoluționare din '89 personajele invocă din abundență pe Tezeu, pe Minotaur, pe Goliat și alte figuri legendare păgâne ce dau firul luminos revelator de semnificații. Adevărul despre revoluție se-anunță chiar mai ușor de aflat decât dacă am reîncepe să-nvățăm mitologie.

Romeo Bărbosu construiește anevoios un spectacol ce încearcă, onest, să facă dezbateră cât mai dramatică și mai sugestivă. Din când în când chiar izbutește, călăuzind în scenă actori cu experiență: Dana Ilie (în rolul Cristinei, simandicoasă, punctând pe un ton just momentele de luciditate), Lucian Prodan (temperamentul și nonconformistul Albu) sau Doru Fărte (un Teodor Cristea viclean evaziv sau, dimpotrivă, histrionic, demonstrativ). Scenografia, chiar dacă nu foarte precisă și economică, atrage atenția asupra picturii sensibile a Danei Urdă, reprezentând chipuri triste, tragice, care se preling halucinant pe mari panouri mobile.

**SEBASTIAN-VLAD POPA**



**Dana Ilie și Lucian Prodan în Noaptea de solstițiu de Bujor Nedelcovici la Teatrul Dramatic din Baia Mare (regia: Romeo Bărbosu)**



# O VIAȚĂ CA UN CÂNTEC

**EDITH ȘI MARLÈNE** de Eva Pataki  
● **TEATRUL DE NORD DIN SATU-MARE**, trupa „Harag György” ● **Data reprezentației:** 4 martie 1994 ● **Regia:** Miklós Parászka și István Bessenyei  
● **Decoruri și costume:** Maria Gheorghiadă ● **Pianist și ilustrație muzicală:** László Fornwald ● **Distribuția:** Ágnes Lörincz (Piaf), Kati Méhes (Marlène), Erika Lörincz, Barta Enikő (Momone), Alajos Ács (Leplée), István Szugynczky (Polițistul), Miklós Tóth-Páll (Textierul, Impresarul), Ferenc Matolcsi, Zoltán Fülöp (Marcel), István István, Gábor Rappert (Théo), Éva Kovács (Sora medicală), László Fornwald (Georges).

Motto:

*„Îmi permit să spun (...): Edith Piaf e genială. Inimitabilă. N-a fost și nu va mai fi nicicând o altă Edith Piaf. (...) Este o stea mistuită de flăcări pe cerul însingurat al Franței. Spre ea privesc perechile îmbrățișate care mai știu iubi, suferi și muri.”*

JEAN COCTEAU

Mare îndrăzneală a avut Eva Pataki, reprezentantă de seamă a dramaturgiei ungare contemporane, scriind o piesă de teatru ale cărei personaje principale sunt două stele ale șansonetei și ecranului! Inspirându-se din biografia vedetelor, dar mai ales din jurnalele intime ale lui Edith Piaf și Marlène Dietrich, scriitoarea schițează momentele cele mai importante ale evoluției artistice a „Vrăbiuței” și cele care se leagă de prietenia ei cu „Îngerul albastru”. Narațiunea descrie cariera ascendentă a celei dintâi, de la condiția de cântăreață de stradă și prostituată debutantă, până la moartea-i prematură. Personajul Marlène, prin apariții episodice, evidențiază și nuanțează totodată vibrațiile sufletești ale protagonistei. Piesa, „heliocentrică”, are ca ax astrul incandescent Edith Piaf, în jurul căruia gravitează celelalte planete-personaje. Ideea montării piesei i-a venit neobositului regizor Miklós Parászka în decembrie '93, când s-au comemorat treizeci de ani de la trecerea în eternitate a lui Edith Piaf. Din fericire, trupa de limbă maghiară „Harag György” are la ora actuală un potențial actoresc capabil să abordeze un spectacol pretențios cum e acesta.

Decorul și costumele concepute de Maria Gheorghiadă sunt în „consens” cu descrierile din volumul de însemnări: „Profesiunea mea mă preocupă prea mult, astfel că n-am avut vreme să mi mobiliz căminul așa cum ar fi trebuit. Dar asta nu mă deranjează excesiv. M-am obișnuit cu ideea habitatului de campanie, de tabără

(...). Esențial e să existe un pian, la care compozitorii își pot interpreta noile șansonete (...). Într-adevăr, scena minuscule, ca și trupul fragil al eroinei, e dominată de un pian la care aranjorul muzical interpretează cel puțin treizeci de mari șlagăre ale vremurilor evocate, acompaniind actorii. Despre vestimentația lui Edith iată ce stă scris în jurnal: „Costumul meu scenic e perpetuu, «ne varietur». Am debutat în el la Bobino și, în ciuda unor transformări neesențiale, practic a rămas același. N-aș vrea ca aspectul meu exterior să distragă atenția publicului”. Cred că nu mai trebuie descris veșmântul personajului; negrul se evidențiază și mai mult în comparație cu eleganța, cromatică vie și varietatea hainelor purtate de Marlène.

Personajul Georges, în permanență prezent la pian, este interpretat de semnatarul ilustrației muzicale a spectacolului, László Fornwald, sub degetele căruia renasc „Mylord”, „Les feuilles mortes”, „Lilli Marleen” sau „Non, je ne regrette rien”. Muzica e live, fără play-back-uri. Opțiunea interpretării cântecelor „pe viu” este marele atu al spectacolului.

„La douăzeci de ani eram un nimeni oarecare, la optzeci, o femeie obișnuită – între cele două vârste am trăit ca actriță”, spunea undeva Marlène Dietrich. Spectacolul rememorează doar câteva mici episoade din viața Venerei Blonde. Actrița Kati Méhes mărturisește: „Am citit tot ce-am apucat despre Marlène, biografia și autobiografia ei, și mi se pare că avem multe trăsături comune. Nici mie nu-mi plac indisciplinarea, desfrâul. În viață foarte importantă este disciplina interioară”. Atenția și sportivitatea cu care și-a conceput/interpretat rolul sunt remarcabile: își desenează eroina riguros, cu o exactitate „germană”, fără nici o tentativă de a-și eclipsa partenera de joc. Kati Méhes reușește să fie o divă.

Absolventă a promoției 1983, având la activ o stagiatură la Opera Maghiară de Stat din Cluj, actrița Ágnes Lörincz vorbește astfel despre rolul încredințat: „Îmi plac foarte mult cântecele lui Edith Piaf. A fost un artist adevărat, înăscut. Unul și irepetabil, un geniu. Vreau să arăt publicului această soartă de om: în ea s-a născut o scânteie divină care a mistuit-o”. Evoluția tinerei actrițe se poate asemui cu o lăunare ce arde la amândouă capetele. Cele trei ore epuizante, trăite cu incandescență, dovedesc că Ágnes Lörincz este o actriță totală.

După căderea cortinei, în sufletele noastre continuă să răsună șlagărele auzite. Precum zicea Jean Cocteau: „Edith Piaf nu mai cântă: ploaia cade, vântul suflă, luna își așterne razele peste lume”.

STRACULA ATTILA

## LA ÎNCEPUT A FOST BINE

**NEÎNȚELEGEREA** de Albert Camus  
● **TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA** ● **Data reprezentației:** 1 noiembrie 1994 ● **Regia:** Gheorghe Jora ● **Decor și costume:** Alexandru Radu ● **Distribuția:** Diana Cheregi (Martha), Gabriela Belu (Maria), Ana Mirena (Mama), Vasile Cojocaru (Jan), Alexandru Mereuță (Bătrânul servitor).

În limpezimea cu care Albert Camus formulează marile întrebări ale ființei confruntate cu absurdul existenței rămâne prea puțin loc pentru inventivitatea teatrală. Teatrul lui suportă cu greu structuri metaforice supraadăugate, rigoarea clasică a modului în care sunt scrise piesele nu se lasă dislocată. Această constatare nu e în mod necesar și o apreciere superlativă, pentru că se poate observa și un anumit caracter declamatoriu – în două dimensiuni – al conflictului, al personajelor, o extraordinară abilitate expozitivă care umple toate spațiile presupus enigmatice sau ambigue. Intensitatea dramelor sale se poate exprima scenic prin fidelitatea față de sinceritatea interogației și de patetismul revoltei împotriva iremediabilului.

Camus a fost printre primii intelectuali occidentali care au sesizat și au spus că să se audă că victoria Uniunii Sovietice asupra Germaniei naziste n-a însemnat victoria binelui asupra răului. Între fanatismele ideologice și presiunile certitudinilor colective, individul se frânge greșind față de propriul său adevăr, tocmai când crede că l-a aflat și îl poate stăpâni. Omul absurd al lui Camus este învins de forțe care-și raționalizează absurditatea.

Cele două femei ucigașe – mamă și fiică – din **Neînțelegerea** vor să scape pentru totdeauna de hanul din regiunea ploioasă și mohorită în care trăiesc. Îi omoară pe pasagerii întâmplători, jefindu-i ca să se poată muta într-un loc înșorit. Aspirația spre soare, fericirea naturală a luminii și a mării este o dominantă a literaturii scriitorului atât de legat de climatul mediteranean. Regizorul Gh. Jora și scenograful Alexandru Radu explică scenic foarte bine această premisă a dramei: hanul e sordid fără a fi mizer, e întunecos deși ard luminile, e un loc în care nu poți să vii să stai. În prima parte a spectacolului, Diana Cheregi și Ana Mirena interpretează, cu mult simț al nuanței și cu o perspectivă

clară a întregului, monstruoza la scară umană. Energia ucigașă se compune din tinerețea oboșită și conștiința eșecului la Martha, din maturitatea epuizată a mamei și crima este perpetuată de fapt de două femei cu o vitalitate absentă. Cele două actrițe realizează armonia acestui cuplu discordant. Apariția lui Jan, fiul plecat de mult, îmbogățit pe alte meleaguri, ar putea răsuși sensul dramei, dar acesta își ascunde identitatea, colaborând la crima a cărei victimă va fi. Vasile Cojocaru explică atitudinea personajului nu printr-un instinct ludic – așa cum ar putea sugera textul –, ci printr-o stranie abulie a sincerității: Jan vrea să amâne șocul regăsirii, perspectiva explicațiilor, el parcă vrea să-și economisească trăirile. „Ar fi greșit să se considere că această piesă pledează pentru supunerea în fața fatalității. Dimpotrivă, este o piesă de revoltă și ar putea chiar cuprinde o morală a sincerității. Dacă omul vrea să fie recunoscut, trebuie pur și simplu să spună cine este” – scria Camus. Insistențele soției lui Jan în de o confuză neliniste feminină, și nu de conștiința necesității adevărului.

foto: Dan Vatamaniuc



Ana Mirena, Diana Cheregi și Vasile Cojocaru în *Neînțelegerea* de Albert Camus la Teatrul Dramatic din Constanța (regia: Gheorghe Jora)

Aceste premise care tulbură spectatorul și-i concentrează atenția în prima parte a spectacolului se irosesc în bună măsură în cea de-a doua parte. Trăirea concentrată este înlocuită cu mimarea dramatismului, cu procedee exterioare. Ca și cum echipa ar fi pierdut brusc încrederea în capacitatea de a

transmite dramatismul prin sugestie, optând pentru strigăte și agitație. Bătrânul servitor – întrupare mută a legii, a cunoașterii – veghează expresiv și asupra crimei celor două femei, și asupra distorsiunilor spectacolului.

**MAGDALENA BOIANGIU**

## CIOLAN CU FASOLE

**JACQUES SAU SUPUNEREA** de Eugen Ionescu • **ACADEMIA DE TEATRU DIN TÂRGU-MUREȘ**, spectacol preluat de Teatrul Național din Târgu-Mureș • Data reprezentăției: 19 noiembrie 1994 • Regia și scenografia: Marius Oltean • Distribuția: Adrian Lăpădat (Jacques), Marian Miron (Jacques, tatăl), Cristina Toma (Jacques, mama), Alexandra Lungu (Jacqueline, sora lui), Liviu Topuzu (Jacques, bunicul), Gabriela Bacali (Jacques, bunica), Leontina Moga-Oltean (Roberta I, Roberta II), Dan Rădulescu (Robert, tatăl), Liliana Hârjan (Robert, mama).

Vă amintiți de spectacolul **Cântăreața cheală** în regia lui Petru Vutcărau? Dezagregarea limbajului era înregistrată ca un proces demential, manifestat prin obsesive repetări ale aceluiași sintagme, în tonuri și expresii diferite, până la golirea totală de sens a cuvintelor: simulacre de zgomot. Totuși, discursul scenic urmărea, în linia tradiției realiste de reprezentare a lui Ionescu, contrastul pe care sintaxa mentală, limbajul personajelor îl realiza cu universul referențial al textului, aparent verosimil. **Jacques sau supunerea** de Eugen Ionescu la Academia de Teatru din Târgu-Mureș, spectacol preluat de Teatrul Național, este conceput de Marius Oltean pornind de la intuiția faptului că

dezagregarea limbajului scenic trebuie să-și găsească un corolendent morfologic-teatral în comportamentul gestual al personajelor. În montarea tânărului regizor nu mai asistăm la fărâmarea lumii din pricina cine știe cărei boli venite din exterior și pe neașteptate. Cauza și-a pierdut relevanța. Personajele din **Jacques sau supunerea**, așa cum organizează Marius Oltean reprezentarea, formează o comunitate aparținând altui regn uman. Ele nu aduc în scenă nici măcar nostalgia unui **modus vivendi**, ci numai frânturi dezarticulate din limbajul de lemn al comportamentului social-burghez, să-i zicem. Strategia de corupere a îndărătnicului Jacques, ce nu vrea să intre în rând cu lumea „onorabililor” lui înaintași, apelează la sloganuri morale și mizează pe efectul mijloacelor de exaltare populară: vechi cântece, ritualuri sociale amintind prestigiul derizoriu al revoluțiilor, pașii dansurilor în vogă câteva decenii în urmă, amintirile unei istorii ridice și decadente. Iar calitatea comunicării verbale se reflectă direct în limbajul trupului, în sociabilitatea aparte a personajelor.

Marius Oltean creează prin personajele spectacolului său un univers vag expresionist-autoironic, un relictariu de tipologii dezmembrate. (De altfel, scenografia – în negru și alb – imaginează un spațiu expresionist.) Jacques-tatăl (interpretat cu mult umor de Marian Miron)

**joacă** sobrietatea și autoritatea deziluzionată cu jovialitatea unui raisonneur hâtru; Jacques-mama negociază viclean și energic atragerea îndărătnicului Jacques în teritoriul pseudo-convențiilor domestice; Jacqueline este copilăroasă și ineficient complice cu victima; Bunica și Bunicul (în care se remarcă evoluția Gabrielei Bacali, respectiv a lui Liviu Topuzu) amintesc grotesc stereotipurile unei belle-époque rizibile; Robert-mama joacă emfaza, iar Robert-tatăl (strălucitor interpretat de unul dintre cei mai valoroși actori tineri, Dan Rădulescu, student în anul I, dar având o experiență de ani întregi la Baia Mare) aduce în scenă amabilitatea tembelă, grațios-grotescă a tatălui de familie cu două fete, dispus să facă târgul măritişului, cu larghețe, pentru oricare din ele. Aceste persoane, creionate în contururi pregnante și care se comportă într-un acord firesc cu modul în care comunică – deseori onomatopeic sau prin cuvinte (gesturi sociale) inexistente, umflate ca baloanele de săpun – se aliniază instantaneu în coruri groteschi sau grupuri dansante atunci când pericolul comun le-o cere. În fața acestuia, dovedesc un instinct comun: scot asul din mânecă și găsesc, ca la un semn, câte un instrument din știuta lor recuzită de deprinderi, adecvat acțiunii de pervertire. Este clară în spectacol pendularea sugestiei dramatice între efectul atomizării identității





sociale (printr-o varietate de ticuri gestuale) și reflexul comunitar spontan de apărare.

Singurul personaj „normal”, Jacques, refuză să participe la această istorie derizorie și, prin forța lucrurilor, nu are nici deprinderi, nici ticuri: el detestă, pur și simplu, cartofii cu slănină. Adrian Lăpădat, în rolul lui Jacques, are șansa de a-și construi personajul în mod analitic – și reușește pe deplin –, revelând o **psihologie** angrenată în lupta cu blestemul istoriei, în vreme ce universul domestic în care trăiește nu apare decât ca o inerție demonică a acestui blestem.

Un moment important de articulare a spectacolului este intrarea în scenă a Robertei, soția „dăruită” lui Jacques. Ea este singura în măsură să clatine decizia lui Jacques de a se exila din realitate pentru că deține antidotul cel mai eficient. Nu feminitatea, ci iluzia prieteniei, pe care Roberta o stimulează apelând la un imaginar infantil – comun vârstei evocate –, dar mai ales la o sursă comună sufletească de speranță, pe care tânăra femeie și-o reactivează cu voluptatea perversă a seducției. Leontina Moga-Oltean obține tocmai acea tensiune pe care personajul o trăiește între regăsirea de moment a inocenței și succesul acțiunii perverse; o fetiță dulce care ascunde monstrul, placidul monstru hrănit cu slănină și cartofi. (Apropo, în Târgu-Mureș, la Peti, se mănâncă un excelent ciolan cu fasole.)

Reținând în special evoluția Leontinei Moga-Oltean, dar și pe cea a lui Adrian Lăpădat, Marian Miron și Dan Rădulescu, despre Marius Oltean, al cărui al treilea spectacol îl văd, cred că va fi, în viitorul apropiat, unul dintre regizorii solicitați să monteze la teatrele importante din țară și chiar din București.

#### SEBASTIAN-VLAD POPA

**P.S.** Nu judec oportunitatea prezenței lui Marius Oltean pe afișul T. N. din Târgu-Mureș, în contextul brutalelor demiteri și abuzuri privind soarta unor spectacole. Oricum, cred că prezența lui în orice teatru nu poate fi decât necesară și, de ce nu?, onorantă. Și nu trebuie cenzurată șansa unui tânăr regizor – remarcabil – de a lucra pe scena unui teatru important. Dar trebuie spus că secția română a teatrului se află acum în pragul colapsului, cu doar două spectacole în repertoriu, dintre care unul împrumutat de la Academia de Teatru. Cum ar fi procedat conducerea actuală a Naționalului dacă nici acest spectacol al Academiei de Teatru n-ar fi atins exigențele profesionalității?

## TEATRUL RADIOFONIC

### O VOCE DISTINCTĂ

Conferința de presă organizată de „Teatrul Radiofonic” la începutul stagiunii a avut o valoare simbolică: teatrul pe unde nu este în nici un fel dependent de sezon, nu are vârfuri de activitate și perioade de repaos. Cele șapte emisiuni săptămânale difuzate pe cele trei posturi ale radioului public (Actualități, Cultural, Tineret) au un ritm permanent și succesiunea titlurilor, aleatorie pentru ascultătorul care rătăcește pe scala aparatului, este organizată conform unui program cultural precis. „Teatrul Radiofonic” a rămas de-a lungul deceniilor un focar de inițiere teatrală care a izbutit să apropie forma de exprimare dramatică de publicul potențial, pătrunzând în locuri unde oamenii nu aveau nici o posibilitate să vadă actori evoluând pe scenă. El a rămas o instituție solidă, erodată, desigur, de diversele indicații care doreau să-l transforme într-o armă a propagandei ideologice, dar niciodată distrusă în vitalitatea și organicitatea ei. Se păstrează, probabil, în depozitele sale o anume cantitate de „maculatură” înregistrată, piese ocazionale, mincinoase, rău scrise și prost jucate. Îndepărtarea lor din circuit lasă însă un fond însemnat de dramaturgie clasică și contemporană, românească și străină, transpusă în forme specifice, cu sensibilitate, talent și respect față de cultură. S-ar părea deci că, privindu-și selectiv trecutul, „Teatrul Radiofonic” își poate contempla liniștit viitorul. Conferința de presă pomenită la început era însă semnul unei îngrijorări cu privire la locul acestei instituții (devenită instituție nu prin lege sau decret, ci doar prin meritul generațiilor succesive care au definit-o și impus-o) în cadrul serviciului public care va fi – este – Societatea de Radiodifuziune. Efortul de profilare a canalelor impune restructurări organizatorice importante și „Teatrul Radiofonic” este amenințat fie de subordonarea față de un singur canal, fie de transformarea sa într-o unitate de prestări-servicii pentru comanditari întâmplători. Actualul director al departamentului, regizorul Cristian Munteanu, a pledat convingător pentru continuitatea unei politici

teatrale independente. Familiarizarea publicului cu marea dramaturgie clasică dar și cu evoluția genului în contemporaneitate, valorificarea potențialului actoricesc din toată țara (atât de frustrat acum, din prea multe motive pentru a putea fi înșirate aici), afirmarea scenariului radiofonic ca gen de sine stătător (cu mari posibilități de circulație internațională), toate aceste acțiuni impun disciplină și consistență, dimensiuni ce riscă să se piardă în condițiile în care T.R. se va transforma într-un simplu furnizor. „Arondarea” la canalul România-Cultural doar pare firească, deoarece, dacă e să fie un serviciu public, teatrul nu poate fi izolat pe un canal cu un specific asumat elitist, ci el poate și trebuie să fie un mijloc de educație pentru **tot** publicul.

Desigur, proiectele organizatorice la care atât de discret se referea Cristian Munteanu au în vedere și obiective mai concrete și mai profitabile decât cele acoperite de politica culturală: banii și puterea. „Teatrul Radiofonic” consumă bani, și nu puțini. Sărăcia generală se reflectă și aici: dincolo de împătimitii genului, fideli pentru că așa au apucat să fie, profesioniștii condeiului se lasă cu greu atrași într-o activitate atât de famelic remunerată. Onorariile interpreților nu sunt de natură să încurajeze descifrarea și recompunerea profesionistă a textului și se aud deseori simple lecturi împărțite pe voci, care au prea puține lucruri în comun cu teatrul. Se apelează la sponsori – ceea ce asigură înregistrări mai îngrijite într-un caz sau altul, dar nu așa se poate rezolva problema în ansamblu. Ar fi straniu ca politica unui serviciu public să depindă de donații. „Teatrul Radiofonic” trebuie să beneficieze de o subvenție decentă, în condițiile în care și redacția va izbuti să-și coordoneze inițiativele, în așa fel încât goana după cantitate să nu submineze calitatea. Nu e străină de actualele frământări nici eterna problemă care se rezumă la întrebarea: cine va fi șeful cui? Răspunsul este irelevant pentru ascultători, așa ar trebui să fie și pentru creatori. Straniu și îngrijorător este că decizii atât de importante se iau în





**Moment din Croitorii cei mari din Valahia de Al. Popescu la Teatrul de Comedie; în planul doi, Valentin Plătăreanu și Mircea Albulescu (regia: Lucian Giurchescu – 1969)**

absența unor date elementare despre indicele de audiență și de satisfacție al „Teatrului Radiofonic”. Conducerea Radioului nu știe pe ce loc al preferințelor se află acest tip de emisiune, dacă e mai ascultată ziua sau noaptea, pe ce program adună mai mulți amatori. La conferința de presă, reprezentantul conducerii a explicat absența acestor date prin „n-avem bani să comandăm un sondaj”. Zgârcenie care va duce la o imensă risipă: dacă restructurarea programelor se va produce conform bănuielilor în legătură cu preferințele ascultătorilor și certitudinilor în legătură cu cine trebuie să fie mai șef, se vor irosi foarte multe fonduri și energie sufletească și intelectuală. Deocamdată, posturile private de radio nu se aventurează în zona scenariului radiofonic. Acest răgaz concurențial ar trebui folosit pentru profilarea multifuncțională a sectorului, pentru elaborarea unor politici flexibile și dinamice, mai puțin dependente de ambițiile personale, mai preocupate de continuitatea unui segment radiofonic a cărui tradiție impune.

