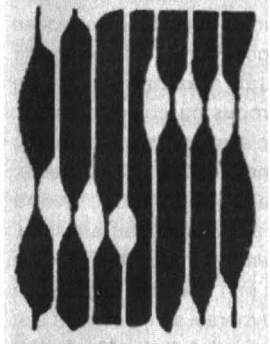


DUMITRU SOLOMON:

Schimbăm oamenii, ca-n comunism, sau hainele, ca-n Marivaux?



untem întrebați mereu, noi, dramaturgii, de ce, după 1989, nu ne schimbăm felul de a scrie, expresia teatrală. Înainte de a-mi spune părerea despre modificarea expresiei teatrale, mă grăbesc să fac câteva precizări privind schimbările sociale, politice și economice din țările est-europene.

1. Nu în toate țările din Europa centrală și răsăriteană s-au produs aceleași schimbări și cu aceeași intensitate. Stadiul de privatizare a marilor întreprinderi socialiste nu este egal în toate aceste țări, stadiul recuperării proprietăților particulare, la fel; cât privește instituțiile democratice, societatea civilă, și ele se găsesc la niveluri diferite. Oricâte dezagremente mi-ar produce constatarea, România, de pildă, nu se află, din toate aceste puncte de vedere, în linia cea mai avansată.

2. Nu toate schimbările au fost percepute de către populație și de către clasa intelectuală în chip asemănător, și nu toate schimbările sunt considerate – și de o parte, și de alta – a fi niște schimbări **bune**, sau, altfel spus, **în bine**. Inegalitatea de tip socialist, dintre massă și privilegiați (nomenclatura de partid și de stat constituită din activiști mari, mijlocii și mici, membri ai Securității, ai poliției și ai justiției), mascată de lozinci egalitare și de apariția unei sărăcii echitabile, a fost înlocuită cu o inegalitate de alt tip, capitalist sau cvasi-capitalist, care însă nu numai că e mai tranșantă, dar și prezintă aproximativ același dispozitiv ca în trecut. Se vede de la distanță – cel puțin în cazul României – că atât funcțiile importante în structurile de stat, cât și capitalurile importante în structurile capitaliste sunt deținute, în general, de aceleași categorii și chiar, de multe ori, de aceleași persoane. Acesta constituie unul dintre motivele de nemulțumire ale populației. Adăugându-se insatisfacția produsă de agravarea disparităților economice și sociale și nesiguranța locului de muncă, se creează o stare de confuzie periculoasă, care îi face pe unii dintre cei ce au suferit cel mai mult în perioada comunistă să privească nu fără părere de rău îndărăt, către aparența egalitaristă a regimului totalitar.


Toate acestea conduc la percepții false și la proiecții negative. În România s-a vorbit patetic – și încă se mai vorbește – de **restaurația comunistă**, pentru că din ce în ce mai mulți foști activiști comuniști de rang secund au fost readuși în structurile de stat. După opinia mea, este o concluzie falsă a unei observații corecte. E adevărat că o parte dintre posturi, mai ales subalterne, au fost ocupate de fideli ai regimului comunist, dar nu cred că se poate vorbi de o **restaurație comunistă**, ci, în cel mai rău caz, de o **reinstaurare a figurilor comuniste**. Revenirea la vechiul regim se pare că nu e posibilă de vreme ce majoritatea foștilor privilegiați au devenit capitaliști convingși și sunt cât se poate de încântați de noua lor putere politică și economică. Dorința unora de a se reveni la vechile „avantaje”, între care o anume stabilitate financiară și socială, este și ea fără șanse de realizare, din exact aceleași motive. Potențiali nu mai au nici un interes real pentru restaurarea fostului regim, sistemul CAER s-a destrămat, posibilitățile interne de a se lucra în continuare în deficit planificat devin egale cu zero. Prin urmare, societatea post-totalitară merge către ceva, în nici un caz însă către înapoi.

3. Nici schimbările în cultură și învățământ nu sunt aceleași în toate țările est-europene. Unii au trecut la capitalism în cultură (restructurarea teatrelor, a editurilor, apariția altor criterii și dispariția unor întregi instituții etc.), alții au început capitalismul prin cultură sau prin învățământ (cazul grevelor studențești sau al salariaților din teatre este concludent în acest sens pentru societatea românească), înainte de a modifica radical structurile economice. Rezultă de aici inegalitatea unor dezvoltări. În timp ce în unele țări s-au desființat teatre care nu se puteau menține materialmente în noile condiții economice, în România, dimpotrivă, s-au înființat teatre noi, câteva particulare, cele mai multe însă de stat. Nu numai teatre s-au înființat, dar și reviste culturale, subvenționate. Astfel s-a ajuns la situația ca bugetul ridicol al culturii, de 0,33%, să fie împărțit în mai multe subdiviziuni, actorii să fie plătiți cu salarii de lucrători necalificați, iar revistele de cultură să se sufocă din lipsă de subvenție și să piară încetul cu încetul, aproape toate, în chinuri inimaginabile.

Când vorbim de **faptul**, de **necesitatea** sau de **eventualitatea** schimbării expresiei dramaturgiei în culturile europene din afara Uniunii Europene, trebuie, vrem-nu vrem, să ținem seama de diferențele, jumătățile de măsură, reticențele și rezistențele pe care le-am enumerat mai sus. Arătăm în piesele noastre aceleași realități? Am schimbat atât de mult substanța dramatică încât se impune schimbarea felului de a scrie teatru? Ce dorește, de fapt, publicul, care nu mai este nici totalmente același ca înainte de căderea sistemului comunist, dar nici totalmente altul? Simțim în noi înșine propensiunea către schimbare, sau vrem să schimbăm fiindcă „așa se spune”, „așa se cere” sau „așa se cuvine”? Mai întâi, e de amintit că, în cultura țărilor răsăritean-europene, nu a existat **un singur fel de dramaturgie**. A fost o dramaturgie de **conveniență ideologică**, ba chiar de **comandă ideologică**, astfel că și aici s-a încercat, ca și în alte domenii, introducerea unui produs de laborator, numit **omul nou**. Tentativă eșuată în cazul fascismului, nazismului sau legionarismului și care, în ciuda eșecurilor, a fost preluată, cu obstinație și fără modificări esențiale, de doctrina comunistă. A mai existat o dramaturgie care, indiferentă sau ostilă așa-ziselor **comandamente sociale**, elaborate în cabinetele de producție ideologică și politică ale partidelor comuniste, a creat lucrări neconformiste și dezideologizate, lucrări adeseori mutilate de cenzură, aduse nu o dată la o stare eunucoică. Și, în sfârșit, au fost lucrări dramatice rezistente și la ideologia impusă, și la cenzură, care au refuzat orice compromis, cu riscul de a nu ajunge la cunoștința publicului. Altminteri, s-au scris tot felul de piese: realiste, suprarealiste, suprealist socialiste, aluzive, alegorice, metaforice, parabolice. O precizare se impune în cazul acestora din urmă. Este adevărat că, prin parabolă, alegorie, fabulă – cu alte cuvinte, prin modalități indirecte, ocolite – s-a urmărit înșelarea cenzurii. Dar este la fel de adevărat că, întrebuințate intens în perioada totalitarismului, parabola, alegoria, metafora nu au fost nici folosite exclusiv, și nici inventate în această perioadă cu scopul de a transgresa cenzura. Metafora a fost folosită în Psalmi, parabola, în Evanghelii, iar teatrul „indirect”, folosind mijloacele poeziei sau basmului, există aproape dintotdeauna. Desfid pe oricine îmi va spune că **Furtuna**, **Visul unei nopți de vară**, **A douăsprezecea noapte**, **Cum vă place** sunt piese „directe”, că Statuia Comandorului din **Don Juan** sau Ubu sunt personaje „rupte din viață”, că pescărușul, pădurea sau Moscova din piesele lui Cehov nu sunt metafore, că **Peer Gynt** e o piesă realistă, că Ionesco, Beckett, Mrožek

ANTITEZE



 practică teatrul „direct” etc. Prin urmare, ca peste tot în lume, teatrul din Europa de Est s-a scris în toate felurile, împotriva, în complicitate cu sau în spiritul și litera cenzurii politico-ideologice.

După căderea zidului Berlinului, s-au schimbat, am văzut, unele lucruri în țările foste comuniste. Ar fi cazul, au spus unii, ba nu, **trebuie, e obligatoriu, e vital** să se schimbe și felul de a scrie teatru. Desigur, e normal să-și schimbe modalitatea de expresie cei care au scris dramaturgie comunistă, dar cei care au scris așa cum s-a scris în toată Europa, în toată lumea nu cred că au motive s-o facă. Este adevărat că nu e nevoie să ne mai ascundem în parabolă, în alegorie, așa cum – sper – nu mai e nevoie să ne ascundem de poliția politică. Prin urmare, **funcția extraestetică** a acestor mijloace nu-și mai are rostul. Dar cea estetică? Dacă piesele non-realiste **Rinocerii** și **O, ce zile frumoase!** ar fi fost concepute într-un regim polițienesc, ele ar fi devenit astăzi desuete? Li s-ar fi cerut autorilor să-și schimbe maniera de a scrie, tipul de expresie dramatică?

La urma urmei, ce este o **expresie**? Este înfățișarea unei stări, a unei substanțe, a unei consistențe. Cei care au călătorit înainte de 1989 prin țările comuniste au evocat expresia oamenilor întâlniți pe stradă: posacă, sumbră, tristă, nefericită, lipsită de bucurie. Cei care călătoresc azi prin unele dintre aceste țări întâlnesc, din păcate, aceeași expresie pe fețele oamenilor. Nu s-au produs schimbări radicale. Oamenii nu pot fi fericiți, chiar în condițiile libertății dobândite, dacă nu și-au dobândit și demnitatea umană, și motivația fericirii. În România, 75% din populație trăiește sub limita sărăciei, iar 25% din 75%, în mizerie. Ungaria continuă să dețină recordul european al sinuciderilor, iar Rusia, pe acela al asasinatelor. Ce expresie pot avea fețele oamenilor întâlniți în aceste țări? Dar ce expresie poate avea dramaturgia care se produce într-un astfel de context social?

În comunism, paznicii ideologiei ne cereau să schimbăm oamenii. Acum, în epoca post-comunistă, paznicii teatrului ne cer să schimbăm hainele, ca-n **Insula sclavilor** a lui Marivaux, piesă văzută și la București în interpretarea lui Piccolo Teatro și a lui Giorgio Strehler. Ni s-a cerut: lăsați parabola, aruncați metafora, treceți „în direct”, schimbați ritmul interior al pieselor! Aceleași lucruri li se pot spune și dramaturgilor din restul Europei. Beckett a murit, Ionesco a murit, ei nu mai pot auzi chemarea. Dar Mrożek, Pinter, Dorst ar cam trebui să ia aminte. Și să schimbe. E drept, o schimbare de ritm interior, așa cum cerea, la un moment dat, Andrei Șerban, ar fi necesară. Pentru că, în fond, s-a schimbat și ritmul existenței. Dar ritmul existenței se schimbă mereu, lucru cu atât mai valabil și mai evident pentru țările occidentale. **Toți** dramaturgii, **toți** scriitorii, **toți** artiștii trebuie, cred, să țină seama de schimbarea ritmurilor existenței. Deși, am și aici câteva întrebări: Oare ritmul lui Euripide nu mai este bun? Oare ritmul lui Shakespeare e desuet? Ritmul lui Cehov, al lui Ibsen, al lui Strindberg, al lui O'Neill trebuie și ele schimbate? Singurul răspuns pe care-l am deocamdată la aceste întrebări este că am citat cu premeditare autori mari, în timp ce în jurul acestora și între ei au scris nenumărați scriitori mici, despre care azi nu se știe aproape nimic. Iar un mare artist are ritmul său, care nu este neapărat și ritmul epocii sale. Dramaturgii care nu se consideră mari ar trebui să-și sincronizeze ritmul pieselor cu ritmul vieții contemporane. Ceilalți pot aștepta până când timpul va decide cât de buni sunt ei pentru posteritate.

Mai acută, cred eu, decât chestiunea **expresiei** sau aceea a **ritmului** este, pentru dramaturgia post-comunistă, problema **obiectului** ei și, mai mult decât atât, a **atitudinii** față de obiect. Unii autori de teatru și-au propus ca obiect dramatic realitatea în condițiile sistemului socialist, cu înduioșătoarea credință că suplinesc astfel alte canale critice (mass-media, anchetele sociologice, disidența politică etc.), având convingerea că pot lovi sistemul, îl pot anihila sau ameliora. Las la o parte iluzia că arta poate determina îmbunătățiri sociale sau morale. Cum a fost lovită ipocrizia prin **Tartuffe** sau avariția prin **Avarul**? Ce modificări sociale sau morale au determinat sau măcar influențat **Julius Caesar**, **Romeo și Julieta**, **Macbeth**? Ce s-a petrecut semnificativ în spațiul social după **Revizorul**, **Stălpii societății** sau **Azilul de noapte**? Arta fiind iluzie, nu poate naște decât iluzii. Ea îi poate influența doar pe cei ce se lasă iluzionați, iar aceștia nu sunt avarii, ipocriții, criminalii, corupții, ranchiunoșii, mincinoșii, agresivii, ci tocmai cei puri, bine intenționați, ingenui. Ticăloșii nu pot fi „tratați” decât prin pedeapsă socială: oprobriu, închisoare, excludere din comunitate, execuție. De altfel, e cât se poate de semnificativ că o utopie – comunismul – a acreditat o altă utopie: ameliorarea prin artă. Negând efectul activ vindecător al artei, nu-i neg și capacitatea de a produce – atunci când produce – o purificare interioară, ceea ce înseamnă o eliberare de obsesii, o defulare, nu însă și o modificare de comportament sau de temperament. După părerea mea, singurul efect sigur al artei este divertismentul, **plăcerea**, celelalte fiind prezumții sau automatizări. Ceea ce nu înseamnă că, pe termen lung, frecventarea artei nu-i face pe oameni mai culti, mai sociabili, mai civilizați, în ultimă instanță mai buni. Dar îi face astfel **pe cei buni**. Cei răi vor continua să fie răi până la sfârșitul lor sau până la sfârșitul lumii.

Dacă lucrurile stau așa, care ar fi obiectul dramaturgiei azi, în post-comunism, și, mai ales, care ar fi atitudinea față de acest obiect? Presupun că dramaturgii, cei care și-au revenit din șocul schimbării, vor scrie, fără să se ascundă după metafore, despre ceea ce îi impresionează în existența lor și a semenilor lor. Dar nu cu gândul de a **schimba**, ci cu gândul de a **revela**. Atitudinea față de obiectul dramaturgiei se va modifica, probabil, prin aceea că scriitorii vor înțelege că nu aluziile lor fine sau criticile lor brutale au făcut să se prăbușească șubreda construcție totalitară și că defectele perioadei de tranziție nu vor fi înlăturate prin teatru. Acum înțelegem probabil că noi putem doar să-i facem pe oameni un pic mai fericiți, arătându-le că există nenorociri mai mari decât cele prin care trec ei (efectul psihologic defulator și purificator al tragediei antice), că există indivizi mai răi și mai ridicoli decât ei (efectul relaxant și reconfortant al comediei), smulgându-i, pentru o durată mai scurtă sau mai lungă, din stresul cotidian și proiectându-i într-o lume artificială și liniștitoare tocmai prin artificialitatea ei, cu alte cuvinte, **distrându-i**. Avem, presupun, luciditatea să nu mai folosim teatrul ca pe o **armă**, ci ca pe o **plăcere**, să scriem mai mult despre **oameni**, despre aberațiile și complicațiile lor, și nu despre **contexte**. Va fi, probabil, mai puțină **ideologie** (bună sau rea) și mai multe **idei**, mai puțină **mobilizare** morală și mai multă **libertate** caracterologică, mai puțină **finalitate** și mai multă **expresivitate**.

Dar, stau și mă întreb, toate acestea nu înseamnă totuși **schimbare**? ■

❑ **Tinerețea pare a fi partea cea mai lungă a carierei unui actor. Uneori, și partea cea mai bogată. Alteori, rolurile vin târziu, poate prea târziu. Ce reflexe au secvențele de început, întâlnirile care s-au produs în primii ani al carierei?**

■ Mi-e puțin greu să răspund, pentru că nu știu exact care este începutul. În Institut, prima mare întâlnire a fost cu doamna Sanda Manu, care mi-a fost profesoară. Am crezut foarte tare în ea, cred încă și o iubesc foarte mult. A doua întâlnire m-a pus în fața regizorului Cătălin Naum de la „Podul”, care îmi era și asistent la clasa de actorie. Apoi, doamna Geta Angheluță m-a învățat că actoria e o meserie care se face cu fruntea sus și cu genunchii tari, pentru că mereu cazi. În Institut existau mari personalități și mari suflete, oameni care erau niște lumini pentru noi, iradiu, aveau putere de fascinație. Acolo, una dintre întâlnirile prețioase pentru mine a fost cea cu un om pe care-l iubesc enorm și astăzi: Octavian Cotescu. Cred că a fost cel mai mare rector al Institutului de teatru și am avut norocul să fiu studentă în perioada în care conducea IATC-ul. A contat foarte mult pentru studenții acea duritate a lui, căptușită cu o iubire specială și cu o căldură fabuloasă. A urmat perioada Piatra-Neamț. Eu întotdeauna spun că sunt un om ajutat de Dumnezeu: acolo am fost înconjurată numai de prieteni extraordinari – de la trupa de actori, la mașiniști și la cei care m-au primit în garsoniera mea cu pâine și sare (un gest de care o să-mi amintesc probabil și în clipa de trecere spre o altă lume). Am colaborat cu Silviu Purcărete la spectacolul **Piațeta**, cu Duce Darie la **R.U.R.** – o întâlnire care nu a mers bine de la început. Îmi aduc aminte că la prima repetiție am izbucnit în plâns și am spus că nu mă pot înțelege cu acest om. Apoi am jucat în montări realizate de Nicolae Scarlat. (**Acești ingeri triști**), de Nae Caranfil (**Bună seara, domnule Wilde**). Au fost spectacole destul de multe, într-un oraș superb, a cărui nostalgie o mai am încă, iar când sunt foarte obosită mă gândesc că mai bine rămâneam într-un colțșor la Piatra-Neamț, cu o grădină-n față, mă îmbrăcam frumos duminica, mă plimbam liniștită pe străzi și nu intram în roata asta nebună, dar plină de întâmplări minunate, a vieții teatrale bucureștene. Să punem tot la capitolul „tinerețe” primul rol care a însemnat foarte mult pentru mine (și iată un sfat pentru toți studenții de la

ATF și chiar pentru absolvenți, pentru că mie mi s-a întâmplat ce vă povestesc după trei ani petrecuți la Piatra-Neamț). Am jucat la „Bulandra” mai multe dubluri, dar și un rol absolut minuscul în **A treia țepă**, pusă în scenă de Caramitru, rol în care am avut probabil șansa vieții mele: să mă vadă domnul Liviu Ciulei. După vizionare, a vrut să știe cine este „cocoșata” – asta jucam – și a spus apoi, față de toată trupa, că momentul realizat de mine e bun. Am avut senzația unei trambuline, în acea clipă; și chiar așa a fost.

❑ **Vă aflați încă în raza acelor lumini despre care ați vorbit. Simțiți că dăruiti, la rândul dumneavoastră, lumină publicului, în serile de reprezentație?**

■ Dorința mea cea mai mare este de a putea da mai departe ceea ce primesc de la bunul Dumnezeu și de la oamenii

minunați pe care mi i-a așezat în cale. Nu știu dacă și reușesc, dar aceasta e cu adevărat dorința cea mai tainică și mai puternică. Repet, sunt un om ajutat de Dumnezeu: am întâlnit prieteni absolut fabuloși în meserie sau în afara ei. Probabil, când cauți lumina și se dă lumină, iar atunci când cauți întunericul și se dă întuneric. De la un timp – și acest lucru e foarte important, pentru că nu a fost întotdeauna așa – am înțeles că pe lumea asta există iubire, lumină, generozitate și de atunci mă simt ajutat, primesc și, la rândul meu, vreau să dau mai departe.

❑ **Fiecare personaj pe care-l interpretați are un ritm anume și acest ritm ține de viață, de adevărul unor emoții. Cum sporește personajul prin aceste căutări și vibrații vitale și ce spor primiți dumneavoastră printr-un rol?**

■ Există o singură condiție ca să pot juca un rol: aceea de a-l iubi. Dacă nu-i găsesc punctele luminoase, frumusețea, căldura, mi-e foarte greu să mă apropiu de el. Asta e o lipsă a mea, pentru că ideal ar fi să pot să joc și personaje negative. Cred că nu există doar întuneric sau doar lumină și atunci, chiar și într-un personaj „negru”, descopăr licărul de lumină care-i amplifică și conul de umbră, dar îi dă și speranța de salvare. Rolul pe care-l fac acum – Marie din **Woyzeck** – este un astfel de personaj și din această cauză a fost dificil să-l joc. Dar nu vreau să vorbesc despre Marie. Vreau să spun însă că întâlnirea cu acest mare regizor care este Tompa Gábor a fost într-adevăr o sărbătoare. V-am spus, sunt un om pe care îl iubește Dumnezeu. M-am întâlnit cu divinul domn Ciulei, cu Darie și acum cu Tompa. Și pentru asta nu pot decât să fiu fericită și să-i mulțumesc lui Dumnezeu.

❑ **În spatele oricărui personaj pe care-l jucați se află un pariu?**

■ Da și nu. Nu pun pariuri, însă există o anumită încărcătură pe care o pun în plus ca să fac încă un pas mai departe. Și în **Julius Caesar**, și în **Woyzeck**, de fapt întotdeauna, urmăresc ceva. De fiecare dată altceva.

❑ **Într-o astfel de lume saturată de iluzie nu se pierde oare percepția propriei vieți?**

■ Nu. Dimpotrivă. Te îmbogățești extraordinar. Un om care e în stare să facă – așa spun eu – „cadouri” (pentru că aceasta e meseria: a face cadou trei ore pe seară din viața noastră și o bucăciță din sufletul pe care-l avem) înseamnă că primește. Niciodată, nimeni nu dă ceva, fără să primească. Și noi primim foarte mult, în alte feluri, iar acest lucru ne îmbogățește.

❑ **Am vorbit deja despre început. Dar ce presimțiri vă declanșează ideea de viitor?**

■ Aici e un punct greu de discutat. În clipa în care am început să urc panta aceasta, am știut că e foarte frumos să mergi astfel, te descoperi, te lupți cu tine, dar când lumea începe să te recunoască și mai ales atunci când ești lăudat, poți să te sperii. Eu sunt acum într-o perioadă în care simt o asemenea spaimă. Sigur că e bine, că-mi face plăcere ce aud. Premiile m-au încântat, cronicile extraordinare pe care le-am avut îmi fac bine, dar sunt conștientă că lumea vine din ce în ce mai mult cu o anumită prejudecată asupra mea. O anumită stachetă a fost deja fixată și s-ar putea întâmpla – pentru că și noi suntem oameni – ca într-o seară să nu mai pot sări. Și atunci, seară de seară, există în mine o mică doză de spaimă: mai sunt în stare sau nu să dăruiesc? Pentru că despre asta e vorba. Nu aș putea dăru, dacă nu aș fi primit de la alți oameni





Scenă din Woyzeck de G. Büchner, cu Oana Pellea (Marie) și Mihai Constantin (Woyzeck), la „Bulandra” (regia: Tompa Gábor)



lumină și bucurie. Tuturor nu pot decât să le mulțumesc. Iar dacă lângă mine nu aș fi avut-o pe Domnica, mama mea, nu aș fi nimic. Iar dacă, de acolo de unde este, tata (și alții care mă iubesc) nu m-ar ajuta din nou, nu aș fi nimic. Vedeți, am dreptate când spun că sunt un om ajutat de Dumnezeu.

■ Ați amintit de multe roluri, de tot atâtea măști foarte diferite, dar nu și de Juliette din Mephisto, și nici de personajele jucate în montările Teatrului Franco-Român.

■ Colaborarea cu Teatrul Franco-Român a fost o bucurie pentru mine. E primul an în care n-am avut concediu deloc, dar nu mă plâng pentru că am cunoscut un om extraordinar: pe Marc Doré, despre care presa românească nu a scris numai de bine, deși el este o mare personalitate a lumii teatrale. Faptul că noi, din păcate, ne mai învățăm încă într-un fel de provincie față de ceea ce se întâmplă pe glob nu ne dă dreptul de a ignora o mare valoare. Regizorul Marc Doré a venit în România doar din dorința de a lucra cu această trupă și, slavă Domnului, a plecat încântat, deși avea toate „șansele” să fie derutat și înspăimântat. E, în mod cert, una dintre întâlnirile importante ale vieții mele. Am învățat atât de multe lucruri încât a meritat tot efortul. N-aș putea spune exact ce a fost nou, ce a adus în plus; poate, energia pe care ne-a transmis-o. În orice caz, cred că există o singură modalitate de a face teatru: acel lucru care se prezintă pe scenă să fie viu, să fie adevărat. Ca actor, nu trebuie să mă arăt, trebuie să fiu.

■ Ce rol joacă farmecul și inspirația într-o apariție scenică?

■ Farmecul îl ai sau nu-l ai. Inspirația este un dar, nu o miză a jocului, ci o suprapunere fericită de stări interioare. Cred însă că rolul cel mai important în apariția scenică îl are deschiderea spre a primi și atenția încordată cu care pipăi și simți ceea ce, în clipa aceea, se întâmplă în spațiul scenic. Și acest lucru presupune foarte multe interogații: ce fel de „sală” este? ce energie primesc de la acel public? ce energie primesc de la colegii mei? ce fel de deschidere am eu în ziua respectivă față de Dumnezeu și de îngerul meu bun? Din toate aceste lucruri, amestecate cu un dram de noroc, poate ieși o seară bună.

■ În ce vă reflectați când existați pe scenă? Care vă sunt oglinzile interioare și exterioare?

■ Exterioare nu prea sunt.

■ Nici măcar pupilele dilatate de atenție ale spectatorilor?

■ Nu, asta ar însemna să fiu în afara personajului. Există seri în care aerul, pe scenă, se așază altfel, când există o anumită claritate a privirii mele și asta, pentru mine, înseamnă o seară pierdută.

■ De ce? Sună paradoxal.

■ Pentru că este o seară cerebrală, rece. Pot fi foarte atentă, pot reuși din punct de vedere tehnic (din păcate, sau din fericire, încep să am și tehnică), dar aerul se așază într-un anumit fel și totul devine sec. Dar există și seri când totul e posibil, când ai senzația că așa ușor poți acoperi toată scena... Câteodată am senzația asta și e absolut fabuloasă, e minunat cum se întâmplă ca din plexul solar să simt că mă risipesc peste toată sala. Atunci, cred că e bine.

■ E greu să pătrunzi în atelierul unui actor. Și totuși, acum, după repetiția la Woyzeck, ar fi interesant să mărturisiți: cum vă apropiați de rolul Marie? Cum existați împreună cu acest personaj?

■ Mi-e greu cu el, din multe puncte de vedere. În primul rând, pentru că Marie este însărcinată și eu nu cunosc încă această stare. Atunci când am încercat prima oară peruca, și burtica, și un crochiu de costum, am venit aici în cabină și m-am uitat în oglindă. O clipă chiar m-am suspectat că am luat-o razna, fiindcă mă priveam și îl vedeam pe Lucius din **Julius Caesar**! M-am uitat iar în oglindă și mi-am spus: „Hai, Marie, vino!”. Și o tot rog să vină. Și apare, câteodată apare, câteodată sunt tot eu, alături e puțin din **Poveste de iarnă**. Sunt bântuită deocamdată, încă nu s-a instalat în mine.

■ Pentru spectator, teatrul astămpără o parte a dorinței de a ieși dintr-un timp care curge egal, previzibil. Pentru un om care trăiește în interiorul unui spectacol, ce răscumpără teatrul?

■ Răspunsul e foarte simplu: totul. Pentru mine, totul. Cele mai fericite clipe din viața mea s-au petrecut pe scenă. Altfel, mă simt singură sau am momente de depresie; altfel, îmi găsesc toate defectele din lume, sunt timidă. Răscumpără totul pentru că e o asumare deplină. Astă seară sunt Mașa, mâine seară sunt Lucius, trei ore cu sângele meu, cu carnea mea, cu gândurile

mele care se transformă. E ca și cum ai trece de partea cealaltă a oglinzii.

❑ **Meseria de actor e plină de riscuri, pentru că implică excesul. Când un actor trebuie să fie cumpătat, cum își găsește echilibrul interior?**

■ În primul rând, un actor ar trebui să nu fumeze. Ceea ce eu fac! Apoi, ar trebui să doarmă foarte mult, ca să se poată reîncărca după consumul de energie al unei reprezentații și să poată trece de partea cealaltă a oglinzii altfel, adică prin vis. E îngrozitor de aproape visul de teatru – pentru mine, cel puțin. De multe ori, când visez, am senzația că sunt pe scenă, iar când joc am impresia că visez, pentru că e aceeași „realitate”; poate așa o să înțeleagă lumea ce înseamnă să fii actor.

❑ **Și aici e un exces. Un exces de imaginație, de trăire.**

■ Nu cred că se poate face altfel această meserie. Trebuie să ai un echilibru în sensul de a ignora micile mizerii ale vieții, micile invidii, răutăți, „negureli”, să le spunem așa. Dar, pentru asta, am spus deja, trebuie să ai genunchii tari. Eu cred că, la 33 de ani, meseria aceasta nu se poate face decât arzând. Altfel nu merită, altfel (din fericire, cred eu) începe din ce în ce mai puțină lume să se intereseze de tine. Spectatorii nu mai vin la teatru să vadă actori care se arată, vin să privească actori care ard. Mai ales publicul tânăr simte imediat adevărul și refuză făcătura, te sprijină ori te respinge, și asta e extraordinar. Dar nebunia acestei lumi învălmășite, amestecate, cu răul, cu binele, cu grotescul sau cu absurdul vieților, meseria aceasta nu se poate face decât până la capăt și arzând cu adevărat.

❑ **Există în teatru un ritual al dăruirii?**

■ Teatrul e un ritual. Și, ca să spunem vorbe mari, viața e un ritual. Depinde dacă vrei să fie așa sau nu. De foarte multă vreme mă gândesc să propun, ca o utopie, un teatru în care spectatorii, când intră, să fie așteptați de zece fete frumoase, cu un prosop, cu un vas cu apă și cu un săpun. Iar ei să fie obligați

să se spele pe mâini. E mult mai greu să-ți speli sufletul și ar trebui un preambul al purificării. Mi-aș dori acest ritual: lumea să vină, să se spele pe mâini și pe față, și să intre să primească ceea ce se dăruiește.

❑ **Față de teatru, filmul pare mai puțin legat de ideea de ceremonial. Există o atingere între cele două experiențe pe care le-ai încercat, ai descoperit ceva nou ca percepție, ca relație cu cei care privesc, ca ritm al interpretării?**

■ Din punctul meu de vedere nu e nimic diferit, doar că în cinema depinzi de foarte mulți oameni: de monteur, de cei care pun lumina, de ceea ce se întâmplă în spatele cadrului. La teatru ai supremația și ești regina serii respective, dacă vrei să fii și dacă ai ce dăru. Însă filmul e mai parșiv: ai senzația că o lume întreagă stă în spatele aparatului și te privește. E mult mai incitant.

❑ **Ce gust lasă un spectacol, la sfârșit? Cum vă pregătiți să intrați și să ieșiți de pe scenă la un spectacol?**

■ La început e bucuria enormă că trei ore sunt sub lumini și gândul că, poate, la finalul reprezentației va primi cineva ceea ce am avut eu de dăruit. Iar după aplauze, în cazul fericit că ai izbutit să dăruiești, să te deschizi, să primești și să dai în același timp, vii în cabina ta și este un mare hău. Un gol.

❑ **Am început interviul vorbind despre lumină și îl încheiem oprindu-ne la o margine primejdioasă, dincolo de care actorul își aruncă măștile și încearcă, uneori cu un efort dureros, să se recunoască în singurătate.**

■ O seară de spectacol se termină cu acest gol, dar senzația e superbă. E ca un tunel. La un moment dat, îți apare o altă lumină: următorul spectacol, o nouă speranță de a dăru.

ADINA BARDAȘ

Idei

TEATRUL ȘI PUTEREA

de Danielle Dumas, redactor șef al revistei „L'Avant-scène Théâtre”

Doar oamenii politici – și în special autocrații – sunt în stare să creadă că Teatrul e subversiv și să se teamă de el într-atât încât să-l cenzureze; făcând abstracție de răscoala declanșată la sfârșitul spectacolului cu o operă de Verdi, care sunt efectele obișnuite ale unei reprezentații? Și mai ales ale unui spectacol de comedie? Cel mult o ceartă între oamenii de teatru, condensată în două rânduri otrăvite de pe coloana a treia din pagina a opta a unui cotidian, iar în cazul cel mai fericit, zece rânduri într-o revistă de specialitate, care e tipărită cu întârzieri atât de mari, încât, de obicei, atunci când apare articolul, aproape nu se mai știe despre ce era vorba... Guvernul lui Carol al X-lea n-a căzut din cauza reprezentației furtunoase cu **Hernani**. În schimb, cei care discutau în Înalta Adunare legislativă despre „Poliția Teatrelor” voiau cu orice preț să interzică

anumiți autori. De frica tulburărilor? Mai degrabă din prostie, pentru că abia intransigența lor a fost cea care a dus de răpă regimul, cu ordonanțele care limitau libertatea presei.

Ce fel de teatru e admis în Cetate?

Rolul activ al bătrânilor din Cetatea greacă – mecena și realizatori de spectacole menite să educe poporul – e un exemplu mereu valabil. Burghezul din orașele deschise (Arras, Valenciennes, Tournai), care a reînviat teatrul în Evul Mediu, făcând să se nască Teatrul Profan, va fi întotdeauna preamărit. Trebuie totuși să observăm că, în secolele XIII–XV, teatrul a prosperat folosindu-se de conflictele dintre diversele forme ale puterii (Regele, Seniorul, Orașul, Biserica). Imediat ce

Biserica, Parlamentul și Regele s-au pus de acord (1), teatrul a trebuit să se refugieze în colegii – adică a fost privat de spectacolele publice pentru o perioadă de cincizeci de ani.

Monarhii – absoluți sau constituționali – au creat și cultivat cenzura prealabilă și interdicțiile. Miniștrii, pe care, de altfel, îi vezi rareori la teatru, păstrează o tutelă atentă asupra veniturilor statului, ținând minte faimoasa alternativă „pomana sau cocteil-ul Molotov”, propusă de Maurice Druon după evenimentele din 1968.

În zilele noastre, într-un regim democratic, ai posibilitatea să joci orice, să arăți pe scenă și să critici totul, cu condiția să ai banii necesari pentru a monta spectacolul și spectatorii care să cumpere bilete. Nu mai există cenzura prealabilă, în schimb există un buget. Nu mai există cenzori, ci actori care acceptă sau nu să joace, directori de teatru care

* Textul reprezintă comunicarea pe care autoarea a trimis-o la Întâlnirea revistelor europene de teatru, ce trebuia să aibă loc în cadrul Festivalului internațional de teatru de la Galați – FESTINGAL.





sunt sau nu de acord să-și deschidă sălile; nu mai sunt interdicții, dar e nevoie de o răbdare imensă în așteptarea spectatorilor. Cât despre critici, trebuie să **poți** și să **știi** să nu-ți pese de ei.

Robert Hossein umple Palatul Sporturilor dinainte (cu ajutorul comitetelor de întreprindere), iar ironia răutăcioasă a criticilor nău va face să se miște din loc nici măcar un scaun...

Comedie sau tragedie? Cea dintâi e pe gustul publicului, dar criticii de teatru nu agreează decât comedile psihologice complicate, fac mofturi la comedile de moravuri, iar farsa o detestă, mai ales dacă autorul e contemporan.

Care e influența Puterii asupra Teatrului?

De la Aristofan și până în zilele noastre, Comedia Puterii – spectacolul pe care ni-l oferă cei ce ne guvernează – e o sursă inepuizabilă de inspirație pentru scriitori. E nevoie, totuși, ca Puterea în exercițiu să fie de acord cu luarea ei în răs...

Poate Teatrul să devină, pe scenele oficiale, curtezanul Puterii? După cum s-a văzut, în regimurile autoritare, anumiți scriitori acceptă să-i „fleteze” pe puternicii zilei; Molière însuși l-a flatat pe Ludovic al XIV-lea, pentru a se pune sub protecția lui. „**Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude**” (Ne stăpânește-un Prinț ce-i fraudei dușman – **Tartuffe**). Tămâind puterea centralizatoare a monarhului, forța Regelui, Corneille trasează și limitele eroului său: „**Quoi qu'on fasse d'illustre et de**

considérable/Jamais à son sujet le roi n'est redevable” (Oricare ar fi faptele unui supus/Regele nu-i e niciodată dator), pentru că „**...qui sert bien son roi ne fait que son devoir**” (acela care-și slujește regele cum se cuvine nu-și face decât datoria – **Cidul**).

Nimeni nu poate pretinde să fie deasupra legilor, nici măcar Horace, iar Corneille atrage atenția, de altfel, asupra riscului pe care îl presupune abandonarea în brațele unui salvator nesperat: „**Ayant sauvé l'Etat, il se l'est asservi**” (Salvând statul, și l-a făcut supus – **Horace**). Corneille îl ajută astfel pe Richelieu mai întâi, apoi pe Mazarin să unifice limba și statul, dar, în același timp, proslăvește clemența lui Augustus, într-un regat în care puterea e concentrată în jurul tronului; suveranul are însă responsabilități: un rege trebuie să fie „**ménager du sang de ses sujets**” (să nu risipească, adică, sângele supușilor).


Ce fel de Teatru pentru ce fel de Putere?

Cei care, din interes sau din orbire, susțin o putere nedreaptă, sunt vinovați în fața Omenirii. Brasillach și Céline nu pot fi iertați, pentru că, prin cuvântul lor, cu aura lor de celebritate, i-au îndemnat pe unii nehotărâți să urmeze o ideologie criminală. În ceea ce-i privește pe cei care profită de situația politică pentru a-și înălța mediocritatea la rang de talent, ezităm între admirație și dispreț.

Se întâmplă destul de des ca „tulburări ale ordinii publice” să determine un autor sau un teatru să

retragă piese de pe afiș, atunci când grupuri de presiune plătesc presa (cei tocmiți să aplaude, în vremea Restaurației) sau ațâță mercenari (de exemplu, ligile fasciste). E cazul lui Bernstein, care renunță în 1911 să monteze **Après moi** (După mine); câțiva ani mai târziu, Edouard Bourdet, fericit să scape de un astfel de rival stânenitor, nu mai montează **Judith** la Comedia Franceză, deși piesa îi fusese încredințată.

Autocenzura este cea care aranjează lucrurile în multe cazuri, inclusiv în democrația liberală, unde legea pieței impune diverse constrângeri financiare. Citându-l aproximativ pe Figaro din **Nunta...**: sub orice fel de regim politic, ai voie să arăți pe scenă orice (sub privirea atentă a unui regizor, a unui administrator sau a unui director de teatru, care tremură pentru subvențiile lor și se tem de judecata presei și de aceea a abonaților), cu condiția să nu pomeniști nici de autoritate, nici de Culte, nici de politică, nici de morală, nici de personalități, nici de credite, nici de operă (2), nici de alte spectacole, nici de oameni care țin pur și simplu la ceva. Comedia lui Louis-Charles Sirjacq – **L'Argent du beurre** (Banii pe unt) – așteaptă de opt ani un producător curajos. Ea aduce la rampă oportuniștii burgheziei franceze provinciale, care, după ce au profitat de „piața neagră” sub Ocupație, reușesc să obțină subvențiile Planului Marshall... Francezi adevărați, patrioți și oameni de bine. Foarte șocant! Datorită fondurilor private, **Teatrul este păstrătorul ordinii stabilite**, așa cum

 Pandora de Jean-Christophe Bailly, cu Laura Morante și Carlo Brandt (regia: Georges Lavaudant)



fondurile publice trebuie să sprijine politica puterii în exercițiu.

Nu e pentru nimeni un secret faptul că postul de administrator al Comediei Franceze este un post politic, de vreme ce depinde direct de guvern. Cu fiecare schimbare a majorității, asistăm la valsul directorilor de la Centrele dramatice naționale, la repunerea în joc a postului de Director al Teatrelor și Spectacolelor. Acestea sunt părțile vizibile ale iceberg-ului; funcționarii rămân pe loc, doar ministrul și cabinetul său se schimbă. Așadar, aceiași oameni fac mereu dosarele și, adesea, le și administrează.

Am putea, în acest caz, să ne întrebăm: are oare artistul un loc în societatea noastră bazată pe randament? Te poți numi artist doar fiindcă faci săli pline?

Ce influență poate avea Teatrul asupra Puterii?

În teatrul lor, Labiche și Feydeau au veștejit moravurile burgheze, dar nu i-au putut împiedica nici pe burghezi să prospere, nici pe servitorii lor să rămână niște bătărași insolenți și proști. Fiecare cu meseria lui, și clasele sociale vor rămâne etanșe.

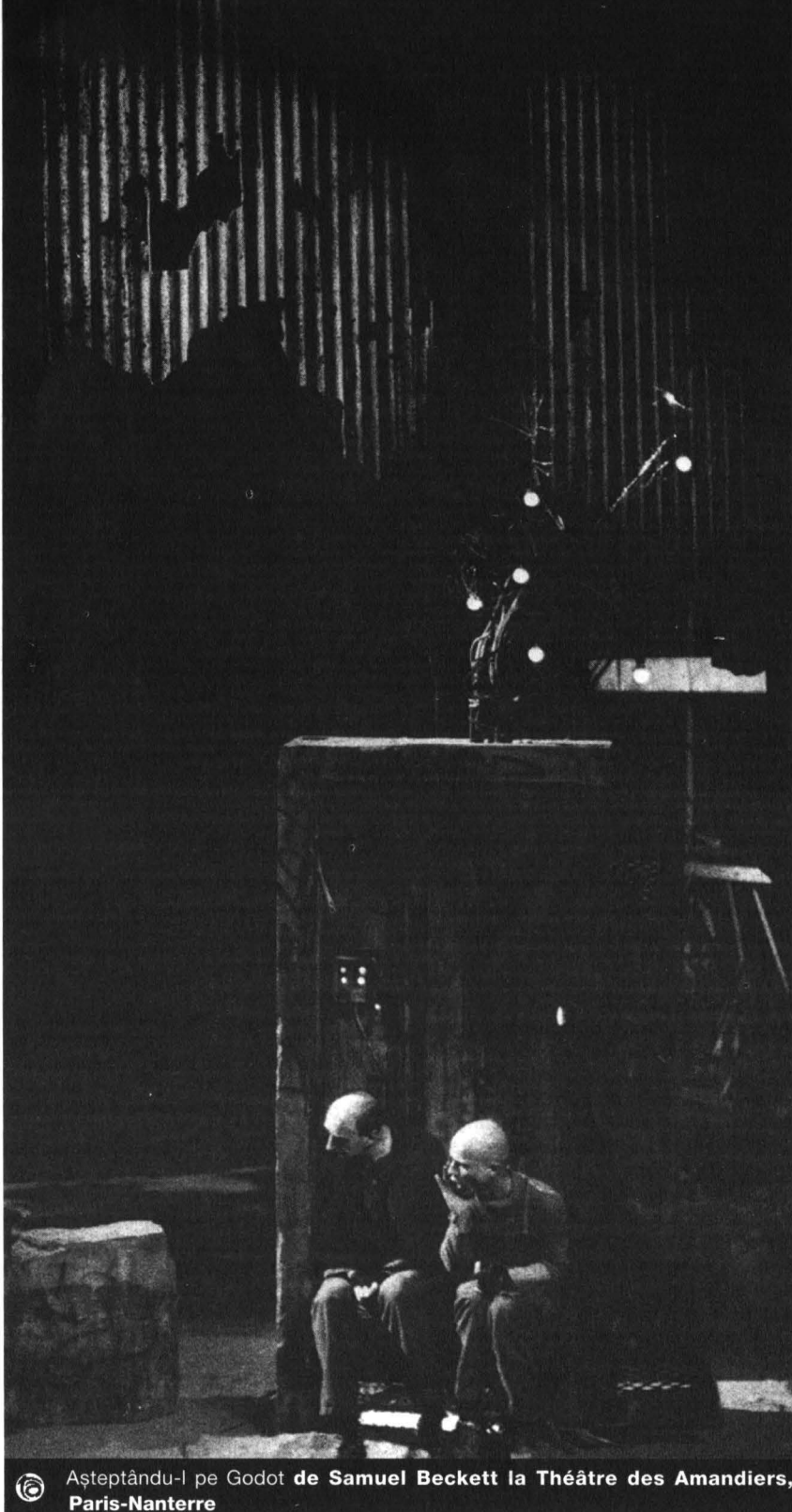
Căci, cine merge la teatru?

Cadrelor medii, în special cele din învățământ, studenții (viitoare cadre), responsabilii de sindicat, cadrele superioare și persoanele cu profesii liberale – aceștia din urmă preferând opera, teatrului așa-zis subvenționat. Teatrul particular adună mai mulți spectatori, îngroșând rândurile cu comercianți, meșteșugari și pensionari. Pe scurt, banul la ban trage, în cazul de față impozitul întorcându-se de unde a plecat.

Ce fel de Putere pentru ce fel de Teatru?

În secolul al XIX-lea, clasa muncitoare era temută; pentru o sumă de nimic, proletarii puteau să-și cumpere „paradisul” (locurile de la galerie); burghezii, deținătorii Puterii, au inventat atunci **melodrama**, destinată să le insuflă respectul față de stăpân, speranța în Mântuitor și frica de răzvrătire. Astăzi, vedem spectacolele mai ales la televizor, iar factorii de decizie îndobitocesc omul de rând cu filme americane de mână a doua, cu foiletoane din aceeași categorie și cu perverse jocuri televizate. Ca să poată trăi din scris, autorii își compun piesele trăgând cu ochiul la televizor. „Foamea e o ușă scundă”, spunea Hugo. Dar nu cerințelor publicului li se adaptează artiștii, ci cerințelor acelor care cred că știu ce e bine pentru

Foto: Claude Bricage



Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett la Théâtre des Amandiers, Paris-Nanterre

publicul lor și care îi plătesc pentru această muncă.

Rămân totuși în scenă așa-zisele valori „sigure”. În 1968, pe zidurile Sorbonei era scris „Jos Claudel!”; doar douăzeci de ani mai târziu, însă, la festivalul de la Avignon, în Curtea de onoare a Palatului Papilor, Claudel era din nou jucat. După ce faimoasa „Odă lui Pétain” a fost uitată, poetul dramatic era

ridicat din nou în slăvi. Or, a-l juca pe Claudel presupune o cultură catolică. Ministrul culturii în acea perioadă era François Léotard, despre care se spune că, în tinerețe, ar fi vrut să îmbrace haina monahală. Dar, fără îndoială, e o simplă coincidență...

Unii, mai greu de convinși, se încăpățânează să-l prefere pe Brecht; la ora actuală, ei au o reputație proastă și





Povestea pe care n-o vom afla niciodată de **Hélène Cixous**, în regia lui **Daniel Mesguich** (Théâtre de la Ville – Paris/La Métaphore – Lille)



deseori subvențiile le sunt diminuate. Dar, firește, e o pură întâmplare...

Cât despre autorii contemporani în viață, care, fără să facă teatru politic sau angajat, îndrăznesc să abordeze probleme politice fie și numai în subtext, ei au de ales între o critică violentă (de pildă, tema războiului din Algeria în **Pendant que vous dormiez**/În timp ce voi dormeați de Robert Pouderou), comentariul condescendent (figura lui Pétain în **Un coin d'azur**/Un colț de cer de Jean Bouchaud), problema sângelui contaminat (în **La Ville parjure**/Orașul sperjur de Hélène Cixous) și ocultarea totală (influența diabolică a televiziunii asupra comportamentului în **Le Grand Invité**/Marele Invitat de Victor Haim). Și să nu mi se spună că nu sunt piese bune; prea mulți autori, în timpul vieții, au fost victimele unui astfel de raționament (3).

Aceasta înseamnă că, din păcate, Teatrul nu are nici o influență asupra Puterii politice sau mediatică (presă, radio, TV), dar că, pentru a putea intra pe scenele franceze, e mai bine să fi trecut în prealabil pe cele străine. Dacă te cheamă Dario Fo – adică dacă ești italian –, poți denunța reificarea făpturii umane, blândețea dulceagă a o înmormântare din partid" sau duplicitatea acestora. Dar dacă, precum Pichette, denunți arma atomică (**Nucléa**), ai dreptul doar la proteste unanime și la o înmormântare de lux... Critica franceză a admis talentul lui Ionesco atunci când **Rinocerii** s-a jucat pe o scenă germană. Abia apoi Jean-Louis Barrault a putut să programeze piesa la Odéon. După ce, în anii '50, a provocat scandal în Franța, începând cu anii '60 Ionesco se bucură de votul favorabil al unanimității.

Care Putere?

Se poate deci afirma că, în Cetatea de azi, pentru Teatrul „Vițelul de aur e tot în picioare”. Mană de subvenții pentru public, buget posibil pentru realizatorii de spectacole, nimic nu se joacă fără fonduri.

Atunci când subvențiile scad, cum să atragi publicul, care, în vreme de criză, își micșorează bugetul destinat distracțiilor? Care e genul de teatru pe care să-l joci fără riscul de a dispărea, fără riscul de a pierde bani?

Mai întâi, clasicii; numele mari, titlurile mari, jucate de staruri și puse în scenă de vedete. Ca noutăți, se vor alege în primul rând adaptările pieselor care au avut succes în străinătate, apoi adaptările de bestseller-uri; după aceea, autorii care au făcut deja săli pline. Despre ce să vorbească ei? Despre dragoste, că e ceva etern. Despre familie, că nu se învechește. Despre artă, că e un subiect vechi de discuție. Despre personalități și, de preferință, despre cei mai mari ticăloși, dar aceștia să aparțină trecutului: Napoleon, Talleyrand, Fouché. Cât despre prevaricatorii de azi, e preferabil să-i arăți „de la distanță”; astfel vei obține un succes răsunător cu **Les affaires sont les affaires** (Afacerile sunt afaceri) care, la premiera absolută, n-a avut deloc succes.

Influența imediată a unei arte nu poate fi judecată corect. Doar a **posteriori** poți aprecia comportamentul contemporanilor și determina partea de responsabilitate a artiștilor. Întotdeauna, condamni sau ridici în slăvi **după** evenimente. Hugo spunea „Nu îmi trebuie puterea, ci influența”, în vreme ce Valéry nu suporta cuvântul „influență”,

care, după el, desemnează „o neștiință, o ipoteză”. Cui să-i dai dreptate, când Puterea trece, cum se întâmplă azi, mai degrabă prin tapajul mediatic decât prin convingerile ideologice? Puterea e foarte puțin creatoare, ea nu vrea decât să domine, să impună; e departe de artist, iar politica culturală nu e adesea decât un alibi. Se spune că a ști înseamnă a putea; or, ceea ce face „societatea spectacolului” este să distragă, în loc să instruiască. Atunci când jocurile de la televizor le reinventează pe cele de la circ și trezesc instinctele joase în loc să înalte omul, se poate spune oare că există o Putere solidă? Atâta vreme cât cei de la Putere, fie ei oameni politici sau directori de programe, disprețuiesc oamenii, „relele cetăți nu vor lua sfârșit” (4).

NOTE

1. 1547: Henric al II-lea creează „Chambre ardente”, specializată în urmărirea ereticilor, tribunal religios și politic în același timp. 1548: interzicerea reprezentațiilor la confreria Pasiunii, singurul loc teatral din Paris. În legătură cu acest subiect, a se vedea pasionanta lucrare „Le Théâtre en France”, apărută la Armand Colin și coordonată de Jacqueline de Jomaron, și capitolele semnate Bernard Fauré.

2. Francezii nu suportă amestecul genurilor; dacă un autor de teatru aduce în scenă un muzician ilustru, critica îi „doboară” piesa...

3. A se vedea Octave Mirbeau, pentru **Les affaires sont les affaires**.

4. Platon, „Republica”.

■ În românește de AGNES DAVIDOVICI

Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa

MAREA SIMPLITATE

Dintre spectacolele aduse la București de cea de a 4-a ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, două au împărțit opiniile spectatorilor – mai ales ale spectatorilor „avizați” – în adevărate active și respingeri plictisite: **Insula sclavilor** al lui Giorgio Strehler și **Mishima** al lui Andrzej Wajda. Proportia exclamațiilor entuziaste și a pufniturilor disprețuitoare a fost, pentru fiecare caz, alta; fapt rămâne însă că aceste două montări au stârnit cele mai multe reacții în contrast. Amănuntul că ele aparțin unor creatori de renume mondial nu este, desigur, străin de această polarizare vehementă, în care, cred, factorul emoțional a lucrat mai temeinic decât cel intelectual: de la un spectacol al lui X nu te costă prea mult să pleci cu sacul așteptărilor doar pe jumătate plin; în schimb, dacă „marele regizor” nu ți-l umple până la gură, e ca și cum n-ar fi pus în el nimic. Și, apoi, e mai ușor să strâmbi din nas la fructele pomului decât să cauți eventualele găuri sau rărituri ale sacului... Metafora mi-a fost sugerată de populara zicală, pe care am auzit-o frecvent invocată în legătură cu cele două spectacole. În ce mă privește, m-am dus și la unul, și la celălalt doar cu o poșetă obișnuită, în care, printre impresiile – desigur, diferite – culese în fiecare dintre seri, am găsit, unificatoare și dominantă, una foarte rară: simplitatea.

STREHLER

Giorgio Strehler are, acum, 74 de ani. Privindu-l, însă, și mai cu seamă ascultându-l (în pasionantul dialog purtat, la vreo două săptămâni după spectacol, cu George Banu), descoperi un om a cărui incredibilă vitalitate iradiază nu numai în expresia chipului, în mișcărilor trupului sau în tonul vocii, ci și în cuvinte, în promptitudinea și suculența răspunsurilor, în vioiciunea și

prospețimea observațiilor pe care le face despre teatru, despre „arta regiei” (pare că pune mereu între ghilimele vorbele mari și pompoase), despre actori – la urma urmei, despre oameni și despre viață. Nu i-am văzut, din păcate, alt spectacol decât cel de acum, dar cred că aici se regăsesc, concentrate, așezate și temperate de calmul înțelept al maturității – îți vine greu să vorbești, la Strehler, de bătrânețe –, toate căutările neliniștite și toate revelațiile liniștitoare ale vârstelor parcurse spiritual de artist.

Ceea ce l-a atras pe Strehler spre **Insula sclavilor** a lui Marivaux, piesă ce compune, alături de **Insula rațiunii** și **Colonia**, „trilogia utopică” a dramaturgului, nu este nici surprinzătoare premoniție politică exprimată în tramă (textul, scris în 1725, imaginează o insulă magică unde, naufragiați, stăpânii și servitorii sunt obligați să-și schimbe între ei nu doar hainele, ci și rolurile sociale), nici imaginile luxuriante pe care aproape că le impune fanteziei regizorale teritoriul misterios al poveștii (analog, în termeni mai „cartezieni”, insulei shakespeariene din **Furtuna**), nici măcar scilicitorul marivodaj (de altfel, mai „cuminte”, parcă, aici decât în alte piese ale autorului). Pe Strehler l-a interesat înainte de orice tainica, delicata, neconținut schimbătoare chimie sufletească a eroilor prinși în labirintul primejdioaselor legături de dragoste și ură. Și asta a arătat pe scena decorată de Ezio Frigerio (scenograf de reputație europeană) numai cu un fundal pictat și cu un strat de nisip albicios: ființe umane care, pierdute într-un univers nesigur, cu legi și reguli răsturnate, se chinuie, se mângâie, se rănesc și se alină una pe cealaltă, pentru a ajunge, în final, să se **înțeleagă** una pe cealaltă, spre a trăi, poate, mai senin laolaltă. Înfăptuită fie cu mijloace preluate din arsenalul „corporal” al commediei dell'arte, fie cu instrumentele de finețe ale realismului psihologic, vivisecția aceasta nu evidențiază nici o clipă intervenția regizorală „de efect”, trucul de mizanscenă, ci îi



 **Imagine din Insula sclavilor de Marivaux în viziunea lui Giorgio Strehler (Piccolo Teatro din Milano)**



privilegiază pe cei cinci actori – formidabila Pamela Villoresi (servitoarea Silvia), Mattia Sbragia (Alecchino), Laura Marinoni (Doamna), Leonardo De Colle (Domnul), Renato De Carmine (guvernatorul insulei) –, înglobându-i, o dată cu textul, decorul, costumele, muzica și luminile, într-un întreg perfect. Un întreg pe care nu stă scris, cu majuscule făloase, numele unui regizor, dar care șoptește, blând și clar, numele unui artist: Strehler, Strehler, Strehler...

WAJDA

Andrzej Wajda, figură emblematică a cinematografului contemporan, se apropie, și el, de 70 de ani. Peste treizeci dintre aceștia și i-a petrecut lucrând, paralel cu filmele, spectacole găzduite, îndeobște, de Stary Teatr din Cracovia. Deloc lipsite, multe dintre ele, de importanță artistică și de succes internațional, ele nu l-au adus, totuși, pe realizator în plutonul dens al marilor directori de scenă din Polonia. (E semnificativ, în acest sens, textul de prezentare din albumul festivalului, text întocmit, bănuiesc, chiar de polonezi și în care creației teatrale a lui Wajda îi sunt consacrate doar câteva propoziții, restul enumerându-i în extenso izbânzile cinematografice). Asemenea lui Visconti, Wajda va rămâne, probabil, în memoria publicului și în istoria culturii ca un cineast genial care s-a ocupat, notabil, și de teatru. Un exemplu care ilustrează din plin diferența de valoare dintre cele două tipuri de regie practicate de creatorul polonez îl constituie spectacolul cu **Afacerea Danton** de Stanisława Przybyszewska (văzut de mine într-un turneu bucureștean, în anii '70) și filmul **Danton**, turnat după această piesă (cu Gérard Depardieu și Wojciech Pszoniak); e diferența dintre **oeuvre** și **chef-d'oeuvre** – recurg la termenii franțuzești pentru că sunt, în cazul de față, mai expresivi.

La festival, Wajda s-a prezentat cu o montare intitulată **Mishima**, incluzând patru dintre cele **Cinci piese Nô moderne** care au făcut gloria de dramaturg a lui Kimitake Kiraoka, numele „civil” al fascinantului Yukio Mishima, scriitorul nipon care s-a sinucis demonstrativ în 1970, prin „seppuku”, înconjurat de ziariști și fotografi. Mishima nu a dorit, prin aceste piese, să continue străvechiul teatru „nobil” japonez, ci, utilizându-i prescripțiile formale, să creeze un teatru atemporal, în care tradiția și noutatea coexistă. Astfel, textele au, de pildă, o

acțiune minimală, mai mult povestită decât dezvoltată efectiv, și un număr restrâns de personaje (ca în Nô-ul clasic), dar sunt amplasate în medii moderne, modern fiind și limbajul replicanților; sub zodia eternității intră subiectele, care glosează pe marginea unor simțăminte veșnic neschimbate în esența lor secretă: iubirea, gelozia, frustrarea.

La rândul său, regizorul a ocolit deliberat tentația „niponizării” (după cum preciza, la conferința de presă, scenografa Krystyna Zachwatowicz-Wajda) și, mergând pe urmele autorului, a preluat din spectacolul Nô istoric, la fel de strict formalizat ca și dramaturgia, numai câteva elemente: cei patru muzicanți care susțin interludiile (instrumentele sunt tradiționale, dar muzica e scrisă de compozitorul Stanisław Radwan) sau cei patru figuranți care modifică aspectul unei mici machete de peisaj japonez în funcție de trecerea anotimpurilor – anotimpurile climaterice, dar și anotimpurile interioare ale eroilor.



Scenă din Mishima (episodul Doamna Aoi), montat de Andrzej Wajda la Stary Teatr din Cracovia

În rest, Wajda „citește”, doar, textele, cu rigoare și sensibilitate, modulându-și mizanscena după tonalitatea lor dominantă – mai curând realistă (**Șifonierul**), realist-psihologică (**Evantaiul**), realist-fantastică (**Toba de damasc**) sau suprarealist-fantastică (**Doamna Aoi** – episodul cel mai izbutit, după părerea mea). Este, cred, un tur de forță atât pentru regizor, cât și pentru actori, dintre care câțiva apar în toate piesele (exceleți: Anna Polony, Beata Fudalej și Andrzej Hudziak), un tur de forță emanând, poate, mai puțină strălucire, dar presupunând multă muncă și o ireproșabilă profesionalitate.

ALICE GEORGESCU

ALUNECAREA SPRE NEANT – ÎNTRE TRAGIC ȘI COMIC

Berliner Ensemble este o mai veche cunoștință a publicului românesc. L-am cunoscut în perioada sa de glorie, când ne-a vizitat, condus de marea actriță Helene Weigel, văduva creatorului instituției, Bertolt Brecht, a cărui moștenire estetică, în istoria mondială a teatrului, a lăsat o urmă inconfundabilă prin repere definitorii – „teatrul epic”, „efectul de distanțare”, atitudinea critică a publicului –, ca și printr-o operă dramatică uriașă, peste care timpul nu va putea să treacă indiferent.

După căderea Zidului Berlinului, și Berliner Ensemble a trecut prin unele transformări, cea mai importantă dintre ele fiind deschiderea mai hotărâtă către repertoriul universal și către o diversificare a modalităților de artă scenică.

Ceva din noua identitate a reputatului Berliner Ensemble ne-a fost adus la cunoștință prin prezentarea la București a spectacolului **Sfârșit de partidă** de Samuel Beckett, în regia și scenografia semnate de Peter Palitzsch și Karl Kneidl.

Dacă această piesă reprezintă primul text de Beckett pe scena Ansamblului Berlinez, pentru Peter Palitzsch ea este o continuare a căutărilor regizorului de a descifra scenic opera controversatului dramaturg franco-irlandez, a cărui parabolă **Așteptându-l pe Godot** a realizat-o pe scena mai multor teatre. **Sfârșit de partidă** pare să fie, de altfel, și o continuare a investigației întreprinse de originalul dramaturg în adâncurile misterioase ale condiției umane în piesa sa anterioară, numai că, aici, personajele nu mai așteaptă pe nimeni și nimic, trăindu-și, nu fără revoltă sau nostalgii, experiența disoluției totale a personalității, ca pe un dat fatal sau ca pe o urmare a unui cataclism despre care nu ni se dau explicații.

S-a vorbit mult, în decursul anilor, despre semnificațiile acestei parabole, încercându-se definirea intențiilor autorului; piesa a fost considerată fie o „monodramă care descrie disoluția unei personalități în ceasul morții”, fie o „morality play” despre moartea unui om bogat (Martin Esslin). Ținând însă seama de nota dominantă a creației lui Beckett – angoasa existențială, determinată de permanenta căutare a identității, a sinelui –, nu putem să nu decelăm și aici motive sau teme prezente și în alte opere ale dramaturgului, legate de experiența fundamentală a dezintegrării ființei umane la apropierea morții, de imposibilitatea comunicării, de setea de realitate (Hamm îl pune mereu pe Clov să privească pe fereastră și să-i relateze ce vede), de tragicul sentiment al căutării de sine, de sentimentul disperării.

Din această diversitate de perspective, Peter Palitzsch a ales, cred, calea cea mai simplă, dar nu cea mai ușoară: aceea de a comunica spectatorilor **textul** lui Beckett, cu toate implicațiile și nuanțele sale, lăsându-le acestora posibilitatea de a trage singuri concluzia. Spectacolul se desfășoară într-un spațiu luminat puternic și egal cu o lumină albă, crudă, care nu lasă umbre sau unghere misterioase, un spațiu închis între pereți de lemn vopsit în culori incerte – par să fie niște pete de sânge –, având de o parte și de alta două ferestruici, la o înălțime apreciabilă. Clov trebuie să se urce pe scară pentru a privi prin ele. Totul e static în acest spațiu: în mijloc, într-un fotoliu pe



Hermann Beyer și Volker Spengler în Final de partidă de Samuel Beckett la Berliner Ensemble (regia: Peter Palitzsch)

rotile, șade Hamm, stăpânul, orb (cu ochelari negri) și paralizat (cu picioarele imobilizate într-un tub de plastic), acoperit la început de un giulgiu alb, ca o husă, pe care Clov o scoate la ridicarea cortinei; într-o parte se află cele două pubele în care sunt vâriți bătrânii părinți ai lui Hamm, și ei fără picioare. Aceștia scot din când în când capul, pentru a cere de mâncare sau a schimba între ei dulcegării, amintiri ale altor vremi, sau a povesti anecdote; femeia, Nell, cu o voce dulce și răsfățată (Christine Gloger), bărbatul, Nagg, cu o voce egală și impersonală, ca mai aproape de sfârșit (Michael Gerber). Singurul personaj mobil este Clov, servitorul, în costum de valet de casă mare; trebuie tot timpul (îi place ordinea), se agită mereu, răspunde prompt ordinelor stăpânului, dar cu o privire impasibilă, indiferentă, vorbirea lui fiind aceea a unui resemnat, care face totul din datorie, în mod mecanic, dar și cu un fel de umor al înțeleptului. Atitudinea lui față de Hamm este de subordonare, dar și de dispreț, de adversitate, între cei doi existând, de altfel, un raport de interdependență, care creează o mare tensiune. Condamnat la imobilitate, Hamm domină prin voce, o voce bine lucrată actoricește, exprimând o gamă largă de sentimente, o dinamică interioară ce suplinește absența celei exterioare, mergând de la scâncet la lătrat, de la jalnica autocompătimire la poruncă, de la disperare la autoritate dictatorială. Tensiunea scenică se realizează îndeosebi prin rostirea nuanțată, expresivă și fin ritmată a textului de către cei doi actori (Hamm-Volker Spengler și Clov-Hermann Beyer), regizorul urmărind orchestrarea atentă a întregului cvartet vocal, pigmentat de un subtil umor negru, care se insinuează în contrapunct pe fondul de un tragic absurd și derizoriu al acestui tablou, static numai în aparență.

Consider interesantă experiența acestei montări de o vizualitate zgârcită, a cărei teatralitate izvorăște însă din tensiunea lăuntrică a textului.


MARGARETA BĂRBUȚĂ

ZADARNICELE CHINURI ALE EXCESULUI

UN SPECTACOL

Spectacolul shakespeareian prezentat de Odéon – Théâtre de l'Europe din Paris poartă, din orice parte l-ai privi, semnele tinereții. Am fi tentați a spune „păcatele tinereții”, și n-am greși prea mult. O piesă (încă) de tinerețe, **Zadarnicele chinuri ale dragostei**, în care marele vrăjitor mai păstra ceva din ucenicul vrăjitor, un regizor tânăr, Laurent Pelly, care își asumă totodată – entuziasta impetuozitate a vârstei – misiunea de interpret și de autor al costumelor, actori (cei mai mulți) tineri și ei. Rezultatul nu este un eșec dar, sincer vorbind, nici un triumf, și vina este a excesului, poate a nerăbdării, oricum a insuficienței științe de a stăpâni materialul. Multe idei bune ale regiei se pierd înainte de a fi pe deplin formulate, soluțiile sunt mai mult „efleurate” decât aplicate, actorii aleargă pe scenă plini de energie și devotament, obturându-se, probabil fără să-și dea seama, unul pe altul, adoptând tot atâtea stiluri de interpretare câți interpreți sunt. De la finețea ironiei, practică de Mireille Perrier (Prințesa Franței)



 **Moment din Zadarnicele chinuri ale dragostei de Shakespeare la Odéon-Théâtre de l'Europe din Paris (regia: Laurent Pelly)**

până la stângăcia diletant-umoristică, cu ocheade către public și autoadmirație bufonă, propusă de Magali Magne (JacquINETTE), de la energia interioară a lui Jean François Sivadier (Berowne) la gesticulările inutile ale lui Laurent Pelly (în calitate de interpret), poți afla mai toate formulele și stilurile cunoscute.

Efectul permanentului neastămpăr, al tumultului de imagine, mișcare, sunet este, paradoxal, senzația de plictiseală, de ritm trenant. Iar efectul acestui... efect este acela că spectatorul tinde să nu mai ia în seamă nici calitățile, nici reușitele unui spectacol în care sunt înghesuite cu forță, în dezordine, soluții pentru trei sau patru montări diferite. Acea dintre ele pentru care am opta, dacă am fi întrebați, o identificăm în linia elegant-malițioasă a costumelor. Mai e nevoie să reamintim că autorul lor este tot Laurent Pelly?

Spectacolul cu **Visul unei nopți de vară** al ineditei trupe europene (în sensul cel mai propriu al cuvântului) formate la Düsseldorfer Schauspielhaus a făcut notă aparte prin factura insolită a distribuției (actori din nouă țări, care și-au rostit replicile fiecare în limba maternă), dar și printr-o regie care a inovat în deplină libertate față de textul shakespeareian și tradiția lui spectacologică. De aceea, montarea i-a surprins plăcut pe cei care s-au aflat în sala Operei, prea puțini, însă, din cauza insuficienței „mediatizării” a reprezentanței.