Înregistrarea aleasă de „Teatrul Radiofonic” pentru a marca începutul stagiunii este extrem de reprezentativă pentru puterea lui de a cerceta trecutul și de a prospecta viitorul. **Croitorii cei mari din Valahia** de Al. Popescu a fost – deși puțini și-au dat seama de asta la vremea respectivă – o piesă care marca începutul și sfârșitul unui drum. Meditația ironică a autorului despre încercarea lui Basarab Voievod de a moderniza țara, de a o întoarce cu fața spre Occident, în condițiile unei înapoieri cu motivații obiective, dar și subiective, răspundea speranțelor cu care fuseseră întâmpinate proiectele lui Ceaușescu. Din aceeași familie cu **A trelea țepă**, falsă piesă istorică, contrapunea mentalitatea „poporului” viselor conducătorului pe care-l privea cu simpatie, dar și cu înțeleaptă suspiciune. Jucată intens la începutul deceniului șapte, piesa n-a mai fost reluată după ce ironia devenise un element destabilizator. În dubla sa calitate de regizor și interpret, Mircea Albulescu nu face greșea să citească textul din perspectiva zilei de azi,

„demascând” conducătorul. Lectura lui e mai curând neutră și, rămânând la nivelul conflictului așa cum l-a scris autorul, recenta premieră este fotograma unui fals început, un argument în explicarea mentalității care a generat o imensă eroare de percepție. Lucrată îngrijit și cu mîgală, armonizând interpretarea cu decorul sonor, înregistrarea dovedește – printre altele – și devotamentul artistului Albulescu pentru un gen care i-a adus nu puține satisfacții, și în acest context e oarecum nefirească timiditatea în folosirea mijloacelor specifice: „marele” moment cu parada modei (când un umil croitor din Valahia prezintă în secolul XVI rochii care se vor purta în secolul XX) este rezolvat pedestru, fără inventivitate.

**Jocul de-a visul** (adaptare radiofonică de Doina Papp după **Visul** de Strindberg), premieră recentă, ilustrează foarte bine posibilitățile genului de a deveni complementar teatrului care se joacă pe scenă. E puțin probabil că acum vreun teatru s-ar putea apuca de o asemenea montare grandioasă. Pe calea undelor, această piesă cu o mare ambiție filosofică, exprimând dramatic procesul devenirii și al cunoașterii, a fost transpusă în termeni accesibili, fără a-i aplatiza povârnișurile și a-i simplifica meandrele. Există un nivel elementar cu un subiect inteligibil și sugestii – realizate atât de interpreți, cât și de echipa care a alcătuit ambianța sonoră – ale parcursului inițiat. Regizorul Mihai Lungeanu își poate înscrie această realizare în palmaresul reușitelor sale.

E teribil de nedreaptă citarea a doar două titluri din bogata ofertă de premiere a acestei toamne. Le-am folosit doar ca argument pentru a arăta că „Teatrul Radiofonic” își înscrie planurile într-un proiect cultural mai vast și că Radiodifuziunea are tot interesul să-l ocrotească în ce formă organizatorică va găsi că e mai adecvat.

După aceea se va putea vorbi serios și profesionist despre politica reluărilor, structura ciclurilor, seriale, despre tradiție, inovație și locul experimentului, despre scenariul original, despre modalitățile de sincronizare cu momentul actual al regiei românești.

În aglomerația de voci găjăite și de muzică, de telefoane spontane și de transmisiuni în direct, poate că se va găsi locul convenit pentru gongul care precedă un timp ocrotit, unde cuvântul și ideile sunt înțelese și respectate.

**MAGDALENA BOIANGIU**

# De ce ați acceptat să fiți director de teatru?

În urmă cu vreo patru ani, după ce se produsese o masivă schimbare a directorilor de teatre, ne adresasem cu această întrebare noilor numiți de atunci, încercând să aflăm nu numai ce anume i-a determinat să accepte o astfel de aventură, ci și ce programe culturale ar fi dorit să imprime instituțiilor teatrale pe care erau chemați să le conducă. Acum, la finele lui 1994, an ce ar putea fi numit și al schimbărilor de directori de teatre (Fănuș Neagu la Naționalul bucureștean, Vladimir Găitan la Teatrul de Comedie, Tudor Mărăscu la Teatrul Odeon, Virgil Ogășanu la Teatrul „Bulandra”, Serafim Duicu la Naționalul din Târgu-Mureș, Ioan Ieremia la Naționalul timișorean, Andi Andrieș la Naționalul din Iași ș.a.m.d.), schimbări ce au alimentat și mai alimentează încă un

adevărat scandal de presă, ne-am gândit că ar fi util să reluăm această rubrică. Nu neapărat pentru a ne situa într-o tabără sau alta (a celor care contestă vehement oportunitatea acestor schimbări sau a celor care le găsesc absolut pe toate îndreptățite), ci pentru a le oferi și noilor sosiți posibilitatea de a-și face cunoscute nu numai justificările, ci și intențiile. Punctul de vedere al celor care au fost schimbați – pe drept sau pe nedrept – e deja cunoscut și s-a bucurat de o intensă mediatizare. De ce nu ne-am aminti, așadar, de bătrânul principiu de drept roman, care ne obligă să ascultăm și partea cealaltă? Poate că, ascultând-o, veți fi în măsură să judecați cu mai multă obiectivitate și cauzele fenomenului, și consecințele lui, mai mult sau mai puțin previzibile. Discuția, însă, rămâne deschisă.

## VLADIMIR GĂITAN, directorul Teatrului de Comedie:

De ce am acceptat să fiu director de teatru? Din inconștiență...! Evident, la prima vedere, răspunsul este puțin „neserios”. Dar, încercând să privesc „retro”, mai ales după experiența de șase luni de directorat, realizez că el exprimă purul adevăr. Să încerc să explic sau, mai precis, să radiografiez, cu puțină mea experiență, vorba românească „ce-am crezut și ce-a ieșit”, sau „ce-am vrut și ce se poate face”, sau, mă rog, „ce-am visat și...” etc., etc., etc.

După 1990, fiind unul dintre principalii artizani ai readucerii regizorului Lucian Giurchescu la conducerea Teatrului de Comedie, i-am stat în primele luni alături, încercând să-l sfătuiesc, după cei doisprezece ani de absență, chiar stând pe scaunul de director (adjunct) în lipsa lui. Am început să descopăr greșelile, compromisurile, schimbarea evidentă a mentalității sale. Dar cel mai important lucru descoperit era că nu se poate conduce un teatru prin telefon sau prin corespondență. Desele lui absențe au confirmat o altă vorbă românească: „Ochiul stăpânului îngrașă ogorul”. La suma acestor fapte, constatate de toată suflarea teatrului, dar amendate doar de o parte dintre colegii noștri, se adaugă fără doar și poate și îndepărtarea din Teatrul de Comedie a regizorului Alexandru Darie, aflat într-o formă spectaculoasă, migrarea imediată a zece actori de vârf ai teatrului și, mai ales, neinvitarea unor regizori de marcă în toți acești ani.

Bun. Deci Giurchescu a plecat. Am fost numit eu, liderul celor nemulțumiți. Dar îmi justific „uzurparea” prin sincera mea credință că bunul gospodar din mine poate suplini valoarea strict regizorală și intelectuală a lui Lucian Giurchescu. Încep cu ceva foarte prozaic, dar nu lipsit de importanță – noua înfățișare a teatrului: fațadă, scenă, cabine, renovate de jos până sus. La crearea acestui ambient propice actului de creație mai pot adăuga o altă realizare: revenirea teatrului nostru, după o absență totală vreme de patru ani,

în peisajul competițional românesc; e vorba de participarea la Festivalul Național de Teatru, ediția 1994, unde spectacolul nostru cu **D-ale carnavalului** de I. L. Caragiale, în regia lui Mihai Manolescu, s-a bucurat de succes și a obținut și două premii de interpretare.

Nu în ultimul rând trebuie numită o altă reușită, care constă în numărul mare de regizori de valoare pe care i-am atras către noi, angajamente susținute cu contracte, cu obligații juridice, cu sume date ca acot, sume obținute prin eforturile mele și ale colegilor mei Larina Demian și Florin Necula, de la sponsori ca „Lamer”, „Ana Electronic”, „Renault”, „VISA”, „ARDAF” și alții.

À propos de această listă, ea sună „destul de bine”, dacă ar fi să enumăr regizorii invitați să monteze la noi: Dragoș Galgoțiu, care a montat **Troilus și Cresida** de Shakespeare, Annik Notta, regizoare din Belgia, în lucru cu **Jacques sau supunerea** de Eugen Ionescu, Cătălina Buzoianu, care va începe în curând repetițiile la **Fuga** de Mihail Bulgakov, Alexandru Darie, cu o propunere incitantă – **Don Juan** de Michel de Ghelderode, Alexandru Tocilescu (căruia îi urăm multă sănătate) și Theodor Cristian Popescu, cu un triptic de Robert Anderson. De asemenea, în plan, dar fără forme juridice (contract) există Ion Mânzatu și Petre Bokor, cu proiecte pe care nu doresc însă să le divulg. La toate acestea putem adăuga și discuțiile de principiu cu Silviu Purcărete și Tompa Gábor, cât și dorința de a lua legătura cu Victor Ioan Frunză și Mihai Mănișiu.

Aceste gânduri îndrăznețe aparțin fără doar și poate actorului din mine, care își dorește, visează să lucreze în teatrul său cu cei mai buni regizori ai teatrului românesc.

Lată dezlegarea misterului acceptării, într-o stare de „inconștiență”, a funcției de director.

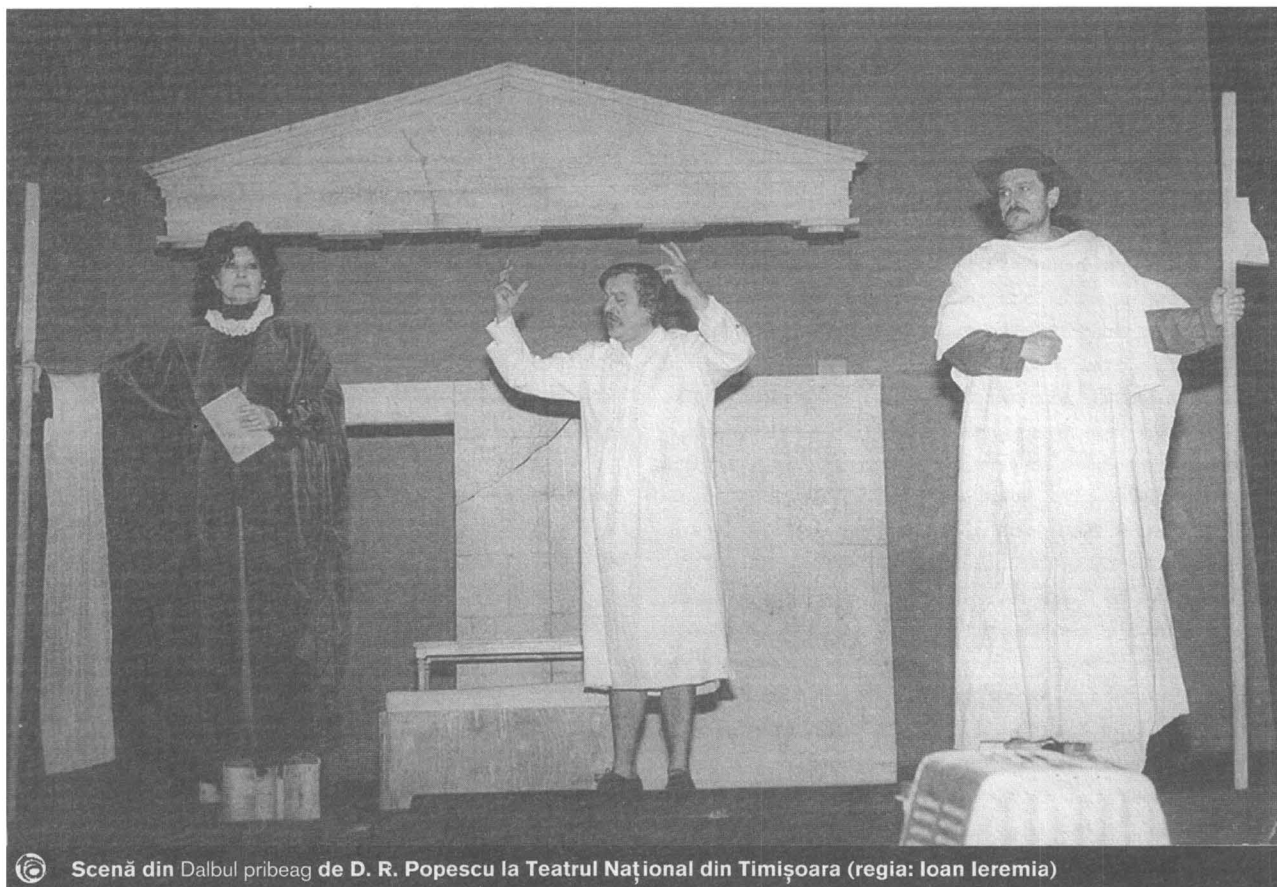
Ca un post-scriptum sau ca un apel, la sfârșitul gândurilor pe care vi le-am adresat, vreau să mă refer la nebulozitatea aproape caragialiană ce înconjoară actul de decizie și forurile cărora le suntem subordonați. Ca și Cetățeanul turmentat care întreabă „Eu cu cine votez?”, aș dori să știm o dată pentru totdeauna de cine aparținem!

Războiul fratricid dintre instituțiile de cultură este pernicios în primul rând pentru cultura însăși. Aceste energii consumate ar fi folosite mai util pentru elaborarea rapidă a unei legi a teatrelor, care să creeze un cadru legal de funcționare și care să-mi dea posibilitatea, ca director, să conduc acest teatru fără improvizatii, pierderi și, mai ales, fără veșnicul leit-motiv „să vedem dacă se poate, dacă-i legal...” etc.

În ziua când un director de teatru va avea un teren ferm sub picioare, când va exista o reală responsabilitate a celor ce conduc destinele teatrului românesc, probabil că în interviurile dumneavoastră nimeni nu va mai răspunde că a acceptat această funcție din „inconștiență”.



Scenă din 3 Havel la Teatrul de Comedie (regia: Lucian Giurchescu); în stânga, Vladimir Găitan



Scenă din Dalbul pribeag de D. R. Popescu la Teatrul Național din Timișoara (regia: Ioan Ieremia)

## IOAN IEREMIA, directorul Teatrului Național din Timișoara:

Hai să fim sinceri: cine n-ar accepta? E flatant să fii „Director general” al unui Teatru Național. Este o funcție ce te înalță, îți dă un statut social și cultural de invidiat. Poți fi tufă de Veneția, dar urbea se uită la tine ca la o personalitate.

Apoi, particularizând răspunsul, eu sunt un spirit aventuros, toată viața am fost un Don Juan în tot ce am făcut. De mic copil am fost ucenic în mai multe meserii, am învățat și practicat chiar mai multe meserii, am terminat chiar mai multe școli și, ca fost sportiv de performanță, am dobândit probabil convingerea „renascentistă” că sunt capabil să pot orice și am ținut la vanitatea (perseverența? încăpățănarea?) să-mi dovedesc prin fapte acest lucru.

În facultate, la Regie teatru, am intrat la 34 de ani. Trecusem până atunci prin Școala Militară Superioară „Nicolae Bălcescu” din Sibiu și Facultatea de Filozofie din Cluj. Prin poezie, proză publicistică și pușcărie. Pentru că am refuzat să plec în U.R.S.S. la Academia „Frunze”, m-au băgat afară din armată și astfel am început să filozofez. Dar, cum în Lagărul Socialist filozofia devenise Economie politică, Don Juanul din mine a descoperit un teritoriu mai liber pentru consecvențele lui inconsecvențe: Teatrul. Și astfel am început să fac „artă”. Se pare că am „nimerit-o” de câteva ori, dacă

ținem cont de faptul că la Teatrul Național din Timișoara, căruia i-am fost prim regizor până în 1990, am reușit să pun în scenă o grămadă de spectacole. Multe au fost premiate, din ele 4 (patru) au fost cele mai bune spectacole ale stagiunii acelor ani din România, care și atunci, ca și azi, era o mare putere în Teatrul Lumii.

Și, cum în vara anului 1994 Teatrul Național Timișoara se afla într-o situație de neînviat, Don Juanului din mine i s-a părut că e suficient de viril ca să-l reanime.

Ce o să iasă din această „iubire” tomatică vom vedea în toamna în care mi se vor număra bobocii. Până atunci, rămân Director.

Profit de ocazie pentru a le reaminti foștilor membri PCR deveniți „cronicari ai vremurilor noi” că eu n-am călcat niciodată în acel rahat (pardon, partid) și că, atât cât am fost regizor, am dus o viață morală și m-am străduit să fiu, prin spectacolele mele, „oglină timpului”. ■

P.S. Un bibliotecar căruia domnul Valentin Silvestru i-a pus condeiul de cronicar în mână e răscolit de dubiile restaurației în cultură aflând că sunt director la Teatrul Național Timișoara. Insolența dumnealui îmi dovedește, încă o dată, că n-are obraz și că, deci, nu am unde să-i aplic palma care să-i regleze buna-cuviință.



## Prof. univ. dr. SERAFIM DUICU, director general al Teatrului Național din Târgu-Mureș

De ce am acceptat funcția de director general al Teatrului Național din Târgu-Mureș?

În primul rând, pentru că instituția nu avea director, domnul Mihai Gingulescu depunând cerere de demisie la Ministerul Culturii încă din noiembrie 1993.

În al doilea rând, pentru că am simțit, din semnalele unor actori, ale unor segmente ale publicului târgumureșean, ale cadrelor didactice și studenților de la Academia de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, că mai ales secția română a Naționalului se află în impas: nu aveau loc spectacole săptămânale, nu aveau loc premiere, nu se vedea pe scenă piesa clasică românească, nu se făceau deplasări în celelalte centre culturale ale județului, unde actorii erau și sunt încă așteptați etc. Se pregătise, știam, vreme de nouă luni și jumătate, un singur spectacol, **Satyricon** după Petronius, în regia lui V. I. Frunză, iar ceea ce se mai întâmplase în stagiunea 1993-1994 (**Curve de lux** de R. Iftimovici, **Joc de pisici** de Örkény István, **Woyzeck** de Büchner) fusese făcut, din punctul de vedere al directorului administrativ Vlad Rădescu, care gira toate funcțiile din instituție, doar ca formală executare de sarcini de serviciu. Teatrul își pierduse complet spectatorii români. Chiar superproducția **Satyricon**, care întrunise întrucâtva sufragiile criticii, nu le-a întrunit pe cele ale publicului târgumureșean. (Din zece spectacole programate, trei au fost suspendate din lipsă de spectatori, iar în contul unuia au fost trecute sumele a peste 120 de bilete de la spectacolul **Curve de lux**, ca să se demonstreze scriptic audiența la public.) Criza secției române a Naționalului era o chestiune de notorietate publică. Pe acest fond, într-o discuție cu domnul Marin Sorescu, ministrul Culturii, a apărut ideea de a prelua eu conducerea instituției. După ce s-a făcut instalarea oficială, au venit

prieteni de-ai mei care, în loc să mă felicite, îmi urau „condoleanțe” pe motiv că la secția română a teatrului ar fi o „cloacă”, un „viespar”, o „junglă”, o „afacere a clanului Rădescu”, unde „mâncătoria”, „paranoismul”, stilul „dictatorial” fac cea mai bună casă. Nu-mi venea să cred. Cunoșteam mulți actori, unii îmi fuseseră studenți, îi apreciam ca spectator, unii dintre ei îmi erau chiar colegi la Academia de Artă Teatrală. Eram uluit. Prima constatare pe care am făcut-o a fost aceea că la secția română nu exista un program repertorial pentru stagiunea în curs; doar **O noapte furtunoasă**. Ce regizori mai puteam contacta și contracta la 1 septembrie 1994? Și eu, care mă gândisem:

- la promovarea pe scena noastră a celor mai valoroase texte ale dramaturgiei naționale și universale,
- la diversificarea repertoriului în funcție de categoriile de spectatori ai instituției,
- la atragerea celor mai importanți regizori ai țării în realizarea spectacolelor noastre,
- la integrarea Naționalului târgumureșean în mișcarea teatrală națională și europeană,
- la atragerea publicului spre teatru și prin manifestări culturale adiacente (Galeria Teatrului Național, Conferințele Teatrului Național, Cenaclul de dramaturgie, recitaluri etc),
- la organizarea de turnee și deplasări pentru cunoașterea eforturilor artistice și strădaniilor actorilor și regizorilor,
- la... **Vlaicu Vodă, Medeea, Răceala, Henric IV...**

Nimic, sau aproape nimic din toate astea! Cel puțin până acum. Asta, fiindcă prietenii care-mi vorbiseră așa de urât despre atmosfera din Teatrul Național târgumureșean avuseseră, din păcate, dreptate. Încercând să fac un pic de curățenie și să reinstalez, împreună cu cei doi colegi directori, o ordine firească a lucrurilor, m-am trezit în gura „canaliei de uliță”, calomniat, injurat, jignit public de o „anumită parte” a presei, totul instrumentat de fostul director adjunct administrativ Vlad Rădescu, căruia i se luaseră „jucăriile” puterii, ale bunului-plac și ale intereselor de clan. Așa că, deziluzie pe toate planurile!