Ceea ce trebuie spus de la început e că originalitatea năstrușnică exersată aici de tânărul regizoare de numai 30 de ani Karin Beier (altfel, cu palmares bogat în teatrele germane) n-a fost în afara obiectului, ci, dimpotrivă, motivată, în consens cu opera care s-a dovedit, încă o dată, inepuizabilă. Probabil din această cauză chestiunile tehnice privind armonizarea „dizarmoniilor” lingvistice, despre care regizoarea ne-a povestit îndelung la conferința de presă, au trecut neobservate, așa că, după cum spunea ea, babilonia lingvistică a fost speculată pentru sublinierea „nebuliei” simțurilor, ori, din contră, pentru temperarea acesteia sau reducerea ei la limbaj gestual. Esențial pentru acest spectacol cuceritor rămâne conținutul, forța lui **ce** și noutatea, expresivitatea modernă a lui **cum**.

L-am privit ca pe un omagiu adus teatrului însuși, nu doar prin teatralitatea sa organică, ci, mai cu seamă, prin modul în care inteligența pătrunzătoare a regizoarei și resursele ei de fantezie au știut să descopere, în această atât de des și felurit jucată comedie, sensuri multiple și coerente cu poetica shakespeareiană, sensuri noi, care dau într-un fel spectacolului valoare de manifest privind deschiderea spre înțelegere și forța de comunicare a limbajului teatral, dincolo de inteligibilitatea cuvântului.

Motivul visului, ca mijloc de revelare a misterului existenței, dar și a esenței teatrului întemeiat pe iluzie este metafora unică a montării, focalizând planurile comediei în direcția acestui sens. Astfel, episoadele de „teatru în teatru” (spectacolul pregătit de breslași) și cele în care apar nobilii ajunși în pădurea vrăjită a lui Oberon se interferează firesc, într-o curgere lină, potențându-și reciproc ambiguitățile, luminile și umbrele. Sarabanda qui-pro-quo-urilor și a dezvăluirilor, inclusiv cele referitoare la trucurile teatrale hazos parodiate, alternează cu momente de reflecție și poezie, menținându-ne într-o stare de plăcută incertitudine și de suspans continuu. Unele soluții sunt, în acest sens, surprinzătoare; de pildă, distribuirea acelorași actori în cuplurile Theseu-Hipolita și Oberon-Titania, sau imaginea unui Puck transsexuat, care, prin dublul său, Philostrate, are tendința unei perpetue distanțări față de propriile-i acte. Aceste rezolvări duc la o duplicitate acută, care menține tensiunea dramatică, la o stare poetică inefabilă în trăirea personajelor, ele însele devenite părere. Tema vieții ca vis și cea a teatrului ca iluzie se contopesc difuz în montare, care joacă tot timpul pe muchia întrebărilor neliniștitoare. Ce e visul, unde e marginea care ne desparte de lumea închipuirii și când suntem **noi**, cei adevărați? Substanța poetică a discursului e imediat ironizată, în contrapunct, prin râsul copios provocat de „spectacolul” breslașilor, care procedează la de-mascarea tertipurilor meseriei, probabil în numele celui teatru căruia Marele Brit îi cerea să fie oglinda lumii.


Stilistic, spectacolul lui Karin Beier îmbină modalități diferite, de la clovneriile teatrului de bălci, la pantomimă și commedia dell'arte. Se practică un joc de echipă care solicită multiplu actorii în evoluțiile individuale, dar și în ciclica revenire colectivă la „uniforma” neutră a pantalonului și redingotei (costume: Maria Roers). Travestirea la vedere a comedienților sau personajelor

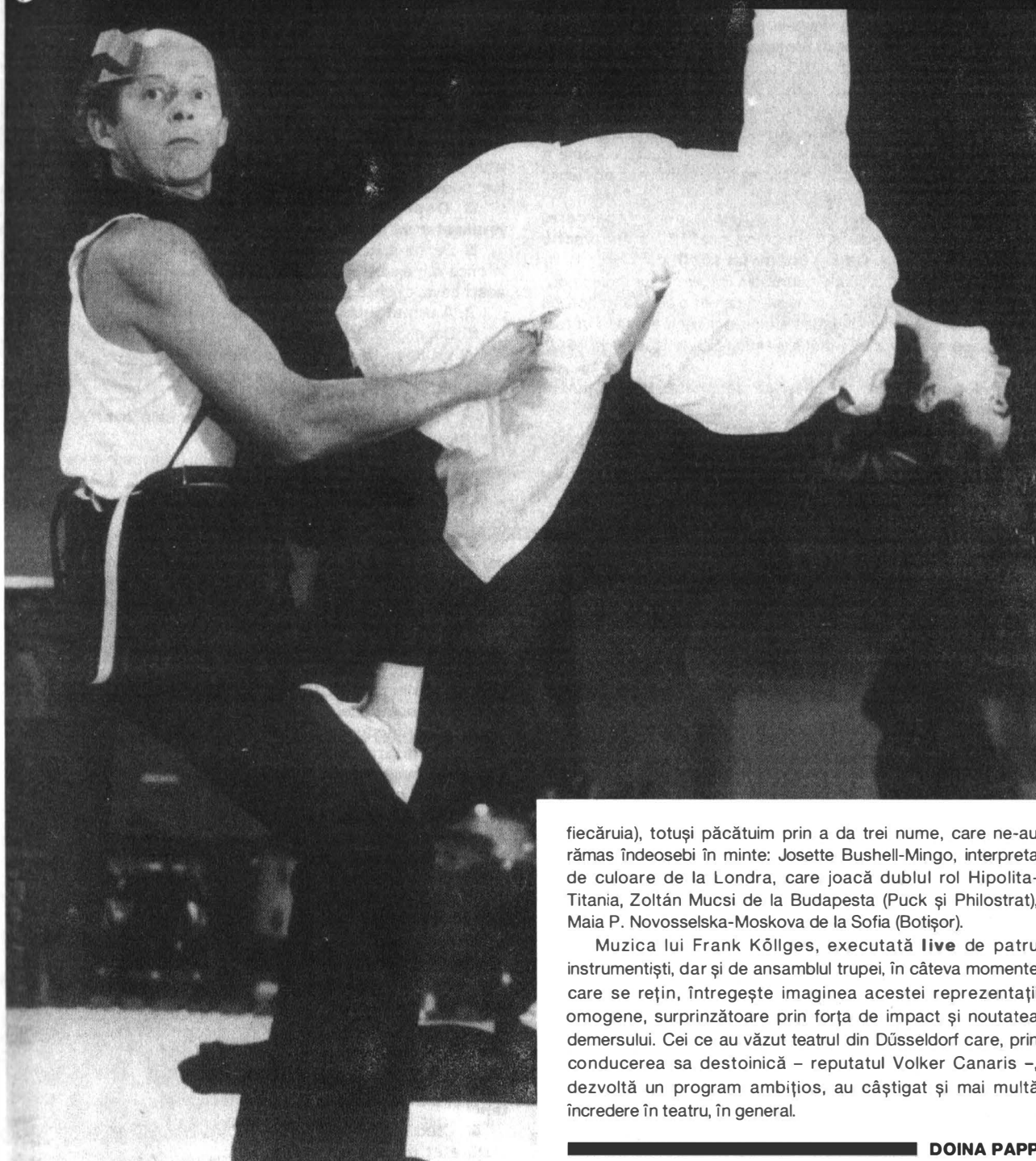
CRISTINA DUMITRESCU

U ADEVĂRAT EUROPEAN

pieșei, ca și redobândirea identității firești a actorilor, subliniază funcția jocului (de cunoaștere, în primul rând), exercițiile fiind de mare precizie și profesionalism. Urmărindu-și gândul, regizoarea nu lasă nimic la întâmplare, ceea ce face să „porțeze” chiar și o simplă privire, aceea a Hipolitei, de pildă, fosta Titania, care pare a-și recunoaște iubitul vremelnice printre actorii improvizați, în finalul reprezentației. A fost sau nu? Și întrebarea îi privește – ne privește, de fapt – pe toți.

Actori totali, muzicieni, dansatori, acrobați, interpreții sunt aproape fără reproș. În decorul simplu – un imens practicabil cu trape, și câteva ștangi lăsate de la pod, pentru reflectoare (autor: Florian Etti) –, evoluția lor atinge adesea performanța. Impresionează păstrarea în limitele bunului-gust chiar și atunci când, vizibil, se improvizează, ca și ritmul de joc, de o vivacitate bine controlată. N-am vrea să-i nedreptăm numindu-i doar pe unii dintre interpreți (nu ne permitem aici o analiză a contribuției

 **Scenă din Visul unei nopți de vară de Shakespeare la Düsseldorfer Schauspielhaus (regia: Karin Beier)**



fiecăruia), totuși păcătuim prin a da trei nume, care ne-au rămas îndeosebi în minte: Josette Bushell-Mingo, interpreta de culoare de la Londra, care joacă dublul rol Hipolita-Titania, Zoltán Mucsi de la Budapesta (Puck și Philostrate), Maia P. Novosselska-Moskova de la Sofia (Botișor).

Muzica lui Frank Köllges, executată **live** de patru instrumentiști, dar și de ansamblul trupei, în câteva momente care se rețin, întregeste imaginea acestei reprezentații omogene, surprinzătoare prin forța de impact și noutatea demersului. Cei ce au văzut teatrul din Düsseldorf care, prin conducerea sa destoinică – reputatul Volker Canaris –, dezvoltă un program ambițios, au câștigat și mai multă încredere în teatru, în general.

DOINA PAPP

CARMEN TĂNASE: „Publicul este un produs al actorului...”

Carmen Tănase s-a născut la Ploiești, pe 18 ianuarie 1961. De la prima vedere Impresionează prin firesc, deschidere și bunăvoință. Delicată și totuși persuasivă, Carmen Tănase lasă impresia că doar ea face legi. Pe care le respectă, fără a le impune nimănui. E greu de spus de unde atâta liniște, siguranță și calm la un om grăbit să-și ducă la școală copilul, să ajungă la repetiții, să studieze un nou instrument, iar seara să fie la spectacol...

❑ **Carmen Tănase, ce s-a petrecut cu tine când ai devenit conștientă de existența teatrului?**

■ Ajunsesem preocupată, pasionată de a vedea cât mai mult teatru, spectacole de teatru TV cu piese celebre. Am fost vrăjită de Gina Patrichi. Voiam să semăn cu ea, îmi făceam cearcăne cu creionul... Și m-am hotărât să devin actriță. În facultate mi-am dat seama că n-aș putea fi decât o copie a Ginei Patrichi, iar eu trebuia să fiu eu. Apoi, am avut privilegiul să-i fiu apropiată.

❑ **Ai reușit să intri la institut la a doua încercare, absolvind, după patru ani, la clasa prof. Olga Tudorache – Adriana Popovici. Ce s-a întâmplat apoi?**

■ Am primit repartiție la teatrul din Suceava, pe atunci nou-înființat. Am jucat acolo un an, după care am plecat la Naționalul din Iași. Aici am jucat spectacole multe, bune, frumoase. A fost extraordinar pentru mine, atât ca experiență profesională cât și ca bucurie a jocului.

❑ **Nefiind atinsă de ceea ce se cheamă „complexul provinciei”?**

■ Nici nu putea fi vorba despre asta într-un oraș universitar care avea public format pentru teatru, operă...

❑ **Ți-ai dorit foarte mult să vii la un teatru bucureștean?**

■ Venirea mea la București a fost rezultatul unei conjuncturi speciale. M-am căsătorit, și acest pas nou al existenței mele m-a determinat să vin la București.

❑ **Ce atmosferă ai găsit în Teatrul Odeon, unde joci de când ai venit în capitală?**

■ Bună, foarte bună. Încă de la concurs, fiecare îl îmbărbăta pe celălalt, n-am avut conflicte, nici de generație, nici... Și am jucat în spectacole importante, care mi-au oferit satisfacții mari: **Opera rânjetului, ...au pus cătușe florilor..., La țigănci, Cumetrele...**

❑ **Care ți se pare a fi cel mai greu lucru pentru un actor?**

■ Cel mai greu este să știi să îmbătrânești frumos în această meserie. Din nefericire, am câteva modele de cum **nu** trebuie să fie un actor...

❑ **Ce crezi despre eșec? Ai trăit eșecul în carieră?**

■ Eșecul este o lecție dură, dar utilă. Am ratat cu Caragiale, când am făcut Zița din **O noapte furtunoasă**. Deși îl iubesc foarte mult pe Caragiale, m-am născut la Ploiești, în mahalaua lui, în Facultate l-am jucat pe Chiriac... A fost o experiență. Oricum, e ciudat că, iubindu-l foarte tare pe Caragiale, nu am avut parte de un spectacol bun.

❑ **Se discută mult despre dificultățile teatrului care se face în România astăzi, incriminându-se cel mai adesea lipsa de bani, starea materială precară a actorilor, repertoriul neconcludent etc. Care ți se pare a fi problema numărul 1 a teatrului românesc?**

■ Cred că prima problemă este lipsa măsurii în creație. Se exagerează din dorința de a se găsi formule noi. Este explicabil, am fost o societate ciuntită, apoi frăiele au fost scăpate... A fost o perioadă când mi-am pierdut vremea mergând să văd teatru,

căci, gândeam eu, trebuie văzut cât mai mult. S-au pierdut proporțiile, s-a exagerat, s-a plusat fără a fi întotdeauna nevoie.

❑ **Ce amintiri ai în legătură cu spectacolul ...au pus cătușe florilor..., care a generat impresii contradictorii, polemici?**

■ Citirea textului lui Arrabal, pe care nu-l cunoșteam, a fost un șoc. Hausvater n-a vorbit despre nuditate. El este o persoană puritană, curată. În concepție, în joc, totul era motivat, nimic nu se făcea de dragul exhibiției. Cu Hausvater miracolul s-a întrupat în lucru. Și cel mai important este ce s-a întâmplat cu noi, actorii, datorită lui. În '91, Hausvater a venit la Odeon, adus de Florin Zamfirescu, și a descoperit în noi un extraordinar spirit de trupă. Eu, după aceea, n-am acceptat că mai pot coborî de la respectiva înălțime. Am ținut morțiș ca el să se întoarcă în teatru. Nu erau bani, totul costa... Am început să căutăm bani. Era o altă meserie. A trebuit să determinăm o acțiune de mecenat; și a fost posibil. Cred că se poate și în continuare.

❑ **Deci întâlnirea cu colaborarea cu Alexander Hausvater au produs asupra ta un impact aparte?**

■ Da, mi-au schimbat mentalitatea. De la el am învățat și că în orice om există ceva foarte bun, iar dacă ajungi să descoperi acest ceva, tu câștigi în primul rând.

❑ **A urmat întâlnirea cu Petre Bokor...**

■ Da, a venit Bokor, cu alt stil de lucru, alt mod de expresie. A fost minunat. Când lucram cu Petre Bokor, abia așteptam să vină ziua de luni, când aveam repetiție. Acum abia aștept să vină luna mai, când se va întoarce.

❑ **Te impresionează prezența în sală a criticilor de teatru, la premieră?**

■ Da, ei impun o atmosferă specială. Eu accept orice critică, dacă este motivată.

❑ **La Iași erai ceea ce se cheamă o vedetă locală. Te încânta asta?**

■ La Iași am avut succes, eram cunoscută... Doar că eu nu mă simt foarte bine să fiu arătată cu degetul pe stradă... Mă stimulează mult mai mult concurența de aici. După experiența cu Hausvater am înțeles că nu vedetismul este important, ci sentimentul că faci această meserie fiindcă altfel nu poți.

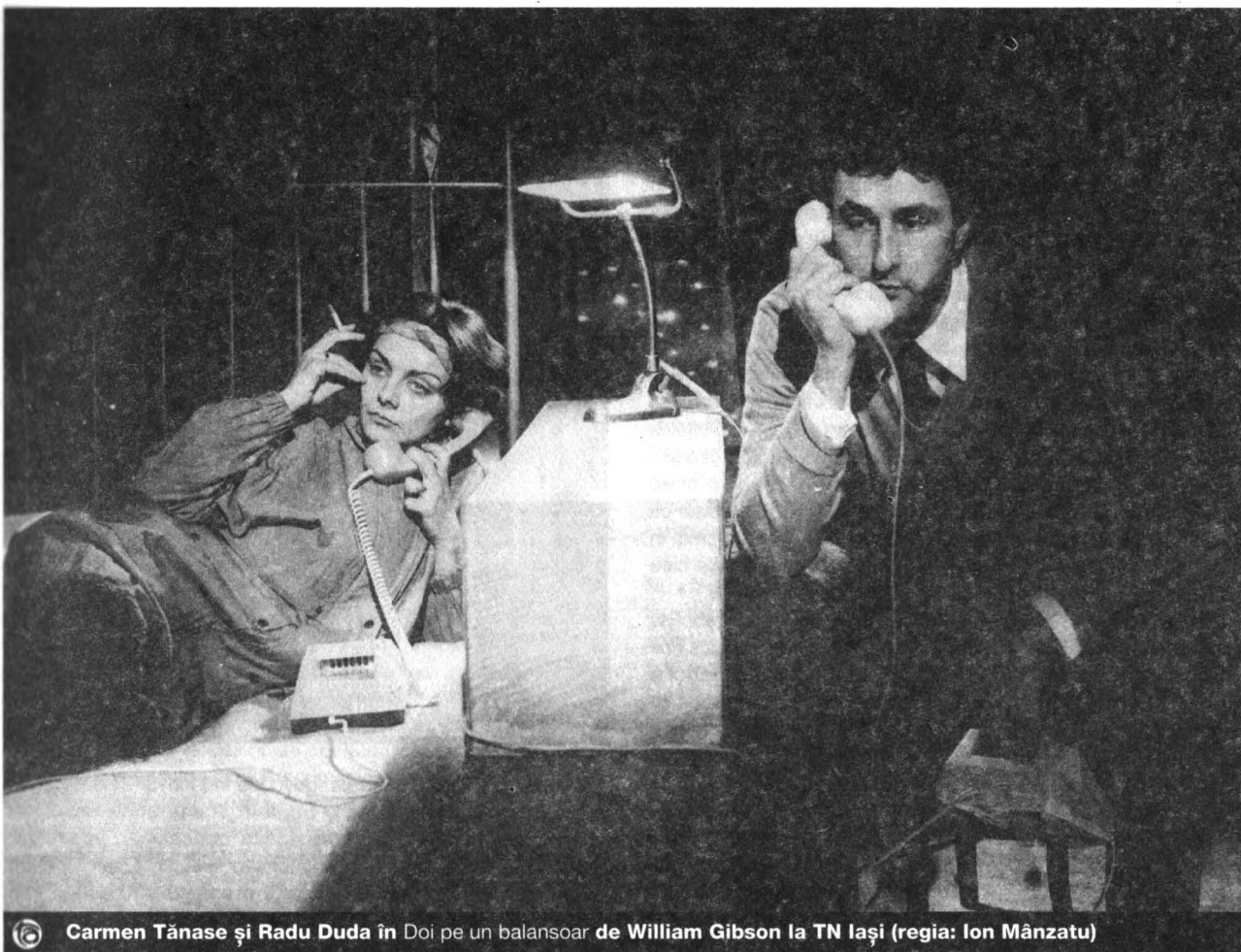
❑ **Într-adevăr, n-ai putea practica altă meserie?**

■ Categorie nu, deși am și alte pasiuni, deși am absolvit liceul pedagogic. Am studiat vioara, chitara și, înainte de Institutul de Teatru, am lucrat ca profesoară de muzică. Atunci puteam... Muzicii îi acord și acum un loc important în viața mea. Acum vreau să cânt la saxofon. Am să învăț, cu atât mai mult cu cât am un instrument superb. Visam noaptea că sunt în concert, cântând la saxofon...

❑ **Ce înseamnă pentru tine prietenia?**

■ Cred că, într-o viață atât de scurtă,





Carmen Tănase și Radu Duda în Doi pe un balansoar de William Gibson la TN Iași (regia: Ion Mânzatu)

prietenia trebuie valorificată la maximum. Am prieteni foarte buni, sub acest aspect mă consider privilegiată. Unul dintre cei care au fost și îmi rămân prieteni pe viață este Radu Duda.

□ Dar iubirea?

■ Uite, scrie pe ușă: „Există patru întrebări esențiale: Care este țelul în viață? Ce este spiritul? Pentru ce merită să trăiești? Pentru ce trebuie și merită să mori? Toate suportă un singur răspuns: IUBIREA!”.

□ De ce natură au fost cele mai mari satisfacții ale tale?

■ În general profesionale, dar cea mai mare reușită este fiul meu, Tudor. În relația cu el aproape că nu mă simt ca o mamă, parcă aș fi sora lui mai mare. E crescut foarte liber, suntem prieteni. Însă mi-e teamă pentru ce îi va rezerva viitorul. Trăim într-o lume dementă și nu știu cât îl voi mai putea ajuta. Parcă în regimul trecut eram ceva mai feriți de lucruri oribile: violențe, crime, aberații de tot felul, atât de mediatizate acum în gazete, în filme... Cert este că mi-am dorit enorm acest copil și sunt foarte fericită că îl am.

□ Experiențele personale te-au ajutat în elaborarea personajelor?

■ Foarte mult. Cu cât trăiești mai mult și mai plin, cu atât poți exprima mai exact, mai intens o gamă variată de stări. De-abia când am iubit de-adevăratelea, am știut să o fac și pe scenă.

□ Ce loc acorzi teatrului în societate?

■ Primul. Din punctul de vedere al spectatorului care vine la teatru și pleacă zburând: uită de toate, și de dureri de cap, și că este căutat de poliție...

□ Te consideri o bună spectatoare?

■ Sunt. Când eram studentă, după ce am văzut spectacolul **Maestrul și Margareta**, am stat o noapte pe bancă în parc, punându-mi problema dacă să mă las sau nu de meserie... M-au marcat foarte tare spectacolele excepționale.

□ Ce ai face dacă ai fi numită directoare la Teatrul Odeon?

■ Curățenie generală, la propriu și la figurat! Aș angaja cât mai puțin personal TESA, dar foarte competent.

□ Dar dacă ai fi dată afară?...

■ Tot aș face teatru undeva.

□ Ți s-a întâmplat să te simți frumoasă?

■ Da. În viață, iar dacă te simți în viață, se întâmplă și pe scenă. Deși pe scenă nu prefer rolurile de femei frumoase; celelalte sunt mult mai generoase.

□ Ce relație ai cu publicul când te afli pe scenă?

■ Caut să îl câștig. Chiar dacă spectacolul începe „jos”, caut să îl ridic. Dacă jucăm foarte bine, publicul reacționează pe măsură. Publicul este un produs al actorului.

□ Ce recomandări ai face revistei „Teatrul azi”?

■ Nu revistei i-aș face recomandări. Îmi place foarte mult așa cum este. Aș recomanda „forurilor superioare” să aibă ceva mai multă grijă de ea.

septembrie 1995

CLARA MĂRGINEANU

LUPTA ÎMPOTRIVA TEXTULUI – O REGULĂ?

PARTICIPĂ: Valeriu Moisescu, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Dumitru Solomon, Magdalena Boiangiu, Alice Georgescu.

DUMITRU SOLOMON: Întâlnirea de azi a provocat-o o întrebare iscată de mai multe spectacole ale stagiunii curente, spectacole realizate de absolvenți sau studenți ATF. Ele au în comun o trăsătură pe care nu am observat-o în spectacolele profesorilor lor: lipsa dorinței sau incapacitatea de a povesti, de a expune textul. Când Alexa Visarion a montat **Steaua fără nume** și a vrut să-i dea o turnură mai modernă, a schimbat ordinea scenelor, dar firul povestirii a rămas clar. În spectacolele Cătălinei Buzoianu, folosind texte care inițial nu erau destinate teatrului, firul narativ e la fel de limpede pentru spectator ca și pentru cititorul prozei. Recent, însă, am văzut un spectacol al cărui text nu-l știam – aparținea unei debutante –, și n-am înțeles absolut nimic. Cineva care știa piesa mi-a spus că nu e genială, dar e inteligibilă. La Odeon am văzut un spectacol cu o piesă clasică, unde povestea era, de asemenea, pulverizată. Poate că această ruptură de text ține de o anumită viziune postmodernă, în care tinerii regizori sunt avangarda, dar poate fi și o încercare neizbutită de a urma niște modele pe care noi nu le știm.

VALERIU MOISESCU: Cred că, pentru început, ar trebui să formulăm niște premise elementare care ne-ar putea ajuta să ne apropiem, cât de cât, de un răspuns. Dintotdeauna teatrul a existat – și există și azi – în funcție de spectatori și de relația ce se stabilește între aceștia și spectacol. În lipsa spectatorilor, actul teatral nu numai că nu își justifică existența, dar nici nu se constituie cu adevărat, rămânând doar o intenție, un act de dragoste din care lipsește partenerul. Spectacolul este, în cele din urmă, pruncul care se naște din relația scenă-sală. Dacă relația nu se constituie (fie pentru că publicul nu înțelege ce se întâmplă pe scenă, fie pentru că nu-l interesează sau se plictisește), nu se naște nimic; actul e ratat și, drept consecință (în urma unor eșecuri repetate), spectatorul decepționat se va feri un timp să mai calce în sala de spectacol, sfătându-i și pe alții să facă la fel. Or, cu sau fără economie de piață (care, în treacăt fie zis, nu se instituie începând cu teatrul), sălile goale sunt începutul sfârșitului.

E drept că spectacolul teatral a cunoscut dintotdeauna și succese, și eșecuri; dar eșecul autoprogramat este o formă de sinucidere sau de masturbare artistico-narcisistă. Nu pot uita cuvintele unui regizor, într-un tot respectabil, care, cu mulți ani în urmă, se mândrea cu un spectacol pe care îl realizase într-un teatru de provincie, pentru „performanța” de a se fi jucat o singură dată! Singurul regret al regizorului era că spectacolul n-a apucat să fie văzut de domnul Silvestru...

Precum Vilar, Strehler și mulți alții, eu cred într-un teatru popular. A nega acest concept înseamnă a nega teatrul grec, teatrul medieval, epoca glorioasă a commediei dell'arte și a teatrului elisabetan... înseamnă a nega ideea de teatru. Eliminând din discuție noțiunea de experiment teatral ca modalitate de opoziție sau de negare a unor idei și forme teatrale învechite, anchilozate. Demolând, experimentul trebuie să ofere, obligatoriu, altceva în schimb. De cele mai multe ori (exceptând exemplele ilustre), nu ni se oferă orizonturi, ci doar „soluții”, în dorința expresă a presupusului creator de a fi cu tot dinadinsul original. Dar originalitatea e organică, o ai sau nu o ai; de căutat, o cauți degeaba. Liviu Ciulea n-a avut niciodată obsesia originalității...

CĂTĂLINA BUZOIANU: El mi-a spus odată că tot „ceea ce e original e prost”.



Moment din Sub coroana regilor după Shakespeare, spectacol realizat de Alexa Visarion cu studenții săi de la Academia de Teatru din Malmö

V. M.: ...Ciulea spunea că, descoperind într-un spectacol cu o piesă pe care urma să o pună în scenă unele rezolvări ingenioase (care nu-i contraziceau concepția), le prelua, folosindu-le fără rezerve în propriul său spectacol, dacă pentru acele momente nu găsea până la premieră alte soluții mai expresive și, evident, mai convingătoare. Personalitatea regizorului creator apare din felul în care povestește piesa, transpunând-o într-un limbaj teatral, nu din felul în care se chinuie să distrugă povestea.

MAGDALENA BOIANGIU: Eu cred că inteligibilitatea nu este o caracteristică și o obligație a teatrului comercial, că ar exista un teatru pentru cei mulți, „pe înțeles”, și altul pentru elite, care se poate lipsi de acest atribut.

V. M.: Un spectacol de teatru trebuie să fie atractiv. E o afirmație în care Brecht (vezi „Micul organon”) se întâlnește cu Brook (vezi „Le diable c'est l'ennui”).

C. B.: Afirmație pe care urmașii lui Brecht, din păcate, au uitat-o.

V. M.: Nu toți. Am văzut recent filmul lui George Banu despre Cehov, în care era și un fragment din spectacolul lui Langhoff cu **Livada de vișini**, pus într-o manieră foarte brechtiană – și era minunat. Pintilie spunea că prima oară când a pus **Livada**, la „Bulandra”, a citit piesa prin prisma lui Beckett. A doua oară, când a montat-o în Statele Unite, a citit-o prin prisma lui Strindberg. Important rămâne însă faptul că a citit-o, a citit piesa al cărei autor a rămas, pe scenă, Anton Pavlovici Cehov. În ultimă instanță, prisma prin care se face lectura (atunci când regizorul este un autentic creator) nu distruge un text, ci eventual îl potențează.

C. B.: De vreo 25 de ani, în arta spectacolului există o tendință de distrugere a textului. Acest de-construivism capătă diverse înfățișări, care seamănă cu creatorul lor; în această situație, cuvântul „regizor” pare prea puțin încăpător. Mă refer la condiția de creator a regizorului. Bob Wilson, de pildă, impune

programatic un punct de vedere care izvorăște din lumea lui interioară proiectată în spectacol, și nu urmărește **story**-ul. Am văzut spectacolul lui după Dostoievski, **Une femme douce** (Sfioasă), și trebuia să fi citit nuvela ca să înțelegi despre ce era vorba. Dar avea o vizualitate, o forță a expresiei, o meditație asupra condiției umane – toate, extraordinare. La Delphi, am văzut alt spectacol al lui, care nu mi-a plăcut tot atât de mult, **Persephone** după Gide, unde, la fel, erau prezente obsesiile lui din copilărie, aparent fără legătură cu restul. Era un spectacol despre el însuși. Și el era prezent: culcat, în imensul amfiteatru, pe pământ, cu ochii spre cerul înstelat. Când a fost premiat Heiner Müller, a fost și Bob Wilson invitat să vorbească despre spectacolul **Hamlet-Maschine**, pe care l-am văzut și noi, în copie, la București. Bob Wilson a fost întrebat cum s-a apropiat de textul lui Müller, iar el a răspuns că nu s-a apropiat deloc, pentru că nu l-a citit. Era, firește, o metaforă. Festivitatea se desfășura într-un amfiteatru mare, plin de lume, de celebrități, și toți au râs, iar Heiner Müller s-a mirat. Wilson a continuat spunând că nu numai că nu l-a citit, dar l-a privit de departe și a subliniat unele cuvinte cu roșu, altele cu galben și altele cu verde – să zicem, nu țin bine minte culorile –, pe urmă a chemat actorii și le-a dat indicații: voi, cei cu roșu, citiți mai puternic și mai sacadat, cei cu galben – foarte lent, iar cei cu verde – foarte, foarte rapid. Sigur că, în momentul acestei declarații, Bob Wilson construia un alt spectacol, era o cochetărie cu publicul și era fermecător, dar, într-un fel, își rezuma propriul program. El citise ritmurile spectacolului, imaginile, și nu litera textului. În orice caz, spectacolele lui nu se pot numi lecturi. Ele sunt șocuri provocate de adevărul profund comunicat de text. Când a pus în scenă **Privirea unui surd**, nu a spus o poveste despre privirea unui surd. El nu a vrut să dramatizeze **Une femme douce**, ci a luat eroul principal și l-a împărțit în trei – un copil, un tânăr, un matur; fiecare vârstă vorbea, iar printre ei trecea femeia, o balerină care nu vorbea, și prin gesturi repetitive sugera momentul sinuciderii. Spectacolul era despre un singur moment din existența acestui bărbat.

D. S.: Exemplul e foarte bun și l-aș fi adus și eu în dezbatere, tocmai pentru că deconstrucția presupune și o construcție,

presupune să pui ceva în loc. Asta este problema: ce se pune în loc când se aneantizează textul și se distruge povestea, cu ce sunt înlocuite?

V. M.: Ca să poți distruge cu folos, trebuie să ai forța demolatoare a lui Bob Wilson. Dar, până în prezent, nu știu ca el să-și fi propus distrugerea lui Shakespeare, Molière sau Cehov; în timp ce unii regizori, încurajați uneori de o critică derutantă, „izbutesc” această performanță pe care el nici nu și-a propus-o. Nu vorbesc acum despre impostori sau veleitari. Îmi amintesc că, în urmă cu niște ani, regizori de certă vocație, fără a fi văzut nici un spectacol semnat Grotowski, se străduiau să-l imite cu tot dinadinsul folosind vagi informații din șuetele de cafenea. E firesc ca tinerii să caute modele. Numai că, din păcate, în artă, personalitățile de excepție nu pot fi imitate.

ALEXA VISARION: Această discuție ar trebui să se refere la un anumit raport între școala românească de regie și tendința de a ignora textul, în afara unui concept care să permită ignorarea lui... Eu nu cred că artistul lucrează pentru public. Noi facem teatru din impulsul „orgolios” de a-i obliga pe oameni să vină la **întâlnire**. Întotdeauna am încercat să acord dialogul viu din mine cu vibrația publicului. **Cu** spectatori, nu **pentru** spectatori. Nu cred în spectacolul popular ca noțiune teatrală, ca scop; cred în spectacolul unui angajament misterios, dinamic între sală și scenă. E adevărat, lumea nu s-a bătut la intrare pentru spectacolele mele și nu cred că am modificat prin ele existența cuiva. Cel mult, am forat conștiințele... Poate... Sala plină înseamnă șansa dialogului, a unei comunicări tainice în care nuanța este percepută și înapoiată scenei. Eu cred că „totul este permis” atâta timp cât ai un sens care „**permite**” chestionarea. Întrebarea fiind: de ce facem teatru? Facem teatru ca să ne eliberăm de anumite obsesii, ca Tadeusz Kantor, care făcea posibilă propria lui viață în zona de semne a teatrului, sau facem teatru ca să avem succes, faimă? ... Dar ce înseamnă succesul? Facem teatru pur și simplu – pentru că e modul nostru intim de a ne face posibilă viața. Noi trăim prin teatrul pe care îl facem, mai fericit și plenar, sau nefericit și înghesuit, în funcție și de evenimente. Și așa aduce în discuție aici problema evenimentelor care ne înconjoară: trăim într-o perioadă în care zbaterea dintre

secol și mileniu nu este încă definită. Secolul e înghițit de propriul mileniu. Un secol spectaculos prin cruzimea sa – spectacol al nimicniciei și al împlinirilor derizorii, al speranțelor surpate. E firesc ca îmbrâncirea, înghesuiala, panica să-i cuprindă și pe artiști. Există un tineret care nu mai are timp să reînceapă drumul, nu mai are timp de antrenamente, de reglare a respirației pentru o competiție de durată. E o competiție care nu se termină cu un rezultat, ci cu intrarea în următoarea competiție; problemele teatrului și ale regiei nu se rezolvă printr-un spectacol. Așa că această goană spre împlinire, dorința de a

Scenă din Maestrul și Margareta după Bulgakov, adaptarea și regia: Cătălina Buzoianu (Teatrul Mic)





puncta, de a pune gheara leului într-un climat, de a ieși din anonim, e explicabilă. Or, noi avem obligația didactică, prin metode și orientări diferite, să afirmăm în școala românească de regie un statut academic, un academism liberal, dacă vreți, care să asigure pătrunderea meditației vieții în toate cotloanele artei spectacolului.