În al treilea rând, am acceptat funcția și dintr-o secretă aspirație autoreparatorie. Prin 1976, la discuțiile pe marginea spectacolului cu drama **Balconul** de D.R. Popescu, am participat și eu. Cum punctul meu de vedere nu consuna cu cel al lui Theodor Mănescu, venit din partea Consiliului Culturii, secretarul cu propaganda de atunci i-a dat sarcină directorului teatrului, Dan Alecsandrescu, să mă excludă de la orice discuție viitoare despre teatru... Atunci am înțeles situația și nu m-am supărat. M-am supărat în sinea mea după aceea, pentru că „prohibiția” s-a menținut până în acest an. Eu mergeam la Teatrul Național din Craiova, spre pildă, ca la mine acasă, iar la Teatrul Național din Târgu-Mureș n-am intrat, am spus-o, decât prin față și cu bilet plătit. Mă durea, trebuie s-o recunoșc, văzând cum mulți colegi de-ai mei erau invitați la premiere, iar eu, care și scriam în presa de cultură despre unele spectacole, nu figuram în unghiul de atenție al directorilor. Acum, în semn de „răzbunare”, am dat dispoziție ca absolut toate cadrele didactice de

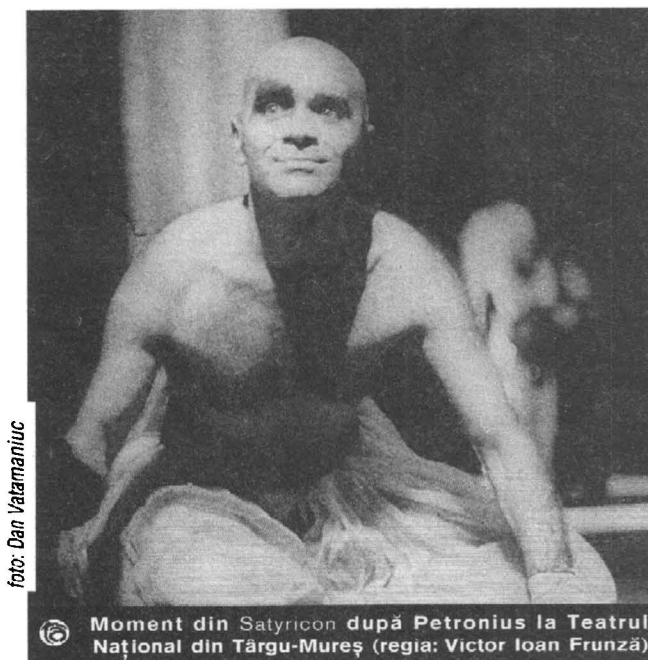


foto: Dan Vatamaniuc

la Academia de Artă Teatrală să fie invitate nominal la premierele noastre, iar pe câteva dintre ele le-am chemat și în Consiliul artistic lărgit al teatrului.

În al patrulea rând, am acceptat funcția aceasta deoarece, ca profesor de „teoretice” la Academia de Teatru (Istoria teatrului românesc și universal, Semiotica teatrului, Teoria dramei etc.) nu am avut nici puțința și nici abilitatea pentru o implicare mai adâncă în „viața” artei teatrale, în destinele spectacolului și ale actorului, în bucuriile și tristețile lui, în succesele mari și mici ale acestuia. Și-mi doream. De aceea, spun că am avut și satisfacții urmărind din stal procesul de creație al spectacolului **O noapte furtunoasă**, în regia domnului Mircea Cornișteanu (s-a spus că nici un director de până acum n-a venit pe la repetiții!), cum m-a bucurat succesul enorm pe care l-a cunoscut până azi; mă bucură frământările și îngândurările studenților mei (regizori și actori) implicați în spectacolele Naționalului; mă întăresc și îmi dau satisfacții enorme strădaniile tuturor celor ce slujesc scena noastră (regizori tehnici, mașiniști, meseriași) pentru a face lucru bun și frumos și pentru a se autodepăși; mă bucură fețele deschise ale oamenilor și bucuria lor

că s-a instaurat o stare de liniște creatoare, de normalitate, fără scandaluri zilnice din nimic, fără amenințări, fără teroare, fără meschinării josnice etc; mă bucur că acum aproape toți actorii secției române au ceva în lucru, sunt implicați în spectacole, ba unii, care au stat ani de zile neutilizați pentru că nu intraseră „în clan”, au chiar prea mult de lucru (ca tânăra actriță de mari disponibilități Suzana Macovei); mă bucură, în sfârșit, privirea, acum blândă și înșeninată, a actorului Vasile Vasiliu, membru încă al trupei inițiale a secției române, nedreptățit flagrant și aruncat de clanul Rădescu pe un pat de spital (și acum mă tulbură întrebarea cinică a lui V. Rădescu: „Cum? N-a mai murit?”).

Cam acestea ar fi câteva dintre motivele pentru care am acceptat funcția de director general al Naționalului târgumureșean. Și cât va depinde de mine, de colegii mei adjuncți (Kincses Elemér și Kárp György), de cele două trupe actricești și de ceilalți slujitori ai scenei noastre, ambiționăm să venim în întâmpinarea tuturor dorințelor și aspirațiilor celor ce ne prețuiesc, cu spectacole de ținută, spre bucuria și satisfacția tuturor.

Grupaj realizat de **VICTOR PARHON**

## ● OPINII ●

## ● OPINII ●

# Scandal în culise

De ce nu-mi place în perioada de tranziție?

Mai întâi și-ntâi de toate... îmi displace modul în care sunt destituiți și înlocuiți directorii de teatru. Da' ce, parcă numai ei? Nu că unii n-ar merita să fie „scoși”, chiar înainte de a fi fost numiți... Nu! Generalizarea însă te poate speria. Mă intrigă mai ales modul cum se procedează.

Și nu mă refer numai la teatrul în care lucrez. Unora li s-a reproșat că n-ar fi manageri, când treaba lor era să facă spectacole bune, unora că nu-și iubesc destul țărișoara și nu „încurajează dramaturgia națională”, altora că nu stau 8 ore la serviciu și nu semnează corect condica... Li s-au pus în spinare vini imaginare. Și-au dat mâna, întru reușita

cabalei, primării, inspectorate, Curtea de conturi. Am văzut cu ochii mei un chestionar al... Curții (!) dintr-un oraș românesc în care, printre alte ineptii, un director era întrebat așa: „Ce a-ți întreprins dv. pentru îmbunătățirea activității instituției?”. La toate ușile pe care sunt **azvârliți** unii stau, cumiți și răbdători, alții, așteptând să fie numiți. Poate sperând

Imagine din Cimitirul păsărilor de Antonio Gala la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Anca Bradu-Panazan)



foto: Marian Antal

sincer (o sinceritate teatrală, firește!) să facă mai mult ca predecesorii lor. Ușile închise prea bine au fost sparte, nu o dată. hârtoagele – închise sub șapte lacăte. Secrete, mde! Ministerul nu se implică. Nu destituie, nu numește. Preia patrimoniul. Auzi! Toți vor liniște și calm. Adică anchilozare. Bani tot nu sunt. Actorii se macină în bârfe mărunte, în ură fără margini („Dați-mi un pretext să vă pot urî!”), mai ceva ca celebrele personaje ale lui Mazilu, Dumnezeu să-l și să-i ierte! Tandri și abjecți.

Și tot mai goliți de sensurile adevărate, de esențial, tot mai împuținați. Ca artiști și ca oameni. Nu toți, Dumnezeule! Cei care ard cu flacără mare se sting ca lumânările. Și se retrag în ... ZONĂ ... până nu-i înghite mărul mizeriei și nu-i maculează de tot...

Nu vorbesc acum decât despre **geniul** celor care scriu într-un cotlon întunecos aceste **scenarii** de o scârboșenie infernală. **Prea seamănă dezbinările noastre!**

Există interesul de a se menține scandalul în culise. Se vântură directorii după binecunoscutul principiu „scoală-te tu, să m-așez eu!” Ce program, ce repertoriu, ce idei de urmărit, ce finalitate, ce continuitate, ce tradiție?! Ce perspectivă?! La dracu! S-o luăm de la capăt în fiecare an! În felul acesta nu se mai vede nimic. Și mai ales valorile autentice. Se văd ca prin ceață. Se ajunge iar la uniformizare, la „toți să fim” și „toți să jucăm”, „toți să...” Nu toți, domnilor, ci fiecare. Și, mai ales, cei care merită și au har. Nu la grămadă, cu norme, că felul ăsta l-am mai consumat și am văzut la ce-a dus. La mediocrizare generală.

Așadar, desfid pe oricine mi-ar spune că asemănarea intrigărilor din teatre este întâmplătoare.

Cine pune ...at pe clanță?

Cam așa arată „piesa de actualitate”, azi, în România:

Actul I: Numirea. Interviu, conferințe de presă. Promisiuni. Zâmbete. Coniac franțuzesc.

Actul II: Încercări. Uneori și reușite. Zbateri. Nu aia, nu ailaltă. Nemulțumiri. Isterizare. Memorii. Jos! Sus! Presa urlă.

Actul III: Cărtea de conturi. Șicane. Violență. Nimeni nu știe nimic. Destituiri. Proces. Bere caldă.

Final: LEHAMITE(A) de tranziție! Și de tot.

ELISABETA POP

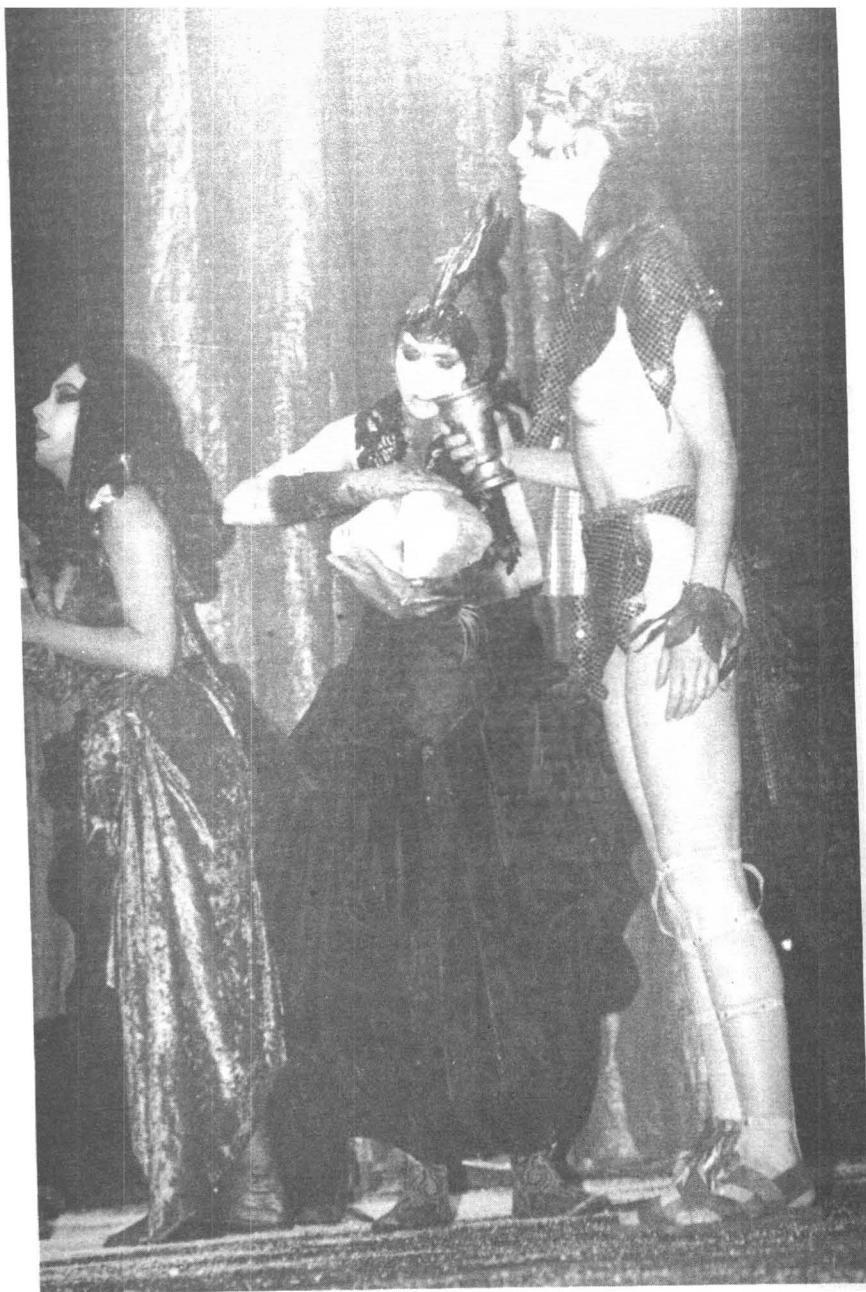


foto: Dan Vătanianu

## Puterea cuvântului și puterea

Nu demult, mă plângeam de lipsa de eficiență a „actului critic”, de apăsătorul sentiment de zădărnici pe care-l încearcă un comentator al „fenomenului teatral” atunci când constată că unica urmare concretă a observațiilor sale sunt privirile dulci sau veninoase ce-i parvin dinspre cutare „creator” laudat ori admonestat. Iată însă că aflu un lucru ce pare să contrazică fundamental această realitate: o cronică de-a mea a fost folosită drept argument – între altele, probabil – pentru demiterea unui regizor! Este vorba despre Victor Ioan Frunză, al cărui *Satyricon* a făcut obiectul unor rezerve critice

exprimate de mine, sub titlul „Prețul succesului”, în numărul 7–8–9/94 al revistei „Teatrul azi”. Ei bine, aceste rezerve – formulate cu bună-credință, dar și, îmi place să cred, civilitate – au servit conducerii Teatrului Național din Târgu-Mureș pentru a se debarasa de un director de scenă valoros; de autorul a două spectacole – numitul *Satyricon* și *Tom Palne* – prin care teatrul târgumureșean s-a impus în stagiunea trecută ca o instituție activă și interesantă pentru cronicari și spectatori; de un artist pe care, de altfel, eu însămi îl calificam, în pomenitul articol, drept, „un regizor mare”! Firește, o împrejurare ca



aceasta ar putea gădila în mod plăcut orgoliul oricărui producător de texte critice, ale cărui frustrări profesionale se văd spulberate dintr-o lovitură: ia te uită ce putere are cuvântul meu, ce persoană importantă și temută sunt! Da, aș fi simțit, poate, asemenea pe cât de înavuabile pe atât de omenești satisfacții dacă, de-a lungul timpului, măcar unul dintre cazurile grave de „nechemare“ artistică pe care le-am semnalat – alături de mulți colegi cronicari – ar fi fost rezolvat cel puțin pe sfert așa de ferm. Când **știi** însă că nici pomeneală să se fi întâmplat vreodată asta,

când **văd** cum în jurul nostru se țese, pe față și cu un cinism egalat doar de propria noastră dezbinare sinucigașă, o nouă (sau nici măcar nouă) cabală a bigoților, când **constat** că dreptul meu civic și profesional de a-mi spune deschis părerea este transformat în perfidă armă de atac și răzbuțare personală a unor ființe cu care n-am observat să am ceva în comun, nu mi-ar rămâne decât să-mi cer demisia din „breasla“ critică. Ne întoarcem oare la vremurile când se orchestrau campanii de presă pentru înlăturarea artiștilor indezirabili? Suntem iarăși obligați să

scriem nu așa cum credem sincer, ci așa cum dictează meschinele intrigi de care lumea teatrului este, din păcate, plină, chiar și fără obtuzitatea agresivă a trepădușilor administrației? Alternativa la eventuala mea cerere de demisie n-ar fi decât cererea de demitere a **lor**. O cerere pe care să o susțină, răspicat, toți cei ce (mai) socotesc că putem construi nu socialismul ori capitalismul, ci **normalitatea**.

**ALICE GEORGESCU**

## Teatrul bolnav

Teatrul, nobila comunicare terestră, oglindă în care de-a lungul istoriei ne-am văzut unul pe altul, dincolo de condiție socială, națiune sau etnie, și, mai mult, ne-am privit și dincolo de timp, este ciopârțit de câțiva „creatori“ grăbiți, care nu mai au răbdare să citească atent textele dramatice, preferând să rescrie, prin prisma personalității lor mici și turmentate, opere mari ale spiritului omenesc. Ne întrecem chiar în a întoarce textele pe dos și a le denatura sensul, schimbându-le personajele exact în opusul lor, în virtutea întrebării: „Da' de unde știu eu cum este personajul X?“. Din orizontul strâmt al cunoștințelor mele de anul I îmi permit să vă răspund la această întrebare: din text, domnilor! Virtuozitatea regizorală de-a lungul timpului a constatat tocmai în a inventa funcție de vremea ta, dar pe structura autorului (d.p.d.v. al teoriei literare, nici nu se poate face altfel, schimbarea fundamentală de accente și raporturi dezintegrează textul, făcându-l illogic), introducând subtil în felul în care citim piesa și punctul nostru de vedere ca individ ce aparține unui anume timp. Putem privi o structură dintr-un anume unghi, dar nu putem schimba însăși structura.

Ce mai facem noi? În numele unui „firesc“ subcultural, bălmăjim (pe tonuri ciudate) metaforele versului shakespearian, schimbăm raporturile fundamentale dintre public și spectacol (și aici nu mă refer la beneficele experimente grotowskiene de re poziționare a publicului, ci la cu totul altceva – voi pomeni în cele ce urmează), învățăm actorii să-și târșăie picioarele pe scenă, iar replicile cele mai

importante îi punem să și le șoptească, discret, undeva în fundul scenei, cu spatele, eventual gol, la public. Și, ca și cum atâta nu ar fi de ajuns, ne repezim furios la spectator, îl legitimăm la intrare, îl batem, îl tragem de braț, îl separăm de însoțitor și-l zvârlim jos într-un colț prăfuit, numai dacă am reușit în prealabil să scoatem de la el o poezie. Spectacolul a început! Actori, acum e momentul! Răzbuțați-vă pe neajunsurile vieții voastre! Publicul e de vină! Dați-i foc, afumați-l, umpleți-l de praf, uitați-vă urât la el, zberiați-l în urechi, puneți-l cât mai aproape de voi, să simtă cu nasul cât transpirați dumneavoastră pentru un salariu de mizerie! Când se termină spectacolul, dați-l afară cu picioare în dos și nu uitați să vă gratulați pentru noua reformă a teatrului pe care tocmai ați înfăptuit-o. Măine așteptați să vină alții, pentru a o lua de la început. Dar alții nu mai vin! Nu-i nimic, facem festivaluri și jucăm noi pentru noi. Dar nici nouă nu ne place ce-a făcut celălalt, pentru că mie îmi place numai ce-am făcut eu.

Teatrul e bolnav. Mai bine zis, e îmbolnăvit. Noi îl îmbolnăvim. În slăbiciunea noastră omenească ne contaminăm unul de la altul de orgoliu, orgoliul de a schimba, orgoliul de a te simți atotputernic, peste actori, peste text, dincolo de oamenii ce te vor vedea, rupem orice fel de comunicare, devenim impermeabili, nu ne mai ascultăm unul pe altul, vedem lumea deformată prin prisma păduchioaselor noastre angoase și ambiții. Ne strigăm pustiul din suflet prin imagini șocante. Construim plini de zel teatrul psihiatric. Un mic exemplu: teatrul de coșmar. În ce constă el? Indiferent de

natura textului, de parcursul și mesajul lui, eu îl recompun în cheie coșmarescă. Mișcări bizare, sunete din fund de iad, măști urite, gânduri urite, lumini ciudate, foc și pară. Alt exemplu de teatru psihiatric? Teatrul soluției extreme, teatrul care, indiferent de situație, apelează implacabil la violența fizică (bătaie, viol, țipete) sau spirituală. Totul pleacă de la ideea că publicul vine la teatru „ca să vadă energie“. Parțial adevărat. Publicul însă nu vrea „să vadă energie“ în sine, ci să înțeleagă conținutul, sensul pe care energia îl poartă cu ea. Viața nu este reprezentată (decât la nivel primar) de energia ei, ci de conținutul ei. Spectatorii vin la teatru ca să vadă oameni ca ei luptându-se cu o problemă, nu actori zbierând înnebuniți. Alt exemplu. Teatrul de imagine, teatrul de scenograf, în care actorul nu mai contează, el devine numai un element zgomotos de decor, frumos luminat și pretențios îmbrăcat; în rest, perdele, lumini, scaune, pietre și, pe undeva, în planul trei, textul (numai la nivel sintactic).

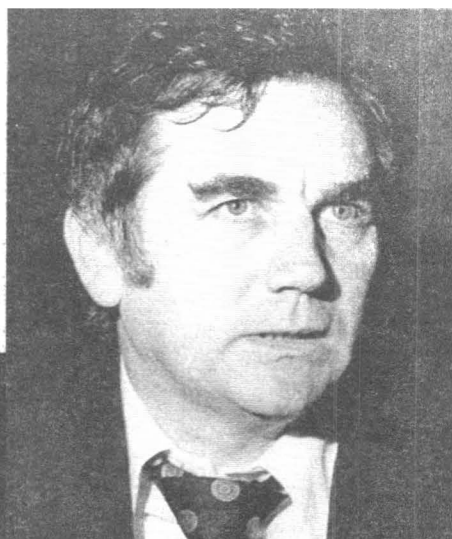
Diavolul și-a făcut sălaș în sufletele noastre. Dar ce vină are teatrul? De ce să ne folosim de el pentru a ne răzbuna pe semenii noștri? Oare e nevoie de un Isus Hristos al teatrului care să alunge păcătoșii de pe treptele templului său? Și, fie vorba între noi, nu sunt singurul care îl așteaptă pe acest nou Messia; suntem cam mulți. S-ar putea ca Messia al teatrului să fim chiar noi?

**ȘERBAN PUIU**

– student regie-teatru, anul I, ATF –

# DUMITRU RADU POPESCU

## Oglinda cu două fețe



Întineresc. Se aud pași. Din ce în ce mai mulți, mergând, băjbăind, alergând. Bate o toacă, în depărtare. Pașii se opresc pe loc, parcă încrămeniți. Toaca tace. Pașii iarăși se înmulțesc, într-o fugă generală, speriată, prin beznă... Bate iarăși toaca și o geană de lumină apare prin fereastra din dreapta. O cameră. Canapea, masă, scaune. Un chepeng. Două uși: una, în stânga, față, închisă; alta, în spate, mijloc, deschisă... Prin a doua ușă se vede o grădină. Cum lumina va crește, grădina plină cu flori își va arăta și crucile ce o fac să fie și un fel de cimitir... În mijlocul grădinii, în fundul scenei, o bisericuță de lemn. Toaca toacă. În stânga camerei, spate, dar nu lipită de perete – o oglindă veche; un cuier, de fapt, cu oglindă. Mai multe haine, umbrele, pălării stau agățate... Strabon își dă jos halatul, ia o haină, își pune o pălărie pe cap. E gata să plece. Aude toaca. Se uită pe fereastră. Revine lângă cuier, ia o umbrelă... Nu se uită în oglindă, e grăbit. Se impiedică de un scaun. Îl pune la loc, lângă masă. Vedea pe masă niște cărți de joc. Pachetul. Și patru „mâini” de cărți puse în fața celor patru scaune... Se uită, aproape pe furiș, privind întâi spre uși, spre ferestre... Filează cărțile... Duce repede umbrela spre cuier, cu cărțile în mână; pune umbrela în cuier. Filează cărțile... Mâncând un măr.

**STRABON:** Ce măr dulce! Pas-parol? Niciodată! (Se caută în buzunare, scoate niște bani, îi pune pe masă. Plusează.) Pe de trei!... (Liniște. Strabon așteaptă. Pune cărțile pe masă, se așază pe „cel de-al doilea scaun”, ia cărțile „celui de-al doilea scaun”, le filează... Atent.) De ce l-am iubit eu pe Chiriță? Că niciodată nu-i dădea norocului un picior în fund! Întotdeauna își juca șansa! Pas-parol? Niciodată! zicea Chiriță. Mi-am însușit această lecție teribilă de viață și niciodată nu fug din fața!... (Pune cărțile pe masă, se mai scobește în buzunar. Scoate un ceas.) Plus ceasul!... (Liniște.) De ce m-a poreclit pe mine colegul meu Chiriță, în școală, Strabon? Pentru că eram foarte bun la istorie? Aș! Fiindcă mă uitam cruciș!... Strabism... Strabilică!... Bă, Strabilică, te uiți cruciș la mine... la fete, la cireș, la... la, la... muieri!... Te uiți la una și vezi alta! Altceva! Ce dracu, nea Strabone, tu ești un fenomen: vezi istoria căș!... (Râde.) Vezi timpul... lumea... aiurea!... (Se oprește din râs. Tace. Solemn.) Am spus: plus ceasul! (Liniște.) Până și Homer s-a întrebat: lumea are un început, un sfârșit? Și el, orbul, spunând că zeii – adică elementele, ce dracu! – sunt veșnic vii..., s-a și pronunțat pentru eternitatea lumii!... (A trecut, aproape hoțeste, pe scaunul „trei”, a filat cărțile, s-a scobit în buzunare.) Plus șapte chibrite! (Așteaptă.) Heraclit, Plutarh, Platon, Herodot, Diogenes Laertios, Aristotel, Palaiphatos... (A trecut pe scaunul „patru”.) Pas-parol? Niciodată! (Își rupe doi nasturi.) Plus doi nasturi!... (Liniște.) Numai un tâmpit joacă pocher singur? (Își pune haina în cuier; revine la masă, trece prin fața fiecărui scaun.) Ei, acu’ e acu’! Aceasta-i întrebarea! Cât? (Se aude un motor de mașină.) Despina?! Aglaia, Eva, Leopoldina, Ana, Liliana, Frusina?! (Își pune pălăria în cuier, ia un ziar și citește, pe canapea...) A explica miturile prin reducerea lor la niște fapte istorice, uneori banale, se poate numi, desigur, exegeză

istorică, dar nu știu dacă... (Mașina parcă s-a oprit în preajma casei; Strabon aruncă ziarul, ia un volum dintre cărțile așezate pe o măsuță, se întinde pe dormeză, citește...) Cufundat în lectură! Prin dreptul ușii din spate, dintre flori și pomi înfloriți, o siluetă feminină!... Un peripatetician, din școala lui Aristotel, Palaiphatos, și-a făcut din exegeza istorică un nume... (pași)... un fel de nume... A aplicat-o miturilor lui Homer... și urmele ei le găsim și la Strabon, Heraclit, Plutarh...

**DESPINA** (a ajuns în ușă): Nu ține! Nu mai ține, Strabonice! Lasă istoria și ajută-mă să mă dezbrac... (El citește, absorbit de lectură.) Dacă nu, mă dezbrac singură! (Se duce spre cuier, își pune umbrela în...) Ah, fir-ar a dracului de oglindă! De ce n-o spargi, bre?! De câte ori mă uit în oglinda asta spurcată, mă văd mai bătrână!... de parcă îmi arată cum voi fi mâine... Strabon! Sparge oglinda, n-ai?

**STRABON:** Sparge-o tu!

**DESPINA:** Știi că n-am curajul!... Că sunt superstițioasă!... Dar e așa cum îți spun eu: te vezi în ea încărunțind, devenind o momâie!... Chipurile noastre îmbătrânesc în această...

**STRABON:** Dacă o privești uitându-te spre perete! Dar dacă o privești dinspre perete... dac-o privești din partea aialaltă!... Căci oglinda asta are două fețe!... Atunci te vezi întinerind!

**DESPINA:** Ridică-te de pe dormeză când vorbești cu mine!

**STRABON:** Și dacă nu mă ridic?

**DESPINA:** Vin lângă tine și-ți șifonez cămașa... Dă-ți jos cămașa când vorbești cu mine! Și nu mai umbla cu basme... legende, mituri, istorie, cioace!... Pune mâna pe mine, că n-am timp, intră în istoria contemporană! (Râde.) Nu râzi de ce spun eu? Sunt nebună?

**STRABON:** Nu ești.

**DESPINA:** Ba sunt.

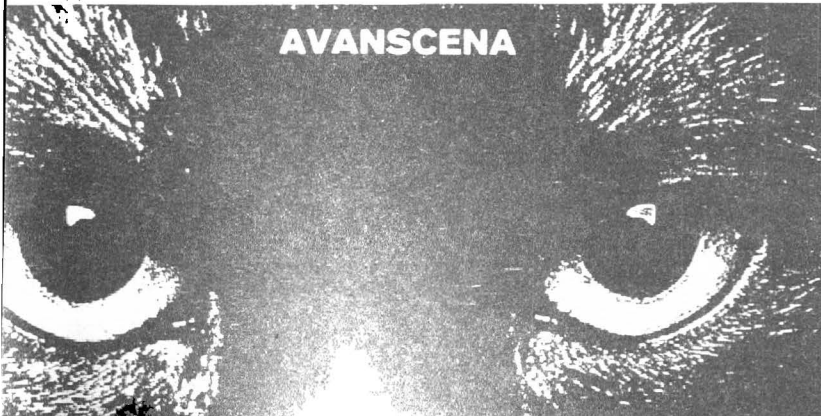
**STRABON:** Nu ești.

**DESPINA:** Sunt! Sunt închisă într-o oglindă cu două fețe! Așa am visat? Așa mă văd... ieșind din ea, când întinerind și venind în brațele tale, când îmbătrânind...

**STRABON:** Glumești, desigur...

**DESPINA:** Deci e o glumă să mă mai... să te mai țin în... Strabon, oglinda e mai afunsită decât istoria ta... decât labirinturile...

### AVANSCENA



decât... M-am visat în oglindă, astă-noapte, mâncând mămăligă cu lapte în rai, acolo unde curg râuri de lapte și malurile sunt de mămăligă!... Ți dai seama cu cine vorbești, ce inconfundabilă și de neînvinș sunt, dacă am luat aseară cina în paradis?!

STRABON: Un vis!... *(Râde, se ridică.)* Înseamnă că aseară te-ai culcat flămândă și-ai visat...

DESPINA: Te-am visat și pe tine!

STRABON: Acolo?!... *(Se închină.)* Doamne păzește! E mai bine aici... mai joci o carte, mai te ispitește cel ficlean... *(O ciupește de fund.)* Nu te bucuri?

DESPINA: N-auzi nimic? Cineva... spune „Tatăl nostru”! Se roagă... Mai mulți! E o sărbătoare, azi? Nu mă ciupi, nu pot să mă culc cu tine când alții spun „Tatăl nostru”!

STRABON: Atunci, cară-te!

DESPINA: E mașina stricată, nu pot să plec! Am venit să mi-o pui la punct.

STRABON: Truc vechi! „Trabantul” tău, întotdeauna când ai venit la mine să-l repar, era perfect!...

DESPINA: Acuma este... este imperfect... *(Râde.)* Nu te pot face să râzi? *(Se uită la cărțile de pe masă.)* Ce-mi place mie la tine este acest joc... pe care-l joci uneori și singur... această ambiguitate a ta, sau șiretenie, sau neputință de a ieși din casa asta – și din tine!... Nu? *(Filează cărțile.)* Oh, ce mister al ființei!

STRABON: Pleacă!

DESPINA: Înainte ai fost mai delicat, mi-ai zis: cară-te! Nu mă car! Soțul meu, marinarul, nu ne mai poate găsi... aici... Căci... căci a murit! *(Liniște; filează cărțile.)* Ți-am mai spus? Nu m-ai crezut, nu mă crezi, crezi că moartea lui e un truc, crezi că moartea e un truc?!... *(A dat cu cărțile de masă.)* Dar am venit la biserică... *(arată spre bisericuță)* să-i fac pomană... Să-i pun o cruce, nouă, de ciment!... Și nu pot! Din cauza perioadei de tranziție! Din cauza reformei... Mă ascuți? Unde vrei să fugi?

STRABON: Nu fug, vreau să mă bărbieresc... *(Întră în stânga.)*

DESPINA: Lasă ușa deschisă, puiule... *(Surprinsă, furioasă.)* Adică, eu mă bărbieresc?

STRABON: Nu, nu... Spui adevărul...

DESPINA: Minți! Zici că mă bărbieresc – nu că nu spun adevărul, ci că mi-au crescut tullele în barbă!... Am mustăți, am îmbătrânit, vrei să mă rad?

STRABON *(revenind, cu spuma pe obraji etc.):* Draga mea...

DESPINA: Nu te linguși, păgânule!

STRABON: Iubito, voiam să mă rad... să mă fac gigea... ca să...

DESPINA: Ca să ce?

STRABON: Ca să pot... asculta... mai destins... mai proaspăt... Cu ce te împiedică reformatorii, acești tehnicieni cu doctorate?!

DESPINA: N-ai auzit de privatizarea cimitirelor? Nu. Tu nu ieși din casă! Tu ești un...!

STRABON: Despina, nu te enerva!

DESPINA: Sunt calmă. Da... Privatizarea... Fie în regie autonomă, fie pe acțiuni, fie după varianta Cojocaru, fie după varianta Roman-Vătășelăscu-Dijmărescu, fie după modelul suedez, fie după cel japonez, fie după modelul Huși-Buhuși-Chișinău Criș, fie după experiența românilor care muncesc cu ziua la curățatul și aranjatul cimitirelor în Serbia, pe-o colivă, treizeci

de dinari și o marcă, fie în orice fel – cimitirele din România vor ieși din proprietatea statului și de sub tutela bisericii și se vor privatiza, intrând în beneficiul cetățenilor. Mormintele vor fi altfel aruncate, după alfabet, privatizarea lor va ține cont atât de doleanțele morților – din testamente, care au! –, cât și de opțiunile celor încă aflați în viață. Astfel că se va ajunge cu timpul la o planificare nu doar a spațiilor destinate construcțiilor noi, dar și la o planificare a ritmurilor în care moartea va munci, ca nici ea, sărmana, să nu aibă goluri de producție, sau aglomerări nedemne de intrarea noastră în Europa. Și ea se va privatiza, va ține cont de economia de piață... *(Strabon râde în baie.)* Râzi, păgânule, de suferința mea, de ce spun, de moarte?!...

STRABON: Despina!

DESPINA: Gura! Transferând toată puterea țării asupra cetățenilor, guvernul și-a îndeplinit, și în cazul cimitirelor, programul său de desăvârșire a democrației... Se va termina, astfel, și cu pilele – în privința acordării unor spații cavoistice mai centrale, se va pune capăt bacșipurilor date ciocilor, ca să te îngroape, țiganilor, ca să nu-ți fure florile de pe mormânt... se va întemeia o ordine care îi va mulțumi pe cei morți, dându-le certitudinea egalității în drepturi! Astfel, morții din România o să fie primii români care o să intre în Europa – astfel morții din România vor fi fericiți!...

STRABON *(vine din baie, freș):* Ești nebună.

DESPINA: Eu ți-am spus întâi că sunt nebună, și nu m-ai crezut. Sunt – dar și ei sunt... Și oglinda este, și timpul este... Fiindcă – atenție!! – l-am întâlnit pe Titi! Titi mi-a vorbit despre privatizarea cimitirelor!

STRABON: Titi, mortul?

DESPINA: Da, a înviat, l-am întâlnit!...

STRABON: Titi, soțul tău?!...

DESPINA: Să nu spui că soțul meu era mort și când era viu!

STRABON: Tu mi-ai spus... atunci...

DESPINA: Poate... Dar acum e viu! L-am văzut!

STRABON: Imposibil!

DESPINA: Și-eu spun că e imposibil! Dar e posibil doar dacă... dacă eu sunt nebună!

STRABON: Draga mea, eu știu că tu în tinerețe...

DESPINA: Acuma nu mai sunt tânără?

STRABON: Ba da! Știu că... mi-ai povestit cândva... că atunci când jucai teatru...

DESPINA: Am jucat teatru ca amatoare!

STRABON: Desigur.

DESPINA: N-am fost niciodată profesionistă.

STRABON: Desigur. Dar ai tănit...

DESPINA: Nu!

STRABON: N-ai visat?!...

DESPINA: Nu. Mă confunzi!

STRABON: N-am cu cine!

DESPINA: Ba da... cu vreuna care... a intrat în oglinda asta... cândva... și-a rămas acolo... și vine doar noaptea, pe întuneric... îi auzi pașii... îi... *(Plânge.)* Sunt nebună, iartă-mă.

STRABON: De-ai fi nebună, nu ți-ai cere iertare. Dar... bine, bine!... ești nebună!... Însă atunci, cândva... ca amatoare, în piesa... „Oglinda cu două fețe...”

DESPINA: Sau „Casa cu două uși...”

STRABON: Sau „Casa cu două uși”, sau...







DESPINA: ...sau „Ziua satanică“...

STRABON: Vezi că-ți amintești? (*Revenind din euforie.*) Desigur, și nebunii au amintiri!

DESPINA: Mai scurt! Că sosește soțul meu și te taie cu satărul!... E bucătar pe vaporul „Progresul românesc“... Sau așa ceva... Ceva cu progresul! Ce voiai? Că tu, ca un istoric ratat, ai rămas cu mania datelor concrete... Mai bine mai uitai...

STRABON: Niciodată! Și având memorie... nu sunt nici fatalist... Și nici nu zic precum corbul...

DESPINA: Care... Corbu?!

STRABON: Nu mă întrerupe, te rog! Niciodată! Căci corbul, când cineva... În sfârșit, când erai amatoare... Ce voiam să spun? Aha! Spuneai că piesa era... era rotundă!... Neîntreruptă... Se putea întrerupe oriunde, oricând... Și putea fi începută de oriunde, oricând, căci tot avea un înțeles perfect! Că totul este o continuă...

DESPINA: Am spus eu zădărnice, tâmpenie?... Iubire?... Nebunie?... Dumnezeire? Drăcovenie?

STRABON: N-ai spus!

DESPINA: Trebuia să spun! Uite, acum, nu pe scenă, ci în viață, bre!...

STRABON: Mie-mi spui bre?

DESPINA: Ție, oricui, lumii: Bre, l-am văzut pe Titi! Am discutat cu soțul meu, cu mortul!

STRABON: Imposibil! Adică nu, este posibil...

DESPINA: Dacă eu sunt luli!

STRABON: Nu, dacă vrem să înțelegem circuitul elementelor... eternitatea elementelor... a sentimentelor... a zeilor...

DESPINA: Du-te dracului!

STRABON: Nu fi superficială!

DESPINA: Dar nici tu nu încerca să mă faci că sunt cu mințile întregi! Ce elemente, ce zei? Nu trăim printre zei, puile!

STRABON: S-o luăm încet...

DESPINA: Lasă-te de... explicații... de metoda istorică!...

STRABON: Nu mă pot lăsa! Știința a demonstrat...

DESPINA: N-a demonstrat nimic în privința învierii morților! (*Pauză scurtă.*) A, poate crezi că Titi n-a murit? Posibil... Asta, da... Dar a murit, i-am mâncat coliva.

STRABON: Dincolo de lumea noastră... vizibilă... trebuie să mai fie ceva...

DESPINA: Viermii.

STRABON: Nu bagateliza... Omul nu poate cuprinde toate tainele timpului, cosmosului... (*Filează o carte.*) Deocamdată.

DESPINA: Da... Poate ai dreptate! Ar mai fi o șansă, ca să nu fiu tăcnită!

STRABON: Să fiu eu?...

DESPINA: Să fiu și eu moartă, și să mă vezi tu... A, asta nu ți-ar conveni! Și nici să fim amândoi... pulbere... și să voiajăm spre lună, prin aer!... Nu ți-ar conveni, te vād! Uită-te în oglindă, să te vezi și tu cum arăți!

STRABON: Nu mă uit! De altfel, de când mi-ai adus... drept cadou... oglinda asta care a fost... decorul... în piesa „Oglinda cu două fețe“... Nu m-am uitat niciodată în ea! (*Aruncă pe masă cărțile.*) Ful de ași! Ah, n-al cu cine juca! Unde ești, Chiriță?!

DESPINA: Chiriță e în Germania. Dar noi unde suntem?

STRABON: La mine în casă... așteptând să-ți repar „Trabantul“... și așteptând să nu vină bărbatu-tău, mortul!

DESPINA: Dacă el vine, înseamnă că nu există moarte! Că suntem ființe eterne, Strabon! Vai, ce cruciș te uiți la mine! Ca și cum ți-aș spune că, neexistând moarte, nu există nici viață... Dar așa ceva numai o nebună îți poate spune. Și eu îți spun asta, Despina. Deci Despina e nebună, poți zice tu.

STRABON: Nu zic! Să ne rugăm lui Dumnezeu să ne scape de cele diavolești... Da, aud și eu... cum spun unii „Tatăl nostru“! (*Linște.*) Se aude... Da, se roagă. Au nevoie de... de catharsis... De purificare. Până și la teatrele de amatori... spectatorii vin să se purifice... (*Se roagă.*) Tatăl nostru...

DESPINA: Ce faci?! Eu vin la tine, cu iubire, să... Iar tu te rogi lui Dumnezeu?!

STRABON: Tu nu te rogi, nu simți?...

DESPINA: Purgare non est necesse!

STRABON: Poftim?!

DESPINA: Nu este nevoie de curățire... de purgare... de purificare!... Nu!

STRABON: Atunci bagă mașina în garaj... garajul de sub casă, că altul n-am... Și așteaptă-mă!

DESPINA: Iar mă dai afară?! N-ar fi mai bine întâi să... să mai discutăm ceva și pe urmă...?

STRABON: Nu! (*Se închină.*) L-am văzut!

DESPINA: Pe cine?

STRABON: L-am zărit printre morminte! ... Pe Titi!...

DESPINA: Vai! (*Fuge pe ușa ce dă în spate, furișându-se printre flori etc.*)

STRABON: Am scăpat!... (*Își suflecă mânecile, se așază la masă, la cărțile, filează.*) Pas-parol? Niciodată! (*Se aud pași prin grădina-cimitir.*) Cine umblă prin iarbă? Verdele grădinii-cimitir, rozul trandafirilor, albastrul cerului!... Există o tensiune între aceste culori și un echilibru! Aerul, transparența aerului parcă ar fi nimic! Inșuși! Dacă n-ar fi spaima din el... din acest nimic!... (*Strigă.*) Cine e acolo? (*Nu se mișcă.*) Ce nu se vede... acel ins care nu se vede, dar mișcă tufele de trandafiri, acest ins invizibil, acest soț... mort... viu... perfect limitat, căci i se aude răsuflarea, și perfect... fără limite, nețărnut... (*Surâde.*) Îmi fac curaj? Un adulter? Eu, amantul doamnei?... Cum o cheamă? Nici nu-mi mai aduc aminte de ea! (*Se așază în genunchi, se roagă.*) „Tatăl nostru“... Nu ține! Să mă revolt?... Față de cine? Să fiu deznădăjduit! Ah, asta e mai ieftin! Sunt deznădăjduit, deprimat, dezolat... căci nu mai există nimic sigur, că această afurisită de realitate, ca și visul... sunt un ra... Pardon! Sunt un!... Pardon! Stânga cu dreapta, susul cu josul, extremele – se ating. Sunt la fel. Râsul-plânsul. Dumnezeu și... (*tare*) Satana! Asta mă face mai curajos... (*Războinic, către grădină.*) Mi se rupe în pașpe! Leși de-acolo, dacă ești... Ei, n-o să te visez. Am visat astă-noapte haine roșii – și-o să-mi meargă azi bine! Da, da, nu se știe cine pe cine urmărește, iubește, omoară... Ca într-o poveste. Vreau să visez că mă îmbrac în haine împărătești – ca să am noroc! (*Linște.*) Nu e nimeni, totul e o părere... (*Își pune pălăria pe cap, filează cărțile de la „scaunul dol“.*) Plus ceasul, am spus! (*Fără să se uite spre oglindă, o arată cu mâna dreaptă.*) Cine iese din oglindă, cine intră în ea? Nu aud bine... Aud doar cum luciul oglinzii își refacă frumusețea, în tăcere... Cine

ești? (A apărut, prin chepeng, Despina.) Trebuie să ne reducem spaimele... la niște proporții rezonabile, apropiate de realitate... Să coborîm pe pământ. Pentru Ephoros, Pythonul de la Delfi, nu fusese decât un tâlhar, numit „Dragon”, ucis de Apolon în ascunzătoarea de pe coastele Parnasului. Strabon. „Ziua satanică”, piesă... (Surâde; retoric.) „Casa cu două uși”...

Una duce spre cimitir.  
A doua este întotdeauna închisă.  
Nu pot ieși din casa mea  
De teamă că n-o să mă mai pot  
Înapoia niciodată.  
E ca și cum aș încerca să ies  
Din propria mea piele  
Care s-ar zbârci, apoi,  
Și nu m-ar mai încape.  
(Scârțâitul chepengului; scurtă pauză.)  
Oricine poate intra la mine în casă  
Venind pe ușa deschisă,  
Care dă în curtea bisericii,  
De unde începe cimitirul.  
Intră spre seară, cu lumânări  
Aprinse în mâini, persoane  
Pe care nu le-am văzut niciodată.  
Bate clopotul, stins,  
Șuieră vântul, printre crucile  
Putrezite. Nimic nu schimbă  
Peisajul din jurul casei.  
Soarele mereu e în amiază  
Trecând prin geamul ușii în  
Chise, ca printr-un tifon.  
Luna mereu e în vârful prunului  
De la căpătâiul mitropolitului.  
(Se aud pași, voci rugându-se.)  
Pe tatăl meu îl aud cosind iarba,  
Ascuțind coasa cu gresia udă  
Și zicând: „Tatăl nostru carele  
Ești în ceruri, Dă-ne nouă  
Pâinea noastră cea de toate zilele”.  
Mama spală cearceafurile, le  
Întinde pe gardul din flori de liliac  
Și zice: Tatăl nostru, carele  
Ești în ceruri, dă-ne nouă  
Pâinea noastră cea de toate zilele.  
Fratele mai mic, sora mai  
Mare, vecinul din dreapta,  
Cel din stânga, unchiul Va-  
Sile, unchiul Silică, stau  
În genunchi în iarbă și  
Se roagă tatălui din ceruri  
Să le dea pâinea cea de toate zilele.  
Țiganca plină de aur la gât,  
Pe care a mușcat-o o albină  
De obraz, croitorul și notarul  
Spun: Tatăl nostru carele  
Ești în ceruri – și așteaptă  
Pâinea cea de toate zilele.  
Așfel cu conștientă bucurie mare

Că sunt frate cu croitorul,  
Cu paracliserul... Cu soră-mea și  
Frate-meu sunt de două ori  
Frate, o dată după tatăl  
Cel de pe pământ, a doua  
Oară după tatăl din ceruri,  
Cel care ne iartă pentru  
Greșelile noastre...  
Sunt frate cu mama, cu  
Notarul, cu țiganca,  
Cu unchiul Vasile, cu  
Unchiul Silică și cu toți  
Cei ce stau cu genunchii în iarbă  
Și se roagă pentru pâinea cea de toate  
Zilele și pentru iertarea păcatelor,  
Așfel că tu, care apari  
Cu flori în mâini, cu trandafiri  
Sălbatici în mâini, prin fereastra  
Deschisă, și spui că ești iubita  
Mea, ești și sora mea!  
Ce putem noi face împreună,  
Decât să ne rugăm tatălui din cer  
Să nu ne ducă în ispită?!

DESPINA: Putem să-l rugăm și să ne  
lerte pentru păcatele noastre.

STRABON: Și să ne izbăvească de cel ficlean?

DESPINA: Desigur. Dar noi încă n-am păcătuit!