Condiția vitală a teatrului, a existenței „întru teatru” se poate împlini în mii de chipuri. Până la urmă, orgoliul și competiția sunt înăuntrul teatrului, și nu în ramificații sociale sau politice. Toate acestea contribuie la apariția luptei între teatru și spectacol. La Malmö, Radu Penculescu îmi spunea că teatrul se ocupă de esențe, iar spectacolul, de soluții; teatrul își pune întrebările fundamentale – ce-i cu lumea? ce-i cu omul? –, iar spectacolul se ocupă de problemele imediate, profunde și ele: trăire, dragoste, împlinire, ură. Teatrul Renașterii unea aceste două direcții ale artei comunicării. Acum primează spectacolul. Grecii au născut teatrul și romanii au creat spectacolul, efectul povestirii. Ceea ce atrage imediat este spectacolul: el poate fi într-o cheie în care înțelegerea să pătrundă spre ambiguitate, pentru că un spectacol cu desăvârșire clar este un spectacol ratat, schematic, restrictiv... Un spectacol izbutit este cel care permite accesul la nuanțe, la echivocul fantastic al sensurilor.

Și atunci se pune problema de ce apelăm la text. O facem pentru că avem ceva de spus, prin aventura explorării universului unui autor. Această cercetare permite și originalitate, și inovație, și aprofundare: un autor mare este un partener de drum care se adresează gândirii profunde a regizorului. Un autor obișnuit, fie el și de succes; închide piesa o dată cu scrierea ei, impunând astfel doar o anumită rezolvare scenică. Regizorii tineri vor în primul rând să obțină un statut care să le dea un act de identitate pentru profesiune. Ei îl pot obține, în condițiile României de azi, prin „testarea” originalității. Ani de zile, cronica de teatru a judecat spectacolele în funcție de „ce a adus nou regizorul”. De fapt, nimic nu e nou. Progres în artă nu există. Important e raportul cu textul, care vine dintr-o direcție firească de cercetare, care obligă la readaptarea textului pentru scenă, sau vine dintr-o exhibiție care înseamnă „picioare în fund” lui Shakespeare, lui Cehov etc. A „citi” altfel textul este o dimensiune a talentului. A nu-l citi, a nu-i auzi vocile ascunse înseamnă ignoranță. Școala pregătește regizori care au dreptul și obligația de a-și urma statutul întru evoluție și împlinire. Școala e datoare să facă accesibile drumurile pe care tânărul trebuie să le parcurgă, drumuri nerestricțive. Dacă critica nu analizează, ci distribuie adjective, lupta pentru originalitate devine o competiție pentru calificative adjective. Ce e un spectacol **viu**? Are acest spectacol durată? Trebuie să o aibă? Valoarea lui depinde de public, de critică, sau de intensitatea demersului, de dimensiunea acută a interogației? Teatrul menține viu un interior uman. Celelalte arte lucrează pentru veșnicie. Noi, în vremelnicia noastră, ținem aprinsă flacăra neputinței importante, a trecerilor... Eu nu i-aș acuza pe tineri că pulverizează textul, mi-aș dori ca ei să știe ce fac. Regizorii sunt pentru teatru, nu teatrul pentru regizori...

C. B.: Aș mai da un exemplu: Kantor. Majoritatea oamenilor de teatru cunosc spectacolul lui **Clasa moartă**. Am avut șansa să văd, când am lucrat în Polonia, un spectacol al lui cu o piesă a lui Witkiewicz, în care existau imaginile lui, dar exista și piesa. Când și-a impus inconfundabil, irepetabil, propria lui lume, concepția lui despre viață și teatru, a făcut-o cu propriul lui text.

A. V.: Obligația noastră de profesori, dar și de colegi maturi, este să dăm o șansă autenticității. Când există făcătura, când teatrul se pleacă în unduirile modei...

C. B.: Aș cita un student foarte bun, care explica o nevoie ce nu trebuie nici reprimată, nici disprețuită: „Doamnă, nu mai suport teatrul ăsta cu povești, noi astăzi vrem **panaramă**” (punea cuvântul între ghilimele), „vrem să se întâmple ceva, vrem să avem senzații puternice, vrem să fim acolo unde dăcotește momentul”.

A. V.: În Occident, e complet invers. Studenții sunt oameni care doresc să ajungă la clasicitatea operei teatrale, să aibă substanță în contextul unei goane nebune după reușită. La noi, această fugă n-a fost trăită la timp.

D. S.: Studentul evocat de Cătălina se exprima pe sine. Trebuia să vorbească la singular!

V. M.: Pe de altă parte, tot un student (pe atunci în anul I), exprimându-și opiniile în revista „Teatrul azi”, făcea o pledoarie convinsă și convingătoare pentru logică, rigoare și construcție în arta spectacolului. Sigur că școala trebuie să asigure viitorilor regizori o deschidere cât mai mare, prin care ei să-și dibuie propriul lor drum, conturându-și propria personalitate. Din păcate, nu toți cei cu care ne e dat să lucrăm au, sau justifică speranța că vor avea, o personalitate artistică. Noi îi îndemnăm să viseze în deplină libertate, dar ei nu prea știu încă să citească! Obsesiile unui mare creator – și revin la Pintilie – apar oricum. El explică de ce a adus pe scenă lanul cu grâu în **Livada cu vișini**; obsesia personală s-a înscris perfect în structura și arhitectura spectacolului.

C. B.: El spune că citește **Livada** prin prisma lui Beckett, dar spectacolul arată ca un spectacol de Cehov.

V. M.: Sunt sigur că tot Cehov era și în spectacolul din America, deși acolo el evoca grila lui Strindberg. Dar, la București, unii, citind declarația lui despre apariții fantomatice, despre copilul mort, l-au băgat pe copil în dulap. Problema e că unii n-au nici o obsesie, dar, vrând să fie inconfundabili, preiau obsesiile altora.

A. V.: Obsesiile nu pot fi preluate. Soluțiile, da. În spectacolul **Sfârșit de partidă** din Festivalul Teatrelor Europene, regizorul mărturisise că a respectat întocmai indicațiile lui Beckett. Se poate, dar el nu a trăit ce trăia Beckett când scria indicațiile și de aceea nu a transmis nimic. Spectacolul pe care l-am văzut era o rezolvare a indicațiilor, nu a sensurilor. Beckett a fost filmat într-un bar în Irlanda. A stat, a băut și apoi a vrut să iasă. Barul avea o ușă turnantă. A intrat în ea și s-a rotit o oră. Filmul înregistrează aceeași expresie. Pentru mine, această imagine descifrează definitiv teatrul lui, între parabolă și gag.

V. M.: Dacă îți place Beckett și te simți atras de universul creat de el, te străduiești să-l pui în scenă, dar nu-l corectezi. Nu cu mulți ani în urmă, am văzut un spectacol al unui regizor important, care a făcut spectacole remarcabile, dar care în **Oh, les beaux jours!** împușca pe la spate personajul feminin! Tot ce se construise până atunci, se distrugea.

A. V.: Dacă are un gând, soluția este posibilă.

V. M.: În cazul dat avea un gând, dar gândul era fals în raport cu Beckett.

A. V.: Originalitatea pornește din greșeli, e sfidarea cunoscutului.

V. M.: Posibil. Dar nu prin căutarea greșelii, ci prin greșelile apărute, prin ignorarea riscului. Iar riscul autentic nu e acela de a te folosi de deschiderea unei opere, spre a o folosi după bunul tău plac. În felul acesta, conform unei remarci a lui Umberto Eco, pot folosi un text pentru a împacheta cu el o bucată de brânză...

A. V.: Când știi că totul se învârteste, că de fapt comedia se mișcă, că tu ai la dispoziție o seară, atunci și nebunia frângerii gâtului are sens.

ALICE GEORGESCU: Dar când nebunia e programată, mai este ea nebunie într-adevăr?

A. V.: Niciodată.nu e programată până la sfârșit; mai trebuie să-i convingi și pe actori. Teatrul e Totul fărâmelor... al detaliilor diurne, abia palpabile.

M. B.: Aici e și problema. Fiecare are dreptul să fie nebun pe contul lui, dar în aventura pulverizării sensului sunt antrenați și alții, sunt cheltuiți banii care fac atâta trebuință!

A. V.: Aici, răspunderea aparține animatorului, care are, sau trebuie să aibă, un proiect.

V. M.: Un mare creator este modest. Eu nu pot să pun în scenă **Regele Lear** ca să arăt cum s-a destrămat imperiul sovietic.

C. B.: Uneori, istoria merge în întâmpinarea unui spectacol. Peter Stein a făcut **Orestia** acum 15 ani. A reluat spectacolul cu o trupă rusească. Imaginile vechi rimau cu istoria.

V. M.: Nu toți regizorii sunt mari creatori. Unii sunt mari, alții sunt mai puțin mari, unii sunt mici, alții nu sunt deloc. Ca în viață.

A. V.: Greșelile care se fac în ignorarea relației firești dintre text și spectacol vin câteodată din zona creației. Altădată din zona...

V. M.: ... descreierației.

A. V.: Singurul lucru care contează este să-ți placă ție ceea ce faci, să te trăiască. Dacă îmi place mie, poate să mai placă și altcuiva. Dacă nu-mi place nici mie... Eu n-am făcut încă un spectacol care să-mi placă până la capăt. Există părți care-mi bucură frământarea. Vreau un spectacol ideal, care nu există, sau pe care eu nu sunt în stare să-l fac. Îl caut. De aceea mai încerc ...

V. M.: Trebuie totuși să recunoaștem că există creatori de excepție și meseriași. O școală de artă, oricât de glorioasă, nu produce creatori, ci favorizează defrișarea unor drumuri pe care un tânăr de talent le poate parcurge întru împlinirea sa.

A. V.: În școală, tinerii se definesc și în raport cu propriile căderi. Nu poți să fii creator dacă nu ești, și nu poți să fii meseriaș dacă nu știi.

C. B.: Noi, ca profesori, avem o datorie: aceea de a le da niște repere. Eu, ca profesor, mai mult nu pot să-i învăț.

D. S.: Distorsiunile apar când aceste repere sunt înlăturate fără a fi înlocuite cu altele.

V. M.: Un motiv al neașezării valorilor ar putea fi acela că sunt puțini regizori. Studenții nici nu apucă să termine facultatea și sunt solicitați să monteze. Noi nu ne opunem. În condițiile teatrului real, unii au fost puși în situația de a realiza într-o lună,

sau într-o lună jumătate, montarea unei capodopere shakespeariene. Și au clacat, sau au clacat pe jumătate. Eșecurile, până la urmă, sunt inerente; problema e dacă putem să-i ferim pe studenți de eșecurile prin care am trecut noi. Penciulescu spunea: „Cum să facem, nu știm, dar cum să nu facem, asta ar cam trebui să știm”.

A. V.: Ca profesor, Radu Penciulescu ne-a scos din grote și ne-a adus pe câmp. Spunea mereu: „nu cred”, „nu știu, dar nu așa”. Lecțiile lui tulburătoare erau o invitație, o chemare: pătrundeai, prin el, în teatrul lumii.

■ 25 octombrie 1995



Irina Petrescu în Mizantropul de Molière, în regia lui Valeriu Moisescu (Teatrul „Bulandra“)

SFATUL CRONICARULUI



lăsați totul
și duceți-vă
să vedeți
spectacolul!

lăsați vizitele,
recepțiile...

lăsați
„Actualitățile”,
serialele

**
lăsați-l pe alții
să meargă!

*
lăsați-l să
meargă numai
pe dușmani

desene de Adriana Grand

CULPABILIZAREA ALTERITĂȚII

Regizor de prim-plan al generației sale, cu un bogat palmares de premii și spectacole de referință, atât în România cât și în străinătate, Tompa Gábor e mai mult decât atât. E un veritabil **animator** teatral, capabil să atragă în jurul său, ca un magnet, în primul rând actorii tineri, dar și actorii din generația de mijloc sau din a treia generație, cu care formează, aproape spontan (probabil, prin felul în care știe să-și alcătuiască distribuțiile) **echipe** teatrale funcționând cu precizie și rigoare, în parametri stilistici bine definiți, cu o coeziune și o forță lăuntrică poate nici măcar bănuite de fiecare actor în parte, dar evidente la nivelul ansamblului, care are alt **sunet**, alt **timbru**, alt **tonus** în spectacol.

Nu mă îndoiesc că își spune cuvântul, dincolo de profesionalismul demersului regizoral și de profunzimea investigației sale psihologice, un anumit tip de **energie** pozitivă, coagulantă, capabilă să cristalizeze în opera scenică mișcarea browniană a repetițiilor și căutările pe cont propriu ale actorilor. **Harisma** regizorului e în tot și în toate, în detaliul scenic și în metafora de ansamblu, în stranietatea șocantă a viziunilor revelatorii, ca și în laitmotivele imaginii scenice, asigurând curgerea neîntreruptă a semnificațiilor textului până în zilele noastre. Rezultatele cele mai spectaculoase se produc însă la nivelul lucrului cu actorii. Și e vorba, acum, de actorii Teatrului „Bulandra”, desigur ai **elitei** vieții noastre teatrale, ceea ce nu-i face însă mai puțin dificili. Dimpotrivă. Stau mărturie, în timp (să zicem, în ultimii 30 de ani), numeroasele eșecuri ale (pe atunci) tinerilor regizori, foarte talentați, veniți în general din provincie și aflați la primul lor contact cu Teatrul „Bulandra”. Probabil că „trupa” nu-i primea, într-o reacție similară respingerii de grefă, așa cum s-a întâmplat, de altfel, și în cazul celui dintâi spectacol realizat de Tompa Gábor aici, acum peste zece ani. Nu-i vorba, de mirare n-ar fi fost nici ca actuala colaborare să ducă la un soi de „succes de stimă”, și nu la un veritabil triumf, așa cum a dus; un triumf al actorilor, în primul rând.

O să-l las pe Mihai Constantin, interpretul rolului titular, mai la urmă, căci are partea leului. Mă voi referi mai întâi la interpreții, cumularzi, ai mai multor roluri secundare. I-am reproșat nu de puține ori lui Șerban Cella ba una, ba alta, și cred c-am avut dreptate. Ei bine, acum nu pot să-i reproșez nimic și, iarăși, cred că nu greșesc. Căci e **prezent** în fiecare rol, șarjează **cu măsură**, în funcție de datele personajelor, își controlează bine

mijloacele și e **stăpân pe ele pe tot parcursul reprezentației**, oferindu-ne – în efigie – portretizări tipologice viabile, net delimitate (Proprietarul barăcii, Primul soldat, Vestitorul de bălci), ce beneficiază de un umbr succulent, dar bine strunit. Nu rămân mai prejos, în același sens, Adrian Ciobanu și Constantin Drăgănescu, realizând numeroase pete de culoare, cu tentă funambulescă. O lume pestră, rapace, vulgară, dar foarte vitală, prinde contur și datorită lor.

WOYZECK de Georg Büchner •
TEATRUL MUNICIPAL „L. S. BULANDRA” • **Data reprezentației:** 26 octombrie 1995 • **Regia:** Gábor Tompa • **Scenografia:** T. Th. Ciupe • **Muzica:** Zsolt Lászlóffy • **Distribuția:** Mihai Constantin (Woyzeck), Oana Pellea (Marie), Doru Ana (Căpitanul), Cornel Scripcaru (Doctorul), Claudiu Stănescu (Tamburul major), Ion Cocieru (Subofițerul), Dan Aștilean (Andres), Ioana Macaria (Margret), Marian Râlea (Nebunul), Ileana Predescu (Bunica)*, Șerban Cella (Proprietarul barăcii, Cărciumarul, Primul soldat, Vestitorul de bălci), Adrian Ciobanu (Flașnetarul, Prima calfă, Al doilea soldat), Constantin Drăgănescu (Vânzătorul de cuțite - Ovreiul, A doua calfă, Al treilea soldat), Ioana Macaria, Marcela Motoc, Iulia Gheorghiușor (Kathe), Răzvan Roxin (Al patrulea soldat), Mihai Baranga (Al cincilea soldat).

Doru Ana își dă, în sfârșit, examenul de maturitate artistică – trecându-l de altfel cu brio – în rolul Căpitanului. Chintesență a imbecilității, având la tot ceea ce e omenesc o opacitate demnă de alt regn, și poate tocmai de aceea dispus să răsucescă până la plăsele cuțitul în rană, Căpitanul e cel care-i dă – fără să realizeze – lovitura de grație lui Woyzeck, cu o tâmpă nonșalanță, șugubeață chiar și cu viața omului. Indolența și suficiența Căpitanului creat de Doru Ana au calitatea de a fi **sistемice**, atemporale, recunoscutibile deci ca atare până mai ieri; dar poate și mâine. Finețea cu care interpretul conturează grosolănia structurală a personajului îl impune în prima linie a actorilor teatrului. Aceea din care deja făcea parte Cornel Scripcaru, compunând acum cu minuție, hazos dar tranșant, periculoasa paranoie a Doctorului, prefigurând – cu mazărea sa! – ceea ce avea să se întâmple mai târziu la

* Ioana Predescu, în loc de Ileana Predescu, în foaia cu distribuția spectacolului, nu e o gafă oarecare, ci o impietate descalficantă, pentru orice angajat al Teatrului „Bulandra”.

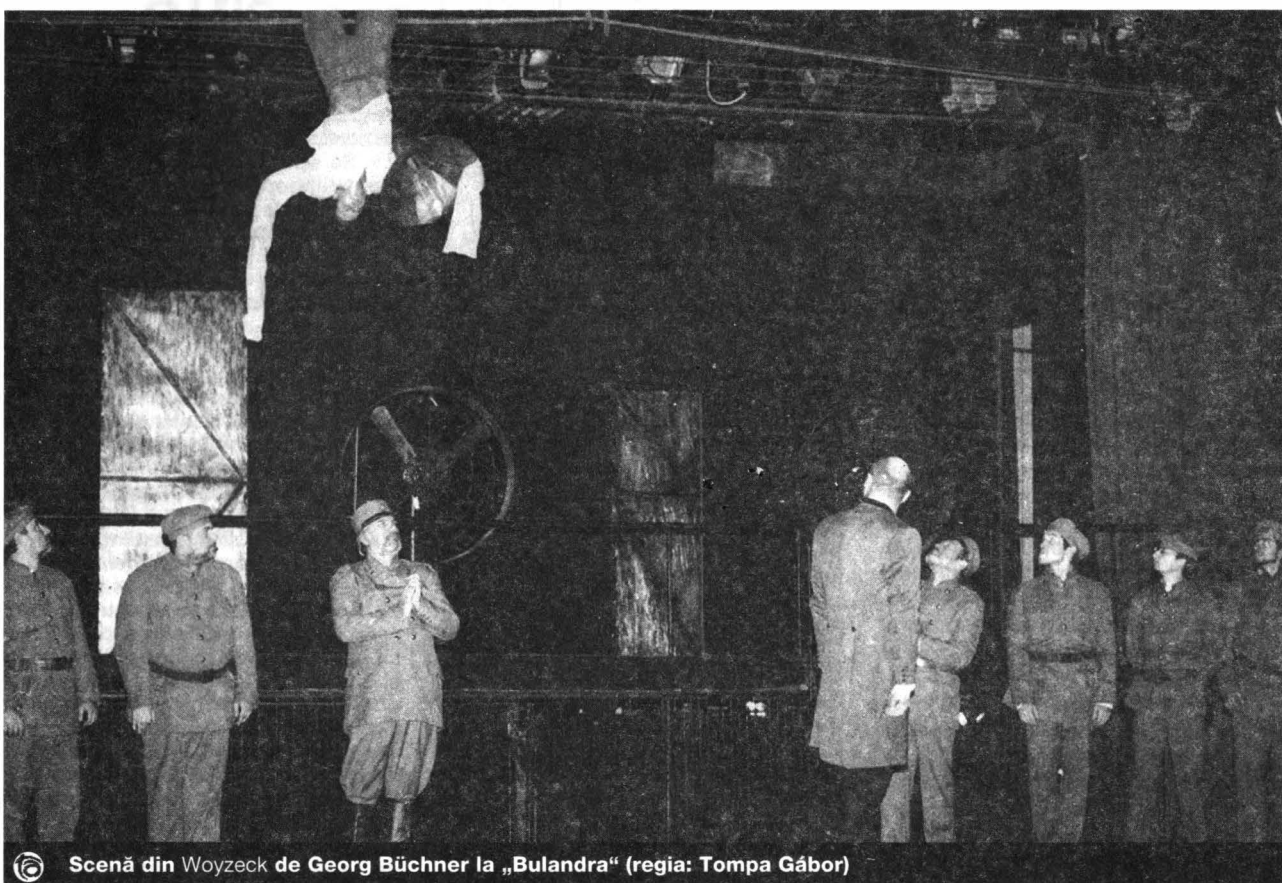


foto: Ștefan Dădăy

Scenă din Woyzeck de Georg Büchner la „Bulandra” (regia: Tompa Gábor)

Auschwitz, cu alți cobai umani. Woyzeck nu e astfel decât un deschizător de serie modernă a alterității umane culpabilizate, terorizate și anihilate de nebunia intoleranței „argumentate” printr-un eșafodaj „științific”. Actorul nu-și refuză hilaritatea „involuntară” a unui asemenea rol, dar are și sentimentul gravității semnificațiilor ce decurg din iresponsabilitatea personajului. Spre deosebire de tribunii contemporani ai extremismului, mimând grosolan un mesianism factice, Doctorul lui Cornel Scripcaru e „sincer” și, prin aceasta, cu atât mai periculos, căci e realmente posedat de o intransigență patologică, inumană în numele omului. Deschide o altă serie, prea bine cunoscută secolului nostru.

Nu e lipsit de interes nici portretul „psihologic” schițat de Claudiu Stănescu personajului său, Tamburul major, fără a cărui mentalitate de „șeniță”, ușor de manipulat, intoleranța n-ar avea câmpul liber pe care îl are și prozeleții pe care îi merită. Claudiu Stănescu aduce acum în scenă o carcasă umană lipsită de gând și de spirit, dar bună de prăsilă, girând cu toată seriozitatea – iar la nevoie, și cu toată contondența necesară – involuția speciei.

Regizorul ne provoacă adesea să râdem, prevenindu-ne însă că, în fond, nimic nu e de râs în acest panopticum uman care ne conține. Încă de la intrarea în foaierea teatrului, îl vom găsi pe Woyzeck într-o cușcă simbolică, înfulecând de zor, cu o conștiinciozitate demnă de o cauză mai bună, mazărea nemulțumirii și disperării sale. Ba chiar mazărea cinstei sale, căci și ea îl va duce la pierzanie. Într-o lume traumatizată de omnipotența compromisului moral, Woyzeck reprezintă alteritatea genuinului, încă demn de studiat ca o curiozitate științifică, dar și gata de sacrificat, chiar în numele „științei” și al adevărilor ei „ultime”. Spectacolul lui Tompa Gábor nu ne oferă însă o lecție moralizatoare, ci ne invită la o desfătare estetică, la scene de viață al căror tâlc poate fi rumegat apoi, pe îndelete, de fiecare. În Marie, Oana Pellea are scuza femeii eterne, pentru care „la urma urmei, e totuna”. Nu e sedusă, ci dornică de a fi sedusă. Nu e credulă, ci dornică de a fi credulă. Și nu e păcălită cu niște amărâți de cercei, ci dornică de a se lăsa păcălită, fie și cu niște amărâți de cercei. Chiar și în această franchețe a prezentării personajului, actrița are o anumită eleganță și o grație consubstanțiale rolului, făcând cu atât

mai credibilă lipsa de alternativă a celui ce n-avea alt reazem decât femeia. În spectacolul lui Tompa Gábor copilul nu s-a născut încă. Marie e doar însărcinată și deci nădejile și speranțele lui Woyzeck – ca și dezamăgirile lui – vor fi cu atât mai mari. Regizorul alege această circumstanță conflictuală agravantă, făcând din Marie un simbol al compromisului încântător și iremediabil. În rol, Oana Pellea e într-un totu convingătoare, îndreptățind atât avansurile Tamburului major cât și reacția autodistrugătoare a lui Woyzeck. Ea e Marie și pierde o dată cu lumea, nu când vrea Woyzeck s-o omoare.

Încredințându-i rolul titular lui Mihai Constantin, Tompa Gábor a avut aceea intuiție hotărâtoare, de care orice virtual mare actor are nevoie pentru a arăta ce poate. E neîndoielnic că Tompa Gábor a lucrat cu Mihai Constantin altfel decât au făcut-o regizorii de până acum. Chiar dacă actorul începuse să ni se dezvăluie încă din **Poveste de iarnă**, în regia lui Alexandru Darie, el continua să aibă un soi de încrâncenare școlărească, de grabă care o lua înaintea rolului, deconspirându-și personajul puțin prea devreme, nu în urma, ci înaintea reacțiilor lui firești. Nu putem ști exact ce s-a



CUTIA DE REZONANȚĂ A SEMNIFICAȚIILOR

întâmplat. Uneori, o mare încredere poate duce la iluminare. Cert e că acum Mihai Constantin are altă **așezare** în rol. E Woyzeck, dar ajunge să fie și el însuși, ca actor stăpân pe secretele **duratei** în care își trăiește rolul. Nici o grabă, nici o ezitare, nici o precipitare în a se dezvălui, ca personaj, mai mult decât trebuie sau altfel decât prin scenele și replicile-cheie ale rolului. Locul „sublinierii” e luat de o mare simplitate, singura capabilă să traducă un adevăr revelat. Combustia lăuntrică nu mai are nevoie de exteriorizări învățate. Își ajunge sieși. E artă. Și obligă la demnitatea actului de creație, pentru care recurgerea la panoplia binecunoscutelor mijloace e indecentă. Nu poți să arzi decât dacă nu te privești în oglindă. Nu poți să fii decât renunțând la a pretinde că ești. Întâlnirea lui Tompa Gábor cu Mihai Constantin, în Woyzeck, marchează o dată de referință, lansând un mare actor, demn de memoria tatălui său. A-i asigura o evoluție pe măsură devine o obligație a teatrului.

Ca și în alte spectacole ale lui Tompa Gábor, scenografia (T. Th. Ciupe) e „matriceală”, imprimând – și prin funcționalitatea sa – stilul reprezentației, iar compoziția cadrului plastic joacă un rol important, conducând la realizarea unor excelente momente de spectacol. Apariția Bunicii (Ileana Predescu), într-o firidă a memoriei sau poate a subconștientului, este doar unul dintre acestea, de o aleasă delicatețe sufletească, dincolo de percutanța imaginii urmărindu-se persistența ei stranie, învăluitoare, intim comunicantă.

În rolul Nebunului, Marian Râlea reușește să ne reamintească dimensiunea adevăratului său talent, hărăzit parcă, în primul rând, unor roluri de compoziție. Aici devine un raisonneur al acțiunii, al zborului frânt încă înainte de a se naște, al neputinței gândului de a se întrupa pe măsura elanurilor care-l animă. Înger căzut, pescăruș ce nu-și mai poate lua zborul ori iluzie a eternei reîntoarceri, ce ni se refuză totuși, Marian Râlea face din Nebunul său o icoană a deznădejdlor noastre, transgresând epocile și determinările conjuncturale.

Însuși spectacolul aspiră să fie un memento. A-ți aminti de Woyzeck, într-o lume debusolată, devastată de conflicte etnice și religioase, înseamnă a-ți aminti în ultimă instanță de tine însuși, atât de diferit de ceilalți, din rândul cărora totuși faci parte. Tăgăduirea dreptului la existență al Celuilalt, numai pentru că e **altfel** decât tine, rămâne cea mai rușinoasă pată pe obrazul secolului XX, până în ultima lui clipă.

VICTOR PARHON

WOYZECK de Georg Büchner.
Versiune scenică de Alexa Visarion
● TEATRUL DE STAT DIN ARAD – TEATRUL ROMÂN-AMERICAN DIN BUCUREȘTI ● **Data reprezentației: 14 octombrie 1995** ● **Regia și ilustrația muzicală: Alexa Visarion**
● **Scenografia: Doru Păcurar**
● **Distribuția: Ovidiu Ghiniță (Woyzeck), Monia Pricopi (Marie), Sorin Tofan (Căpitanul), Dan Antoci (Doctorul), Zoltan Lovasz (Tamburul Major), Răzvan Săvescu (Andres), Dan Covrig (Vestitorul de bălci), Emilia Jurcă (Nevasta lui), Aura Călărășu (Maimuța), Constantin Florea (Proprietarul barăcii), Radu Cazan (Bătrânul cu caterinca), Ion Costea (Predicatorul), Sorin Cristea (Nebunul), Adriana Ghiniță (Margret), Gina Cazan (Christine), Liliana Balica (Kathe), Iulian Copacea (Karl), Dorina Darie (Grete), Bogdan Costea (Georg), Ovidiu Moț (Peter), Ioan Peter (Stephen), Adrian Zavloschi (Subofiterul), Călin Stanciu (Thomas), Teodor Vușcan (Ovreiul), Doru Nica (Cărciumarul), Diana Jancek (O fată), Elena Ivașcu (Ana-Else).**

„Ac-ti-vi-ta-te! Ac-ti-vi-ta-te! Ac-ti-vi-ta-te!” Mărșăluiește țăntoș, inflexibil și tâmp trupa Tamburului Major. Mărșăluiește, o dată cu ea și prin ea, Puterea,

pentru care individul nu există și viața lui nu contează, de sute sau poate de mii de ani. Se schimbă doar figuranții. Fără să se schimbe nimic esențial în esența Puterii. De sute sau poate de mii de ani. Un carusel de bălci, o „rotație a cadrelor” de figuranți ai Puterii, în marele bălci al lumii, încăpând – pentru două ceasuri – în cutia de rezonanță a semnificațiilor, care e scena.

Într-un „decor din decoruri”, răsărind dintre noi sau răsărindu-se printre noi, la pauză, personajele ne vor atrage discret atenția că e vorba nu atât despre ele, cât despre noi înșine, cu asemănătoarele, stupidele și sfâșietoarele noastre drame, atunci când lăuntru nostru se învrednicește să găzduiască, printre atâtea obsesii, și o conștiință morală, nesupusă zădărniciilor de tot soiul.

Versiunea scenică propusă de Alexa Visarion navighează cu siguranță printre variantele piesei lui Büchner, călăuzindu-se după sensul integrator și reverberant al operei sale. Spectacolul e poate mai puțin „bine făcut” decât cel de acum zece-cincisprezece ani, de la Teatrul Giulești, dar nu e mai puțin profund și tulburător prin adâncimea semnificațiilor. E mai puțin „datat”, mai puțin dator contingentului traumatizant al ediției princeps, chiar dacă nici aceea, devenită de referință pentru istoria teatrului românesc postbelic, nu era câtuși de puțin una conjuncturală sau „aluzivă” altfel decât în măsura în care limbajul teatrului permite și un asemenea nivel de

Ovidiu Ghiniță și Sorin Tofan în Woyzeck de Büchner la Arad (regia: Alexa Visarion)



decodare. A doua ediție, de la Arad, are chiar meritul de a o aminti și „cita” pe prima, tocmai în zona de spiritualitate a permanențelor unui demers regizoral ce-și are propriile lui obsesii, conștientizate cu o necruțătoare luciditate.

Epurat de ostentația inerentă găsirii „soluțiilor”, spectacolul ancorează în golful înseninat al semnificațiilor, lăsându-se în voia legănării lor ritmice, reverberante. Căci ele rămân să-și răspundă, după ce trecem de talazurile pasiunii. Într-o lume fără de Dumnezeu, fără prezența dar și fără „frica” lui Dumnezeu, „virtutea” se dovedește prea searbădă pentru o condiție umană ce riscă să se întoarcă la animalitate. Spectacolul panoramează această condiție umană „cu încetinitorul”, detașează pentru câteva clipe câte un „stop-cadru” emblematic, se reîntoarce la leitmotivul mărșăluirii Puterii, aduce în „prim-plan” neputincioasa zbatere a individului izolat și **vorbește** prin însăși această succesiune de planuri, amintind tehnica montajului cinematografic.

Reprezentarea se distinge totodată printr-un înalt carat de **convenționalitate** scenică, parcurgerea câtorva pași, de pildă, fiind suficientă pentru sugerarea unui întreg drum și pentru schimbarea „locului” acțiunii, din piața

orașului pe malul unei bălți ș.a.m.d. Woyzeck trăiește cu acuitate toată această condensare de **timp**, de **spațiu** și de **acțiune**, ce i se impune cu o brutalitate pentru el devastatoare. Ucigând-o pe Marie, se condamnă pe sine, căci ea va continua să trăiască și mai intens, în obsesiile sale. De ele n-avem cum să scăpăm. Drept care finalul spectacolului ne va pune din nou în fața ochilor toate personajele, toate obsesiile noastre, învărtindu-se în cerc, la nesfârșit, fără să ne părăsească, fără să le putem părăsi.

Important pentru regizor, pentru înțeleptă decantare a propriilor lui întrebări, în dialogul cu sine și cu lumea prin lumea textului, spectacolul e în egală măsură important pentru trupă, pentru programul și prestigiul teatrului. Căci sunt foarte bine puși în valoare câțiva dintre actorii de bază ai teatrului arădean, din generația de mijloc, între care Ovidiu Ghiniță, interpretul unui Woyzeck torturat în primul rând de propriile-i limite și abia după aceea strivit de opacitatea și insolența celor din jur, și Dan Antoci, realizând o remarcabilă compoziție, atent dozată și bogat expresivă, în rolul Doctorului. E pusă la lucru, într-un dorit spirit de echipă și de elevată emulație, tânăra trupă a teatrului, din care se vor

distinge acum, ca notabile prezențe scenice, Sorin Tofan (Căpitanul), Zoltan Lovasz (Tamburul Major), Aura Călărașu (Maimuța). Onorabil, dar cam școlărește, se achită de sarcina unui rol dificil Monia Pricopi (Marie). De văzut se vor vedea cu destulă pregnanță scenică și alții, atât dintre noii sosiți, cât și dintre veteranii teatrului, producându-se un început de osmoză profesională, benefică trupei. E de așteptat ca și scenograful Doru Păcurar să capete mai multă încredere în sine, contribuția sa la reușita ansamblului nefiind câtuși de puțin neglijabilă.

În fine, teatrul are un spectacol nu numai de anvergură ideatică, ci și de organicitate a expresiei scenice, pentru care dispune de o adecvată „acoperire” artistică, pe o bună parte din distribuție. Ceea ce i-a și permis, de altfel, să se prezinte cu fruntea sus la prima ediție a Festivalului de teatru clasic pe care l-a organizat impecabil, recăștigând simpatia exigentului public arădean.

Cu un spectacol de referință, cu o trupă întinerită și cu un festival prestigios, Aradul redevine un centru de interes al vieții noastre teatrale.

VICTOR PARHON

ADRIAN LUPU CONSTRUIEȘTE ÎN CONTINUARE

Adrian Lupu construiește în continuare Teatrul Național din Galați înăuntrul știutului „Teatru Dramatic” din Galați. A fost de mult isprăvită temelia acestui edificiu interior, iar astăzi frontonul așteaptă închiderea bolților. Sub direcția (artistică, în primul rând, dar și strategică a) lui Adrian Lupu, artiști de noblețea unor Gheorghe V. Gheorghe, Liliana Lupan, Grig Dristaru, Vlad Sebastian Vasiliu, Ioana Citta Baciuc, Mihai Mihail, Stelian Stancu răscumpără în bună parte, la modul ideal, desigur, imaginea pierdută (deși măgulitor pierdută), pentru noi, a Naționalului din Craiova. Altitudinea unor stagioni pe care ne-am fi așteptat s-o atingă, astăzi, la el acasă, teatrul din Craiova (și care, prin forța lucrurilor, acum e mai greu de ajuns) este, probabil, privilegiul teatrului din Galați. Nu exagerez puțin? Ar fi poate suficient să spun că teatrul acesta se află și el pe o curbă ascendentă, alături de cele din Cluj sau Botoșani... Spectacole remarcabile, împropiata trupelor (la Galați au venit Bianca Zurovski, Lucian Pânzaru, Aureliu Bătcă, Daniel Tudorică), colaborarea cu regizori tineri ce investighează din când în când „alternativele” sunt atuuri (relativ) comune

acestor scene, dar Galațiul mai aduce unul, echivalent cu împlinirea celui mai îndrăzneț proiect: comunicarea activă (și nu pasivă, în monologuri, așa cum se întâmplă în locuri cu tradiție burgheză mai vechi) a instituției artistice cu urbea. Las-că teatrul s-a înconjurat cu grijă de presa scrisă și vorbită, de aura unor bune festivaluri, dar publicul... publicul nu este dintre acelea ce îngăduie spectacolul numai la premieră și-apoi îl gratulează cu clase zgomotoase de elevi încă de câteva ori. Există la Galați un public tânăr, constant, **provocat, ademenit** să vină la teatru, iar spectacolul își trăiește pelerinajul lui firesc prin ochii cetății.

Ultima montare, **Revizorul** după Gogol, a teatrului din Galați, îmi confirmă încă o dată faptul că Adrian Lupu este maestrul incontestabil al stilului expresionist în teatrul nostru – cel puțin din ultimii ani. E suficient numai să observăm linia austeră pentru care optează regizorul în legătură cu **dramatis personae**: Anton Antonovici Skvoznic-Dmuhonovski al lui Gogol este, pentru Adrian Lupu, **Primarul**; Dobcinski este **Un cetățean înalt, dar cinstit**, Bobcinski este **Un cetățean scund, dar destoinic**, iar Hlestakov, falsul revizor de la Petersburg care tulbură


REVIZORUL de N. V. Gogol.
Adaptarea: Adina Zeev • **TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI** • **Data reprezentației: 1 octombrie 1995**
• **Regia: Adrian Lupu** • **Scenografia: T. Th. Ciupe** • **Distribuția: Mihai Mihail (Primarul), Svetlana Friptu (Soția lui), Bianca Zurovski (Fiica lor), Gheorghe V. Gheorghe (Directorul spitalului), Gabriel Constantinescu (Inspectorul școlar), Grig Dristaru (Judecătorul), Stelian Stancu (Dirigintele poștei), Lucian Pânzaru (Un cetățean înalt, dar cinstit), Aureliu Bătcă (Un cetățean scund, dar destoinic), Daniel Tudorică (Inspectorul), Lică Dănilă (Omul lui de încredere), Petre Păpușă (Comisarul), Aurelian Georgescu (Primul negustor), George Serbina (Al doilea negustor), Tamara Constantinescu (O precupeață ciomăgită), Marcel Bucur, Florel Popovici (Alți negustori obișnuiți), Marlena Lăcătuș (O cameristă harnică).**



nepăsarea rapace a Primarului și mizeria orașului ploconit, este pur și simplu **Inspectorul** etc. Înainte de a avea personajul, regizorul nostru prefigurează






 **Scenă din Revizorul de Gogol la Teatrul Dramatic din Galați (regia: Adrian Lupu)**

DUPLICITĂȚI

REVIZORUL de N. V. Gogol.
Versiune scenică de Mircea Cornișteanu • TEATRUL „C. I. NOTĂRA” • Data reprezentăției: 11 noiembrie 1995 • Regia: Mircea Cornișteanu • Decorurile: Mihai Mădescu • Costumele: Luana Drăgoescu • Muzica: Nicu Alifantis • Distribuția: Ștefan Sileanu (Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhonovski), Victoria Cociaș (Anna Andreevna), Cerasela Iosifescu (Maria Antonovna), Ion Siminie (Luka Lukici Hlopov), Anda Caropol (Nevasta lui), Viorel Comănici (Ammos Feorodovici Leapkin-Teapkin), Theodor Danetti (Artemi Filipovici Zemlianika), George Alexandru (Ivan Kuzmici Spekin), Valeriu Preda (Piotr Ivanovici Dobcinski), Ion Haiduc (Piotr Ivanovici Bobcinski), Stelian Nistor (Ivan Alexandrovici Hlestakov), Constantin Cotimanis (Osip), Ion Porsilă (Hristian Ivanovici Hibner), Marian Ciripan (Feodor Andreevici Liuliukov), Constantin Rădoacă (Stepan Ilici Uhovertov), Marius Cordoș (Svistunov), Dan Popescu (Derjimora), Daniel Constantinescu (Abdulin), Tania Filip (Fevronia Poșliopkina), Anca Bejenaru (Nevasta plutonierului), Justinian Radu (Mișka), Sorin Cocîș (Chelnerul), Doina Ionescu Sin (Nevasta lui Liuliukov), Adela Cotimanis (Fiica Fevroniei), Florina Luțai, Florinel Șerban, Florin Vișan, Nicolae Vlădoiu (Negustori).

Mircea Cornișteanu a pus spectacolul său cu **Revizorul** de Gogol sub semnul dublului (al dualității) ca aluzie expresivă la complexul duplicității pe care-l trăiesc Anton Antonovici și subalternii săi. De înțeles că strategia duplicitară a Primarului față de cei din subordine și față de impostorul pe care-l tratează cu deșănțată ospitalitate trebuia să-și găsească un corespondent concret scenic, de unde: monstrul „bifrons” ce veghează desfășurarea spectacolului, relativa identitate de aspect a moșierilor Dobcinski și Bobcinski, relativa identitate de aspect a Annei Andreevna și a fiicei ei, Maria, evoluțiile lor simetrice în scenă... Regizorul vrea să spună, dar n-o face prea clar, că un monstru bifrons alcătuiesc chiar Primarul și acel terchea-berchea de Hlestakov, care e luat drept revizor de la Petersburg. Încearcă să ne spună acest lucru prin Hlestakov, care intră nesperat de repede în „rolul” atribuit lui de către primarul înspăimântat. Cei doi intră în joc de cum se întâlnesc, trecând peste nedumeriri și perplexitate (Hlestakov) și peste bănuiala de ipocrizie diplomatică (de serviciu) și de

 **lumea** personajului, iar înainte de a enunța conflictul, el simte fatalitățile care-l declanșează. Astfel încât nu suntem plasați în Rusia, neapărat, dar suntem tot într-o margine de istorie. În fond, aceasta este premisa textului gogolian, sunetul lui fundamental: oamenii din micul orașel „al Primarului” sunt **deranjați** de istorie, chiar dacă, uneori, ademenești de ea. Lumea lui e copia în mic a celei mari și astfel își este suficientă sieși, luându-și toate măsurile de apărare spre a nu fi înghițită. (Nu deschide Dirigintele poștei corespondența? În spectacolul lui Adrian Lupu, Primarul, la sfârșitul farsei, moare, funcția lui fiind preluată de Directorul spitalului. Acesta urmează, cu aceleași instrumente, să-l înfrunte pe noul revizor ce se anunță.) Revizorul lui Pintilie nu mai e cel de azi. Orașelul era **pe atunci** repetent la examenul teroarei de la Centru, pe când **astăzi** el nu e decât un isarlic îndărătnic la contactul cu o civilizație asemeni lui, mimând însă **civilizarea**. Adrian Lupu atacă textul direct sub aceste relații sintetice și nu mai adaugă condiționări explicite de spațiu și mentalitate (în fond, pentru noi, ethosul acesta gogolian nu e ireductibil rusesc), ci îl reconstituie scenic în linii simple și contraste marcate, după cea mai bună regulă expresionistă. Oficialitățile orașului sunt îmbrăcate în mantouri lungi, întunecate, cu pălării înalte, exprimând totodată stabilitate și decrepitudine, pe când cetățenii înalți și Scunduți, spiridușii orașului, sunt un cuplu minunat realizat dramatic, în contrast comic. Evident, contează mai puțin tipologiile, și cu atât mai puțin măruntele ticuri ale personajelor, care dau de obicei comedia, și mai mult contrastele puternice între semne, între tușele de prezență ale fiecăruia. Lucian Pânzaru și Aureliu Bătcă fac „împreună” un rol în alb și negru plin de savoare. Culoarea în micul regat al indolenței (bine

semnalat de hamacul în care revizorul fără voie este invitat să se odihnească) este adusă de femeii, Soția și Fiica Primarului. Ele sparg discursul expresionist și fac loc unui moment de veritabilă farsă burgheză, iar Svetlana Friptu și Bianca Zurovski dau accentul necesar de mișcare reprezentației.

Mihai Mihail vede în Primar un personaj mizantrop și apoplectic, cum e și normal să fie, pentru că într-un ambient dominat de gri, cenușiu și negru, cineva trebuia să dea semnul de patetism și sangvinătate. Chiar și atunci când ele iau, cu multă virtuozitate, chipul autorității marțiale, sau dimpotrivă, pe acela al slugărniciilor alunecoase. Oricum, Mihai Mihail este axul spectacolului, iar interpretarea lui – memorabilă, ceea ce nu e o surpriză. De partea cealaltă, Daniel Tudorică, în rolul falsului revizor, anunță un actor talentat, dezinvolt, dar fără umorul pe care bucla spectaculoasă a rolului său îl pretinde.

Se impune o întrebare pentru Adrian Lupu și Mihai Mihail. Totuși, Primarul a dus atâția hoți de nas, a „înfundat trei prefecți” (guvernatori), o spune chiar el. Cum a fost cu puțință să fie păcălit de un nimeni, se întreabă același Primar, dar mă întreb și eu. În spectacol, această luciditate de ultim moment nu e suficientă. Nu e destul să fii la început pur și simplu orb și la sfârșit lucid. Ceva trebuie să-l fi orbit pe Primar ca să se arunce cu atâta voluptate în capcană, el, atât de hârșit în matrapazlăcuri. Eu cred că acest ceva trebuie să fie un stimul **psihologic** foarte special care motivează, pentru personajul din scenă, conjuncția între duplicitate și prostie. Acest ceva nu există în spectacol, și el e foarte important, pentru că fără el, conflictul comediei, în ciuda ambientului expresionist, riscă să capete, în punctele-cheie, aspect molieresc.

perversitate iscoditoare ce ar veni din partea unui revizor veritabil (Anton Antonovici). Hlestakov, anticipând cu câteva mișcări intrarea în hora minciunii, ar gândi astfel: „dacă primarul vrea să mă mintă că așa-i tratează de ospitalier pe călătorii anonimi prin oraș, atunci de ce nu l-aș minți și eu că nu sunt un călător oarecare?”. La rândul lui, Anton Antonovici, primarul interpretat de Ștefan Sileanu, nu se pune în postura de victimă, ci își contemplă adversarul cu o știință a calmului și autorității. Înțelege și subordonarea ca pe un gest grațios ce invită la complicitate. Cade, ce-i drept, prea ușor în cursă, în afara aceluia stimul psihologic, ce derutează până și pe un maestru al rătăcii politice, numai că, o dată căzut, primarul lui Ștefan Sileanu angajează o strategie foarte complicată și rafinată de nuanțe în amăgirea intrusului fără voie. Când se întreabă, la sfârșit, cum de a fost posibil să fie astfel păcălit, el, întrebarea este perfect legitimă pentru toată lumea; în fine, conjuncția dintre prostie și perversitate există. Jocul lui Ștefan Sileanu entuziasmează nu numai prin finețea modificărilor de registru, dar și prin infuzia de autoironie ce conferă rolului discreta vibrație subversivă, și ea duplicitară, a comunicării cu publicul.

Fără Ștefan Sileanu în scenă, spectacolul, trebuie spus, se putea termina la pauză, pentru că numai prezența acestui actor mai poate provoca atenția spectatorului în partea a doua. Spectacolul e prea lung și plictisul e inevitabil. Mircea Cornișteanu a respectat lărgimile textului și a subordonat comicul unui spațiu de referințe abundent, și simbolic, și realist (cu licențele și ironia de rigoare). Impresia

de prolixitate a spectacolului se explică pe de o parte prin lentoarea lecturii și respectul tolerant (deși adăugitor de replici) față de text, iar pe de altă parte prin indecizia stilistică. Personajele vin, parcă, prea din Goldoni ca să mai fie rusești, altele sunt destul de rusești (Constantin Cotimanis, foarte bine în Osip), când nu descind din vreo farsă pariziană de boulevard, poate chiar contemporană cu **Revizorul**. Hlestakov al lui Stelian Nistor de acolo descinde și, la rigoare, nici nu e rău. Cum nici măcar această relativă imprecizie de stiluri nu e tocmai departe de condiția textului de la 183... al lui Nikolai Vasilievici. Doar că Hlestakov acesta, împreună cu majoritatea companiilor din scenă (mai puțin Anton Antonovici), își epuizează repertoriul de ticuri comice (e supărător Valeriu Preda în Dobcinski), altminteri savuroase, dezamăgitor de repede. Nici Victoria Cociaș și Cerasela Iosifescu (Anna Andreevna și Maria Antonovna), prezențe grațioase, evoluând fără cusur, nu aduc iluzia dinamizării ritmului în partea a doua a spectacolului. Însă, de ce mă complic? Vreau să spun atât: în spectacolul de la „Nottara”, Ștefan Sileanu duce rolul său la altitudini nebănuite de rafinament și expresie; alături de el, Stelian Nistor și Constantin Cotimanis creează momente bune, la fel Tania Filip, într-un solo virtuos; Mircea Cornișteanu propune câteva semne juste și utile în analiza universului gogolian; spectacolul, comedie veritabilă, e plin de gaguri, numai că, pentru un spectacol de gaguri (iese din tablou Ștefan Sileanu), e prea lung.

SEBASTIAN-VLAD POPA

ONOARE ȘI ONORABILITATE

THOMAS BECKET de Jean Anouilh. Traducerea: Dana Crivăț și Alex. Mirodan ● TEATRUL „NOTTARA” ● Data reprezentației: 9 noiembrie 1995 ● Regia: Alexandru Repan ● Scenografia: Viorica Petrovici ● Muzica: George Marcu ● Mișcarea scenică: Elena Vasile și Andreea Duță ● Distribuția: George Alexandru, Marius Stănescu (Regele Henric II), Rareș Stoica (Thomas Becket), Petrică Popa (Gilbert Folliot), Ion Porsilă (Arhiepiscopul), Ion Popa (Episcopul de Oxford), Andreea Măcelaru (Gwendoline), Emilia Dobrin (Regina-mamă), Crenguța Hariton (Tânăra regină), Mircea Jida (Regele Ludovic), Sorin Cociș (Călugărul), Adrian Damian (Primul baron englez), Cosmin Soțron (Al doilea baron englez), Alin Panc (Al treilea baron englez), Costel Cașcaval (Pictorul), Claudia Căcoveanu (Franțuzaica), Gabriela Tudoran (Fata saxonă), Adrian Alessandriu (Pădurarul) și Elena Vasile, Andreea Duță, Ioana Cristescu, Bogdan Gadola.

Această piesă remarcabilă a prolificului dramaturg francez contemporan Jean Anouilh, excelent ironist și autoironist – „sunt un ușuratic și un nesperios, căci fac teatru”, spunea Anouilh chiar despre licențele ce și le îngăduie în **Becket** –, n-a avut în teatrul românesc cariera meritată, mai ales din perspectiva interpretărilor. Spectacolul lui Horea Popescu din 1968, la Teatrul Național, în decorurile Florică Măureanu, cu Gheorghe Cozorici și Damian Crâșmaru, și poate încă unul, la Iași, semnat de Sorana Coroamă, sunt singurele amintiri consistente care au putut înfrunta concurența celebrului film cu Richard Burton și Peter O'Toole, realizat în 1966.

Alexandru Repan încearcă acum să-și mângâie nostalgia mărturisită pentru, iată, încă unul dintre rolurile pe lângă care a trecut în, altfel, bogata sa carieră (câte regrete mai au actorii!), montând piesa ca regizor, „cu un grup de prieteni”, cum spune în caietul-program. În fața acestei tactici prudente, ar trebui să adoptăm și noi una similară, purtându-ne ca invitați la o sărbătoare de

Imagine din **Revizorul** de Gogol la „Nottara” (regia: Mircea Cornișteanu)





Scenă din Thomas Becket de Jean Anouilh la „Nottara” (regia: Alexandru Repan)

familie unde se aduc flori și se laudă preparatele gazdei. Reținând pretextul, să privim totuși obiectiv rezultatul, cum credem că face acum și regizorul. În fond, tot de la o întâmplare a plecat și Anouilh (dacă e să dăm crezare plezanterilor sale), scriind **Becket** în urma descoperirii unei cărțului – „Cucerirea Angliei de către normanzi” de Augustin Thierry – pe care o cumpărase pentru frumoasa ei legătură verde. Istoria desfrânatului confident al regelui, devenit apoi inflexibil apărător al onoarei divine, povestită aici și îmbogățită cu câteva „glume de șansonetist”, nu prea are legătură cu adevărul istoric, motiv pentru care, scuzându-se, autorul se explică astfel: „Nu m-am dus să caut în cărți cine era cu adevărat Henric al II-lea, nici cine era Becket, am făcut personajul echivoc care mi-a trebuit”. Piesa abordează, printre altele, și o temă cu largi ecouri în istorie și literatură: soarta cărturarului în epocile tulburi care-i pun la încercare onestitatea, sentimentele și credința, ca reflex la jocurile Puterii. Din acest punct de vedere, opțiunea Teatrului „Nottara” este stimabilă, mesajul textului fiind mai mult decât adecvat actualității, iar soluția pe care unul dintre eroi o alege din constrângere, iar altul, în deplină libertate a spiritului, e o concluzie filosofică viabilă, chiar dacă amară. Din punct de vedere teatral, înfruntarea dintre cei doi poli ai demonstrației este o pagină de virtuozitate dramatică. Interpreții au la îndemână, cu alte cuvinte, premisele unor mari creații, pândiți fiind, în același timp, de riscul eșecului care amenință marile încercări. Calea de mijloc, în acest caz, nu poate fi luată în

calcul. Așa încât, ce-am putea spune despre interpreții aleși să ducă în spate cele două roluri copleșitoare – George Alexandru (Regele; pe Marius Stănescu nu l-am văzut) și Rareș Stoica (Becket)? Că amândoi au datele personajelor, că sunt frumoși, tineri, dar ne sugerează mai degrabă adolescența naivă a celor două figuri emblematice, decât profunda și grava lor maturitate? Că s-au grăbit acceptând aceste roluri, că sunt superficiali fără voie, că spun textul (e multă conversație în piesă) uneori fără să-i simtă încărcătura, că, în fine, poate nici n-au depus efortul de a găsi complexitatea personajelor? Restul tinerilor din distribuție, la fel de necopți profesional, ne fac parcă să ne gândim la amintita „glumă de șansonetist” la care se referea ironic Anouilh; face excepție prezența gracilă, picturală a Andreei Măcelaru (Gwendoline), care cântă cu sensibilitate balada compusă de George Marcu (trubadur nebosot al scenei românești) și, poate, aceea a lui Sorin Cociș, al cărui firesc emoționează întotdeauna. Mircea Jida, în Regele

Ludovic, joacă prea vizibil voluptatea frivolității, iar cele două regine – Emilia Dobrin și Crenguța Hariton – sunt, evident, doar personaje de fundal. Grupul bătrânilor prelați și cel al tinerilor gentilomi sunt la fel de neadecvate ansamblului, fiecare din alte motive. Cât despre dansatoare și rolul lor în reprezentație, nu suntem în măsură să vă oferim explicații. Cert este că ideea de figurație cu sens nu e acoperită. Fără reproș – scenografia Vioricăi Petrovici, care exploatează bine „tenebrele” spațiului de la sala Studio a teatrului, îmbinând fericit, în decor și costume, epoca istorică și prezentul. Amintindu-și, probabil, de anii când juca aici Regele din antologicul **Hamlet** al lui Dinu Cernescu, Alexandru Repan dă montării austeritate și mister, rezultate din linia simplă a mizanscenei și din conceperea luminii. Din păcate, prietenii săi nu l-au putut susține în demersul cultural onorabil de a repune în circulație această piesă valoroasă, subtitulată „Onoarea lui Dumnezeu”.

DOINA PAPP

SUPERPROFESIONIȘTII

SUPEUL de Jean-Claude Brisville
● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 28 septembrie 1995
● Regia: Florentina Enache ● Scenografia: arh. Adriana Păun
● Distribuția: Radu Beligan (Talleyrand), Ion Lucian (Fouché), Nicolai Ivănescu (Primul valet), Ioan Bătinaș, Dan Tudor (Al doilea valet).

Într-una dintre serile care puneau capăt uneia dintre revoluțiile care au alcătuit Revoluția Franceză – după cele „o sută de zile” și după Waterloo –, Talleyrand îl convoacă pe Fouché la un

abundent supeu. Între îmbucături, fostul ministru de externe încearcă să-l convingă pe președintele Consiliului de Miniștri să-l însoțească a doua zi la rege, pentru a-l invita pe acesta să-și ocupe tronul. Afară, după 26 de ani de stat pe stradă, după avânt revoluționar, teroare, războaie interne și externe, mulțimea mai are puterea de a vocifera, conștientă că deține încă forță, dar nemaîștiind cum s-o folosească.

Acestea sunt datele piesei, pe care regizoarea le reproduce cu fidelitate pe scenă: arh. Adriana Păun construiește un salon odată somptuos, acum marcat de întâmplările prin care a trecut stăpânul lui. Interpreții poartă costumele epocii și nimic nu forțează actualizarea conflictului



Ion Lucian și Radu Beligan în Supeul de Jean-Claude Brisville la Odeon (regia: Florentina Enache)

ori sensibilizarea publicului pe altă cale decât prin înțelegerea precisă a replicilor scrise de Brisville. Iar pe această direcție de atac, regizoarea și-a găsit aliați deosebit de eficienți: actorii Radu Beligan și Ion Lucian. Duelul verbal al celor doi superprofesioniști ai scenei extrage esența relației dintre personaje, dându-i toate nuanțele și tensiunea dramatică necesare evoluției spectacolului. Se presupune că spectatorii știu că Talleyrand, împreună cu Fouché, l-a instalat pe tron pe Ludovic al XVIII-lea, deci nu suspansul contează, ci modul în care se realizează solidaritatea întru ticăloșie, de dragul viitorului luminos comun. Talleyrand a trecut de partea regelui. Fouché i se mai poate încă împotrivi. Dar dacă i se împotrivesc, poate pierde definitiv tot ce are. Dacă i se alătură acum, acceptă un rol subaltern. Confruntat cu această alternativă, el cântărește mereu ipotecele avantaje și pierderile sigure, iar Ion Lucian descrie și exprimă în același timp agitația interioară a personajului și calmul monden al negociatorului pentru care trădarea a devenit o a doua natură. Personajul interpretat de Radu Beligan îl domină prin origine, prin educație, printr-o mai nonșalantă asumare a cinismului. El are mereu inițiativa și punctează precis și feroce. Dar niciodată definitiv. Chiar când acceptă târgul, Fouché nu este învins. Resursele lui de ticăloșie frustă sunt în continuare o amenințare pentru proaspătul său aliat. Desigur, pentru caracterizarea performanțelor celor doi interpreți ar trebui folosit cuvântul **intelență**. E însă mai mult decât atât: o combinație de farmec și de distantă ironie, care ridică potențialul textului, mai puțin profund decât ni se arată în interpretarea celor doi actori.

Trebuie să-i rămânem recunoscători regizoarei Florentina Enache pentru modestia cu care a condus spectacolul, pentru faptul că nu s-a lăsat fascinată de fraza ușor grăbită din foaia-program: „Spectatorul nu se poate opri să sesizeze incredibila asemănare a ceea ce se întâmplă pe scenă cu evenimentele din și de după decembrie '89, similitudini ce confirmă că istoria se repetă”. Poate că teoria se confirmă, dar practica dovedește că dacă ajunge teatru, istoria este interesantă doar prin excepții, prin ne-similitudini. Și, privind marea răului, așa cum au încarnat-o Talleyrand și Fouché în acea seară de dinaintea Restaurației, nu trebuie uitat că Franța a devenit, totuși, republică.

MAGDALENA BOIANGIU



Scenă din *Transport de femei* de Steeve Gooch la Comedie (regia: Petre Bokor)

ECHILIBRU

TRANSPORT DE FEMEI de Steeve Gooch. Traducerea și adaptarea: Petre Bokor ● TEATRUL DE COMEDIE ● Datele reprezentațiilor: 3 septembrie și 15 octombrie 1995 ● Regia: Petre Bokor ● Decorul: Puiu Antemir ● Costumele: Lia Maria Vasilescu ● Distribuția: Cornel Vulpe (Căpitanul), Valentin Popescu (Medicul), Dan Tufaru (Sergentul), Alexandru Pop (Tommy), Virginia Mirea (Nance), Viorica Vatamanu (Madge), Dorina Chiriac (Pitty), Adina Popescu (Winnie), Manuela Hărăbor, Mihaela Teleoacă (Sarah), Gabriela Popescu (Charlotte).



Se joacă destul de puțin, la noi, dramaturgie contemporană străină necunoscută publicului (spre deosebire de cea autohtonă, care nu se joacă mai deloc), astfel încât includerea în repertoriul Teatrului de Comedie a piesei lui Steeve Gooch **Transport de femei** își aduce din pornire o bilă albă. Cu toate că nu e vorba chiar despre o piesă

de ultimă oră, ci despre una în vârstă de aproximativ două decenii. Meritul opțiunii se împarte, desigur, cu regizorul, Petre Bokor, care a mai propus și în stagiunile trecute texte ce nu fac parte dintre cele zece-cincisprezece rulate la nesfârșit pe scenele românești; ne gândim la montarea de la Teatrul Mic, **Jacques și stăpânul său** de Milan Kundera, ori la aceea de la Odeon, **Cumetrele** de Michel Tremblay.

Sursa de inspirație a subiectului din **Transport de femei** ne aduce în minte un text canadian pus în scenă acum câțiva ani la Național, de Andrei Șerban: **Cine are nevoie de teatru?** de Timberlake Wertenbaker. Este vorba, și aici, despre colonizarea Australiei, în urmă cu două secole, cu pușcăriași englezi. Dar, dacă în piesa canadiană totul începea cu momentul acostării vasului cu prizonieri pe coastele australiene, de această dată debarcarea constituie punctul final al acțiunii. În **Transport de femei** lumea nouă se naște, ori se prefigurează, chiar pe parcursul călătoriei peste ocean. Intențiunile au de ales între a învăța să



gândească și să reacționeze ca oameni liberi sau a pieri. Unii reușesc, plătind un preț extrem de dur, să scape de lanțurile detenției (la figurat, deocamdată), așa cum alții nu-și pot câștiga decât libertatea de a schimba lanțul cu un laț. Tot o eliberare, dar prin abandon.

Un text solid, bine articulat, chiar dacă nu foarte original, ce dă prilejul unui spectacol care, nici el, nu poartă caratul performanței artistice, dar este, la rândul-i, o construcție echilibrată, făcută cu grijă pentru claritatea expunerii și pregnanța caracterelor. Un merit al spectacolului este lucrul cu actorii, distribuția oferind și unele surprize. Nu te aștepti, de pildă, să o întâlnești pe Adina Popescu în rolul unei femei mature, trișoară și tăinuitoare de lucruri furate, mereu la limita între umilință prudentă și

insolență „profesională”. Nu te aștepti, pentru că ani la rând a jucat (bine, de altfel) toate ingenule cochete și cochetele ingenuie din distribuții. Vina cantonării într-un gen unic nu a aparținut actriței – după cum o dovedește perfect reușita de acum –, ci regizorilor care n-au știut (vrut) să vadă și dincolo de farmecul unui chip ori de grația unei siluete. O surpriză este și Manuela Hărăbor, pe care o vedem pentru prima dată **jucând** un personaj, descoperindu-i gândurile, spaimile, candorile, și nu doar „spectacolul” înfățișării. În același rol cu Manuela Hărăbor, Mihaela Teleoacă propune – spre meritul ei – un alt mod de abordare a personajului: mai dramatic, mai interiorizat, cu o asprime ce nu înăbușe emoția ci, dimpotrivă, o pune în valoare. O partitură bine acoperită revine

și Gabrielei Popescu, care joacă „în nervi”, cum se spunea odinioară în cronicile dramatice, controlând însă atent intensitățile vocale și de mișcare, pentru a nu deveni stridentă. Tentația de a nuanța, de a sublinia în exces o intenție, o semnificație, supără uneori în interpretarea Virginiei Mirea, deși, în ansamblu, evoluția ei se înscrie printre reușitele spectacolului. Ca și aceea a lui Alexandru Pop, de o remarcabilă spontaneitate a expresiei. Portrete scenice consistente, cu pondere în spectacol, li se datorează lui Cornel Vulpe și lui Valentin Popescu. Ni s-a părut mai puțin împlinită contribuția Vioricăi Vatamanu, a Dorinei Chiriac și a lui Dan Tufaru.

CRISTINA DUMITRESCU

DRAGONUL ÎN PAȘI DE DANS

DRAGONUL de Evgheni Șvarț. Traducerea: Mara Nicolau. Adaptare scenică de Gelu Colceag • TEATRUL „ION CREANGĂ” • Data reprezentăției: 8 noiembrie 1995 • Spectacol realizat de Roxana Colceag și Gelu Colceag • Scenografia: Luana Drăgoiescu • Distribuția: Cornelia Pavlovici, Florin Busuioc (Mașenka), Mihai Verbițchi (Lancelot), Dumitru Anghel (Arhivarul), Mirela Busuioc (Elza), Ion Ionuț Ciocia (Enric), Florin Busuioc, Ion Arcudeanu (Primarul), Cristian Irimia (Dragonul I), Lucian Ifrim (Dragonul II, Orășean I), Gheorghe Ifrim (Dragonul III, Orășean II), Anca Zamfirescu (Prietena I), Mihaela Mitrache (Prietena II), Marcela Andrei (Prietena III), Roxana Colceag, Cornelia Pavlovici (Prietena IV), Daniela Minoiu (Prietena V), Viorel Ionescu, Vlad Cutulescu (Andrei).

Urmându-și consecvent programul repertorial, care cuprinde, alături de piese destinate copiilor, texte ce se adresează tuturor vârstelor, accesibile celor mici, la un anumit nivel de semnificații, dar apte a stârni și interesul unor spectatori mai copti, Teatrul „Ion Creangă” a prezentat, cu prilejul împlinirii vârstei maturității sale – 30 de ani –, **Dragonul** de Evgheni Șvarț. Titlul nu e o noutate pentru noi. Ne mai amintim, unii,

de admirabilul spectacol realizat la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, în 1981, de Victor Ioan Frunză – era, mi se pare, debutul său –, spectacol bogat în tâlcuri metaforice.

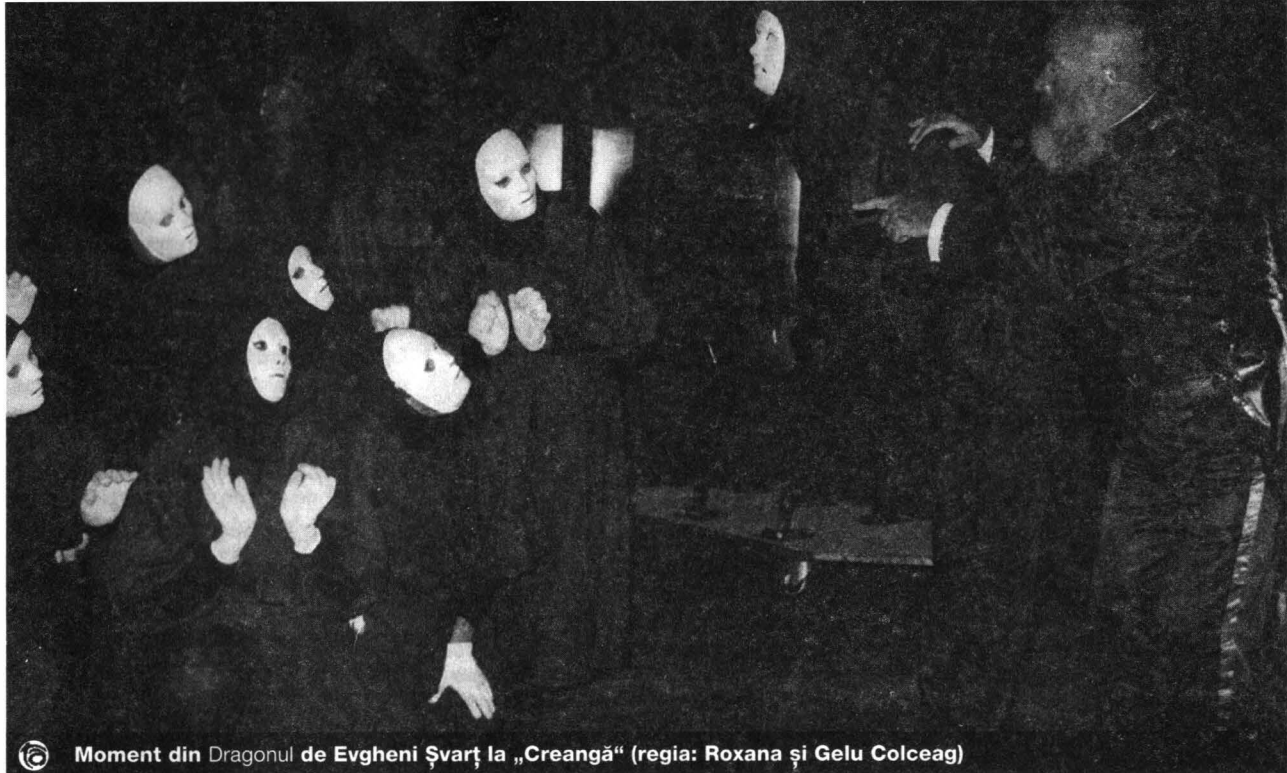
Dar câți s-au gândit atunci la deschiderea largă a acestei piese spre mai generale înțelesuri, care astăzi, mai crescuți fiind noi cu o revoluție, ne apar atât de limpezi? Antifascistă, da, desigur; așa a fost și când s-a jucat la Deutsches Theater din Berlin-Est, în 1965, în regia lui Benno Besson. Antitotalitară, fără îndoială; așa a gândit-o, probabil, și Evgheni Șvarț când a scris-o, în 1944, cu o uluitoare clarviziune. Și această clarviziune apare nu atât în partea întâi, în care ni se prezintă starea de spirit a cetățenilor urbei oprite, de patru sute de ani, de un Dragon – o stare de spirit de lașă pasivitate, produsă de frică și de obișnuința cu răul –, cât mai ales în partea a doua, în care, în euforia libertății dobândite, cetățenii se lasă manipulați de Primarul impostor și demagog; concluzia fiind aceea a necesității de a continua lupta pentru uciderea „dragonului” din conștiința oamenilor. Actualitatea piesei nu mai are nevoie de alte argumente.