STRABON: Ești sigură? (Despina a intrat pe fereastră, cu flori  
etc.)

DESPINA: Da, frate al meu într-un tatăl  
Din ceruri! Dar cum  
Să facem noi să ne scăpăm  
De acest blestem?

STRABON: Care?

DESPINA: De-a avea un tată ceresc...

STRABON: Nu vorbi blăstămății! Sau ești atee?

DESPINA: Eu sunt nebună!

STRABON: Serios?

DESPINA: În general, cei care-și pierd mințile, nu-și dau seama  
când și le-au pierdut. Eu știu precis când mi le-am pierdut!  
Când te-am văzut pe tine întăiași dată! Sunt nebună după  
gura ta, după...

STRABON: Deci ești îndrăgostită, nu țâcnită! Astâmpără-te! la  
mâna de pe mine! Ce vrei să-mi faci, soro?

DESPINA: Tu vreau să-mi faci!

STRABON: Eu!...

DESPINA: Da, să-mi repari mașina... Să-mi pui la punct  
carburatorul. Să-mi reglezi acceleratorul... Nu e o glumă  
ieftină! Nu ești mecanic? Mi s-a spus că ești mecanic! Nu  
ești tu?...

STRABON: Nu! Pleacă!

DESPINA: Nu! Rămân! Am văzut că ai sculele necesare... Nu fă  
pe trântorul! Treci la muncă!... Ce dracu, n-o să lucrezi de  
pomană, te plătesc!

STRABON: Eva!...

DESPINA: Nu mă cheamă Eva!

STRABON: Așa te cheamă! Cel puțin așa mi-ai spus ieri.

DESPINA: Azi mă cheamă Despina!





STRABON: Despina, și eu am să te iubesc, dacă o să te cari!  
DESPINA: N-am cu ce mă căra, nu-mi merge „Trabantul”, mi-a secat bateria, nu se mai aprinde... Fă-o, te rog, să se aprindă... Și plec! Glumesc. N-o să plec. Întâi o să-ți plătesc. Cum vrei tu, în lei, în valută, în natură. Nu vrei dolari?

STRABON: Nu. Draga mea...

DESPINA: Nu-mi spune dragă, dacă!...

STRABON: Dacă ce?... Draga mea, azi e 12 iunie, ziua misterelor! N-ai citit horoscopul zilei?

DESPINA: Nu.

STRABON: N-ai citit ce-a spus cunoscutul astrolog sovietic...

DESPINA: Nu!

STRABON: Îți spun eu. După calculele și prognozele acestui...

DESPINA: Nu mă interesează.

STRABON: Trebuie să te intereseze.

DESPINA: Nu mă interesează!

STRABON: Trebuie! La 12 iunie, a.c., două planete, Saturn și Jupiter, se vor afla în opoziție.

DESPINA: În opoziție?

STRABON: Asta înseamnă o nouă polarizare a forțelor în societate și începutul unui ciclu în prezența unui număr uriaș de forțe distructive, indicate de juxtapunerea lui Jupiter și Marte sub semnul Leului. O atare situație poate fi comparată numai cu ceea ce s-a întâmplat la începutul lui 1917...

DESPINA: Crezi că va fi la toamnă o nouă revoluție în octombrie?

STRABON: Nu suntem scutiți de un nou Octombrie roșu!... spune astrologul sovietic.

DESPINA: Dar până în octombrie ai timp să... să!...

STRABON: Nu te apropia de mine! Azi, în special în prima parte a zilei, ziua de azi e legată de... de așa-zisa „a 29-a zi satanică a lumii”!

DESPINA: Ce-i asta?

STRABON: Nu știi! Ceva cu Satana, oricum! Ziua aceasta satanică încă din antichitate era caracterizată ca prezentând pericolul dezlănțurii forțelor întunericului.

DESPINA: Atunci e foarte bine! Mă voi dezlănți!

STRABON: Cum?!...

DESPINA: Foarte bine!... Venind spre tine cu cine crezi că m-am întâlnit lângă cofetărie?... Cu dracul! Da, nu râde... Și nu mă fă nebună! Am crezut că m-am diluit când i-am văzut cornițele sub șepcuță, și codița!... Dar acum totul se explică – dacă azi e ziua satanică... O fi onomastica lui! Sau nu crezi că l-am zărit?

STRABON: Ți s-a părut.

DESPINA: Nu mi s-a părut.

STRABON: O iluzie... Poate surmenajul... Poate o reacție!... din cauza rugăciunilor prea multe pe care le-ai rostit azi!

DESPINA: N-am rostit nici o rugăciune.

STRABON: Poate subconștientul – din cauza faptului că n-ai rostit nici o rugăciune!

DESPINA: L-am zărit apoi printre morminte.

STRABON: Dacă astăzi ar fi 13, aș înțelege! 13 – numărul dracului... Poate astrologul a exagerat!... Vrei un ceai?

DESPINA: Nu mă potolești cu un ceai!

STRABON: O cafea?

DESPINA: Cafeaua s-o bei tu! Îmi face tahicardie, fapt ce mă incomodează în momentele mele de percuție...

STRABON: Percuție?

DESPINA: Da, percuție intelectuală. Acuma vreau să-mi vorbești despre Satana. (Se întinde pe canapea.)

STRABON: Te întreb deschis: cine era?...

DESPINA: Cine?

STRABON: Dracul!

DESPINA: Cine să fie? Soțul meu! Știa c-o să vin aici, la tine, și m-a urmărit... „Trabantul” meu fiind hodorogit, m-a urmărit cu bicicleta!... Iar mai înainte, când am intrat în grădină, el s-a furișat printre morminte... Cred că e la ușă!

STRABON: Ce e de făcut?

DESPINA: Spune-i că ești mecanic auto și că eu am venit la tine să-mi reglezi tacheții... să-mi umfli roțile... Ah, sunt glume ieftine?

STRABON: Da.

DESPINA: Atunci n-are decât să intre și să ne afle aici – și să ne spintece cu satârul... Știi că e bucătar pe un vapor de prins pește oceanic?!

STRABON: Nu știam.

DESPINA: Ți-am spus ieri! Taie capul peștelui merlucius și cu latul palmei!

STRABON: Nu mi-ai spus.

DESPINA: Ai uitat. Dar te iert. Ai uitat fiind cuprins de amor. Ieri a fost o sărbătoare a simțurilor...

STRABON: Unde?

DESPINA: Aici, la tine în cameră.

STRABON: Am uitat.

DESPINA: Firesc. Trebuie să ne retrăim sărbătorile... Vino, puie!...

STRABON (privind spre grădină): Nu te cunosc!

DESPINA: Asta să i-o spui lui Titi, nu mie!

STRABON (jovial, privind spre ușă): Cine e Titi? Soțul?

DESPINA: Diavolul Titi. Ah, uite-l că intră... Titi, dragă, ai văzut Trabantul la poartă și ai intrat... Bine-ai făcut! Dumnealui face politică discriminatorie... Nu vrea să-mi repare mașina! Crede că sunt cu țărâniștii! (Intră Titi, agale, în maiou.)

STRABON: Doamnă, nu cred nimic! Nu vă cunosc! Și nu repar nici o mașină, nu umflu nici o roată...

TITI: Dar atunci de ce mai ții firma la poartă?

STRABON: Ce firmă?

TITI: Firma!... Scrie: „Vulcanizez”! „Strabon S.A.”

STRABON: Azi nu vulcanizez! Azi Saturn și Jupiter... stelele...

TITI: Domnule, nu te lua după stele! Mint.

STRABON: Domnule Titi, vă cred. Dar azi mă repauzez. Tocmai îmi făceam rugăciunea când a intrat doamna...

TITI: Sunteți sâmbetist?... adventist? pocăit?... Mă rog, puteți fi de orice religie, pentru mine religiile n-au nici o importanță.

STRABON: Sunteți ateu?

TITI: Eu?

STRABON: Da. Sunteți ateu?... din convingere?...

TITI: Din naștere. (Râde.) Așa cred.

STRABON: Și nu simțiți niciodată nevoia să vă rugați?...

TITI: Niciodată. N-am avut asemenea chemări și asemenea bucurii!... Dar... Dar mi-ați face o mare bucurie dacă i-ați repara nevestel mele mașina... Vă rog să!...

STRABON: Domnule Titi, vă rog să nu mă rugați.

TITI: Domnule, nu numai că vă rog, dar vă și plătesc. Grati! Chiar în dolari! Nu știu dacă v-am spus, eu sunt marinar... Tai



merlucius cu latul palmei. Așa! Pac! (*Lovește, pe masă, un merlucius imaginar.*)

STRABON: Dacă mă rugați, nu pot să vă refuz...

DESPINA: Să ieșim atunci în garaj și să...

TITI: Eu pot rămâne aici, să vă privesc colecțiile acestea de fluturi de varză... Sunt fluturi de varză, da?

STRABON: De varză. Ieșim prin chepeng, în garaj, doamnă... Căci eu nu obișnuiesc să ies din casă pe ușă...

TITI: Nu?

STRABON: Știți, o ușă e închisă, cea de la intrare, iar a doua... asta... dă spre cimitir... Și sunt superstițios!

TITI: Ei, o ușă care duce către... viața de dincolo! Vai, chiar sunteți superstițios!

STRABON: Dumneavoastră, nu?

TITI: Niciodată!

DESPINA: Băgăm mașina în garaj, îi reglează tacheții...

TITI: Nu uita vulcanizatul, domnule!... Plătesc gras! Succes!

STRABON: Nu vreți să-mi dați o mână de ajutor?

TITI: Niciodată!

STRABON: Atunci înseamnă că sunteți un om fericit!...

TITI: Eu?!

STRABON: Nu sunteți? Dar cum o duceți... (*deschide chepengul*) așa... în viață?

TITI: Navigabil. Nu-ți fă probleme. Pune tacheții la punct... Ah, ce fluturi! Și eu am vrut în tinerețe să mă ocup de fluturi! Eh! Tinerețea!... Am fost tânăr și prost, domnule! Dar tinerețea a trecut... Succes! (*Despina și Strabon ies prin chepeng.*) Doamne Dumnezeu, el crede că este amantul! Se înșală. În realitate, ea este amanta lui. Căci ea este Satana... Eva este – și a fost! – Satana. Bietul om, o strânge acum în brațe și nu observă cum îi cresc coarneau... Crede că mă înșală! Fiindcă e nebun... fiindcă nu știe că în realitate el este soțul ei... N-are memorie, domnul Strabon! Normal! Dacă soții ar avea memorie, ar trebui să divorțeze în fiecare săptămână de șapte ori. Ei, de șase ori!... De cinci... (*Apare Strabon.*) Gata? Așa de repede ați rezolvat totul?

STRABON: A fost un fleac...

TITI: Și Despina?

STRABON: Care Despină?

TITI: Soția mea... cu care ați mers să-i reparați mașina...

STRABON: N-o cunosc.

TITI: Și nici n-ai cunoscut-o?

STRABON: Niciodată.

TITI: În nici un fel?... Adică nici n-ai văzut-o?...

STRABON: Niciodată.

TITI: Domnule, dumneata ți-ai pierdut memoria! Despina... soția... care a fost soția dumneavoastră... și amanta mea... Care a fost soția mea și amanta dumitale?... Nu-ți aduci aminte de ea – oricum așa spune c-a fost?! Dar ești completamente găgâl!

STRABON: Nu te înfură, domnule Titi.

TITI: Mă înfură, nu-mi poți comanda tu să nu mă înfură!

STRABON: Dumneata, nu tu!...

TITI: Tu!

STRABON: Vezi că... Sunt marinar de cursă lungă și tai capul peștelui merlucius cu dunga palmei!... Așa! Poc!

TITI: Nu mă sperii...

STRABON: Roagă-te lui Dumnezeu să nu mă înfură!... Roagă-te, am spus.

TITI: Ce să spun?

STRABON: Spune „Tatăl nostru”...

TITI: Tatăl nostru... carele ești în ceruri...

STRABON: Tatăl nostru carele ești în ceruri... Mai departe, frate.

TITI: Frate?

STRABON: Da, toți care avem același tată suntem frați. Dă-ne nouă pâinea... Hai!

TITI: Dă-ne nouă pâinea noastră cea de toate zilele... Aici mă opresc!

STRABON: Bine, e destul! Încă n-ai păcătuit... Încă nu te-a ispitit cel viclean!... Încă nu l-ai cunoscut pe diavol! Ești curat! Hai să te pup, frate.

TITI: Și Despina?... Și pe ea ai învățat-o să se roage... în garaj?... O fi obosit de atâta...! Vai, Despina e și ea sora noastră!

STRABON: Da?

TITI: Da, dacă se roagă aceluiași tată!... Suntem frați... nu putem păcătui...

STRABON: Păi, vezi?!...

TITI: Îți mulțumesc, frate! Pot să-ți sărut mâna, ca unui frate mai mare?...

STRABON: Numai papei i se sărută mâna... Dar și fraților. Da, sărut-o, Titi... Și du-te pe mări!... Du-te pe pustiile întinderi ale apelor...

TITI: Ce zi frumoasă, domnule Strabon!...

STRABON: Ce zi sfântă, domnule, Titi!...

TITI: Dar... dacă... dumneata mi-ai ucis soția în garaj?

STRABON: Atunci o s-o găsești, în garaj, moartă...

TITI: Diavole, mi-ai ucis soția! Nu?

STRABON: Niciodată. S-a sinucis. De fericire. Ca să nu mai cunoască, mâine, uitarea, bătrânețea... Pensia!...

TITI: De ce, Despina?... (*Plânge.*) În România sunt pensii până la 500 de lei... Unii au și 1 000 de lei, și 1 500! Dar nu banii aduc fericirea! Cu 500 de lei un pensionar poate să facă rost de doi dolari! Dintr-o pensie de 1 000 – patru dolari și niscaiva firfirici... Cu patru dolari poți cumpăra patru cutii de bere străină, și-ți mai rămân firfircile pentru mâncare, chirie, îmbrăcăminte, gaz, electricitate, telefon.

STRABON: Ei, dar nu toți au telefon!

TITI: Poți trăi și fără el, și fără electricitate, dacă te culci cu găinile, și fără chirie, alimente – dacă ești mort! Însă e mai dificil în România să mori, decât să trăiești!

STRABON: De trăit poți trăi ca în basme! Bunăoară, cumperi pe doi dolari două kilograme de mere și te hrănești din aceste produse fermecate până la adânci bătrânețe! (*Când trece prin dreapta oglinzii, are barbă. Când trece prin stânga, e mai tânăr. Spre uimirea sa!*) Două kilograme de mere... de aur sunt ceva! Poți să cumperi pe niscaiva firfirici și doi-trei căței de usturoi, pe care să-i porți la gât, să te ferească de boale și de spital, și să-ți aducă noroc!

TITI: Mai ales noroc!

STRABON: La noi e mai dihai decât în Europa, Asia, America, Australia!... Cine își mai poate permite, în lume, să trăiască din câțiva dolari pe lună? Aceasta e întrebarea.

TITI: Nimeni. Acesta e răspunsul.

STRABON: Pensionarii noștri își permit!

TITI: Și încă trăiesc bucușoși foarte!





STRABON: Ce mere dulci (*Mănâncă.*) Din spaimă de moarte, românii au ajuns nemuritori! Preferă, din lipsă de alte cele, să trăiască din mere fermecate!

TITI (*Înghițind în sec, privind merele scoase de Strabon din buzunare etc.*): Nici vorbă să se gândească pensionarii români la moarte! Despina, ce-ai făcut? Cine îndrăznește azi să moară și să dea opt mii de lei pe un sicriu? Adică pensia pe opt luni... sau pe șapte luni! Să iei pensia pe opt luni – ca să mori o singură dată? Și pe lângă copârșeu, mai trebuie plătit popa, în dolari!... Și coliva, bomboanele... Căci pomana mortului a ajuns o utopie!

STRABON: Așa că suntem mândri de fericirea noastră! Mândri că pe pământul României s-a împlinit visul de veacuri al omului – nemurirea!

TITI: Deci!... Despina nu a murit?!

STRABON: Nu. Veniți popoare, oameni de pretutindeni, veniți să vedeți cum arată fericirea de doi dolari! (*Îi dă un măr.*)

TITI: N-a murit Despina! Trăiască Despina! Uite-o!... culege flori!... (*La ureche, lui Strabon.*) Dar eu... eu am scăpat! Eu sunt mort... de mult!... (*Iese surâzând.*) Sâc-sâc! (*Se întuneacă ușor.*)

STRABON: Dacă ăsta e...? (*mort?*) ...înseamnă că eu sunt lili la balcon?! (*Bate o toacă.*) Ce întuneric vine... peste verde... peste roz... Ce tensiune a culorilor! (*Afară se aud şușoteli. Bate un vânt peste grădină etc. Strabon închide ușa.*) Te pomenești că vor să vină peste mine?... Țștia?... Titi, merlucius! Că i-am reglat Despinei tacheții! (*Baricadează ușa. Dar întunericul crește... Bătăi în ușă, glasuri.*) Ah!... Și eram fericit, mâncând mere! Vor să-mi ia cărțile de joc, dormeza... Nasturii? Oglinda, pălăria... Mizerabilii! Mă înghesuie morții?... Sau sunt niște bagabonți, în viață?... Tatăl nostru!... S-o șterg!... Mă ascund! (*Deschide chepengul. Retoric.*) Regele Demetrios... (*Recită din Kavafis, ușor retoric.*)

Când îl abandonară macedonenii, vrând  
în locul lui pe tron să urce Pyrros,  
Demetrios (era un suflet mare)  
nu s-a purtat regește – cel puțin  
așa se spune. Aruncă deoparte  
haina-i de aur, aruncă și scumpa  
(se execută)  
încălțăminte purpurie – și în grabă,  
punându-și strai umil, în lume  
se pustii fugind. Ca un actor  
Ce, încă înainte de a se lăsa cortina,  
își schimbă costumația și pleacă.

(Iese – prin chepeng. Întunericul progresează. Vântul. Bătăile în ușă! Strigătele!... Ușa se clatină – cadel... Poc. Pași! Șușoteli prin beznă!... Râsete... Forfotă. Un blitz! La masă: patru inși joacă poker, femei cu pălării de epocă dansează etc. Întuneric. Apoi, lumină: personajele din scenă, multe – și grădinari, machiori, luminiști etc! – se opresc, într-o scenă... mută! Întuneric! Forfota se reia! Se aude o oglindă spărgându-se... Ca și cum cineva s-ar înghesuie să dispară, de frica luminii... Lumină. Scena e goală. Ușa dinspre grădină, deschisă. Strabon – în timp ce începe să bată toaca, în depărtare – își pune o pălărie pe cap etc. Mâncând mere.) Ce măr dulcel... Pas-parol? Niciodată!

Vineri, 14 iunie 1991

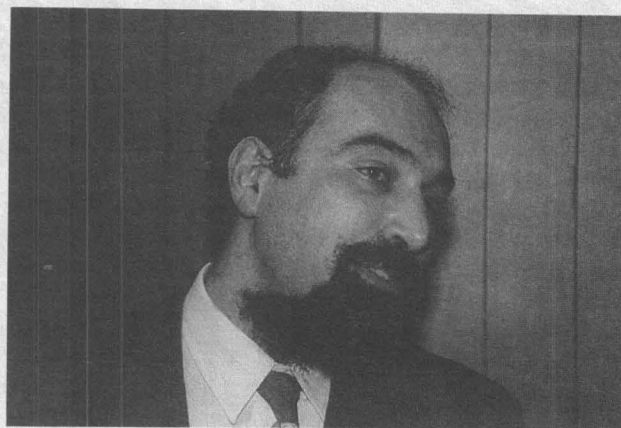
## DIALOGURI SECUNDE

### LUMINA FRAGILĂ A ACTORULUI

– interviu cu Varujan Vozganian –

□ S-a spus că „teatrul este un loc mic, în care se joacă însă marea istorie a lumii”. Ați avut, ca spectator, această revelație?

■ Cred că arta trăiește laolaltă cu oamenii fără ca ei să-și dea seama. Viața este un amestec de artă și non-artă, și când spun non-artă nu mă gândesc la valorile estetice, ci la cele umane. Teatrul – ca instituție care „preia” viața și o închide în convenții – captează jocul secund al existențelor, iar dacă e bine făcut, numai atunci reface izvorul din care a plecat. Întotdeauna, arta pornește din viață și își păstrează trăsăturile autentice, redevine viață. Teatrul este o lume care conține toate lumile trecute, într-o stranie omotetie, situându-le într-un paralelism sugestiv.



Suntem contemporani, trăim laolaltă cu neguțătorul din Veneția, cu eroii tragediilor antice...

□ Sub ce semn se produce acum întâlnirea cu tragedia antică? Este o întâmplare sau un simptom ce indică o criză a realității?

■ Tragedia antică are un anumit sens profund pe care noi îl resimțim cu intensitate: cel al predestinării, al implacabilului. Acolo, lucrurile erau mult mai „simple”: știai de unde vine blestemul sau binefacerea. În trecut fie spus, zeii nu aveau două lucruri pe care oamenii de azi le au: nu știau ce este durerea (în primul rând cea fizică) și nu știau să râdă. În schimb, dușmăneau, pedepseau, hotărau destine. Oamenii știau sau își închipuiau cine este în spatele lucrurilor. Noi acum nu mai știm cine face jocurile; trăim tragedii și ne închipuim zeii, răi sau buni. Aceste lucruri leagă ficțiunile dramatice de realități. Și mai există ceva care le leagă: profunzimea suferinței. În ceea ce privește fericirea sau suferința, omul n-a învățat nimic în plus, de mii de ani: le trăiește la fel de profund, deși ele se repartizează psihologic în alt mod.

□ Se poate pune, prin teatru, un diagnostic al realității?

■ Vă voi da un răspuns indirect. Literatura de tranziție a dezamăgit. Scriitorii par a nu fi avut intuiția posterității, adică să scrie ca și cum n-ar muri niciodată sau ca și când nu i-ar interesa ce se va întâmpla după moarte. Astfel încât, adesea, sertarele s-au dovedit fie goale, fie pline cu hârtii care semănau cu cele care erau pe birou. Nu avem o literatură de tranziție care, pe de o parte, să arate ce a fost și să elimine nostalgile

unora, iar pe de altă parte să ofere un comentariu asupra lumii de acum și să sugereze răspunsuri la întrebările pe care le avem. Mă doare adevărul că literatura, cartea, spectacolul de teatru erau mult mai respectate înainte de către public. Nu cred că există un impas al surselor de inspirație – realitatea e foarte darnică. Găsim în jurul nostru un număr foarte mare de tipologii umane, lumea chiar te îmbie s-o tratezi cu ironie (nu cu una batjocoritoare, pentru că nu poți ironiza, așa, suferința). Cei care scriu nu mai au fie răgazul, fie îndemânarea ori constrângerea de a fi atât de „lăuntrici” ca înainte; nu mai au timp să caute în ei înșiși. Fac politică, în jurul unei cafele. Și sunt ceea ce se cheamă „omul concav”, adică au centrul de greutate în afara lor. Din această cauză, probabil, oamenii care scriu nu mai au puterea de a înțelege.