Realizat de Roxana Colceag și Gelu Colceag – am citat numele în ordine indicată în programul de sală –, spectacolul are mai multe niveluri de comunicare. Copiilor le spune o poveste despre un balaur hapsân care asuprea o cetate și pe care l-a învins viteazul cavalier Lancelot, eliberând-o pe

frumoasa Elza, cu care, la sfârșit, se căsătorește. Istoria e citită dintr-o carte de un copil, Andrei, care explică și cum devine cazul cu dragonul-balaur, reproducând din când în când și unele pasaje epice, care „leagă” povestea. Pe cei mari îi îndeamnă să caute înțelesurile mai adânci ale basmului scenic, dincolo de sclipiciul abundent, de jocul ca o joacă și de ritmurile variate ale mișcării dansante.

Reducând textul la esențial, coreografa și regizorul au creat un spectacol ce se sprijină pe elementele vizuale, dinamica expresivă a actorilor având un suport hotărâtor în dinamica decorului și în varietatea costumelor și măștilor, creație inspirată a Luanei Drăgoiescu. Aș spune chiar că imaginea plastică este punctul forte al spectacolului. Șirul uniform de măști albe, pe fondul negru al costumelor informe, concretizează elocvent, în partea întâi, trista resemnare a unei populații despersonalizate, în timp ce costumele multicolore din partea a doua, desenate cu fantezie șugubeață, vestesc bucuria eliberării, subliniată și în dansuri. În această insistență preocupare pentru expresivitate vizuală și mișcare s-a neglijat întrucâtva acuratețea rostirii textului de către actori, care joacă fără a-și nuanța suficient emisia vocală, integrându-se însă simplu și firesc în desfășurarea poveștii.

Cristian Irimia e un balaur grotesc și autoritar, mai mult comic decât înspăimântător; într-o emisiune



Moment din *Dragonul de Evgheni Șvarț* la „Creangă” (regia: Roxana și Gelu Colceag)

televizată, Cornel Todea, directorul teatrului, îl prezenta ca pe un terorist al zilelor noastre, ceea ce nu e lipsit de adevăr. Mihai Verbițchi e un Lancelot masiv și energic, dar cam liniar; Mirela Busuioc e o dulce și suavă blondă Elza. Dumitru Anghel (tatăl Elzei) are o undă

sinceră de emoție la gândul primejdiei de moarte în care se află fiica sa, iar Florin Busuioc se evidențiază în rolul Primarului mincinos și Dragon în devenire; mai puțin însă decât formidabila lui perucă roșie. Mai contribuie la ansamblu Cornelia

Pavlovici, Anca Zamfirescu, Marcela Andrei, Lucian Ifrim, Gheorghe Ifrim și alți actori ai teatrului, care, prin eforturi notabile de expresie corporală, împlinesc imaginea generală a spectacolului.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

MĂ SIMT BINE

MOARTEA UNUI COMIS-VOIAJOR de Arthur Miller. În românește de Sima Zamfir. Adaptare de Tudor Petruț • TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA • Data reprezentanței: 19 august 1995 • Regia: Tudor Petruț • Scenografia: Eugenia Tărășescu-Jianu • Distribuția: Lucian Iancu (Willy Loman), Livi Manolache (Biff), Ana Mirena (Linda), Radu Niculescu (Happy), Titus Gurgulescu (Unchiul Ben), Eugen Mazilu (Charley), Iulian Enache (Howard Wagner), Lică Gherghilescu (Bernard), Alice Cojocaru (Femeia), Marian Bucur (Stanley).



Mă simt din ce în ce mai bine în profesia aceasta de critic de teatru care mă îngăduie de șase ani de zile, nu pentru că mi s-ar fi șlefuit cine știe ce instrumentele de lucru, nici pentru că spectacolul românesc de teatru ar fi aspirat – constant – la altitudini neexplorate, ci, pur și simplu, pentru că sunt sprijinit, sunt flatat, sunt alintat tot mai des de oamenii din teatru de care am cel mai mult nevoie: cei din generația mea. Cred că atunci îi este bine criticului

(tânăr), când merge împreună cu oamenii din generația lui și dibuie căile valorii și ale noului teatral într-un efort prospectiv definitoriu pentru el însuși și pentru viitorul mentalității culturale. Așadar, sunt sprijinit, sunt flatat..., sunt și eu tolerat cu tandrețe ca participant la „proiectul” mut al generației mele, o dată ce se nasc spectacolele (nu întotdeauna izbutite ale) unor directori de scenă precum Beatrice Bleonț, Felix Alexa, Anca Bradu, Nona Ciobanu, Marius Oltean, Ion Mircioagă, Theodor Cristian Popescu... Lucrurile merg spre bine.

Îmi confirmă optimismul și Tudor Petruț, absolvent al Academiei acum patru sau cinci ani, stabilit în Statele Unite, revenit în țară la începutul stagiunii trecute pentru a monta patru spectacole. Nu știu prea mult despre primele lui experiențe în acest sens, mă bucur, în schimb, s-o consemnez pe ultima: izbândă certă la Teatrul Dramatic din Constanța cu **Moartea unui comis-voiajor** de Arthur Miller. Spectacol greu, ce pretinde meticulozitate și răbdătoare răvnă la construirea unui masiv edificiu al Timpului teatral. Tudor Petruț este inspirat și lucrează textul lui Arthur Miller ca pe unul de Cehov, survolând majestuos mari desfășurări ale Timpului ce pietrifică distanța dintre oameni. În vreme ce la dramaturgul rus „timpul deznădejdiei” (Steinhardt) urmează

sentimentului sufocant de provincie izolată, pentru Miller același „timp al deznădejdiei” îi cuprinde pe cei marginalizați de o societate a foamei după aur și a eficienței – până la anularea libertății interioare. Destinele sunt dezechilibrate nu de neputința de participare la teatrul lumii înconjurătoare, ci de **sila de participare**. Tudor Petruț percepe acest raport de relativă identitate culturală și ne face surpriza de a izbuti, după două schițe (Molière și Mușatescu), plus un spectacol de marionete, o arhitectură solidă și complexă în **Moartea unui comis-voiajor**.

Așadar, de ce-i scade neîncetat comis-voiajorului Willy Loman „cota” competențelor profesionale și el face tot mai greu față concurenței? S-a plictisit? A-mbătrânit? E bolnav? Îl copleșește stresul? Nimic din toate acestea. În plină societate a competiției, Willy Loman pare contaminat de un soi de sindrom, un dulce (dar și frustrant pentru el, acolo) sindrom balcanic al mefienței față de activismul orb. La polul opus, fratele lui, Ben, este simbolul americanului izbânditor, bogat și, implicit, deținătorul științei cinice a înăvuirii. Willy, omul **nostru**, e un subversiv în context american, dar un subversiv tragic, pentru că eșecurile lui nu au nimic din splendoarea celor pe care un Zorba le putea preschimba în fascinație. Unul din





gravele eșecuri ale lui Willy este Biff, propriul lui copil, pe care l-a învățat, de mic, contrar normelor pretinse de societatea de consum, să se simtă bine în propria piele, să practice sportul, să treacă, cu inimă ușoară, peste tachinările școlii, să se bucure din plin de libertatea de a exista... Personaj fermecător (și cum ar putea fi altfel acest Don Quijote al renunțării pe tărâm american?), Willy fie distruge din prea multă afecțiune (pe Biff), fie îndurerează cu prea puțin pătimașă lui afecțiune (pe Happy, care se realizează oarecum, dar este nefericit).

Farmecul acesta elegiac, de esență grea, al lui Willy Loman, în spectacolul de la Constanța îl respiră Lucian Iancu, actor de cea mai aleasă condiție. Într-un teatru (românesc) copleșit de imagine (e o constatare, nu un denunț), de mult n-am mai avut prilejul să asist la o asemenea precisă, rafinată interpretare actoricească. Analiza lui Lucian Iancu, de ireproșabilă calitate introspectivă, nu îl limitează, însă, pe Willy Loman la expresie exclusiv în perimetrul psihologiei, pentru că, dacă s-ar fi întâmplat așa, atunci motivația tuturor conflictelor

din textul dramatic ar fi fost ca și nulă. Dacă personajul lui Lucian Iancu ar fi însemnat **numai** o psihologie, atunci dezastrul familiei Loman s-ar fi explicat prin inconștiența, iresponsabilitatea (de a provoca iluzii în care el însuși ori nu crede deloc, ori crede cu naivitate infantilă), superficialitatea și sentimentalismul lui Willy, ceea ce este cu totul neinteresant. Willy Loman aduce, însă, în spectacolul de la Constanța, memoria parazită a unei gene răzvrătite ce îl silește mereu pe funcționarul călător, dar pe terenul cel mai puțin nimerit, să abandoneze întreprinderea socială ce anunță uzura prin stereotip, epuizarea umană, și să refuze orice condiționare ce ar zgâria cât de fin orgoliul lui de om liber. De-aceea, renunțarea și căderea lui Willy (îl vedem pe Lucian Iancu) nu e nici lehamite, nici slăbiciune, ci o defensivă, dictată irațional, ca un blestem de deasupra tuturor, în fața a ceea ce infirmă existența omului ca libertate.

Un interpret excepțional în spectacolul lui Tudor Petruț este și Titus Gurgulescu în rolul Unchiului Ben, magnatul puternic, solitarul prin

exelență, un comis-voiajor al banului (răgaz între două aeroporturi nu are), parte din metabolismul tânăr al unei societăți ce nu admite scrupulul și ezitarea. Titus Gurgulescu vede în Ben Loman și grandilocvența, dar și eleganța cuvenită și calmul înțelept al celui trecut prin riscurile îndrăzneții și care deține codurile emancipării americane. Prin aparițiile lui episodice, actorul izbutește să-și afirme personajul ca ax simbolic al spectacolului, în jurul căruia gravitează împlinirea lui Howard Wagner și prăbușirea lui Willy Loman. Un rol foarte bun face și Radu Niculescu în Happy, nu fără grație interpretează Ana Mirena (Linda) și Lică Gherghilescu (Bernard), în vreme ce Liviu Manolache (Biff) este greoi, întârzie stângaci replicile, le târăgănează... Și-mi pare rău pentru această ultimă impresie consemnată, care încheie cam cârcotaș mărturia.

Oricum, București-Constanța nu mai e (pentru mine) un simplu drum de vacanță.

SEBASTIAN-VLAD POPA

BUCURIA INVENTIVITĂȚII

EUNUCUL de Terențiu. Adaptare de Doina Zotinca • TEATRUL „ANDREI MUREȘANU” DIN SFÂNTU-GHEORGHE • Data reprezentației: 13 octombrie 1995 • Regia: Doina Zotinca • Scenografia: Dan Toader • Coloana sonoră: Keresztes József • Distribuția: Ștefan Alexandrescu (Demea), Aurelian Cristea (Phaedria), George Țoropoc (Chaerea), Cristian Drăgan (Chermes), Tiberiu Tudoran (Antipho, Dorus), Dușa Guruianu (Thais), Dan Turbatu (Tharso), Adrian Ancuța (Gnatho), Tudor Smoleanu (Parmeno), Sergiu Aliuș (Pytia), Roxana Comșa (Muza).



Ideea „căruței cu paiațe”, a unei trupe ce poposește prin piețele publice sau prin alte „spații nonconvenționale” pentru a susține reprezentații de teatru, nu este nouă. Este, în schimb, o modalitate agreabilă și cu folos artistic, în cazul în care regizorul – în dorința de a valorifica un text clasic, scris în urmă cu mai bine de două milenii și de a-l adapta receptivității spectatorului grăbit de astăzi – o folosește ca pe un mijloc inedit

de expresie. Este cazul Doinei Zotinca, absolventă de regie (clasa prof. Alexa Visarion), ce și-a propus prelucrarea și adaptarea textului clasic al lui Terențiu **Eunucul** (reprezentat, nu cu prea mulți ani în urmă, și pe scena Teatrului „Bulandra”, într-un spectacol montat tot de studenți). Regizoarea adaptează comedia tăind adânc în text, reducând drama la strictul necesar înțelegerii, eliminând unele personaje și inventând (fără text) altele noi (spre exemplu, Muza, cu funcția unei „dresoare de artiști”). Pentru că pe Doina Zotinca n-o interesează, în esență, nararea logică a unor întâmplări mai mult sau mai puțin naive, ci forța comicului, potențialitatea explozivă a acestuia și reverberația lui în spectatori, ca parteneri, martori și complici la deconspirarea jocului, la un teatru făcut „la vedere”, fără iluzia realității; convenție și atât.

Având la îndemână un mănunchi de actori tineri (noile achiziții ale unui colectiv în curs de coagulare, reîmprospătat și regenerat), în care s-au integrat surprinzător interpreți mai vârstnici (de pildă Ștefan Alexandrescu, la cei 70 de ani bătuți pe muchie, și Dan

Turbatu, ce se apropie de semicentenar), regizoarea ne propune un spectacol viu, colorat, unde fiecare actor vorbește, gesticulează, aleargă, dansează (era să scriu „baletează”) și își construiește tot „la vedere”, cu mîgală, personajul. Reprezentația începe cu descinderea trupei din stradă în holul teatrului (locul desfășurării spectacolului). Actorii împing un dispozitiv pe roți (ceva ca o ladă-căruță cu coviltir), un fel de cutie magică, ce devine, pe parcurs, unicul element de decor: o ușă de intrare în și din spațiul de dincolo de „cortină” (care, firește, nu există). De partea de sus a ușii atarnă o păpușă de cârpă concepută cu rafinament caricatural, care nu-i altceva decât simbolul curtezanei Thais; în jurul ei se va desfășura povestea Eunucului, căruia i se substituie tânărul Chaerea, aprig îndrăgostit și abil seducător de „minore”. Păpușa aceasta supra-dimensionată – inspirat creată de scenograful Dan Toader, autor și al decorului sugestiv, ca și al minunatelor costume – este obiectul principal al unui joc pur convențional, nu lipsit însă de semnificație mai profundă, chiar dacă subtilitatea poate scăpa spectatorilor mai puțin avizați. E vorba despre o fantoșă lipsită de suflet, ca orice curtezană, dispusă de data aceasta la „concesii”



morale, vizând propria-i reabilitare. Că lucrurile încep a se încălci, primejduind frumoasele-i intenții, nu e vina ei, ci a tânărului năstrușnic și înfierbântat (jucat în forță, cu aplomb și cu o anumită abureală mioapă, de George Țoropoc). Adaptarea textului de către regizoare nu-i defel condamabilă atâta timp cât scopul este racordul satiric la contemporaneitate. Dar aluziile mărunte la stări social-economice de ultimă oră („cupon”, „privatizare”, „criza grâului” ș.a.m.d.), chiar dacă au efect imediat la public, n-au nimic a face cu actualizarea inteligentă; astfel tratată, opera lui Terențiu va produce, în receptorul necunoscător sau nedocumentat, grave confuzii culturale.


Verva și pofta de joc de care dau dovadă actorii, inclusiv cei trecuți de prima tinerețe, alcătuiesc sarea și piperul nostimelor întâmplări, tratate de regizoare în cheie parodică, folosindu-se de felurite mijloace, inclusiv de cele devenite deja clișee: stop-cadre, parodiarea baletului „Lacul lebedelor” etc. Actorii trec însă cu mare ușurință de la starea „civilă” la cea de personaj, spectatorii asistând cu real interes la

aceste transformări pline de haz. Regizoarea se dovedește aici înzestrată cu o imaginație bogată, în detrimentul – în acest caz, fapt nu chiar atât de păgubitor – rigoarei.

Actorii, cum spuneam, au urmat-o fără rezerve. Dan Turbatu întrușipează cel mai izbit personaj din cariera sa la Sfântu-Gheorghe: Tharso, un militar prostănac și atins bine de aripa senilității. Tudor Smoleanu, în sclavul Parmeno – șiret și îndurător a toate bătăile ce i se cuvin, tânărul isteț ce își ajută stăpânul prin sfaturi năstrușnice, provocatoare de mari încurcături –, își creionează personajul cu dezinvoltură și calități histrionice evidente. De menționat, pentru disponibilitățile comice de care dă dovadă, pentru umorul, farmecul juvenil și dinamismul ce îl imprimă lui Gnatho – umbra sfătoasă a militarului Tharso –, este Adrian Ancuța. Ștefan Alexandrescu îl joacă dezinvolt, cu veselie nedisimulată și siguranță, pe năpăstuitul tată a doi feciori prăpăstioși și declanșatori de scandaluri, iar George Țoropoc (despre care am mai pomenit) își portretizează personajul oarecum paradoxal, speculând dezacordul dintre aspectul

acestuia (un june cu ochelari, timid și îndrăgostit) și felul hotărât în care acționează. Sergiu Aliuș, un tânăr actor dotat, ambițios și cu dorință de afirmare, compune cu succes, în travesti: agresiva și atât de parșiva sclavă Pytia, căreia îi conferă însă și o notă ușoară de vulgaritate. Evoluția lui Aurelian Cristea (Phaedria) este corectă și exactă, dar cam plată. Pe aceeași linie a corectitudinii fără relief se situează tinerii Cristian Drăgan (Chermes) și Tiberiu Tudoran, ultimul având și sarcina extrem de dificilă de a juca doi eroi (Antipho și Dorus) a căror diferențiere tipologică lasă de dorit. Dușa Guruianu are ingrata sarcină de a contura un caracter „din off”, doar prin modulațiile glasului, ca o ilustrație verbal-sonoră a unei păpuși imobile, ea făcându-și apariția doar în finalul în care personajele se scutură de identitatea de împrumut, redevenind ceea ce au fost la început: actori ambulanți. Astfel, cercul se închide și reprezentația se sfârșește, spre regretul celor ce i-au răsplătit pe actori cu îndelungi aplauze.

DIMITRIE ROMAN

 **Scenă din Eunucul de Terențiu la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu-Gheorghe (regia: Doina Zotincă)**



Cel mai bun... cea mai bună...

1. Piesă românească contemporană (reprezentată)

2. Piesă străină contemporană (reprezentată în premieră pe țară)

3. Spectacol

4. Regizor

5. Scenograf

6. Actor

7. Actriță

8. Teatru

9. ...și cel mai supărător fapt teatral din 1995.

Am adresat invitația de a completa rubricile de mai sus unui număr de 17 critici teatrali din București. Au onorat-o 15 dintre ei, fiecare ținând să ne atragă atenția că excelența pe care o marchează la o rubrică sau alta este o opțiune din eșantionul (incomplet) de spectacole văzute.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

1. -

2. Supeul de Jean-Claude Brisville (Teatrul Odeon)

3. Orfanul Zhao de Ji Junxiang (T. T. Piatra-Neamț, regia: Alexandru Dabija)

4. Cătălina Buzoianu

5. Dragoș Buhagiar și Irina Solomon - Orfanul Zhao, Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès (TNB)

6. Radu Beligan - Talleyrand, Supeul

7. Oana Pellea - Mașa, Trei surori de A.P. Cehov (Teatrul „Bulandra“)

8. Teatrul „Bulandra“

9. Continuă și se adâncește scindarea criticilor; faptul că s-a ajuns la greva actorilor.

MAGDALENA BOIANGIU

1. Somnoroasa aventură de Teodor Mazilu (Teatrul „Bulandra“)

2. Fuga de Mihail Bulgakov (Teatrul de Comedie)

3. Fuga

4. Cătălina Buzoianu - Fuga, Șase personaje în căutarea unui autor de Luigi Pirandello (Teatrul „Bulandra“); Tompa Gábor - Woyzeck de Georg Büchner (Teatrul „Bulandra“)

5. Dragoș Buhagiar și Irina Solomon - Roberto Zucco

6. Ștefan Iordache - Generalul Cearnota, Fuga; Mihai Constantin - Woyzeck

7. Oana Pellea - Mașa, Trei surori

8. Teatrul „Bulandra“

9. Nepotrivirea dintre discursul despre importanța teatrului ca fenomen artistic, cultural și social, și condiția (materială și morală) a artiștilor.

MARINA CONSTANTINESCU

1. -

2. Fuga de Mihail Bulgakov

3. Danaidele după Eschil (T. N. Craiova, regia: Silviu Purcărete)

4. Silviu Purcărete - Danaidele; Alexandru Dabija - Frații de Sebastian Barry (T.D. Brașov)

5. Irina Solomon și Dragoș Buhagiar - Orfanul Zhao, Frații; Ștefania Cenean - Danaidele

6. Marcel Iureș - Verșinin, Trei surori și Becket - Omorul în catedrală de T. S. Eliot (T. N. Cluj); Ștefan Iordache - Generalul Cearnota, Fuga; Csiky András - Molière, Cabala bigoților de M. Bulgakov (T. Maghiar Cluj); Costache Babii - Josey, Frații

7. Coca Bloos - Danaos, Danaidele; Oana Pellea - Mașa, Trei surori și Marie, Woyzeck

8. Teatrul „Bulandra“, pentru numărul și valoarea premierelor

9. Primele două numere ale revistei Teatrului Odeon; situația materială a actorilor și a personalului din teatre.

IRINA COROIU

1. Patul lui Procust, dramatizare de Cătălina Buzoianu după Camil Petrescu („Bulandra“)

2. Victime și călăi de David Pownall (TNB)

3. Fuga; Trei surori (regia : Alexandru Darie); Orfanul Zhao; Omorul în catedrală (regia: Mihai Măniușiu)

4. Cătălina Buzoianu - Fuga, Pelicanul de Strindberg (Teatrul Levant), Patul lui Procust, Șase personaje...

5. Lia Manșoc - Pelicanul, Șase personaje...

6. Marcel Iureș - Verșinin, Trei surori și Becket, Omorul în catedrală

7. Oana Pellea - Mașa, Trei surori, Marie, Woyzeck și Lucius, Julius Caesar de Shakespeare (Teatrul „Bulandra“)

8. Teatrul „Bulandra“, pentru succesivele premiere-eveniment și susținerea evenimentului anului - Festivalul UTE

9. Show-ul publicistic determinat de spectacolul Oedip, regizat de Andrei Șerban.

CRISTINA DUMITRESCU

1. -

2. -

3. Danaidele

4. Silviu Purcărete - Danaidele

5. Ștefania Cenean - Danaidele

6. Marcel Iureș - Verșinin, Trei surori

7. Valeria Seciu - Elise, Pelicanul

8. -

9. Faptul că oamenii de teatru au fost siliți să iasă în stradă pentru drepturi salariale.

ALICE GEORGESCU

1. Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu (T. D. Galați)

2. Sotoba Komachi de Yukio Mishima (T. D. Baia Mare)

3. Trei surori

4. Cătălina Buzoianu - Fuga și Pelicanul

5. Dragoș Buhagiar și Irina Solomon - Roberto Zucco, Orfanul Zhao

6. Ștefan Iordache - Generalul Cearnota, Fuga; Marcel Iureș - Verșinin, Trei surori

7. Oana Pellea - Mașa, Trei surori și Lucius, Julius Caesar

8. Teatrul „Bulandra“

9. Lipsa de coordonare între teatre, ceea ce duce la programarea concomitentă a unor festivaluri și premiere.

MIRCEA GHIȚULESCU

1. Robespierre și Regele de D. R. Popescu (Teatrul „Toma Caragiu“, Ploiești)

2. Profesionistul de Dušan Kovačević (TNB)

3. Danaidele

4. Mihai Măniușiu - Omorul în catedrală

5. Irina Solomon și Dragoș Buhagiar - Roberto Zucco, Orfanul Zhao, Frații

6. Mircea Albulescu - Luka Laban, Profesionistul

7. Coca Bloos - Danaos, Danaidele

8. -

9. Aceeași stare tensionată între oamenii de teatru, care a pornit de la ruptura secției de critică de la UNITER.

FLORICA ICHIM

1. -

2. Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès (TNB); Fuga de Mihail Bulgakov (Comedie)

3. Omorul în catedrală

4. Cătălina Buzoianu - Fuga, Patul lui Procust; Tompa Gábor - Woyzeck; Alexandru Dabija - Orfanul Zhao

Cel mai bun... cea mai bună...

5. Arh. Cătălin I. Arbore - Oedip de George Enescu (Opera Națională)

6. Marcel Iureș - Becket, Omorul în catedrală; Vlad Zamfirescu - Fredrick, Pelicanul (debut); Mihai Constantin - Woyzeck

7. -

8. Teatrul „Bulandra“

9. Numirea lui Nicolae Munteanu și a lui Amza Săceanu în posturi de consilieri la Ministerul Culturii și tot ce ține de păienjenişul din cultura românească.

DOINA PAPP

1. -

2. Fuga de Mihail Bulgakov (Comedie)

3. Danaidele; Woyzeck

4. Silviu Purcărete - Danaidele; Tompa Gábor - Woyzeck

5. Ștefania Cenean - Danaidele; Maria Miu - Trei surori, Julius Caesar

6. Marcel Iureș - Verșinin, Trei surori; Mihai Constantin - Woyzeck

7. Coca Bloos - Danaos, Danaidele; Oana Pellea - Mașă, Trei surori

8. Teatrul „Bulandra“

9. Neparticiparea UNITER la desfășurarea Festivalului UTE.

VICTOR PARHON

1. Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu (T.D. Galați)

2. -

3. Danaidele

4. Cătălina Buzoianu - Pelicanul

5. Ștefania Cenean - Danaidele

6. Radu Beligan - Elwood P. Dowd, Harvey de Mary Chase (TNB)

7. Valeria Seciu - Elise, Pelicanul

8. Teatrul „Bulandra“

9. Salariile de mizerie ale actorilor și personalului de scenă.

LUDMILA PATLANJOGLU

1. Mireasa cu gene false de D. R. Popescu (TN Cluj)

2. Omorul în catedrală de T. S. Eliot

3. Danaidele

4. Silviu Purcărete - Danaidele; Cătălina Buzoianu - performanța scenică din cele patru montări; Alexandru Darie - Trei surori; Andrei Șerban - Oedip

5. Irina Solomon și Dragoș Buhagiar - Roberto Zucco, Orfanul Zhao

6. Ștefan Iordache - Generalul Cearnota, Fuga

7. Valeria Seciu - Elise, Pelicanul; Oana Pellea - Mașă, Trei surori; Coca Bloos - Danaos, Danaidele

8. Teatrul „Bulandra“; Teatrul „Țândărică“

9. Marginalizarea spectacolului Oedip în regia lui Andrei Șerban

SEBASTIAN-VLAD POPA

1. Iona de Marin Sorescu (TN Craiova, TN Timișoara)

2. Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès (TNB)

3. Romeo și Julieta de Shakespeare (TNB, regia: Beatrice Bleonț)

4. Cătălina Buzoianu

5. Dragoș Buhagiar și Irina Solomon - Orfanul Zhao, Roberto Zucco; Lia Manjoc - Pelicanul

6. Mircea Rusu - Axel, Pelicanul

7. Valeria Seciu - Elise, Pelicanul

8. -

9. -

VICTOR SCORADEȚ

1. -

2. Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès (TNB)

3. Troilus și Cressida de Shakespeare (Teatrul de Comedie, regia: Dragoș Galgoșiu)

4. Dragoș Galgoșiu

5. Irina Solomon și Dragoș Buhagiar - Orfanul Zhao

6. Mircea Rusu - Axel, Pelicanul

7. Valeria Seciu - Elise, Pelicanul

8. Teatrul de Comedie

9. Atitudinea guvernului față de teatru.

VALENTIN SILVESTRU

1. Carlo contra Carlo de Paul Ioachim (Teatrul Odeon)

2. Fuga de Mihail Bulgakov (Comedie)

3. Danaidele

4. Cătălina Buzoianu - Pelicanul, Fuga, Patul lui Procut

5. Dragoș Buhagiar și Irina Solomon (decoruri); Doina Levința (costume)

6. Ștefan Iordache - Generalul Cearnota, Fuga; Vladimir Găitan - Hludov, Fuga; Virgil Ogășanu - Gherman, Somnoroasa aventură

7. Valeria Seciu - Elise, Pelicanul

8. Teatrul „Bulandra“

9. Politizarea mizerabilă, sub diverse pretextualități, a unor împrejurări și segmente din viața teatrală.

NATALIA STANCU

1. Iona de Marin Sorescu (TN Timișoara)

2. Profesionistul de Dušan Kovačević (TNB)

3. Danaidele; Orfanul Zhao

4. Cătălina Buzoianu; Alexandru Dabija

5. Ștefania Cenean - Danaidele; Irina Solomon și Dragoș Buhagiar - Orfanul Zhao

6. Damian Oancea - Iona, Iona de Marin Sorescu (TN Timișoara); Mircea Albulescu - Luka Laban, Profesionistul

7. Oana Pellea - Mașă, Trei surori; Maia Morgenstern - Doamna T, Patul lui Procut

8. Teatrul „Nottara“

9. Această lume mică divizată.

Simplă notă statistică

1. Proștii sub clar de lună, Iona (2), Somnoroasa aventură, Patul lui Procut, Robespierre și Regele, Mireasa cu gene false, Carlo contra Carlo (1).

2. Fuga (4), Roberto Zucco (3), Profesionistul (2), Supeul, Victime și călăi, Sotoba Komachi, Omorul în catedrală (1).

3. Danaidele (8), Orfanul Zhao (3), Fuga, Trei surori, Omorul în catedrală (2), Woyzeck, Romeo și Julieta, Troilus și Cressida (1).

4. Cătălina Buzoianu (10), Silviu Purcărete (4), Alexandru Dabija, Tompa Gábor (3), Mihai Măniușiu, Alexandru Darie, Andrei Șerban, Dragoș Galgoșiu (1).

5. Dragoș Buhagiar - Irina Solomon (10), Ștefania Cenean (5), Lia Manjoc (2), Cătălin I. Arbore, Maria Miu, Doina Levința (1).

6. Marcel Iureș (6), Ștefan Iordache (5), Mihai Constantin (3), Radu Beligan, Mircea Albulescu, Mircea Rusu (2), Csiky András, Costache Babii, Vlad Zamfirescu, Vladimir Găitan, Virgil Ogășanu, Damian Oancea (1).

7. Oana Pellea (8), Valeria Seciu (6), Coca Bloos (4), Maia Morgenstern (1).

8. Teatrul „Bulandra“ (10), Teatrul „Țândărică“, Teatrul de Comedie, Teatrul „Nottara“ (1).

DE LA CEHOV LA GIRAUDOUX

Drumul de la un han înzăpezit din stepa rusă la o scenă de teatru parizian a fost parcurs cu dezinvoltură de studenții clasei profesorului universitar Florin Zamfirescu (conf. univ. Doru Ana și conf. univ. Mirela Gorea), în spectacolul **...există teatru?** care a depășit țelul măturisit pedagogic: cel de a oferi cât mai multor studenți posibilitatea de a se **arăta**, de a etala ce au învățat și cum știu să folosească mai mult sau mai puțin independent rezultatele studiului.

Personajele din schița dramatică într-un act de A. P. Cehov **La drumul mare** sunt adunate întâmplător în aceeași încăpere, dar hazardul întâlnirii declanșează destăinuirii neașteptate. Ca de obicei la Cehov, destinul precede faptele personajelor și drama rezultă din incapacitatea de a-l ocoli. Pentru a ușura sarcina interpreților, montarea impune o anumită egalizare „în jos” care aduce mai curând cu atmosfera și relațiile din **Azilul de noapte** decât cu universul lui Cehov. Borțov (Costel Cașcaval) este, de fapt, un alt Tuzenbah, care se sinucide nu într-un duel, ci scufundându-se în alcool, și nu o variantă a Baronului din **Azilul de noapte**. Misterul sufletului slav, exprimat prin dansuri temperamentale, a fost considerat mai spectaculos decât discreta conștiință a decăderii. Dar



Scenă din **...există teatru?** de Giraudoux/Cehov la ATF

spectacolul nu tinde spre „finețuri”, ci spre portrete plauzibile sub raport dramatic. Personajele se mișcă cu rost, intervin adecvat în acțiune, cele secundare sunt semnificative fără a fi covârșitoare și se poate afirma că întreaga echipă contribuie la senzația de împlinire pe care o lasă spectacolul. În parametrii dați, relațiile funcționează cu naturalețe, contribuind la reliefația conflictului central. La pauză, aflasem despre viitorii absolvenți că pot face față cu succes solicitărilor unui teatru realist,

subtil, când e jucat cu simplitate și credință.

Improvizatia de la Paris, text ocazional scris de dramaturgul francez Jean Giraudoux pentru a-l sprijini pe prietenul său Louis Jouvet într-un moment de conflict cu autoritatea financiară, părea a dovedi în zilele premierei bucureștene că relația artistului cu puterea politică sau financiară are ceva etern conflictual și nesatisfăcător în însăși esența ei. De o parte, inteligența și spiritul ludic, de cealaltă parte, obtuzitatea și ignoranța. Funcționarul (Călin Anastase) venit să verifice utilitatea subvenției este stângaci și ridicol, trupa mimează un respect care de-abia acoperă disprețul, explodând în cele din urmă în enunțul patetic al necesității artei pentru buna funcționare a plicticosului mecanism reprezentat de autoritate.