Într-un film de desene animate, Walt Disney a creat un personaj formidabil: un greieraș, Jiminy, pe care ceasurile îl asigurau. La un moment dat a strigat: ajunge! și ceasurile s-au oprit. Și, atunci, a venit zâna care l-a înșuflețit pe Pinocchio. Deci, iată, dacă n-ai puterea lui Jiminy Cricket, să strigi la un moment dat: destul! și să aștepti să se coboare harul, dacă te lași amăgit de ceasurile care-ți urlă în urechi, nu mai auzi tăcerea. Acesta este modul în care scriitorii se lasă ademiniți de o realitate lacomă. Cred că scriitorul, dramaturgul trebuie să aibă acum modestia de a fi reținut, pentru că tentația de a se lăsa prins în mrejele realității e mai acută decât înainte, dar capcanele sunt vizibile. Scriitorul trebuie să aibă, azi, măreția modestiei.

□ **Teatrul este o alternativă a realității care oferă un anumit tip de confort, dar, uneori, și un anumit disconfort. V-ați simțit vreodată incomod de teatru?**

■ Teatrul e confortabil dacă e foarte bun, dacă „te fură”, dacă, deși ești pe scaun, ai senzația că ești pe scenă. Oferă un tip de disconfort atunci când spectatorul se situează – prin neînțelegere – în afara convenției scenice. Confortul și disconfortul condiției de „privitor” țin, deci, de calitatea reprezentației. Din păcate, trecerea de la spectacol la realitate e foarte brutală și convenția se spulberă. Teatrul e vulnerabil, e mult mai concret decât o carte, de exemplu, și mult mai fragil. Dacă trecerea între spectacol și propria ta existență nu se realizează printr-o ruptură, ci treptat, prin prelungirea gândurilor, impresiilor, senzațiilor, înseamnă că teatrul e într-adevăr formidabil.

Convenția poate fi o limită sau o șansă. O artă, cu cât e mai complexă, cu atât are mai multe convenții. Un exemplu ar fi cinematograful. Convenția poate fi însă un obstacol major, și piesele proaste suferă tocmai pentru că nu reușesc s-o folosească în mod favorabil. Atunci, un spectator se poate simți incomod. Când nu funcționează o relație autentică în planul comunicării, nu reușesc să trec de caracterul convențional al reprezentației.

□ **Spectacolul exersează într-un anume sens luciditatea. Reușește să vă antreneze și în alte zone ale experienței interioare?**

■ Depinde, dacă prin teatru înțelegem spectacolul, sau modul prin care fiecare om se dedublează, se transfigurează, se prefacă...

În România, oamenii au redescoperit vocația spectacolelor, în politică, pe stradă, pe stadioane, cu Michael Jackson ori cu Dr. Alban, eliminând inhibițiile în public. Iar orice dezinhibiție e până la urmă un lucru bun. Trebuie depășit, firește, stadiul primitiv pentru a ajunge la calitate. Apoi, având mai multe posibilități, omul a învățat și să se prefacă mai mult. Înainte, prefăcătoriile erau previzibile. Acum, transfigurarea e mai nuanțată și, deci, mai interesantă. Spectacolul e mai complicat, luți sunt și actori, și spectatori; „actorii” schimbă „replici”, deși „piesele” sunt „scrise” de autori diferiți.

Mai trist este că mulți joacă teatru și dintr-o dramă personală. Înainte, majoritatea se simțeau nerealizați, dând vina pe regim. Situația s-a schimbat, dar oamenii sunt la fel de frustrați și refuză să vadă adevărul. Refuză să fie intransigenți cu ei înșiși, și acest lucru îi face să fie nostalgici sau să încurajeze non-valori, numai pentru a nu pune o oglindă dreaptă în fața lor. Este și motivul pentru care evoluează atâtea saltimbanci în viața cotidiană și mai ales în cea publică. Există un soi de teatru absurd care se joacă în sufletul multor oameni.

□ **Aveți o experiență de spectator, și nu doar al vieții cotidiene. Ce v-a atras în spațiul teatrului?**

■ Am fost atras mai mult de a citi teatru decât de a vedea teatru. Până la urmă, însă, un spectacol bun atinge cam aceleași zone ale sensibilității ca și textul citit. Teatrul creează tipare umane și cele mai conturate tipologii din istoria umanității îi aparțin: clovnul, despotul, regele nebun, avarul, femeia îndrăgostită. Teatrul face această efort pentru oameni – de a le crea jaloane. Statuile antice, capodoperele literaturii, teatrul există pentru ca omul să nu se rătăcească.

□ **Poate exista însă și o criză a reperelor. Ar trebui reevaluat, în teatru, statutul de vedetă.**

■ Am sesizat că au existat generații de actori de o mai mare notorietate. Dar poate că, și azi, în jurul nostru sunt niște Amza Pellea sau George Constantin foarte tineri pe care încă nu-i valorizăm. Valoarea unui actor stă în primul rând în el însuși și apoi în spectatorii care-l privesc. Actorul nici măcar nu trăiește prin el însuși, ci prin public. E ca o iederă care se cațără pe privirile spectatorilor. Și dacă publicul nu are ochi pentru el, talentul lui nu se poate înălța. Poate că actorii de azi sunt foarte buni, dar nu au spectatorii pe care-i merită. Nu cred că la nivel de generație se pot face clasificări. E atâtea diversitate în fiecare promoție, încât speranța în potențialitatea performanței și în dezvoltarea ei este îndreptățită.

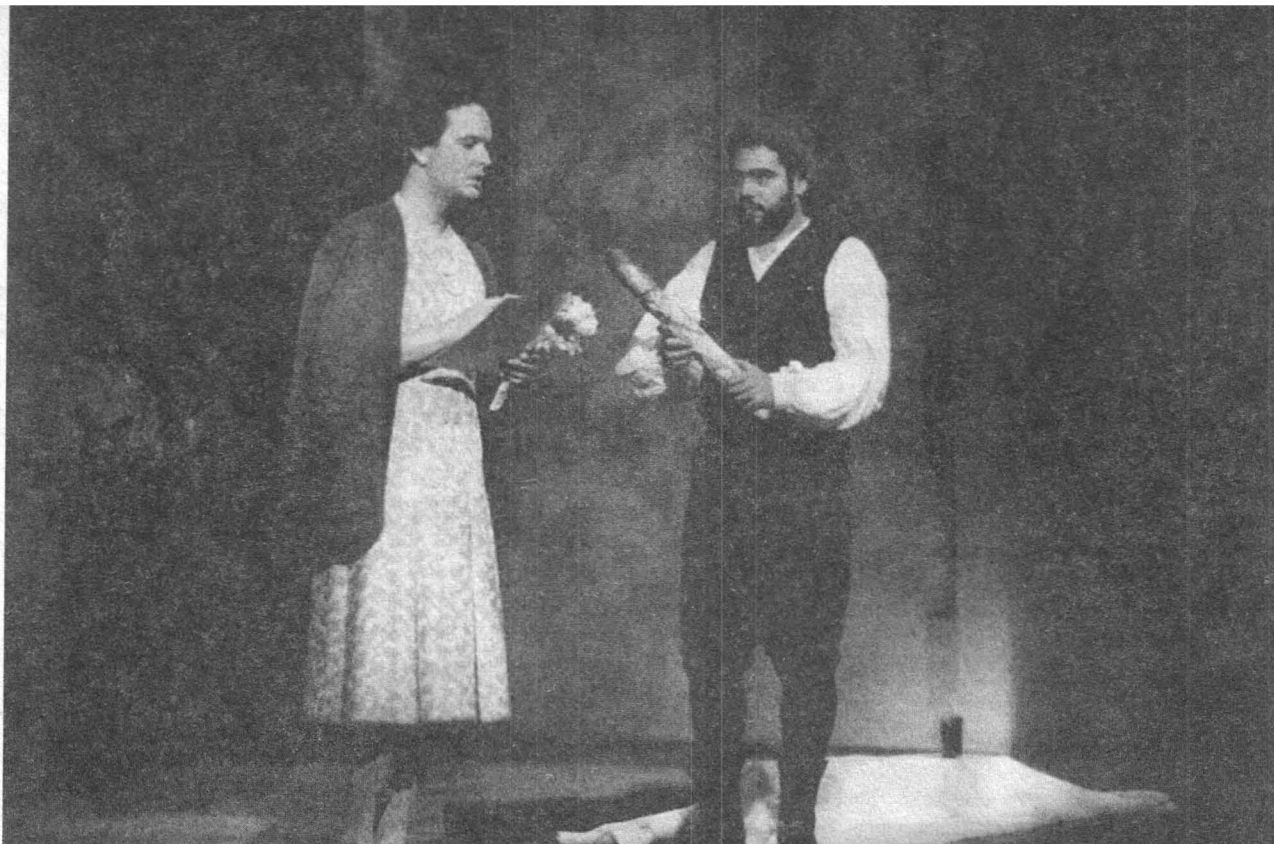
□ **Ce credeți că dă sens vital unei arte care cultivă prin excelență aparențele?**

■ Există oameni cu o anume disponibilitate de a se lăsa amăgiți. Teatrul, însă, nu încearcă să obțină de la spectator ceva netemeinic. Ca să-l crezi, trebuie să te convingă. Din acest punct de vedere, sarcina teatrului e mult mai complicată decât cea a religiei. Teatrul nu vrea de la spectator credință. Din fericire, s-au găsit întotdeauna talentele care să-l susțină – actori, scriitori – și care să-i conserve forma perisabilă. În perspectiva timpului, actorul merită mai mult decât scriitorul, lumina lui e mai fragilă. Scriitorul e foaia tipărită, iar actorul e coala de indigo care transportă ideea. Altcineva, cândva, va citi din nou piesa, în schimb indigoul s-a tocit și se aruncă. Cred că această modestie – a actorului, care ia în căușul palmelor apa și o oferă spectatorilor, pe care nu îi interesează freacăta mâinilor, ci gustul apei – merită mai multă recunoștință. Neexistând prea multe nume de actori care au rămas în istorie, actorul e deja un personaj generic al umanității. E ca un zeu, e principiul celui pus în slujba eternității artei. Actorul e marcat de o frustrare pe care orice alt artist nu o încearcă. El creează și se supune semnăturii altora. Trebuie să iubim în el, astăzi, pe scriitorul care a fost cândva și a compus universul spectacolului, sărbătoarea lui.

Există multe moduri de a-i aduce laolaltă pe oameni. Și războiul are spectacolul lui, și luptele de gladiatori. Cred că teatrul este un tip de spectacol în care oamenii sunt frumos alăturați și sărbătoresc împreună o apropiere plină de iubire.

ADINA BARDAȘ





**Simon Coates (Celia) și Paul Kissaun (Corin) în Cum vă place de Shakespeare la Cheek by Jowl (regia: Declan Donnellan)**

## Orgoliul suprem al simplității

Pentru spectatorul român deprins a admira virtuozitatea de ordin plastic, vizual a unei montări, mândru de capacitatea sa de a citi semnele scenice, de a decodifica mesaje sofisticate, învăluite în trimiteri cultural-estetic-politice, vraja pe care o degajă un spectacol al trupei britanice „Cheek by Jowl” poate șoca, pentru că nu răspunde nici unuia dintre „comandamentele” amintite. (De notat că posibilitatea de a fi imun la această vrajă este, fără nici un dubiu, exclusă; a dovedit-o, în 1989, succesul extraordinar al turneului cu **Furtuna** și **Philoctet**, a dovedit-o recent prezentarea la Craiova și la București a spectacolului **Cum vă place**.)

Totul este simplu, derutant, am spune neliniștit de simplu (sau, oricum, așa pare) în montările lui Declan Donnellan, cel care, în urmă cu 13 ani, renunța la cariera sa de avocat pentru a înființa compania „Cheek by Jowl”, impusă atenției publicului și specialiștilor de la cele dintâi producții. Preocupat mai cu seamă de repertoriul shakespearian, Donnellan reușește performanța de a crea versiuni moderne, de o admirabilă prospețime și actualitate, fără a propune, totuși, grile speciale de lectură, fără a re-interpreta materialul dramatic, fără a polemiza cu tradiția, cu obișnuințele publicului ori ale regizorilor, cu textul însuși.

Urmărind **Cum vă place**, de exemplu, nu ai nici un moment sentimentul că descoperi comedia sub o altă lumină, sub un alt semn, ci mai curând că acum citești întâia oară o carte pe care o aveai de mult în bibliotecă dar căreia, fără vreun motiv anume, nu-i venise rândul la lectură. Lipsa de ostentație, de emfază te convinge mai mult decât orice de adevărul sintagmei lui Jan Kott (de care deseori s-a uzat, dar și mai adesea s-a abuzat) – Shakespeare, contemporanul nostru. Spre deosebire de alte montări, chiar dintre cele remarcabile, meritul acestei perpetue contemporaneități nu este

revendicat, printre rânduri, de regizor, ci este acordat cu o discretă (dar cât de adâncă!) reverență lui Shakespeare însuși.

Regizorul știe să povestească scenic – inteligent, spiritual, coerent – un text și nu propria opinie despre acest text, știe să se exprime prin actori și nu în pofida sau împotriva lor. Senzația de simplitate subtilă, de rafinată esențializare, definitorie pentru montare, este și marca interpretării. Nici un artificiu, nici o „ieșire la rampă” de unul singur, nici o licență, nici un subterfugiu, cu toate că sarcina este extrem de dificilă, mai ales pentru actorii care se încumetă – ca în vremea lui Shakespeare – la travestiri. Și poate că trecerea acestei probe dă și măsura exactă a talentului și a profesionalismului trupei. Travestiurile sunt desăvârșite până la a deruta spectatorul, a-l face să uite efectiv că tinerele copile de pe scenă sunt bărbați. Actorii nu au sâni falși, nici peruci cu zulufi, nu poartă un machiaj acuzat feminin și totuși **sunt** Rosalinda, Celia, Audrey ș.a.m.d. Nu se creează ambiguități nedorite, deși nici un gest firesc între un bărbat și o femeie nu este evitat; nu se caricaturizează travestiul, ci **personajul**, acolo unde (și atâta cât) textul însuși o cere; travestiul în travesti (Rosalinda interpretată de Adrian Lester este deghizată pentru o bună parte din piesă, să nu uităm, în bărbat) operează diferențierile de... travestire cu o incredibilă putere de stăpânire a nuanțelor, a tonurilor, a intensităților. Strălucită, exemplară demonstrație de virtuozitate, spectacolul are totuși, repet, orgoliul suprem al simplității, acea simplitate impunătoare și în același timp destinsă, caldă pe care, în ceea ce mă privește, cred că am mai simțit-o doar la spectacole ale lui Brook.

De fapt, atunci când noblețea este în afara oricărei îndoieli, nici nu e necesar să afișezi blazonul pe porțile trăsorii.

**CRISTINA DUMITRESCU**

# FELIX ALEXA:

## „Și societatea, și teatrul își caută identitatea“

Felix Alexa pare că trăiește sub zodia seninătății imperturbabile. Zâmbetul și afabilitatea lui vorbesc despre un om generos. Privirea anunță un intelectual rasat, plămădit din forță și candoare.

A absolvit I.A.T.C. - ul, secția Regie, în anul 1992, la clasa prof. Cătălina Buzoianu. Examenul de diplomă l-a susținut cu **Pe cheiul de vest** de Bernard-Marie Koltès, spectacol premiat ulterior de către UNITER. La Teatrul Foarte Mic a realizat, în trei săptămâni, spectacolul experimental **Zoo Story** de Edward Albee. A montat pe scena Teatrului Național din București **Vrăjitoarele din Salem** de Arthur Miller și **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca. În 1991, la Paris, a fost asistentul lui Peter Brook.

Felix Alexa are 27 de ani și este născut sub semnul Scorpionului.

□ **Felix Alexa, cum erai tu, cel care a dat prima dată la I.A.T.C.?**

■ În primul rând, nu eram foarte hotărât în ce privea opțiunea pentru o facultate. Am vrut să dau la filologie, apoi la arhitectură.



Tatiana Constantin și Constantin Dinulescu în **Vrăjitoarele din Salem** de Arthur Miller la TNB (regia: Felix Alexa)

Nu aveam ceea ce se cheamă nebunie pentru teatru. M-am prezentat la examen nepregătit și am fost foarte șocat de lumea, de atmosfera examenului. Mi s-a părut dur; erau foarte puține locuri. Se cădea cu note foarte mici. Personal, am obținut o notă umilitoare și asta m-a înverșunat într-adevăr, așa încât, după prima cădere, m-am pregătit și am încercat încă o dată, anul următor...

□ **...când ai intrat primul.**

■ Da. Atunci era Regie film-teatru; sigur, eu înclinam spre teatru. Am descoperit gustul pentru profesie în facultate, după luni de totală nedumerire. Am trăit în casă cu un regizor, dar mi-am dat seama că a purta discuții despre spectacole și a vedea teatru este ceva cu totul diferit de a practica meseria. E necesar să te lovești de partea concretă a teatrului pentru a pricepe exact ce înseamnă... E drept că teatrul mă atrăgea din ce în ce mai mult. Și am avut marele noroc de a mă întâlni cu doamna Cătălina Buzoianu.

□ **Ai mai avut și marele noroc ca, foarte tânăr fiind, să montezi cu trupa Teatrului Național.**

■ După ce a văzut spectacolul **Pe cheiul de vest**, Andrei Șerban m-a invitat să-mi dau examenul de diplomă la Teatrul

Național. Am montat **Vrăjitoarele din Salem**, care a însemnat contactul prim cu o trupă profesionistă și adaptarea la un teatru mare. A fost nevoie de un efort spre a mă impune; la 24 de ani, nu era foarte simplu. Oricum, relația mea cu actorii a fost extraordinară.

□ **Și tot sub semnul norocului sau al extraordinarului poate fi pusă întâlnirea ta cu Peter Brook.**

■ Da, îi citisem cărțile, mă interesa foarte mult subiectul Brook și deodată l-am avut în față, într-o cabină, la „Bulandra”. Auzise de spectacolul **Pe cheiul de vest**, care primise premiul UNITER pentru debut. Am participat la un workshop pe care l-a organizat la Viena și apoi, la Paris, i-am fost asistent. Recunosc, a fost o mare șansă. Poate în lumea asta sunt regizori mai

## PROSCENIUM

talentați ca mine, care nu trăiesc o asemenea întâlnire. Brook mi-a dat o nouă viziune asupra teatrului, nu doar în ce privește crearea unui spectacol, ci și în ce privește rolul teatrului în viața omului.

□ **Ce loc crezi că ocupă teatrul în societatea noastră?**

■ Acum, la noi, e un lucru foarte greu de definit, pentru că și societatea, și teatrul își caută identitatea. Teatrul e pe un drum sinuos, sunt manifestări explozive, după cum se poate vedea... E mai ușor de spus ce ar trebui să fie la modul ideal, ca punct de atins. Urăsc și mi se pare demagogică ideea că teatrul are valoare moralizatoare și modelează conștiința maselor. Teatrul este pentru un număr restrâns de oameni în raport cu populația. Pentru oamenii care au nevoie de teatru, acesta reprezintă o oază de energie pozitivă cu care ei se încarcă. Teatrul le oferă o altă dimensiune existențială.

□ **Consideri că există mai multe categorii de public?**

■ Brook spunea că există spectacole care captivează sau nu. Publicul, dacă are capacitatea de a se deschide ca percepție, nu trebuie să fie neapărat omogen din punct de vedere social, intelectual etc. Revin la Brook, pe care nu-l interesa așa-zisul public de elită, ci invita la spectacole studenți, oameni din jurul teatrului, de diverse profesii, așa încât la o premieră să se participe ca la un eveniment în familie. Acest lucru a încercat să îl impună și la Centrul Internațional pentru Creații Teatrale (C.I.C.T.).

□ **Cât de importantă este cultura în elaborarea unei viziuni reglzoare?**

■ Foarte importantă, ca și experiența de viață. Consider că experiența se poate concentra, la nivel informațional, în câteva luni și nu neapărat în timp îndelungat. Pregătirea unui regizor este foarte importantă în lumea zbuciumată unde informația și aglomerarea de date sunt primordiale. Rolul regizorului este de a veni cu un bagaj de cunoștințe din zona umanului, nu a tehnicului. A ajuns să ne sclerozeze informația tehnică.

□ **Ce relație stabilești cu actorul în timpul lucrului?**

■ Actorul contează enorm pentru mine. Niciodată n-am putut să lucrez independent de aportul actorului. Încerc să stabilesc o relație profesională de colaborare strânsă, dincolo de vârstă. M-a interesat să sondez posibilitățile actorului în raport cu personajul și să demolez limitele normale în care ar putea fi constrâns inițial. Sunt partizanul unei relații vii, constructive și polemice, stabilesc o relație antrenantă, unde se consumă multă adrenalină. Mi se





pare important ca actorii să aducă puncte de vedere personale, așa încât din „conflict” să se nască personajul.

□ **Care ți se pare a fi problema primordială a teatrului din România, în prezent?**

■ Lipsa totală de organizare. Poate părea superficială în raport cu interesul meritat de partea artistică, dar, în loc ca oamenii de teatru să se concentreze efectiv asupra spectacolului, sunt obligați să rezolve stresante probleme administrativ-economice. Sper ca în timp această stare de lucruri să se schimbe.

□ **Faptul că ești fiul unui important om de teatru, Alexa Visarion, ți-a creat probleme în meserie?**

■ N-au fost probleme psihice, ci așa... un fel de stinghereală în raport cu ideile preconcepționale ale unor oameni din jur, din lumea teatrală. Etapa a trecut. Problema exista mai ales în institut. Cred că sunt deja considerat în mine însumi. Și îmi asum răspunderea pentru tot ceea ce fac.

□ **Ce crezi despre critica de teatru?**

■ Mi se pare foarte necesară, dar atunci când e făcută de oameni valoroși, care nu povestesc spectacolul, ci au un punct de vedere justificat. Pentru a scrie despre teatru trebuie să cunoști din interior fenomenul...

□ **Care e atmosfera în Teatrul Național?**

■ Eu, nefiind angajat, am avantajul de a vedea partea bună, nimic nu mă deprimă. Am lucrat foarte bine, e o trupă de actori extraordinară. Și o atmosferă benefică, pe care am încercat să o întretin.

□ **Este Teatrul Național prima scenă a țării?**

■ Mi se pare demagogic spus „prima scenă”. Nu este prima scenă, și asta e o calitate.

□ **Divulgi vreun proiect artistic?**

■ Vreau să mă întorc la Koltès și să montez un spectacol cu ultima piesă pe care a scris-o înainte să moară.

CLARA MĂRGINEANU

## ANA IOANA MACARIA:

„În lumea teatrului nu m-am simțit niciodată pe teren sigur”

□ **Îmi spuneai înainte de interviu că nu ai vrut să „dai” la Teatru. Cum s-a întâmplat, totuși?**

■ Îți repet, n-am vrut, de când mă știu, să dau la teatru. Am vrut să dau la medicină, numai că în clasa a noua, când am ajuns la Liceul Sf. Sava din București, am întâlnit o profesoară de română, d-na Livia Goia, mama Ilincăi Goia de la „Nottara”. S-ar părea că ea a văzut ceva în mine, motiv pentru care m-a trimis la Teatrul studențesc „Podul”, la regizorul Cătălin Naum. Am ascultat-o doar prin clasa a unsprezecea, cu o lună înainte de Revoluție. Cătălin Naum a descoperit că am înclinație pentru această meserie. A fost omul care mi-a dat primul meu rol, Oana din **Apus de soare**. În vara lui 1990 a venit Andrei Șerban, care a chemat la probă studenții facultății și oamenii de la „Pod”. Am luat proba și am ajuns să lucrez în **Trilogie**. Și, până la urmă, nefiind pregătită pentru medicină, vrând-nevrând, am ajuns să dau la teatru. Am intrat din primul foc, după care a trebuit să-mi

concentrez toate forțele pe tărâmul acesta atât de special.