De astă dată se joacă împreună cu publicul, considerat aliat în lupta împotriva birocrăției. Studenții adoptă cu ușurință această nouă convenție, joaca „de-a jocul” se desfășoară cu precizie, trista veselie a interpreților care își asumă destinul sărăciei sigure și al gloriei incerte dă semnificație unui text conceput pentru o împrejurare concretă: în protestul sindical care se desfășura în București la data premierei, studenții i-au inclus în marș pe Giraudoux și pe Jouvet. E puțin probabil ca funcționarii guvernamentali și parlamentari din Dealul Mitropoliei să se fi lăsat impresionați de această nobilă întărire, dar publicul a vibrat cu înțelegere și compasiune.

MAGDALENA BOIANGIU

Alt moment din spectacolul clasei prof. Florin Zamfirescu



VIDUL PE TERASĂ

Stând la o masă de plastic sub o umbrelă, privești trecătorii, vegetația naturală sau artificială, umbrele curate de vânt, și ai senzația că tot ce a fost și este, va mai fi. Condiția de spectator îți face mai suportabilă condiția umană. Priveliștea care ți se deschide însă de pe terasă nu îți asigură decât o acalmie derizorie, spulberată de vuietul vidului. **Voci în lumina orbitoare** de Matei Vișniec coboară din obsesia marelui Nimic.

De existența golului din noi și din lucruri ne amintesc personajele textelor concepute ca elemente ale „teatrului descompus”. Citându-l pe Vișniec, autorii caietului-program al spectacolului, a cărui premieră, amânată în iunie, a avut totuși loc în septembrie '95 la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău, au scos în evidență fraza: „Tind ca subiectul să fie o poveste simplă, numai atunci ea devine universală”. Dar patima deconstrucției, atât de familiară postmodernismului, devansează apetitul pentru simplitate al dramaturgului român care „a prins ultimul tren spre Vest”. Paradoxal, fragmentarea discursului nu duce la simplificarea, ci la codificarea lui.

Subiectul, în general, e lipsă în acest conglomerat de monologuri pe care, pentru prima dată, a riscat să-l pună în scenă Cătălina Buzoianu, la București, mizând pe talentul și faima unui „cvartet” de vedete: Maia Morgenstern, Horațiu Mălăele, Mircea Diaconu, Mircea Rusu. Spectacolul era prevăzut și pentru export, occidentalii (mai exact, francezii)

receptând prompt șarmul inovațiilor tânărului scriitor angoasat din Est.

Cei de la „Eugène Ionesco” și-au propus să raporteze „teatrul descompus” la realitățile autohtone. Adresat, înainte de toate, publicului citadin, ce s-a format prin selecția naturală a intelctelor, având privilegiul de a se retrage în încăperi de beton sau pe terase pentru a-și pune probleme ontologice, bogatul material din **Voci...** trebuia să fie digerat de creierele actorilor basarabeni, așa încât, ajungând pe buzele lor, să răsunе firesc. Procesul de asimilare a ideilor de către interpreți a decurs într-un context de creativitate, singurul favorabil transpunerii unor structuri verbale în imagini. Spectatorul nu e lăsat doar să asculte textul, ci și să-l „vadă” și să se recunoască în el. Aparent rupte unul de altul, fragmentele se atrag, se reunesc într-un întreg, de parcă s-ar aduna la un loc membrele și organele unui corp sfărțecat. Regizorul Petru Vutcărau a reușit, cred, să observe și să fortifice integritatea acolo unde ea părea deteriorată iremediabil. Cei doisprezece actori distribuiți în spectacol alcătuiesc un organism care, alertat de efectele pustirii spirituale, suferind de individualism, egoism, primitivism sau de „isme” provenite direct din regimuri sângeroase, mai are energia de a-și analiza plăgile, de a se autoironiza și chiar de a visa. Acest organism se exprimă nu numai prin cuvinte, ci și prin mișcarea sa neîntreruptă, plină de o grație excentrică (coregrafia: Angela

Doni), dinamica sugestivă a capetelor, brațelor, coapselor nefiind stingherită de veșmintele comode, croite după dicteul insinuant al model (autoare: Tatiana Popescu).

Bineînțeles, **Vocile...** nu se confundă una cu alta, fiecare având un registru propriu. Astfel, Sufleorul fricii (Boris Cremene) se deplasează liber în spațiul unui falset perfid sau al țipătului de groază; Nebuna liniștită (Margareta Pânteia) își plimbă cu eleganță fobliile; Nebuna febrilă (Mihaela Strămbeanu) are puterea de a respinge cu privirea „melcii pestilențiali”; Nebuna care vorbește în șoaptă (Angela Sochircă) e cu-adevărat înspăimântată de bătăile delicatei sale inimi; Nebuna lucidă (Ala Menșicov) pare capabilă să devoreze „fluturi carnivor”, pe care îi imită abil; Cei care spală creiere (Nelly Cozaru, Alina Lungu) extrag din grotesc importante zăcămintе de haz; Alergătorul (Vitalie Druce) transformă un scaun banal în stadion, apoi într-un soi de aeronavă; Dresorul (Valentin Zorilă) e fratern, chiar patern cu șerpilor întunericului; Omul cu calul (Petru Oistric) nu are nevoie de pinteri pentru a-și struni sensibilitatea și imaginația; Omul-ladă-de-gunoi (Andrei Moșoi) înțelege relația dintre umanism și (im)puritate, așa încât exclamă râzând-plângând: „Imortalitatea e o ladă de gunoi”.

De o arhitectonică sobră, scenele nu se înfățișează în „lumina orbitoare” și-apoi, urmând un ritm secret, dispar, absorbite de vid. Ceea ce s-a întâmplat în ele parcă nici n-a fost, dar, cu siguranță, va mai fi.

IRINA NECHIT

Imagine din *Voci în lumina orbitoare* de Matei Vișniec la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău (regia: Petre Vutcărau)



TELEPLAY-urile TOAMNEI

Deși „non-stop” în principiu, teatrul TV și-a declarat deschisă stagiunea 1995-1996 la 2 octombrie. Bilanțul toamnei poate începe însă și din septembrie, fiindcă – de exemplu – Dinu Cernescu a prezentat nu doar premiera **Insula** de Mihail Sebastian (cu Irina Movilă, Cristian Iacob, Vladimir Găitan, Theodor Danetti, Dorina Lazăr, Cesonia Postelnicu, Vladimir Ivanov, Nicolae Urs), ci și **Patima de sub ulmi** de Eugene O'Neill (cu Mircea Albulescu, Adriana Trandafir, Florin Piersic jr., Valentin Teodosiu, Constantin Cotimanis), în seria reluărilor programându-se și **Capul de rățoi** de G. Ciprian, în regia lui Constantin Dicu (protagoniști: George Mihăiță, Petre Lupu, Paul Chiribută, Geo Costiniu, Mircea Albulescu), și **Stilul smuls** de Ștefan Dimitriu (cu Diana Lupescu și Mircea Diaconu) în regia lui Eugen Todoran, plus câteva mai vechi și mai noi preluări: de la Naționalul ieșean, **Cu cărțile ascunse** de Antonio Buero Vallejo (cu Mihaela Arsenescu-Werner, Sergiu Tudose, Liviu Manoliu și Tatiana Ionesi) în regia lui Mircea Marin și, respectiv, Eugen Todoran; de la Naționalul clujean, **Divorț în stil italian** de Eduardo De Filippo (cu Melania Ursu și Dorel Vișan, semnatarul regiei, adaptată pentru TV de către Olimpia Arghir); de la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, **Opereta** de Witold Gombrowicz în viziunea lui Cristian Pepino, prelucrată TV de Domnița Munteanu (cu Ion Muscă, Constantin Ghenescu, Cornel Nicoară, Cristinela Pădure); de la Teatrul Mic, **Mătrăguna** lui Niccolò Machiavelli în direcția de scenă a lui Dan Micu și interpretarea lui Mitică Popescu, Mihai Dînvale, Dinu Manolache, Adriana Șchiopu, Oana Ioachim, Coca Bloos și Nicolae Dinică; de la Teatrul „Nottara”, **Regele moare** de Eugen Ionescu în regia lui Dominic Dembinski, cu Alexandru Repan, Dana Dogaru, Teodora Mareș, Valentin Teodosiu. „FilMOTECA de aur” a oferit **Livada cu vișini** a lui Cehov în viziunea veristă a lui Cornel Todea, cu o pleiadă impresionantă de actori: regretații Gilda Marinescu, Gina Patrichi, Forj Etterle, George Constantin, Vasile Nițulescu, secondanți de Tamara Crețulescu, Virgil Ogășanu, Ștefan Radof, Rodica Popescu.

Piesa lui Ion Bucheru **Proiectul „Simaciu”** și-a găsit în Domnița Munteanu un admirator de cursă lungă care, după ce a montat-o în stagiunea 1986-1987 la Teatrul de Nord din Satu Mare, a ambiționat să o reia și pe micul ecran cu același protagonist, Petre Nicolae, căruia i s-au alăturat Maria Ploae, Mihai Bisericanu, Ion Pavlescu,

Emil Hossu, Ileana Predescu, Radu Duda, Mara Grigore.

Perseverând în „teleplay”-ul de factură onirico-filosofică, Constantin Dicu a dat a treia premieră a toamnei teatrale televizive: **Straniul paradis**, după nuvela „Strania domnișoară Ruth” de Laurențiu Fulga. Greoaie, dramatizarea, ca și distribuția neinspirată a unor actori importanți (Emil Hossu, Victor Rebengiuc, Petrică Popa, Paul Chiribută, Ileana Predescu, debutanta Carmen Stimeriu), evidențiază penibil patetismul coșmaresc și propensiunea maladivă spre psihologii obscur abisale. Din cvasi-romantismul funambulesc al originalului nu transpare decât stupida fatalitate a unei iubiri iscate și consumate cu ocazia greșirii gării. „Glasul roților de tren”, metamorfozat într-un strident, obsedant lamento violonistic, e ilustrat și de un nesfârșit periplu într-un oraș oarecare, și de inchiitudini claustrofobe plasate într-o cameră de hotel anostă ori într-un local înțesat de o figurație grandilocvent stângace. Cu tot efortul filmărilor în exterior, la gară ori în câte un luminiș, înscenarea unei pasiuni eterice nu convinge, plictisește și chiar enervează, fiind extrem de prăfuită.

Fiorul artei autentice s-a făcut simțit pe micul ecran al TVR într-o seară de septembrie, când s-a difuzat o reprezentare de teatru franțuzesc „vechi” de 162 de ani: **Capriciile Mariannei** de Alfred de Musset. Romantismul de secol XIX, discret actualizat prin costume, nu impietează asupra viabilității piesei, ce scrutează sufletul omenesc, rămas același, iar interpreții (Laure Marsac, Fabrice Michel, Anouk Férjac) jonglează cu sinceritatea și ingratitudinea, ipocrizia și puritatea. Suplețea stilului de joc este susținută și de aparatul de filmat, care – deși e vorba de o înregistrare a unui spectacol în desfășurare pe scenă – nu ignoră avantajul planului-detaliu. O privire, un gest, un obiect, un element de decor sunt decupate sugestiv din atmosfera generală, spațiul de joc circular fiind periodic „îmbrățișat” printr-un plonjeu menit să focalizeze atenția publicului acestui „spectacol într-un fotoliu”. O lecție de rafinament teatral, un teleplay „de sală”, datorat lui Lambert Wilson, vedetă de teatru și film franco-engleză, deopotrivă interpret fermecător și regizor sensibil, inteligent.

IRINA COROIU



ADRIAN DOHOTARU

Evident, moartea mea va trece neobservată. Nu țin la publicitate, nu vreau să mi se treacă numele funerar într-o revistă seară: a murit călcat de-un tramvai și s-a închis într-o cutie de rezonanță. Evident, moartea mea va fi un fapt banal de care își vor aduce aminte corectorii și tipografii. Nu vreau să mă incinerati, vreau să-mi treceți trupul prin rotativele de noapte și să mă fac un ziar. Celulele mele să fie litere mici de tipar, ca oamenii să rămână o vreme cu ele pe degete. Duc pe lumea cealaltă teama mea de război și ultimele știri despre dragoste...

Adrian Dohotaru, „Epitaf”

Scrise cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, versurile acestea spun – poate mai bine decât orice panegiric postum – cine a fost Adrian Dohotaru. Într-o generoasă risipă de sine, a lăsat în urmă-i litere mici de tipar ce alcătuiesc versuri, un roman neîncheiat, piese de teatru.

Își spunea cu mândrie „reporter”, iar între nenumăratele sale reportaje teatrul a fost culminația.

A iritat constant Puterea și a sfidat cu îndârjire consecințele.

A fost un om minunat. Drept care a avut enorm de mulți prieteni și nu puțini dușmani.

Anii '90 i-au menit o înaltă funcție de stat. Faptul că avea să și-o îndeplinească exemplar era firesc. După cum tot firesc era să fie dintre cei foarte puțini care au rămas ei înșiși – în cazul lui, același om minunat.

Teatrul românesc a pierdut un dramaturg. Cultura română a pierdut un ambasador de excepție în contactele ei cu lumea largă.

Singura sa trufie a fost o frază. Evident, moartea mea va trece neobservată...

NICOLAE SCARLAT, care i-a pus cândva în scenă o piesă și a pierdut acum un foarte drag prieten

CE SE MAI ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?

SFÂNTU-GHEORGHE:

„Textele nu circulă“

Ne-am obișnuit cu traiectoria de lansare, via Europa, pe care o urmează adesea dramaturgii, în România. Nu ne va mira, așadar, destinul ciudat al dramaturgului Radu Macrinici, pe care, după un concurs câștigat la Târgu-Mureș (în cadrul colaborării cu London Hostage Productions), l-au „preluat“ câteva scene din Franța, Belgia, Portugalia, Spania. Piesa **Biblioteca**, care i-a deschis drumul, a fost de altfel tipărită cu această ocazie de editura Ambidue din Bruxelles, într-o elegantă ediție. Între timp, Radu Macrinici a devenit directorul Teatrului „Andrei Mureșanu“ din Sfântu-Gheorghe, unde a purces la „reamenajarea“ instituției. Cu ocazia celei de a doua ediții a Taberei de creație pe care o organizează, în colaborare cu ATF și Centrul de Cultură Arcuș, am purtat o discuție despre unele dintre proiectele pe care le susține, cu pasiune și iscusință, la Sfântu-Gheorghe.

– Care era situația teatrului din Sfântu-Gheorghe, secția română, în anul în care ați venit la direcție?

– Pot spune că, deja, e mult de atunci. Sunt aproape patru ani; și aș vrea să uit acel moment. Mi-a fost destul de greu: eram cel mai tânăr director din țară, 27 de ani... Legătura mea cu teatrul, până atunci, fusese doar aceea că scriam teatru. Câștigasem un concurs de dramaturgie și așa am ajuns director – nu e nici un secret. În primul rând, ce-am găsit acolo? Criză? Da, pentru că nu mai erau actori. Rămăseseră trei, plecaseră doisprezece. Aproape toată acea promoție ce venise în 1987, la înființarea secției, actori care sunt acum la teatre importante, actori ca Oana Ștefănescu, Ionel Mihăilescu, Constantin Cotimanis, Teodora Mareș, Constantin Codrescu, care a fost și director aici.

– Din ce motive au plecat?

– Pur și simplu, au plecat acasă. A fost un moment greu pentru teatru, în acel context frământat (1990). Vă dați seama, cu doi-trei actori nu se poate face mare lucru. La început, am angajat niște actori din Republica Moldova, care, cât de cât, vorbeau românește. Asta e o problemă – toată lumea știe, nu insist. Unii s-au adaptat și au rămas, alții au fost nevoiți să plece, iar acum, datorită numărului mare de absolvenți de la academiile de stat și în particular, avem o trupă destul de numeroasă ca să ne putem desfășura normal activitatea.

– Ce înseamnă „normal“ într-un oraș ca Sfântu-Gheorghe, în care trăiesc 20.000 de români?

– Normal, adică ce e normal într-un teatru: să ai o trupă competitivă, un regizor angajat și un scenograf, ceea ce această instituție nu a avut. Sigur că noi

suntem într-o situație delicată din cauza publicului, cum spuneți. Dar se știe foarte bine că și în alte teatre, chiar cu populație compact românească, situația nu este mai bună. Singura problemă e că încă mai există asperități între secția română și cea maghiară, din motive de sensibilitate, de istorie, de orgolii, de... „noi am fost primii, voi ați venit pe urmă“... Tocmai de aceea am încercat să fim un teatru normal, adică să nu ne conformăm unor interese politice care să ne ducă la prezentarea de piese unde inima românească să bată foarte, foarte tare. Tocmai de aceea am ales un repertoriu armonios, cu piese românești, dar și cu texte din dramaturgia universală. Avem un festival internațional la care, și la ediția 1995, au participat trupe din Ungaria, Franța, Belgia. Și avem și această Tabără...

– Mă gândeam, în timp ce-mi vorbești despre relațiile dintre cele două secții, că în alte teatre din țară – Oradea, Satu Mare – unde există secții similare, atmosfera este alta: o atmosferă de conlucrare, de colaborare. Care să fie explicația? Nu cumva aici, la dumneavoastră, s-a cultivat o stare conflictuală?

– Explicațiile sunt mai multe. Ne-ar trebui mult timp ca să putem afla adevărul relativ. Suntem singurul teatru de limba română din țară care funcționează într-un oraș cu populație majoritar maghiară și suntem un teatru fără sponsori, din păcate.

– Dar subvenția?

– Subvenția există, însă nu e suficientă, dat fiind că un spectacol costă azi câteva milioane. De asemenea, acest teatru s-a înființat în 1987; colegii noștri maghiari spun că în mod arbitrar, după o directivă „de sus“, ceea ce a deranjat și mai deranjează încă. Se mai spune că am fost „implantați“ aici pentru a contracara prezența teatrului maghiar. Au fost, pe tema asta, diferite discuții, care au stricat atmosfera. Iată, au trecut opt ani de atunci și totuși acest conflict subteran se perpetuează. Din ferică, nu e deschis.

– Mi-ați schițat mai devreme programul teatrului. Aș vrea acum să detaliez puțin, ca să ne facem o idee despre configurația repertoriului. Câteva titluri reprezentative, deci.

– O premieră absolută cu o piesă inedită de Romulus Guga, **Moartea domnului Platfus**, în regia unui student (acum a terminat), Gavril Cadariu. A fost un eveniment pentru teatru. Am avut și un colocvium Guga. Apoi, **Picnic pe câmpul de luptă** de Fernando Arrabal, montată de un tânăr regizor, Bogdan



Radu Macrinici

Voicu, spectacol cu care suntem invitați la Bordeaux și la Périgueux, de către un teatru cu care colaborăm, Théâtre de la Vache Cruelle. Suntem în tratative cu regizorul Ion Mânzatu, Doina Zotincă, absolventă ATF, a montat un spectacol după Plaut și Terențiu, cu **Soldatul fanfaron și Eunucul**. Avem un regizor de la Moscova, Alexandr Baranikov, care ar vrea să monteze **Patima de sub ulmi**.

– Câți actori numără trupa acum?

– Douăzeci. Nu avem însă regizori angajați. Lucrăm cu colaboratori. Poate e mai bine așa, pentru diversitate.

– Să vorbim puțin și despre această Tabără de creație în aer liber de la Arcuș, a cărei inițiativă, din câte am înțeles, vă aparține.

– Da, inițiativa a fost a mea și am găsit sprijin aici, la Centrul de Cultură Arcuș, în persoana d-lui Străchinaru, iar în persoana d-lui Colceag, decanul Facultății de teatru de la ATF, un real interes. Iată, anul acesta a fost din nou aici, la a doua ediție, împreună cu studenți de la Târgu-Mureș, clasa profesorului Kovács Levente. Pentru prima dată au participat și studenți din Ungaria, de la Békéscsaba.

– Ce scop a urmărit Tabăra?

– Să rotunjească un proiect mai larg, legat de Festivalul de teatru „Atelier“, care colectează montări neconvenționale în spații neconvenționale, un festival-test, care să arate interesul regizorilor din România pentru acest gen de spectacole. Revenind la Tabără, ea e amplasată în decor natural, neconvențional, în acest spațiu – magic, după părerea mea. De asemenea, repertoriul teatrului nostru vrea să se alinieze acestei politici, acestei concepții.

– Aș vrea să vorbim acum despre dramaturgul Radu Macrinici. Despre trecutul, prezentul și viitorul unui dramaturg încă netipărit în România, puțin jucat și încă mai puțin cunoscut. Cum vă situați în contextul dramaturgiei contemporane românești? Ce părere aveți despre





teatrul care se scrie azi și despre modul în care e cultivat pe scenă?

– Mi-e foarte greu să apreciez acest lucru. Se scrie destul de puțin, sau așa știm noi. Nu se publică. Există concursuri de dramaturgie, după care piesele zac la Ministerul Culturii și nu circulă, din păcate. De exemplu, aș vrea să fi avut și eu în mână acele piese de la concursul „Camil Petrescu”. Cred că asta e o problemă. Cât despre ceea ce scriu eu... am mai spus. Scriu pentru scenă, nu pentru fotoliu. Cred în virtuțile cuvântului, chiar în această perioadă în care regizorii îl mai neglijează în montările lor.

– Care sunt dramaturgii pe care îi iubiți?

– Cred că iubesc piese, mai degrabă. Dramaturgi? Depinde. Dramaturgi români contemporani?

– Asta trebuia să fie întrebarea, pentru că sunteți un scriitor al acestui timp.

– Îmi place Matei Vișniec. Îmi place și Alina Mungiu. **Evangelheliști**, piesa ei, mi se pare...

– Vi se pare normal ce s-a întâmplat cu piesele ei, unele chiar premiate?

– Eu știu că dacă Andrei Șerban ar fi rămas la Național, piesa s-ar fi montat. Nu mi se pare normal ce s-a întâmplat și dacă ne temem de cuvânt, de teatru, e grav.

– Ce credeți despre cei care se tem de șansele acestor piese de a ajunge la public? Sunteți și director de teatru. Dumneavoastră riscați?

– În general da, pentru că altfel ar fi plictisitor. Dar, repet, textele nu circulă. Există înainte o colecție, a ATM parcă, dar nici aceea nu se ocupa de piese românești.

– În ultima vreme s-a făcut multă publicitate unei edituri specializate în tipărirea pieselor de teatru – Expansion. Sunteți, bănuiesc, la curent.

– Da... Expansion tipărește numai anumiți autori. Este un circuit închis acolo, în care unii nu pot intra. Numele sunt, în general, cunoscute. Nu cred să fi pătruns vreun „intrus”. Au fost publicații în special dramaturgii aparținând grupului Dragon.

– Piesa dumneavoastră Bibliotecarul a fost tipărită în limba franceză de o editură din Bruxelles. Cum s-a întâmplat acest lucru?

– Piesa s-a jucat în limbile franceză, spaniolă și portugheză, la Paris, Bruxelles, Madrid și Lisabona, în cadrul unui proiect al Comunității europene, la care eu am fost selectat din România. Au candidat autori din țări cu limbi romanice. Piesa a plăcut și așa a ajuns să fie tipărită la Bruxelles, deși editorul nici nu mă cunoștea. Dar pentru ei nu contează asta.

DOINA PAPP

Festivaluri

TIMIȘOARA Între performanțe și restanțe

La 15 ani de la prima sa ediție, Festivalul dramaturgiei românești, inițiat cu aportul substanțial și pătimaș al regizorului Ioan Ieremia (astăzi, directorul Naționalului timișorean), a fost onorat de prestigioase scene din țară, cărora li s-au adăugat, pentru prima dată acum, trupe din Republica Moldova, Franța, Germania, Iugoslavia și Ungaria. Desfășurată într-o toamnă foarte bogată în festivaluri, manifestarea de la Timișoara a reușit să dea seama, în bună parte, atât de atitudinea teatrelor noastre față de soarta dramaturgiei românești, cât și de unele lumini sau umbre ivite astăzi pe genericul artei spectacolului.

Foarte multe absențe

În ciuda strădaniilor depuse de organizatori și de „selecționerul” Valentin Silvestru (calificativul l-am reprodus din caietul-program al festivalului), care a condus cele trei colocvii consacrate dramaturgiei românești și spectacolelor pe care aceasta le prilejuiește, afișul festivalului a evidențiat din start absența unor importanți dramaturgi ai perioadei '70-'90 și, mai ales, a pieselor scrise după evenimentele din decembrie 1989. Două texte de Matei Vișniec, **Buzunarul cu pâine** (în regia lui Nicolae Scarlat, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț) și **Trei nopți cu Madox** (Teatrul Guichet Montpamasse din Paris), au „salvat” oarecum imaginea mult prea fragilă a dramaturgiei noastre de astăzi, așa cum se oglindește ea în repertoriul actualității teatrale – motiv pentru care (încă) tânărul dramaturg stabilit la Paris a și primit Premiul de dramaturgie din partea Uniunii Scriitorilor. Cu câte un titlu au figurat regretatul Teodor Mazilu (**Proștii sub clar de lună**, în regia lui Ioan Ieremia, la Teatrul Național timișorean) și Marin Sorescu (**Iona**, pe aceeași scenă și sub aceeași iscălitură regizorală), dincolo de care opțiunile participanților s-au numit I. L. Caragiale, Eugen Ionescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Tudor Mușatescu, G. M. Zamfirescu și Mihail Sebastian. Așadar, în competiție, nici dramaturgii prolifici de ieri, în frunte cu D. R. Popescu (singurul

care se dovedește și astăzi la fel de prolific), regretatul Ion Băieșu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Mihai Ispirescu, nici alte lucrări din opera marelui Teodor Mazilu, abordate în trecut cu neistovită hărnicie și iscusință profesională. Au lipsit cu desăvârșire condeie mai de curând ivite în spațiul creației dramaturgice – cum este acela al Alinei Mungiu –, intens mediatizate în urma concursurilor de profil sau a eforturilor întreprinse de edituri ca „Expansion”, Unitext ș.a.

Dramaturgii (așa cum ne-au dovedit-o la fața locului, prin viu grai, Iosif Naghiu și Marin Sorescu) dau vina pe conducerile și pe secretariatele literare ale teatrelor. Mulți dintre regizorii cu care am stat de vorbă mai apoi despre acest aspect (Alexandru Tocilescu, Dan Micu, Alexa Visarion, Mircea Cornișteanu) susțin că primii vinovați sunt chiar dramaturgii, care „nu sesizează unele nevoi de înnoire a scrisului lor” și „nu s-au deprins să lucreze direct cu regizorii” în condițiile manageriale preconizate de năzdrăvana noastră economie de piață. Fără a da verdicte, trebuie spus că nici Ministerul Culturii nu are meritul unor inițiative eficiente și nici al susținerii financiare a programului (important pentru fiecare cultură națională) de promovare a dramaturgiei originale. Iar concursurile, fără a le minimaliza importanța, ne-au arătat că nu pot să asigure, ele singure, reușita periplului de la text la expresia lui scenică.

Tot la „capitolul” absențelor e bine să amintim și neparticiparea notabilităților – prefect, primar – la aceste manifestări menite, totodată, a celebra istoria teatrului timișorean, fapt care ilustrează, și el, raportul dintre Puterea locală și instituțiile teatrale, tocmai într-un timp când se preconizează descentralizarea vieții Thaliei. Să fie tot economia de piață aceea care răpește multor reprezentanți ai Puterii „apetitul” pentru cultură și sărgul într-un înflorire ei?

Ipostazele succesului

Festivalul timișorean ne-a oferit câteva reprezentatii de remarcabilă altitudine intelectuală. În fruntea lor, spectacolul Teatrului „Bulandra”, cu **Patul lui Procust**. Folosind un decupaj bogat în conotații ce valorifică textul (inclusiv „subsolurile”) marelui scriitor și urmărește, într-o succesiune cinematografică, dimensiunile lirico-sentimentale, politico-sociale și filosofice ale conflictului, regizoarea Cătălina Buzoianu construiește un spectacol de mare adâncime psihologică și emoțională, cu ingenioase ruperi de ritm și cu un permanent halou de poezie și mister, ce restituie farmecul și sacralitatea teatrului însuși. Chiar dacă prima parte pare mai puțin „legată”, iar unele secvențe, de

un comic grotesc, consacrate politicianismului deșănțat, riscă să spargă unitatea întregului, chiar dacă zelul interpreților este pe alocuri subminat de o frazare precipitată, reprezentăția (în scenografia creată de Doina Levintza – costume și Marius Alex. Dumitrescu – decor, și cu inspirate sugestii muzicale compuse și interpretate de A. G. Weinberger) se constituie, indiscutabil, într-un eveniment teatral și cultural. Ea impune veritabile creații actoricești (Maia Morgenstern, Marius Iosif Capotă, Zoltan Octavian Butuc), alături de care se fac remarcate nu puține nume deja cunoscute (George Ivașcu, Mihai Bisericanu, Maria Junghietu, Florin Piersic jr.) sau purtătoare de frumoase promisiuni (Daniela Nane, Adina Cartianu, Marcela Motoc), din rândurile celui mai tânăr „val” al slujitorilor scenei.

O altă montare de neîndoieinică densitate a semnificațiilor lirico-filosofice, în care textul sorescian se încarcă de interesante reverberații în actualitate, a fost aceea cu **Iona**. Iscusința regizorului Ioan Ieremia și harul actorului Damian Oancea ne-au condus către templul unei frumuseți mistice, întregul miez metafizic al textului deslușindu-se cu o limpezime exemplară, unanim apreciată de public și de specialiștii prezenți.

Dacă, pe de-o parte, virtuțile regizorale (Dan Micu) și interpretative (Răzvan Ionescu, Ileana Stana Ionescu, Teodora Mareș, Eugen Cristea, Cesonia Postelnicu) ale spectacolului **Anton Pann**, adus de Teatrul Național din București, și, pe de altă parte, „citirea” scenică savuroasă de către Mircea Cornișteanu a **Noptii furtunoase**, la Naționalul din Târgu-Mureș, au fost reliefate deja în paginile revistei, o plăcută surpriză în festival ne-a dăruit-o trupa „Ljubiša Jovanović” din Sabac, lugoslavia, cu **Cântărețul cheală** de Eugen Ionescu, în regia și scenografia lui Nikita Milivojević. Instinctul comic remarcabil al unor interpreți, în frunte cu Ivan Tomasević, neastâmpărul imaginației regizorale, care face dintr-un ceas cu cuc un adevărat personaj și, totodată, un laitmotiv plauzibil și, mai înainte de toate, verva contagioasă cu care sunt dezvăluite sancțiunile și sarcasmul textului ionescian cu privire la derizoriul condiției umane aduc și ele argumente încurajatoare în favoarea acestui festival internațional și a viabilității „confruntărilor” sale pe solul dramaturgiei naționale.

Un loc aparte în cadrul impresiilor îl ocupă spectacolul timișorenilor cu **Proștii sub clar de lună**, la care Ioan Ieremia a semnat regia, ilustrația muzicală și coregrafia, fiind totodată și coautor al decorurilor, alături de Emilia Jivanov, acesteia rămânându-i să realizeze integral doar costumele. Apelând la „poetica artei naive”, după cum singur mărturisește, regizorul a năzuit să amplifice dimensiunea burlesc-absurdă a personajelor, a relațiilor dintre ele. Nu avea discrepanță dintre aparență și esență (îndeobște valorificată de numeroasele montări cu piesele lui Mazilu) ce îi apropie într-un fel pe eroii autorului de comicul inconfundabil al personajelor caragialești îl preocupă aici pe Ioan Ieremia, ci încercarea de a le conferi însemnul total al inadecvării la o scară coerentă de valori, ceea ce îi face stupizi, grotești, înduioșător de ridicoli, atât „pe dinăuntru”, cât și „pe dinafară”. O distribuție numeroasă, în frunte cu Traian Buzoianu (Gogu), Ana Ionescu (Clementina), Delia Sabău (Ortansa), Alexandru Bairactaru (Emilian), Irene Flamann Catalina și Larisa Stase-Mureșan (alte Clementine), duce greul acestei montări ambițioase, cu intersticii muzicale și coregrafice, nu întotdeauna motivate și bine articulate, în care „cheia” descifrării

partiturilor e ici-colo pierdută sau ne lasă a întrezări o lipsă de omogenitate ce pune sub semnul întrebării unitatea stilistică a întregului. Incitant până la un punct, apoi gata-gata să dea semne de lăncezeală, căci emfaza împinsă spre grotesc, mai ales de interpretul personajului principal, Gogu, devine la un moment dat monotonă, spectacolul are însă darul de a oferi o viziune regizorală nouă, distinctă, în seria bogată a spectacolelor cu piesele lui Mazilu. Dar, așa cum se întâmplă chiar în arta „naivilor”, voit sau nu, meșteșugul (parodic) se substituie uneori ingenuității: în acele clipe, peste reprezentație plutește aerul unor lumi paralele (text și spectacol), care se încăpățânează să nu se întâlnească.

Tot în zona realităților pozitive ale festivalului pot fi plasate și **Scaunele** de Eugen Ionescu, prezentat de Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov (regia, George Tudor), remarcabil prin emoție și simplitate, sau **Buzunarul cu pâine** (Piatra-Neamț), în care regizorul Nicolae Scarlat folosește un limbaj metaforic de o notabilă persuasiune, prin aportul unui tandem actoricesc fermecător (Livi Timuș – Tudor Tăbăcaru). Adăugând unele reușite parțiale (actoricești), ivite în spectacolele aduse la Timișoara de sibieni (**Domnișoara Nastasia**), de Teatrul „Eugene Ionescu” din Chișinău (inepuizabilul Igor Chistol întruchipând-o pe Chirița în culori violente, năucitoare) sau de Teatrul „Kevesi Sándor” din Zalaegerszeg (**Steaua fără nume**, unde biroul șefului de gară era „mai real” decât realitatea), ne explicăm succesul acestui „Autor 95”, Festival internațional al dramaturgiei românești.

De la nedumerire la dezamăgire

Juriul, prezidat de valorosul regizor și om de cultură Ion Ungureanu, a judecat cele văzute cu competență, dar și cu larghețe. Faptul a condus la un număr-record de premii, care au împrumutat festivalului o aură de calitate mult superioară mediei spectacolelor participante. Este un păcat mai vechi pe plaiurile mioritice, iar generozitatea cu care sunt decernate, de pildă, premiile „ex aequo” poate da satisfacții participanților, dar riscă să sfideze criteriile estetice necesare unui festival care se respectă. Pe de altă parte, a supraevalua un spectacol cu stridențe evidente, cum a fost **Chirița în provincie** (datorită, probabil, conotațiilor lui politice - remarcabile, desigur), printr-un premiu „de originalitate”, în timp ce reprezentații de certă onestitate profesională și cu notabile evoluții actoricești (**Scaunele**, **Buzunarul cu pâine**) nu au fost gratulate nici măcar cu o „diplomă de participare” mi se pare încă un izvor de nedumerire.