□ **Ce a urmat?**

■ A urmat întâlnirea cu Sanda Manu, după aceea întâlnirea cu Cătălina Buzoianu - omul fără de care n-aș fi ajuns să fac această meserie, apoi întâlnirea cu Andrei Șerban. Sunt studentă în anul IV, clasa profesoarei Sanda Manu, asistent Gheorghe Visu.

□ **Cum ai ajuns la Nina Zarecinaia din Pescărușul?**

■ A fost foarte palpitant, fiindcă eu am intrat în repetiții mult mai târziu. Cred că se scurseseră trei luni de repetiții. Am înlocuit-o pe Ioana Abur.

□ **Îți era străin rolul?**

■ Nu, deloc. Făcusem Nina Zarecinaia chiar la clasă. S-a întâmplat ca Ioana Abur să renunțe exact când trebuia să se treacă la scenă. Țin minte că eram în bufetul facultății, nu așteptam nimic, nu visam nimic și am primit un telefon: „Ești chemată de doamna Cătălina Buzoianu la Teatrul Mic”. Atât. Nici nu mai știu cum am ajuns de la facultate la teatru, acolo unde doamna Cătălina mi-a spus: „Uite, a plecat Ioana Abur și avem nevoie de cineva. Vrei să dai o probă?”. Am citit rolul cap-coadă și a zis: „Merită să încercăm”.

□ **Fiindcă mai ai doar câteva luni până termini școala, te gândești să rămâi în București, ori ai făcut pasiune pentru vreun oraș de provincie?**

■ Bucureșteancă fiind, voi rămâne acasă. Am deja trei angajamente la trei teatre din București. Și pe urmă joc în câteva spectacole: **Pescărușul** la Teatrul Mic, **Victor sau copiii la putere** la Bulandra și urmează să încep repetițiile, tot cu doamna Cătălina Buzoianu, la Teatrul de Comedie, unde am dat o probă pentru un rol principal în piesa **Fuga** de Mihail Bulgakov.

□ **Al regretat vreo clipă că te-ai făcut actriță?**

■ L-aș mânia pe Dumnezeu dacă aș regreta ceva. Mi-a mers bine până acum și am realizat lucruri nesperate și nevisate de mine. Numai că, vezi, mi-e frică în continuare. În lumea asta, a teatrului, nu m-am simțit niciodată pe teren sigur.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA



Gheorghe Visu și Ana Ioana Macaria în Pescărușul de Cehov la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu)



foto: Dan Vatamaniuc



# Liviu Rebreanu – inedit

Despre tragicul sfârșit al mării actrițe Tina Barbu (1887–1949), am scris pe larg în numărul precedent al revistei. Aparținuse generației începutului de veac, alături de Maria Filotti, Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, G. Storin, Tony Bulandra. În doar cinci ani de carieră pe scena Naționalului bucureștean (1908–1913), îndreptățise cele mai optimiste speranțe privind rolul ei în viața așezământului.

După asasinarea cu premeditare a „boieroarei” Tina Barbu, în 1949, avutul i-a fost risipit. Dintr-o bogată corespondență, au scăpat din urgia vremurilor doar câteva pagini. Printre ele, și o scrisoare a tânărului cronicar dramatic Liviu Rebreanu, adresată actriței, la retragerea ei neașteptată din teatru (1913).

Încă neafirmatul prozator își câștiga existența în redacția ziarului „Rampa”, între 7 iunie 1912 și 25 august 1914. „... marea mea pasiune de teatru nu mă părăsise nici atunci, cum nu m-a părăsit nici până astăzi” îi declara, în 1928, lui Tudor Mușatescu. Chiar articolele debutului, după stabilirea în București (1909), îi susțin afirmația. Printre primii actori admirați de el a fost și Tina Barbu. Scrie entuziast, în revista „Scena” din 10 octombrie 1910, revistă scoasă împreună cu Mihail Sorbul, viitorul dramaturg: „În d-șoara Tina Barbu, Teatrul Național posedă o artistă de un talent

excepțional, care, dacă va fi cultivat după merit, este menit să culeagă multe și mari succese”. Jocul actriței este „simplu, adevărat, trăit...”

În „Rampa” din 2 decembrie 1912, mărturisește deschis, cum nu prea obișnuia: „Am o admirație mare pentru artista aceasta. Fiindcă în fiecare creație a d-sale găsim momente admirabile, momente de actriță mare. Fiindcă văzând-o, asistăm la evoluția frumoasă a unui talent puternic, a unui temperament rar (...) Ne-a încălzit și ne-a pasionat, ne-a mișcat și ne-a zguduit, ne-a dat câteva clipe de adevărate emoții artistice” (cronică la drama *Jertfa* de Gaston Devore).

Sunt firești, deci, tonul cald și neliștea omului de artă în fața situației menite să măhnească multă lume, căci Teatrul Național avea, în sfârșit, un public fidel, cu artiștii lui preferați. Impresionează „vibrația literară” a scrisorii, afecțiunea cronicarului dramatic pentru actor, grija pentru destinul lui fragil. Scrisoarea e datată 4 octombrie 1913. Deși, în finalul ei, Rebreanu promisese s-o publice în coloanele „Rampei” („cu voia d-tale”), n-a făcut-o. Probabil, explicațiile avute cu Tina Barbu l-au convins că hotărîrea ei rămăsese irevocabilă.

IONUȚ NICULESCU

Stimată domnișoară,

S'a început stagiunea teatrală și pe d-ta degeaba te căutăm pe toate afișele, pe toate scenele. Tina Barbu a dispărut!

Zilnic primim scrisori dela nenumărații d-tale admiratori care, împreună cu noi, se întreabă ce este cu Tina, ce face Tina? Și nimeni nu știe să ne lămurească dacă Tina va mai juca, nu va mai juca! Marioara Voiculescu nu știe nimic, nici măcar adresa d-tale. La Teatrul Național deasemenea. Dar în amîndouă locurile plutește speranța că în curînd te vei întoarce pe scîndurile unde, prin talentul d-tale extraordinar, ai dat viață atîtor personaje, unde ai creat atîția oameni adevărați! Te așteptăm cu toții mereu, dar se pare că te așteptăm zadarnic.

„Rampa” însă nu poate să rămîie și de-acuma înainte nelămurită în privința intențiilor Tinei Barbu. Deaceia te rog, în numele ei, să ne comunici dorințele și planurile d-tale pe care sînt doritori să le cunoască toți cei ce au avut fericirea să te vază jucînd (și cine nu te-a văzut?). Scrisoarea, cu voia d-tale, vom publica-o în „Rampa”, mai ales în nădejde că ne vei da numai știri bune.

Mulțumindu-ți dinainte pentru dragălașia ce vei avea și acuma, te rog să primești deodată cu sentimentele mele de admirație, expresiunea admirației tuturor cititorilor noștri.

L. Rebreanu

„Rampa” însă nu poate să rămîie și de-acuma înainte nelămurită în privința intențiilor Tinei Barbu. Deaceia te rog, în numele ei, să ne comunici dorințele și planurile d-tale pe care sînt doritori să le cunoască toți cei ce au avut fericirea să te vază jucînd (și cine nu te-a văzut?). Scrisoarea, cu voia d-tale, vom publica-o în „Rampa”, mai ales în nădejde că ne vei da numai știri bune.

Mulțumindu-ți dinainte pentru dragălașia ce vei avea și acuma, te rog să primești deodată cu sentimentele mele de admirație, expresiunea admirației tuturor cititorilor noștri.

L. Rebreanu

## FALSE VARIAȚIUNI PE TEMA SHAKESPEARE

Era, probabil, cel mai firesc lucru ca, după o vizită în Anglia, în care am avut privilegiul de a vedea două spectacole Shakespeare „la ele acasă”, să simt „chemarea” de a scrie despre ceea ce am văzut; chiar dacă spectacolele n-au fost dintre cele mai strălucite, ceea ce mi-a dat bucuria, puțin răutăcioasă, de a constata că noi suntem mai buni! Că este așa o recunosc chiar englezii, pe care i-am auzit afirmând că cel mai viu spectacol Shakespeare pe care l-au văzut în ultimii ani pe o scenă din Anglia ar fi fost **Visul...** românului Alexandru Darie! Afirmatia părea să fie sinceră și necompletentă, fiindcă autorul ei habar nu avea că eu veneam din România.

Dar articolul va fi doar un pretext pentru că, recapitulând experiența foarte densă a celor două săptămâni petrecute în Anglia, unde am studiat „modelul politicii culturale a Marii Britanii” în cadrul unui seminar internațional, alături de alți 36 de experți culturali din 19 țări, constat că – mai mult decât spectacolele – mi-au rămas în minte unele **amănunte**, mărunte poate, dar cu atât mai **semnificative**. Semnificative pentru a înțelege cum e tratat TEATRUL într-o țară ca Anglia, cu o superbă tradiție a genului (dar și cu o clasă politică puțin aplecată, azi, spre cultură – după afirmația gazdelor...), și pentru a face unele, la fel de semnificative, comparații.

La Stratford-upon-Avon „industria Shakespeare” este în floare. Orașul respiră, trăiește, există **prin** și **pentru** valorificarea lui Shakespeare, transformat, mai mult decât în emblema unui oraș și cartea de vizită a unei națiuni, în chiar rațiunea de a exista a unei colectivități umane care trăia, cândva, într-o pașnică localitate „tipic englezească”, cu cottage-uri romantice, ceai servit în cești de porțelan provenite din faimoasele manufacturi Wedgewood, Worcestershire sau Allesley, aflate în împrejurimi, perdele de creton înflorată în culori suave, lebede și rațe plutind pe luciul râului Avon, ce pare element de recuzită, într-atât de spectaculoasă și ireală e liniștita lui curgere prin mijlocul parcurilor și grădinilor în floare. Orașelul ca atare nu s-a schimbat, doar funcționalitatea

lui a devenit alta: cei peste două milioane de turiști care-l vizitează anual se plimbă prin el ca printr-un uriaș decor de teatru, trași de mână la fiecare pas de câte o inscripție ce-i avertizează asupra faptului că „pe aici a trecut Shakespeare”, că respiră același aer cu marele Will, că privesc același cer, aceeași apă, că ascultă același cîrpit de păsările prin copaci. Și convenția funcționează de minune, încasările curg, gesturile culturale se transformă în **show-business**, spectatorii de teatru (la fel ca pasagerii trenurilor) se numesc mai nou **clienți** („customers”), totul este „customerizat”, „merchandizat” și mania noilor etichetări („labelling”) nu face decât să traducă lingvistic o direcție de dezvoltare reală, firească poate pentru acest sfârșit de veac dominat de deviza „value for money”.

Vizităm complexul teatral cunoscut sub numele de ROYAL SHAKESPEARE COMPANY – RSC.

Trupa RSC joacă în cele trei săli de la Stratford-upon-Avon (cea principală, cu scenă italiană, Swan Theatre, cu minunatele sale loji de lemn etajate în semicerc, amplasate în „scoica” originalului Shakespeare Memorial Theatre, fondat în 1879, distrus de incendiu în 1926 și redeschis în 1932, și The Other Place – o sală-atelier, fără scenă). În stagiunea următoare, întreg repertoriul va fi „translat” la Londra, în sala de 1 600 de locuri de la The Barbican Theatre și la The Pit – aflate, ambele, în celebrul complex Barbican Center. Între

stagiunea de la Stratford și cea de la Londra se desfășoară o micro-stagiune de cinci săptămâni în cele două săli de la Newcastle și turnee internaționale însumând în medie 20 de săptămâni pe an, „rulându-se” un repertoriu de aproximativ 30 de titluri pe stagiune. Repertoriul lui shakespearean i se alătură, în ultimii ani, programatic, „alți autori clasici”, „dramă europeană” și „new writing” – adică piese contemporane. Să adăugăm la aceasta celebrele producții „comerciale” RSC din ultimii zece ani, ca, de pildă, musicalurile **Kiss me Kate** sau faimosul **Les Misérables**, ce „țin” alături de mai multe stagiuni în teatrele șic din West-End-ul londonez.

Se înțelege, așadar, că RSC reprezintă un adevărat „complex industrial” al teatrului englez, în ale



cărei laboratoare scenice s-au născut vedete celebre (de la John Gielgud, Vivien Leigh, Laurence Olivier, la Richard Burton, Paul Scofield sau Ben Kingsley) și și-au „făcut mâna” regizori nu mai puțini celebri, ca Peter Brook, Trevor Nunn sau Peter Hall.

Știind că în Anglia statul nu subvenționează cultura în mod direct, iar indirect – prin Arts Council – procentul de subvenție este, oricum, nesemnificativ (mai puțin de 40%), mecanismul „supraviețuirii” economice a unor astfel de instituții culturale este de-a dreptul fascinant. Fantezia investită în atragerea de sponsori o egalează pe cea necesară creațiilor teatrale propriu-zise, dar ea n-ar fi, oricum, suficientă dacă sponsorii înșiși n-ar avea conștiința faptului că e rentabil să investești în cultură. Această mentalitate (benefică) se întemeiază pe un argument frecvent invocat – acela de „national prestige” (ce oroare! ar zice unii...) –, pe acceptarea ideii că TEATRUL poate să contribuie în egală măsură cu industria aeronautică sau motoarele Rolls-Royce la edificarea **prestigiului național**.

„Înalta stimă” de care se bucură RSC, numit „the world class classical theatre” („un teatru clasic de clasă mondială”), în ochii sponsorilor săi se traduce, de exemplu, prin cele 3,3 milioane de lire

Theatre din Londra, în semn de omagiu adus Consiliului Municipal Londonez și primarului metropolei pentru sprijinul acordat activității teatrului.

Orice comentarii mi s-ar părea de prisos...

Cât despre spectacolul propriu-zis – **A douăsprezecea noapte** sau **Cum doriți** în versiunea regizorală a lui Ian Judge – este surprinzătoare asemănarea sa (aparentă) cu **Noaptea regilor** a lui Andrei Șerban de la Naționalul bucureștean, de acum doi ani. Atât doar că premiera engleză a avut loc în mai 1994! Dar dacă din spectacolul lui Șerban nu se putea să nu-i reții pe interpreții aproape tuturor rolurilor, care dădeau **sens și viață** unei viziuni regizorale menite nu doar să te „distreze” – chiar dacă e vorba de una dintre cele mai „senine” piese ale lui Shakespeare –, ci și să te facă să meditezi, din distribuția engleză i-am reținut, cel mult, pe interpreta Oliviei, Haydn Gwynne, o actriță ce și-a transformat în mod inteligent handicapul de a nu fi o frumusețe ideală într-un atu scenic, construind o Olivie cerebrală și ironică, și pe actorul mulatru Derek Griffith, un Feste melancolic, cu voce frumoasă și o plastică la fel de frumoasă a mișcărilor. (Am remarcat în lista distribuțiilor engleze ale acestei piese, trecute în revistă în caietul-program, câteva employ-uri



Schiță de decor la A douăsprezecea noapte de Shakespeare la RSC

sterline oferite anual, pentru următorii trei ani, de către compania Allied-Lyons companiei shakespeareiene (după ce, în anii precedenți, „partenerul” generos al RSC fusese compania de asigurări ROYAL INSURANCE). Producția spectacolului pe care l-am văzut (**A douăsprezecea noapte**) era finanțată de o fundație privată (Sainsbury Family Charitable Trust), la fel ca alte spectacole ale stagiunii. Caietul-program era editat cu „generosul sprijin” al unei alte firme. Există, în paralel, o Fundație Royal Shakespeare Theatre, înființată în +1967, al cărei scop principal este de a obține fonduri pentru sprijinirea activității RSC în țară și în turnee și care organizează celebra Gală anuală a Lordului Primar de la Barbican

neașteptate: Laurence Olivier – Malvolio, alături de Vivien Leigh – Olivia și Ian McKellen – Sir Toby Belch!

Cea mai frumoasă scenă a spectacolului mi s-a părut cea de la începutul piesei, atunci când, aruncată de naufragiu pe țărmuri necunoscute, Viola întreabă unde se află și i se răspunde „This is Illyria, Lady...” Replica e însoțită de un gest larg, care îmbrățișează fundalul scenei reprezentând, într-o inspirată sugestie scenografică (John Gunter), nimic altceva decât profilurile, ușor de recunoscut, ale caselor ce mărginesc Piața Centrală a Stratfordului, Illyria lui Shakespeare... Spectacolul lui Ian Judge se înscrie în limitele unei profesionalități fără cusur. Poate e și singura obiecție ce i se poate





Keith Michell (Orsino) și Vivien Leigh (Viola) într-o montare din 1955 cu *A douăsprezece noapte* în regia lui John Gielgud

aduce unei producții impecabile, care te încântă vizual și auditiv, timp de trei ore și jumătate, și te de-conectează până la a te face să nu te mai gândești la nimic.

Dar oare acesta să fie scopul final al Teatrului?

\*  
\*      \*

Cel de-al doilea spectacol a fost **Furtuna**, în chiar seara premierei sale la Birmingham Repertory Theatre.

Spre deosebire de Stratford-upon-Avon, de care îl despart mai puțin de 50 de kilometri, Birmingham nu îl are pe Shakespeare. Îl are, în schimb, pe faimosul dirijor Sir Simon Rattle, „the golden Boy”, cu alură de adolescent nonconformist, talent unic și capricii de vedetă, care a făcut să crească vertiginos „cota” lui CBSO – City of Birmingham Symphony Orchestra. Mai mult decât atât, pentru a-l convinge să semneze un contract pe termen lung cu Orchestra Simfonică din Birmingham, municipalitatea i-a construit una din cele mai extraordinare săli de concert din lume, într-un complex devenit emblema orașului, International Convention Center!

Clădirea teatrului Birmingham Rep este la fel de nouă și de modernă. Sala de 900 de locuri are scaunele amplasate în scări, cu o pantă neobișnuit de înclinată pentru o sală tradițională de teatru à l’italienne. Efectul vizual este deosebit, dar distanța față de scenă

pare mai mare decât în realitate, ceea ce „rupe” comunicarea dintre actori și public. Poate și de aceea, **Furtuna** – în care sunt numeroase scenele de adresare directă către spectatori – a părut atât de distantă și de rece. Regizorul Bill Alexander (totodată director al Companiei) și-a ales o distribuție alcătuită din actori de culoare, Caliban fiind singurul personaj interpretat de un actor alb. Chiar dacă intenția n-a fost deliberată, spectacolul capătă, involuntar, o teză rousseau-istă. De altfel, Bill Alexander își definește intențiile în nota din caietul-program (atât de somptuos și elegant!...), scriind: „M-au frapat asemănările, în ce privește criza credinței, dintre epoca Renașterii târzii și perioada de la jumătatea secolului al XIX-lea. Descoperirile lui Copernic și Galilei – asimilate pe deplin doar în primii ani ai secolului al XVII-lea –, au spulberat ideile preconcepute ale oamenilor despre religie, la fel cum aveau s-o facă pe la 1850 scrierile lui Darwin despre originea omului și a pământului. Deși nu cred că **Furtuna** are chiar atât de mult de a face cu credința religioasă (cred că se ocupă mai mult de Putere și lertare), asemănarea dintre **Zeitgeist**-ul celor două epoci m-a făcut, într-un fel, să înțeleg **Furtuna** ca pe una dintre primele fabule despre marea Aventură Science Fiction și să-mi vină în minte lumea lui Jules Verne de la jumătatea secolului al XIX-lea și lumile noi cu care se confruntă el în **20 de mii de leghe sub mări** și **Primul om în lună**. Am știut atunci că am găsit contextul social al spectacolului în care și eu, și actorii să ne putem simți la largul nostru și că, astfel, ne vor înțelege și spectatorii”. O interesantă demonstrație teoretică pe mai multe pagini urmează acestei teze.



Diana Rigg (Viola) și Alan Howard (Orsino) în spectacolul regizat de Clifford Williams (1966)

Susținerea ei prin spectacol este însă mai puțin evidentă, cu excepția costumelor „moderne”, adică descinse din mai sus invocatul secol al lui Jules Verne.

Spațiul de joc, superb și auster, e desenat aproape numai din lumini având, într-adevăr, ceva din lumca de science-fiction, n carei răceală nu are însă nimic de a face cu incandescența ideilor shakespeariene.

ADRIANA POPESCU

# POVESTEA MEA TEATRALĂ ȘI AMERICANĂ

Asociația internațională a criticilor de teatru (AICT) a organizat anul acesta la Chicago, în perioada 16–23 octombrie, tradiționalul seminar pentru tineri oameni de specialitate. Datorită, în primul rând, propunerii pe care secțiunea română AICT-UNITER a făcut-o, datorită selecției efectuate de organizatori în urma concursului dat de fiecare „catindat” și, nu în ultimul rând, datorită sprijinului acordat de Fundația SOROS (pentru deplasarea la fața locului), m-am numărat printre participanții din anul acesta ai Seminarului, alături de colegi din Canada, Mexic, Irlanda, Cehia, Slovacia, Franța, Bulgaria, Ungaria, Polonia, Turcia și S.U.A.

Programul a fost intens, cu multe ore de discuții și dezbateri, dimineața, la Roosevelt University – partea „teoretică” –, iar după-amiaza, seara și, uneori, până după miezul nopții, spectacole – partea „practică”. Interesant a fost faptul că am făcut cât de cât cunoștință cu teatrul american așa cum arată el la Chicago, pe de o parte, iar pe de altă parte, că am putut comenta „internațional” spectacolele pe care le-am văzut. Analizele, ierarhiile și tipurile de argumente au scos la iveală în mod firesc, fără strop de

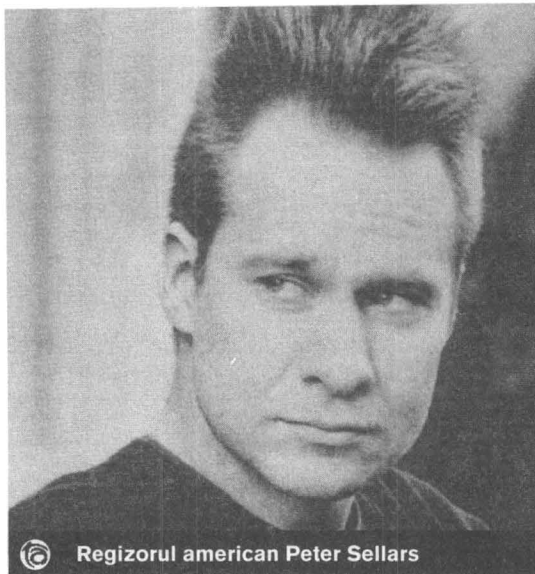
ostentație, spațiul cultural în care ne-am format și în care ne exprimăm prin cronică, comentarii, eseuri sau materiale informative. În general, punctele de vedere și concluziile au coincis, ceea ce înseamnă că fenomenul teatral ne poate plasa pe aceeași lungime de undă. Contactele făcute vor rămâne și în continuare mai mult sau mai puțin profitabile, dincolo de distanțe, meridiane sau fusuri orare. Am stabilit chiar și câteva lucruri concrete care, sperăm, se vor putea realiza, împlinind astfel, în timp, întâlnirea profesională de la Chicago.

Montările au cuprins modalități de exprimare teatrală clasică sau modernă (bine actualizată), dar și experimentul, teatrul de cameră sau **music-hall**-ul. Un gând generos al organizatorilor de a puncta în acest fel repere pentru imaginea și preocupările mișcării teatrale autohtone. Sigur că, la început, în topul preferințelor (sau poate mai degrabă al curiozităților), alcătuit doar intuitiv, după programul primit, pe primul loc era situat confortabil **Neguțătorul din Veneția** de Shakespeare, spectacol regizat de Peter Sellars în deschiderea stagiunii teatrului Goodman, un fel de vedetă neoficială a Seminarului. „Clasamentul” s-a reorganizat pe măsură ce am văzut spectacolele și criteriile au putut intra în funcțiune. **Neguțătorul din Veneția** al lui Peter Sellars este o versiune scenică menită să șocheze spectatorul american, pentru care pare făcută în mod expres. Textul lui Shakespeare este folosit mai repede ca un sămbure care să însămănânteze o producție plină de obsesiile și realitățile violente ale unei societăți dominate de factorul economic. Banii ordonează și subordonează relațiile între oamenii de afaceri de pe scenă, ci deformează prietenia dintre Antonio și Bassanio,

reducând-o la o pasionată comunicare erotică, tot ei o tensionează peste măsură pe Porția, care nu știe dacă va fi aleasă pentru ce înseamnă ea sau pentru averea moștenită, tot banii manipulează interesele unui grup sau altul. Practic, totul este alterat în viziunea lui Peter Sellars, care ține cont într-o prea mică măsură de poetica shakespeariană.

Dacă regia lui se leagă coerent pe ideea dezvoltată deja, jocul

actorilor nu se pliază pe motivațiile găsite de regizor. Ei sunt permanent iritați și, în multe momente, deloc justificat, nu comunică între ei cu adevărat, susținându-și fiecare partitura, și nu întotdeauna convingător (excepție face doar actorul de culoare Paul Butler, în *Shylock*). Asta diluează ritmul spectacolului, îl obosește pe spectatorul deja destul de solicitat de imaginile care se derulează concomitent pe ecranele video numeroase. **Neguțătorul** lui Peter Sellars din Veneția californiană este o demonstrație teatrală cu vădită intenție de a șoca; sau de a-l zguduï pe cetățeanul american, prizonier al unui sistem brutal economic și rasial



Regizorul american Peter Sellars

deopotrivă, și care, din cauza clișeelelor, nu mai poate ajunge la esență.

Un spectacol care ne-a delectat însă prin rigoare regizorală și interpretativă a fost premiera mondială **Never come morning (Dimineața nu vine niciodată)** de Nelson Algren, adaptată de Paul Peditto și pusă în scenă de Jennifer Markowitz la Prop Theater. Și aici tot despre violență este vorba, dar violența născută nu din lux, ci din sărăcie și disperare, din lipsa de perspectivă, din cercul închis în care te-ai născut și care te ține prizonier, orice-ai face. Într-o sală mică, în amfiteatru, pe o scenă nu foarte amplă, care vine până foarte aproape de spectatori, într-un decor ce sugerează de la început degradarea lumii despre care e vorba, se spune o poveste dramatică. Povestea lui Bruno-boxerul. Și el hoț, criminal, dispus să se supună legilor dure ale anturajului, să-și lase iubita violată de toți camarazii (orice bun se împarte, nu?!). Un singur lucru, chiar dacă tot violent și dur, îl deosebește, până la urmă, fundamental de ceilalți: dorința de a face ceva – boxul. În această lume ca o junglă, localizată în suburbiile orașului Chicago, pătrunde totuși o rază de speranță pentru Bruno. El merge pe ea, își construiește viitorul datorită acestei lumini. Lucrurile se leagă și negura pare să se ridice. După primul meci câștigat, lumina e a lui. Dar și trecutul cotloanelor tot al lui este. Și nu-i dă drumul. Tocmai atunci când crede că a scăpat, este condamnat pentru una dintre crimele comise. Sigur că povestea nu mai este nouă pentru nimeni, iar filmele americane au scos mulți bani cu acest subiect. Impresionantă este re-crearea lumii inflamabile a lui Algren în regia realistă a lui Jennifer Markowitz, dinamică, vie, autentică, susținută pas cu pas și cu mult profesionalism de întreaga trupă de actori. Fiecare știe exact ce are





 Shirley Anderson în Big Blonde la Chopin Theater din Chicago

de făcut în raport cu propriul rol sau în raport cu ceilalți, fiecare menține ritmul alert al montării, se mișcă firesc în spațiul scenografic, cucerind și convingând publicul.

Dacă mă gândesc acum, cu o oarecare detașare, spectacolele pe care le-am văzut au alternat calitativ. Cu alte cuvinte: un(a)ul cald, alt(a)ul rece. De exemplu, în ultima seară am fost la un triptic, un spectacol în trei părți distincte (pe prima aş numi-o **teatru radiofonic**, pentru că era, practic, o audiție a unei acțiuni înregistrate pe bandă), jucat la Chopin Theater. Partea de „rezistență” a fost un **one-woman show** într-un act: **Big-Blonde** (Marea blondă), o adaptare după Dorothy Parker, făcută chiar de actrița-interpretă a rolului titular, Shirley Anderson. O montare cu foarte puține elemente de recuzită și decor – o masă, o sticlă de whisky, un pahar, un ruj, o perucă, unghii și gene false, pantofi cu toc –, cu un monolog destul de ușurel – viața ușorică a unei doamne din clasa de mijloc, care nu mai gustă „plăcerea” aventurilor neprofesionale și care se sinucide – și cu o interpretare nici mai mult, nici mai puțin decât corectă.

Chiar în aceeași seară aveam să punem la un preț bunicel **Marea blondă**, numărând minutele, secunde, miimile de secundă care s-au scurs, parcă încăpățânat de agale, până la terminarea unui **music-hall**! „Dacă-i America, e **music-hall**!” îmi spuneam la început, plină de entuziasm, deși nu sunt ahtiată după gen. Cel puțin două date erau promițătoare: muzica lui Duke Ellington și textul lui Dale Wasserman, autor legat de piesele celebre **Omul din La Mancha** și **Zbor deasupra unui cuib de cucu**. Ce mai tura-vura, a fost o jale, un spectacol sărăcăcios, de amatori, în care și sublimul Ellington era maltratată, în care nimic nu se lega cu nimic. Ca să nu mai vorbim de idei, de scenariu, de coregrafie, de interpretare. S-au dus vremurile de altădată! Sau ele au fost și sunt în continuare doar pe Broadway (or, până acolo, eu n-am ajuns!).

Din povestea mea teatrală și americană nu mai este. Am vărsat tot sacul și am lăsat să se rostogolească, rând pe rând, în fața dumneavoastră, a cititorilor, câteva dintre spectacolele care s-au strâns în mine într-o săptămână la Chicago. Ș-am încălecat pe-o șa, și v-am spus povestea așa / Și m-am imbarcat într-un Air Bus, ș-am gălat tot ce-am avut de spus! Bye, bye, America!

**MARINA CONSTANTINESCU**

## O ÎNTÂLNIRE A CULTURILOR

Oldenburg, oraș din nord-vestul Germaniei, cu numai 150 000 de locuitori, oraș cu o identitate bine definită prin fiecare clădire, fiecare stradă, fiecare piațetă, a fost pentru trei săptămâni locul de desfășurare a unui fenomen multicultural unic în lumea occidentală. Festivalul internațional „Prisma 2”, subintitulat „Terra Incognita – teatru și dans din Europa de Est”, a prezentat publicului vest-european peste douăzeci de spectacole din Ungaria, Cehia, Slovacia, Polonia, România, Macedonia, Bulgaria, Croația, Slovenia, ex-Iugoslavia. Teatrul și politica, de multe ori politică incendiară și teatru al perfecțiunii, au fost împreună pe scenă și în sălile de conferință ale centrului cultural Kulturetage Oldenburg între 3 și 20 noiembrie 1994.

„Prisma 2”, primul festival de acest gen din vestul Europei, a prezentat exclusiv lumea fascinantă a teatrului și dansului est-european de după 1989. La cinci ani după ce schimbări politice majore au început în estul Europei, Kulturetage Oldenburg a încercat să aducă alături companii teatrale din Poznań și Skopje, din București și Ljubljana, comparând moduri diferite de a înțelege transformările politice și estetice spectacolului de teatru în „perioada de tranziție”. Din discuțiile care au avut loc pe marginea spectacolelor, a selecției acestora, am înțeles că teatrului și dansului est-european de după 1989, în bună parte o **terra incognita** pentru spectatorul vestic, i se recunoaște o mare influență asupra culturii de mâine.

„Prisma 2”, un festival de tip „non-festival”, cum le plăcea organizatorilor să-l numească, nu și-a propus să exceleze în spectacole-mamut, în personalități teatrale greu de găsit, ci a vrut să fie doar **un loc al întâlnirilor**: între artiști, critici, manageri și directori de festivaluri din diferite părți ale Europei, un loc al schimburilor culturale imediate, un loc de început al unor proiecte artistice de lungă durată, cu parteneri estici și vestici.

Se pare însă că organizatorii au considerat importantă nu numai întâlnirea dintre cultura estică și cea vestică, ci și întâlnirile Est-Est. În conferințele organizate în timpul festivalului, oameni de teatru din România și Albania, de exemplu, au discutat cu experți în cultura est-europeană despre viața culturală din ultimii ani, despre condițiile economice și politice din țările lor, despre instituțiile artistice de stat și particulare. Alți vorbitori au înfățișat consecințele războiului și rezultatele dezmembrării Iugoslaviei, efectele acestor mișcări politice asupra creativității artistice, imposibilitatea de a mai lucra împreună, ostilitatea, lipsa de înțelegere, ura.

Finalul întâlnirii dintre culturi și estetici, dintre individualități și personalități, a fost un spectacol dat în beneficiul orașului Sarajevo. Dan Puric, K.P.G.T. din Subotica, Betontanc și mulți alții au adus un omagiu acestui loc pusliit de război, oamenilor chinuți de acolo.

Deși schimbările începute acum câțiva ani în estul Europei au dus nu numai la separarea națiunilor, ci chiar a artiștilor, la Oldenburg s-a încercat construirea unei punți culturale între actori, muzicieni, regizori, dansatori din aceste spații ale conflictului. Și s-a roușit, fără îndoială, cel puțin instituirea unui dialog.

**RAMONA MITRICĂ**





## TERRA INCOGNITA

În perioada 3–20 noiembrie a avut loc la Oldenburg (un important centru cultural din nordul Germaniei) cea de a doua ediție a festivalului internațional de teatru și dans PRISMA. Festivalul este organizat în principal de centrul cultural Kulturretage, cu sprijinul autorităților locale ale landului Niedersachsen, al unor instituții culturale regionale și federale și al unor sponsori implicați în viața teatrală. În acest an festivalul a avut ca subtitlu „Terra incognita – teatru & dans din Europa de Est”. Ce înseamnă acest lucru? Organizatorii au plecat de la ideea că Europa de Est este un teritoriu necunoscut pentru civilizația Vest, un tărâm „exotic” din care informațiile venite prin presa scrisă ori televiziune sunt deformate printr-o filtrare extrem de subiectivă. Deschiderea granițelor a operat, desigur, și în domeniul artelor, astfel că la fiecare festival internațional apar și trupe de teatru din Răsărit. Dar este pentru prima dată când se organizează în Vest un întreg festival (care durează aproape o lună) dedicat în întregime acestor trupe. Estul nu este însă un teritoriu necunoscut numai pentru vestici; el rămâne încă o TERRA INCOGNITA chiar și pentru cei care-l locuiesc. Domnul Honne Dohrmann, coordonator al festivalului, declara revistei „Diabolo” următoarele: „Schimbările survenite în fiecare țară după 1989 s-au desfășurat într-un mod foarte diferit. Contrastele din economie sunt uriașe. Se pot vedea, de exemplu, la Sofia mai multe Mercedesuri decât la Oldenburg. Dar nimeni nu știe deocamdată în ce fel funcționează sistemul. Pe vremuri, în socialismul «real» totul era organizat. Astăzi totul este mult mai deschis spre exterior, mai liberal. Dar pentru aceasta sunt necesare noi structuri, pe care încă nu le cunoaște nimeni. Acesta este motivul pentru care noi am numit festivalul «Terra incognita». Totodată, acum, după căderea cortinei de fier, ne dăm și noi seama cât de puține știm despre viața culturală din Europa de Est. Și s-au schimbat atât de multe acolo! Există trupe vechi care au găsit un drum nou, cum este de exemplu Teatrul Odeon, care are un succes foarte mare. Odeon este, în București și în România, TEATRUL...”.

Având în vedere programul acestui festival și exigența lui calitativă, organizatorii au decis, în urma unei selecții, ca România să fie reprezentată de trupa Teatrului Odeon, cu spectacolul **...au pus cătușele florilor...** de Fernando Arrabal, în regia lui Alexander Hausvater. Este pentru prima oară când acest spectacol, realizat în 1991 și care a însemnat atât de mult pentru viața noastră culturală încât ar fi de-a dreptul indecent să-l mai laud, pleacă din țară pentru a fi prezentat în fața unui public străin.

Aici ar fi multe de comentat: cât de important este ca un spectacol să plece la festivaluri, cât de greu se face acest lucru, cât costă, cum se deplasează un decor complicat etc. În principiu, o participare la un festival internațional nu poate fi decât un câștig pentru artiștii români. Dacă e să ne gândim numai la experiența de viață, la imaginile noi imprimate în banca personală de date, la plusul de libertate interioară dobândit, dar și la conștientizarea faptului că nu suntem singuri pe lume (nu singurii buni sau nu singurii proști, după caz), și deja este foarte mult. Dacă la asta se adaugă și șansa de a participa la festivalul cel mai potrivit spectacolului, atunci câștigul este și mai mare.

**...au pus cătușele florilor...** a mai avut o dată o asemenea șansă, la puțină vreme după premieră. Era vorba de participarea la Festivalul de la Arradeo, Italia, organizat de centrul cultural Koreja (asemănător ca preocupări lui Kulturretage din Oldenburg). Koreja este o trupă cunoscută românilor prin cele două spectacole pe care le-a prezentat la București (**Woyzeck** și **Trei surori**). I-am văzut atunci (înainte de a-l cunoaște pe Alexander Hausvater), am crezut în modul lor de a gândi și simți teatrul și mi-am dorit să fac un lucru asemănător. După realizarea **Cătușelor**, am luat legătura cu ei, convinsă fiind că avem multe puncte comune și că trebuie să ne întâlnim la festivalul organizat de ei. Din păcate, teatrul a avut o altă opțiune pentru vara respectivă și proiectul a căzut. Când am aflat de invitația la Oldenburg, am simțit că tot ceea ce nu s-a făcut în '92 se poate realiza acum.

De ce aceste amănunte? Pentru că, de fapt, este vorba despre o familie artistică, cu ramuri în toată lumea, creatori care încearcă un alt drum, adecvat timpului în care trăim. E greu să definești această mișcare și nu este meseria mea să teoretizez pe această temă. Tot ce pot spune este că SIMT că acest drum ne duce mai repede și mai eficient spre publicul de astăzi, că el face ridicolă teama pentru „criza” ori „sfârșitul” teatrului etc. În fine, după câteva luni de pregătiri (care au însemnat lupte cu NU-urile tehnice, administrative, financiare), am plecat în turneu. Sigur că drumul a fost o trecere treptată de la realitatea noastră „socialistă” plină de parfum, la realitatea banală a unui capitalism „uniform”. Plictisitoarele autostrăzi germane, lipsite de „neprevăzutul” splendorilor noastre gropi, lasă loc doar din când în când unor case la fel de banale de curate, unor grădini impecabile, enervant deordonate. Nu știu de ce, într-un cadru atât de perfect organizat, în loc să devii un automat, abia te umanizezi. Scăpat de hărțuiala apei care nu curge, a teatrului cu stucaturi dar fără căldură, a meniului zilnic, îți rămâne timp și suflet ca să observi, să primești și să dai cu o generozitate și un firesc reprimat, acasă, de nevoie. Prejudecățile s-au risipit una după alta, germanii s-au dovedit atât de diferiți de naștii din filme, atât de calzi și de prietenoși! Ne-au primit ca pe prietenii lor cei mai buni, au fost mereu cu noi, au fost emoționați, neliniștiți pentru noi. Acolo am văzut că un director de teatru poate aduce vin și cafele la masa unor actori, cu drag și firesc, fără să-și piardă nimic din valoarea sa intelectuală sau din prestația responsabilității de manager. Sigur că ar trebui explicat cum funcționează Kulturretage, cum un grup de oameni de teatru trăiesc acolo cel mai concret și mai nobil înțeles al TRUPEI. Ei sunt actori, teoreticieni, tehnicieni, la nevoie mașiniști sau bucătari, șoferi, administratori și totul într-un chip extrem de profesionist, fără „pionierii” stângace.

Dincolo de organizarea tipic germană, există la baza acestui tip de conviețuire o pasiune extraordinară pentru teatru, o credință reală și nu doar afirmată în valoarea socială a acestei activități. Ne-am integrat imediat acestui mod de a trăi, pentru că el convine spectacolului nostru. De fapt, acolo am văzut în realitate ceea ce Alexander Hausvater, directorul onorific al Odeonului, propunea acum câțiva ani ca mod de organizare și orientare culturală pentru acest teatru. Poate că acum vom avea mai mult curaj ca să ducem la capăt drumul început de el.”

Ar fi multe de povestit despre preparativele în vederea reprezentațiilor, multe incidente legate de lipsa de pregătire a tehnicienilor noștri pentru aparatura modernă și pentru stilul eficient de lucru german. Important mi se pare momentul premergător primului spectacol. După repetiții, după acomodarea rapidă și de lăudat a actorilor cu noul spațiu (în urma unei idei extrem de interesante a lui Florin Zamfirescu), a venit ora de început a spectacolului. În cabină nu mai era doar emoția firească, ci se instalase, pur și simplu, **frica**. Îmi pare rău că nu au fost filmate atunci chipurile actorilor, privirea lor îngrozită, teama de necunoscut. Am fost fericită când mi-am văzut colegii așa (deși, privită din afară, arătam, probabil, la fel), deoarece știam că pentru spectacolul nostru este cel mai incitant sentiment, cel mai adecvat atmosferei pe care trebuia s-o creăm. Am mai fost fericită și pentru că regăsisem starea de la premiera bucureșteană și îmi reconfirmam credința că acest spectacol nu poate muri, că el este în fiecare seară un început, dar niciodată un sfârșit. Tina (prietena noastră germană, care ne-a „dădăcit” în timpul șederii acolo) venea din când în când cu vești despre public. Începuseră să vină, din ce în ce mai mulți, deși inițial se cumpăraseră doar 50 de bilete. Dar germanii vin direct la casă în seara cu pricina, așa că nu știi exact câți vor fi decât cu câteva minute înainte. Noi am aflat în clipa în care Tina ne-a spus: e plin, le putem da drumul în sală? Am ieșit prima în fața lor și am văzut chipuri civilizate, oameni tineri, priviri curioase, dornice să vadă ce sunt aceia românii și cam ce fac ei. Era atât: o curiozitate politicoasă, dublată de interes pentru teatru în general.

Cum s-a jucat spectacolul e greu de povestit. A fost pe viață și pe moarte; și nu fac afirmații gratuite. Am văzut ochii spectatorilor și am simțit că ne înțeleg, că nu mai există nici o barieră între noi. A doua seară au venit de două ori mai mulți. Între timp, presa orală înconjurase orașul. Seara, Tina a venit în cabină, îngrozită, și ne-a spus: „Vin într-unul! Aduceți perne, scaune, nu mai avem locuri!”

Ce-ar mai fi de spus? Complimentele de la sfârșit (sincere, nu de circumstanță), strângerile de mâini, îmbrățișările, privirile calde, toată revărsarea de afecțiune asupra noastră au fost un fel de răsplată pentru minutele de groază de la început. Dar mai importantă rămâne experiența, ceea ce am trăit acolo, spectacolul propriu-zis. La capitulul laude aș prefera să citez din cronica d-lui Andrei Băleanu,

transmisă la Deutsche Welle în 16.11.94: „Firește că, după decenii de izolare, în Germania, ca și în întreaga lume occidentală, sunt așteptate cu un deosebit interes din fostul «lagăr socialist» piese și creații scenice izvorâte dintr-o experiență de viață specifică: **...au pus cătușe florilor...** e unul din spectacolele românești – încă puține – care răspund convingător, cu forță artistică, acestei exigențe, și așa a și fost recepționat la Oldenburg. Însă «convingător» nu e cuvântul potrivit. Trebuie să spun «cutremurător»... Regizor român stabilit în Canada, Alexander Hausvater a făcut din acest zguduitor document uman o pagină de artă autentică și de realism necruțător... Cei 14 actori își interpretează rolurile cu o dăruire fără margini, într-o tensiune demențială, ca pe un sălbatic ritual al durerii, care pune în joc propria lor credință și demnitate... Succesul de la Oldenburg constituie o primă confirmare internațională a performanței realizate de această echipă actricească... Am fost consternat să citesc în ancheta unei reviste bucureștene răspunsul unui mic tiran administrativ, care înscrisa **...au pus cătușe florilor...** pe lista pretinzelor nereușite ale teatrului și-l califică drept un «spectacol

lubric». Cine asistă la această suită de tablouri ale infernului și le poate privi cu ochi lascivi are, fără îndoială, o mentalitate pervertită. În scena finală, femeia căreia i-a fost executat soțul în închisoare își toarnă pe trupul gol un șiroi de sânge și rămâne împietrită, ca o metaforă vie... Publicul este evacuat în mare grabă, înainte de a fi avut vreme



Dragoș Păslaru și Marius Stănescu în **...au pus cătușe florilor...** de Fernando Arrabal la Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)

să-i aplaude pe actori. Dar nu puțini au părăsit sala cu lacrimi în ochi, după cum au remarcat – ei înșiși puternic impresionați – organizatorii festivalului”.

Ar mai fi de adăugat doar că tot acolo, la Oldenburg, s-au discutat amănunțele unei noi invitații pentru Teatrul Odeon, de data aceasta cu spectacolul **La țigănci** în regia aceluiași Alexander Hausvater. Florin Zamfirescu, prietenul și purtătorul de cuvânt (și de suflat) al lui Alexander, a acceptat invitația, urmând ca forurile diriguitoare (oriunde s-ar afla ele) să-și dea acordul pentru această recidivă. În ceea ce mă privește, sunt gata oricând pentru o nouă luptă cu NU-urile cunoscute și necunoscute care ne așteaptă.

ANGELA IOAN