Ploaia de premii care i-a binecuvântat chiar și pe cei nu îndeajuns de merituosi nu a reușit totuși să atingă spectacole precum cel al Teatrului rus „A. P. Cehov” din Chișinău (cu **Titanic-vals**), cel al Teatrului Guichet Montparnasse din Paris (**Trei nopti cu Madox**) sau cel al Teatrului „apropos” din Bergisch Gladbach, Germania (**D-ale carnavalului**), pe când onoarea trupei maghiare a fost salvată de un premiu de interpretare oferit de Asociația Umoriștilor Români. Unii au susținut că aceste reprezentații ar fi o nevinovată expresie a turismului cultural. Alții au fost de părere că, parafrazându-l pe Ion Eliade Rădulescu, trebuie să folosim indemnul ca, oriunde și oricum, piesele românești să fie jucate, să vadă lumina rampei pe cât mai multe scene din țară și din străinătate. Personal, aflându-mă într-o sală cu mulți vorbitori de limbă germană și fiind nedumerit de răceala acestei săli în fața spectacolului german cu **D-ale carnavalului**, m-am gândit că simplul impact dintre trupele străine și piesele românești, neînsoțit de satisfacții artistice, nu aduce vreun câștig nici bravilor artiști care se încumetă să ne „descopere”, nici dramaturgiei naționale.

ION PARHON



Damian Oancea în Iona de Marin Sorescu la TN Timișoara (regia: Ioan Ieremia)

ORADEA

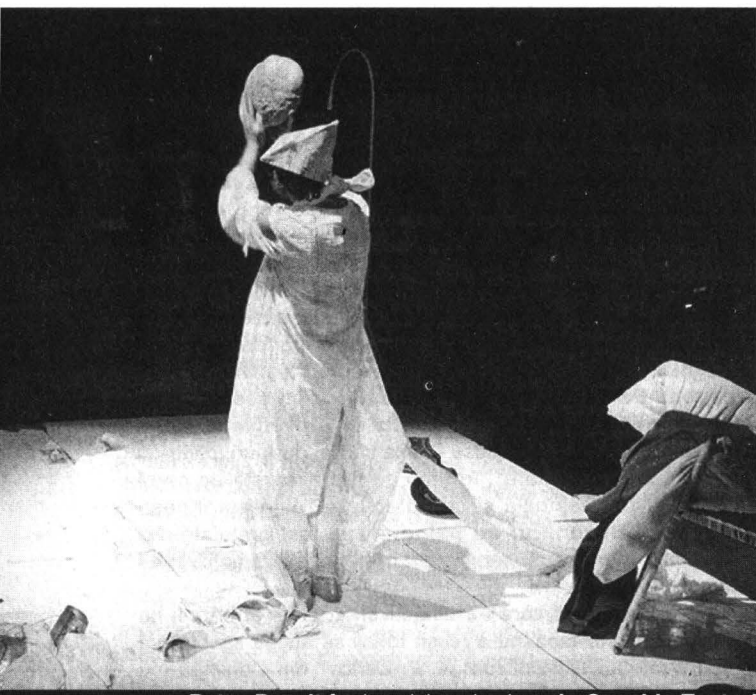
După douăzeci de ani

Seria autumnală a festivalurilor ce continuă să prolifereze la noi a fost deschisă, în actualul sezon, de Săptămâna teatrului scurt, desfășurată la Oradea, între 2 și 8 octombrie. Astfel, unul dintre cele mai vechi festivaluri din țară (această ediție, a X-a, marchează, dată fiind periodicitatea biennială a manifestării, 20 de ani de supraviețuire bravă) a făcut concurență aceluia numit „Autor '95” și programat, în aceeași perioadă, la Timișoara. Câtă vreme asemenea concomitențe vor să illustreze bogăția vieții teatrale (ori să creeze iluzia ei) și să-i pună pe cei interesați de a vedea **toate** festivalurile într-un veritabil „embarras du choix”, lucrurile sunt în ordine. Când, însă – așa cum s-a întâmplat –, feluriti indivizi nevrigoși descoperă aici perfide manevre de culise, ba ale „Puterii”, ba ale „Opoziției”, care urmăresc, vezi dumneata, să contracareze un festival al „Opoziției” printr-unul al „Puterii” și viceversa, împrejurarea devine alarmantă. Dar, cum de creiere paranoice (ca și de organizatori inabili) nu ducem lipsă nici într-o parte, nici în cealaltă, e bine, cred, să ne ținem firea și să lăsăm politica într-ale ei și teatrul într-ale lui; chiar dacă asta înseamnă să avem

comparativ cu alte ediții la care am asistat, întrecând uneori și capacitatea managerială a organizatorilor; nu însă în mod catastrofal, trebuie să adaug, așa încât minusurile de rigoare administrativă și plusurile de solitudine prietenească au alcătuit, până la urmă, o atmosferă de haos vesel și chiar agreabil.

Prin varietate s-au remarcat, la rândul lor, și spectacolele invitate în concurs. De la **Dama cu camelii** a TNB, interesantă încercare de teatru-dans a studentului coregraf Răzvan Mazilu (montarea a candidat la Marele premiu, obținând însă premiul de interpretare feminină prin protagonista Maia Morgenstern), la **Diaspora, rădăcinile mele**, realizat, în coproducție, de Théâtre de l'Ancre și de Centrul de Imigrare din Charleroi – Belgia, pe textele poetice ale Monicăi Săvulescu-Voudouris adaptate pentru scenă de Myra Iosif-Fischmann, reprezentații concepută de actrița-regizoare Madeleine Fabrice cu adresă socială declarată, spectacolele au acoperit o scală expresivă foarte amplă. Am ales exemplele de mai sus pentru că ele se situează, într-un fel, la extreme: stilizare formală accentuată, pe de o parte, demers conținutist cu intenție „pedagogică”, pe de altă parte; ambele putând coexista, în liniște, sub același soare al teatrului. (O paranteză: chiar dacă spectacolul belgian – gândit, de altfel, spre a fi jucat în mijlocul publicului, nu pe scenă „italiană”, ca la Oradea, nu se impunea prin virtuți regizorale ori actoricești ieșite din comun, nimic nu justifica respingerea lui insolentă de către unii condeieri „subțiri”, atât de subțiri că te întrebi cum de nu dispar din peisaj. Între adularea necondiționată și repudierea agresivă a tot ce e „străin”, rămâne loc destul pentru reacții normale.) La aceeași poli s-au plasat, întrucâtva, cele două reprezentații sosite de la Chișinău, respectiv **Voci în lumina orbitoare** de Matei Vișniec, regizată, la Teatrul „Eugène Ionesco”, de Petru Vutcărașu, și **Noi** de Constantin Cheianu, pusă în scenă la Teatrul „Luceafărul” de Mihai Fusu. Dacă cea dintâi izbutește o frumoasă transcriere în termeni teatrali a monologurilor mai degrabă lirice ale lui Vișniec, prin mijloacele de acum verificate ale acestei talentate trupe și ale mereu surprinzătorului Vutcărașu (pregnanță vizuală, plasticitate de grup, antrenament profesional ireproșabil), cea de a doua nu depășește nivelul unui montaj agitatoric – altfel, inteligent construit. Diferența de calitate s-a reflectat și în palmares: în timp ce **Voci...** a obținut Marele premiu pentru spectacol, premiul special al juriului (coregrafa Angela Doni) și nominalizarea la premiul de regie, **Noi** s-a întors acasă doar cu diploma de participare oferită tuturor oaspeților.

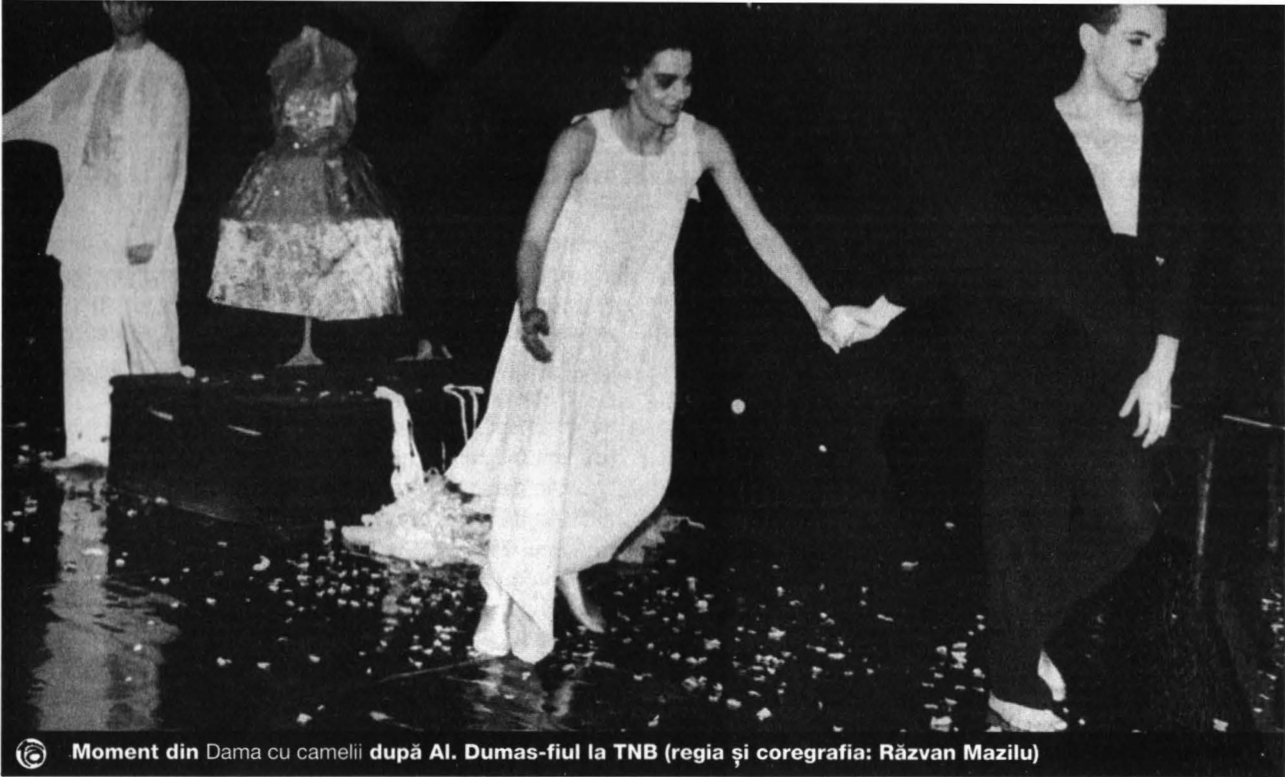
Continuând identificarea extremelor, trebuie spus că polarizarea cea mai netă s-a manifestat în spectacolele teatrului-gazdă. Secția română a acestuia s-a înscris în concurs cu două producții: premiera pe țară **Aproape o pădure** de Ana Ripka-Rus și monodrama **Jurnalul unui nebun** de Gogol. Ambele – montate de regizoare tinere (debutanta Iustina Prisăcaru și nudemult-absolventa Anca Bradu Panazan); ambele – jucate cu publicul urcat pe scenă; ambele – presupunând notabile cheltuieli de energie (și nu numai) prin amenajarea și folosirea spațiului. Până aici, numai asemănări; dar numai până aici. Pentru că, dacă prima reprezentație a provocat, prin lipsa totală a oricărui sens, o consternare unanimă (autoarea însăși declara că nu și-a mai recunoscut piesa în spectacol), cea de-a doua, lucrată regizoral cu migală și sensibilitate (o gradare mai subtilă a evoluției psihice și dramatice a eroului era, totuși, necesară), jucată intens de Petre Panait și beneficiind de scenografia




Petre Panait în Jurnalul unui nebun de Gogol la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Anca Bradu-Panazan)

30 de festivaluri pe stagiune, dintre care 15 să se petreacă simultan...

Precedat, în primăvară, de un concurs dramaturgic de profil, la care s-au acordat doar un premiu III (Paul Cilianu) și două mențiuni, fapt ce neliniștește cumva în privința viitorului național al acestei specii literare, teatrul scurt, festivalul orădean a inclus, pe parcursul a șase zile, nouăsprezece reprezentații aspirante la cele cinci premii puse în joc (pentru că, și aici, reuniunea este, de fapt, o competiție). Au mai fost, în afara acestora, alte șapte spectacole, mai lungi ori mai scurte, din țară ori din vecini (Ungaria și Republica Moldova), colocvii, lansări de carte. Fără îndoială, ca număr și varietate a ofertelor, Săptămâna (parte integrantă a Lunii culturii orădene) s-a întrecut pe sine,



 Moment din *Dama cu camelii* după Al. Dumas-fiul la TNB (regia și coregrafia: Răzvan Mazilu)

elocventă a Vioarei Bara, și-a adjudecat numeroase aprecieri, precum și premiul de interpretare masculină și pe cel de scenografie (precum și nominalizarea la premiul de regie). Diferențe, de viziune dar și calitative, au existat și între cele două versiuni – Teatrul Odeon din București, regia: Diana Manole, și Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu-Gheorghe, regia: Bogdan Voicu – ale piesei lui Fernando Arrabal **Picnic pe câmpul de luptă**; o montare în cheie realistă, cu haz și, totodată, cu dramatism, bine „acoperită” actoricește – una, o lectură cu pretext oniric, regizată ezitant și jucată aproximativ – cealaltă (care a fost totuși nominalizată pentru scenografia lui Deák Barna).


Mai palid reprezentat, capitolul „surprize” a impus decisiv spectacolul Teatrului Maghiar „Csiky Gergely” din Timișoara cu **Soldații** de Robin White: o mizanscenă solidă, cu momente de emoție adâncă, o interpretare precisă și o scenografie expresivă i-au adus, pe lângă trofeul pentru regie, atribuit lui Gáll Ernő din Ungaria, nominalizări la toate celelalte categorii de premii. Impresii pozitive a produs și montarea Teatrului „Arlechino” din Brașov cu **Buzunarul cu pâine** de Matei Vișniec, în regia interpreților Vitalie Bichir și Marius Cisar (primul, nominalizat pentru rol masculin), precum și aceea a Teatrului Național din Târgu-Mureș, secția maghiară, cu **Madárka** (Mica pasăre) de William Wharton (regia: Kincses Elemér), al cărei protagonist, Kozsik József, a fost la un pas de premiul cuvenit celui mai bun actor. A interesat, dar a și exasperat prin lungime **Piesă cu repetiții** de Martin Crimp, adusă de Naționalul târgumureșean în regia lui Theodor Cristian Popescu, actrița Diana Văcaru dobândind o binemerită nominalizare pentru cele trei roluri susținute aici. Deasupra liniei de plutire s-a aflat și reprezentația teatrului particular Kiss Stúdió din Oradea cu piesa **Cofetăreasa** de Molnár Ferenc (regia: Kovács Levente), în care mi-a plăcut mai ales jocul lui Dobos Imre.

În zona cenușie (culoare foarte periculoasă în artă) au navigat, mai voinicește, mai obosit(or), cu excepția cazurilor deja pomenite, spectacole precum **Escorial** de Michel de Ghelderode al Naționalului clujean (regia: Dorel Vișan), în ciuda prezenței în distribuție a unui actor cu renumele lui Marius Bodochi, **În seara asta repetăm Shakespeare** după Ion Sava

(Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, regia: Marius Rogojinski), **Colecția** de Harold Pinter, regizat la Baia Mare de Romeo Bărbosu (mai interesantă s-a arătat reprezentația hors-concours cu premiera pe țară **Sotoba Komachi** de Yukio Mishima), **Pește în patru** de Wolfgang Kohlhaase și Rita Zimmer (secția maghiară a teatrului orădean, regia: Seregi László), **Melodie varșoviană** de Leonid Zorin, pus în scenă de Virgil Tănase, sub firma Teatrului de Comedie, ori **Electra** de Sofocle, montat, la Teatrul German din Timișoara, de Cristian Hadji-Culea cu stupefiante „împrumuturi” din **Phaedra** lui Purcărete.

Am înșirat toate reprezentațiile participante la festivalul-concurs de la Oradea – riscând astfel să produc sastisirea lectorului – nu numai pentru a sugera misiunea deloc simplă a juriului prezidat de Leopoldina Bălănuță, ci și pentru a (re)aminti că teatrul scurt cuprinde o considerabilă diversitate de titluri ispititoare (și câte încă, și cât de bune, au rămas pe dinafară!). Este, cred, o recoltă aptă a stimula fantezia oricărui regizor, și mai ales a debutanților. O carieră lungă se poate face și cu piese scurte.

ALICE GEORGESCU

 Scenă din *Soldații* de Robin White la Teatrul „Csiky Gergely” din Timișoara (regia: Gáll Ernő)



Profil mișcat

Să scrii despre un festival din care n-ai văzut decât trei spectacole, el cuprinzând, în opt zile, treisprezece reprezentații (cel puțin în programul publicat), poate părea un lucru cu totul nesperat, chiar dacă e vorba despre un festival de comedie. În realitate, situația nu este atât de dramatică, pentru că, datorită (era să zic „din cauza”) consistentului nostru regim festivalier, am avut ocazia să văd, la alte reuniuni (cu, firește, alte „profiluri”), alte trei dintre montările care mi-au scăpat la Galați. Și, apoi, fie și numai parcurgerea listei spectacolelor invitate îi poate prilejui comentatorului, mai ales în cazul unei manifestări cu temă ferm delimitată, observații interesante. Iată de ce îmi iau inima-n dinți și scriu, totuși, despre Festingal 2, adică a doua ediție a Festivalului Internațional de teatru Galați, care s-a petrecut între 9 și 16 octombrie '95.

Mai întâi, observațiile indirecte, deduse, parțial, din afișul festivalului. Genericul ediției, „Puterea Comediei – Comedia Puterii”, făgăduia spectacole în primul rând comice și în al doilea rând, politice (desigur, rândurile pot fi inversate). Sau, dacă nu și comice, și politice, atunci măcar hotărât comice. Or, chiar reprezentațiile care au deschis reuniunea – **Picnic pe câmpul de luptă** de Fernando Arrabal (Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu-Gheorghe) și **Scaunele** de Eugen Ionescu (Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov) – nu aveau nimic a face nici cu politica, nici cu ceea ce se înțelege în mod normal prin comedie; oricum, nu intenționat. E drept că teoriile moderne au extins sfera noțiunii până la a o forța să includă, practic, orice, dar nu cred că publicul obișnuit e la curent cu ele, așa că spectatorii gălațeni trebuie să se fi mirat îndestul asistând, în cadrul unui festival de comedie, la aceste spectacole – merituoase, altminteri, dintr-un punct sau altul de vedere. (Întrucât ambele

montări au avut parte de cronici amănunțite în numerele anterioare ale revistei, nu voi insista asupra lor, și nici asupra altora, aflate în aceeași situație.) Și, dacă un titlu precum **Vai, tăticul, bietul, zace, / în dulap de-un an încoace / mămica l-a spânzurat / într-o fustă și-un halat** de Arthur Kopit (Teatrul Național din Bălți, Republica Moldova) provoacă automat râsul – spectacolul, ziceau cei ce l-au văzut, nu era deloc ilariant –, unul precum **Eu și tu** de Paul Geraldie, cum grăiește programul, nu poate anunța o reprezentație hazoasă decât în cazul, puțin probabil, că pornește de la o scriere cu totul diferită de cunoscutul ciclu de poeme „Tu și eu” (Toi et moi) al lui Paul Gèraldy... Cum, însă, Teatrul „Stefan Kirov” din Sliven, Bulgaria (proprietarul montării), nu s-a prezentat la festival, enigma va rămâne în veci nedezlegată. În zona de atenție prefigurată de organizatori au intrat poate, judecând după titlu, **Politicienii** de Racio Stoianov, adus de Teatrul 199 din Sofia, și, judecând după filmul celebru, **Cabaret** de Joe Masteroff, produs de Teatrul German din Timișoara; a intrat cu siguranță, deși pe ușa unui comic cam grosuț și a unei „politizări” cam subțirele, **Chirița în provincie** de Vasile Alecsandri, montată de Petru Vutcărău la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău. Și, pentru a ne păstra în aburii ipotezelor fericite, poate și alte spectacole, dintre cele pe care nu le-am văzut. Cred însă că un festival atât de strict profilat (în speță, pe un gen dramatic) nu trebuie să-și permită nici o tragere la temă, cum se spune în limbaj rebusist – și la Galați au fost mai multe –, căci, altfel, își riscă însăși rațiunea de a exista.

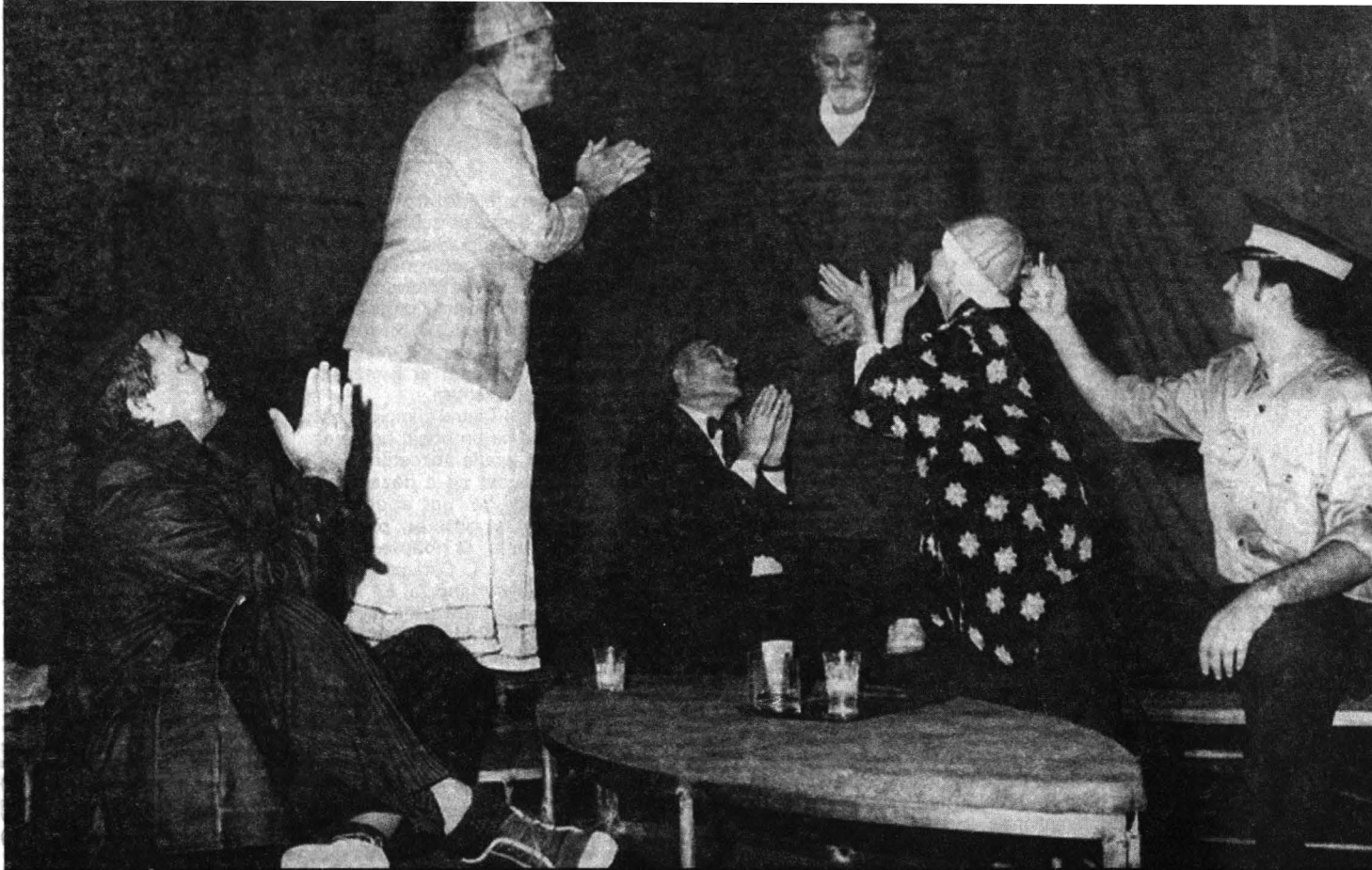
Trecând la constatările izvorâte din experiența nemijlocită, aş spune că intențiile acestei ediții a Galei au fost acoperite întocmai de spectacolul gazdelor cu versiunea Adinei Zeev după



Imagine din Scaunele de Eugen Ionescu la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov (regia: George Tudor)



foto: Traian Bota



 Scenă din Marea brambureală de Gheorghe Truță la Teatrul Bacovia din Bacău (regia: Mihai Manolescu)

Revizorul lui Gogol, montarea concepută de Adrian Lupu ilustrând atât „puterea comediei”, cât și, mai ales, „comedia Puterii” în manieră pe deplin convingătoare. Chiar îți dă târcoale bănuiala că titulatura festivalului a fost aleasă în funcție de ceea ce teatrul gălățean avea deja „în stoc”. Dacă așa s-a întâmplat, ideea nu e deloc condamnată ca atare; bine ar fi fost însă ca ea să-și fi găsit susținere și prin spectacolele oaspeților, căci mai glorios e să fii primul între egali decât... Oricum, în ce privește forța râsului, **Revizorul** și-a aflat un concurent solid în reprezentația Naționalului târgumureșean cu **O noapte furtunoasă**, expertul în „caragialeologie” Mircea Cornișteanu propunând nu numai o actualizare defel agasantă (dar și defel epatantă) a conflictului, ci și rezolvări scenice inteligente, foarte spirituale și, cele mai multe, cu totul noi ale situațiilor și replicilor. Ultimul spectacol pe care l-am văzut la Galați a sosit de la Bacău și a adus în festival acea pasăre tot mai rară numită „premieră absolută” – nu a unei piese lapone ori nepaleze, ci a unei piese românești. **Marea Brambureală** de Gheorghe Truță este unul dintre textele reîmarcate și recomandate spre reprezentare (iar nu premiate, cum circula zvonul) de juriul ediției 1994 a Concursului de dramaturgie „Camil Petrescu” inițiat de Ministerul Culturii. Recomandarea a fost pusă în practică de Teatrul Bacovia și de invitatul său, regizorul Mihai Manolescu. Din dorința, pesemne, de a face un spectacol mai „prizat” de public, realizatorii au aplicat subiectului, despre care n-aș zice că e tocmai hazos – un medic cunoscut, retras într-o existență mediocră și blazat mizantropică, primește vizita unui prieten ce se declară definitiv și iremediabil disperat, scârbit de traiul banal, pentru ca, în urma unui periplu bahic, cel dintâi să sfârșească, la propriu, într-o deznădejde autentică, iar celălalt să-și adoarmă spleen-ul într-o căsătorie din interes –, un tratament „comic”

apăsător, constând mai ales în caricarea tipurilor. Ciocnirea (inevitabilă) dintre stilul vag absurd al textului și cel greoi realist, agrementat cu bizare simboluri, al mizanscenei produce un spectacol confuz, sumbru în prima parte și mărunț „satiric” într-a doua, din care se salvează întrucâtva jocul – altminteri, și el rău condus – protagoniștilor Florin Crăciunescu și Viorel Baltag. Și, astfel, dramaturgia națională contemporană mai capătă, fără (prea mare) vină, o bilă neagră...

În fine, la Galați a mai avut loc și o masă rotundă, pregătită în colaborare cu secția română a AICT – UNITER și aseasonată cu contribuțiile unor participanți din Spania (criticul Carlos Cuadros – emisar al Institutului Internațional de Teatru Mediteranean, pe a cărui agendă festivalieră figurează și Festingal –, și regizorul Jordi Mesalles), Italia (directorul de teatru și de festival Federico Fiorenza), Bulgaria (criticul și dramaturgul Lubomir Peevski și actorul Sotir Mainolovski). Subiectul „Comedia și Puterea” a iscat dezbateri vii și, până la un punct, legate strict de temă; intervențiile, moderate de Marian Popescu, i-au pus „în vedetă”, alături de oaspeții amintiți, pe Dumitru Solomon, Doru Mareș, Victor Scoradeț, Ion Mânzatu; episodic și nu prea necesar, și pe alții. Trebuia să se desfășoare, sub egida festivalului și a publicației noastre, și o Întâlnire a revistelor europene de teatru, poftite să se pronunțe despre „Presă și Putere”; din lipsă de combatanți, ostilitățile au fost însă suspendate – ca și câteva dintre reprezentațiile anunțate. Dincolo de aceste accidente, organizarea festivalului, la care autoritățile locale au contribuit, de astă dată, mai substanțial, a fost superioară celei a ediției '94. Rămâne să sperăm că Adrian Lupu, directorul teatrului și al festivalului gălățean, ne va face să râdem și la Festingal 3.

ALICE GEORGESCU

Somnul rațiunii

Festivaluri

Pe cât de nocivă s-a dovedit cenzura ideologică, până în decembrie '89, pe atât de malefică riscă să se dovedească, după această dată, lipsa oricărei cenzuri, inclusiv cea a bunului-simț. Presa „independentă”, de toate culorile, ca și televiziunea „liberă”, dar foarte trandafirie, ne-au oferit nenumărate exemple, pentru a ne mai pierde vremea reamintindu-le. Viața parlamentară a fost, la rândul ei, prea generoasă în astfel de exemple, ce ar fi fost de dorit să lipsească. Nici teatrul – atât cel profesionist cât și cel neprofesionist – nu se poate plânge că nu și-a dat obolul la brambureala generală, producând destule mostre de prost-gust, trivialitate și aberație pur și simplu. S-ar fi convenit însă ca, treptat, lucrurile să se așeze în făgașul lor de normalitate, din care bunul-simț nu poate fi exclus. Și totuși suntem încă departe de așa ceva, chiar dacă ne mai despart de anul 2000 doar 4 ani.

Să nu se creadă din cele spuse până acum că aș fi un „nostalgic” al cenzurii sau că aș suferi de o pudibonderie acută. În scenă, tot ceea ce e motivat artistic este permis. Dar ce ne facem cu aberațiile paranoice, dacă ele persistă și riscă să prolifereze, mimetic, mai ales în teatrul neprofesionist? Dacă sunt lipsite de elementara autocenzură a bunului-simț, chiar nu li se mai poate aplica nici un fel de cenzură? Nu ideologică, nu politică, ci pur și simplu artistică. Nu mai suntem în stare de nici un fel de discernământ, ca să nu mai vorbim de obligația morală a judecăților de valoare, pentru cei care se pretind „de specialitate” sau au măcar funcții de acest gen?

Teatrul profesionist a „recuperat” sânguincios experiențele europene-americe petrecute în ultimele trei-patru decenii și e acum pregătit să se și distanțeze de ele, pentru a fi în continuare el însuși, așa cum de altfel îi dau dreptul impresiunile sale performanțe internaționale din ultimii patru-cinci ani. Năzbâtii, chiar de mare calibrul, mai sunt și vor mai fi în continuare, cât e lumea. Dar nu ele dau tonul și nu ele dețin ponderea în teatrul profesionist, aflat acum la cea mai înaltă cotă a recunoașterii lui internaționale. Nu s-ar fi convenit oare ca, păstrând toate proporțiile, și teatrul neprofesionist să se afle astăzi în competiția valorică internațională? Chiar și sporadică, dar întotdeauna bine primite, prezențele sale internaționale de până în 1989 i-ar fi îndrituit o asemenea aspirație. Ca să constatăm, în prezent, ce?

Că numărul formațiilor teatrale neprofesioniste valide, care n-aveau nevoie să fie împinse de la spate, s-a redus la un sfert. Că regizorii profesioniști care mai colaborează azi cu trupele neprofesioniste pot fi numărați pe degetele de la o singură mână. Că și-au făcut iar loc nechemății și veleitarii, dintre care unii sunt chiar actori cu diplomă, dar care nu-și găsesc locul în teatre. Că talentele artiștilor amatori sunt deseori puse în slujba unor texte puținele la minte, aparținând aceloraiși veleitarii. Sau că piesele clasice sunt abordate cu o ireponsabilă nonșalanță, doar pentru a fi răstălmăcite și denaturate, de dragul unor efecte ieftine, vulgarizatoare. Cine se face vinovat? Dar cine mai are curajul



ANGAJARE DE CLOVN
de MATEI VIȘNIEC
REGIA DOINA MIGLECZI

observațiilor critice, care să nu fie considerate o „ingerință” în „libertatea de creație” sau, altfel spus, o „cenzură”, după cum se știe abolită prin „revoluție”? Dacă se-aplaudă totul, nimic nu mai e de aplaudat! Și ne putem întoarce, astfel, nu doar de unde-am plecat, ci și la „mai rău decât atât”.

Iată doar câteva reflecții prilejuate de Festivalul-concurs de creație și interpretare teatrală „Ion Luca”, de la Slănic-Moldova, ajuns la cea de-a IX-a ediție (7-10 septembrie 1995). Un considerabil efort organizatoric (Centrul județean al creației populare Bacău, Inspectoratul județean pentru cultură Bacău, Casa de cultură Slănic-Moldova), susținut și de generozitatea sponsorilor locali și nu numai, a asigurat condițiile necesare unei decente desfășurări com-

petiționale, dotată și ea cu premii destul de substanțiale. A fost și ceva public, atras de o publicitate mult mai bună (datorată lui Val Mănescu, care a fost și principalul organizator, și secretarul juriului). Nu cât ar fi fost de dorit dar, de multe ori, mai mult decât ar fi meritat unele reprezentații.

Astfel, Teatrul Ludic din Iași, formație cu un bogat palmares în timp, grație animatorului ei, Aurel Luca, ne-a dezamăgit profund cu un spectacol aberant și grosier, pornind totuși de la **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale. Dacă Rică Venturiano (al lui Aurel Luca, în calitate și de regizor!) nu-și mai poate scoate hazul decât dându-și jos, rând pe rând, nu știu câte perechi de chilofi, nu înseamnă că am intrat cu „libertatea de creație” a neprofesionistilor taman în Europa! Dar ce-i mai pasă „regizorului” de ce-ar putea să zică critica din țară? El are deja asigurat un tumeu în Canada, unde, fiind vorba – nu-i așa? – de firma teatrului românesc în general (fie el și neprofesionist, în cazul dat), tot se vor găsi câteva ziare locale care să laude spectacolul, transformându-l într-un mare succes, la întoarcere! Lucrul s-a văzut și pe la case mai mari, chiar dintre cele mai „profesioniste” cu putință.

Un alt animator, și el cu un palmares bogat în anii trecuți, Mihai Vasile din Ploiești, cu al său Studio de teatru și film „Echinox”, avea să ne dezamăgească, la rândul ei, cu spectacolul **Poarta Infernului** de Roland Mênard. O fi căutat mult până l-a găsit pe acest autor prolix, pe care l-a luat foarte în serios, ajungând la un spectacol care „e scris adânc”, atât de adânc că nu se înțelege aproape nimic. (O mai veche montare a sa, după **Meșterul Manole**, de o austeră simplitate și frumusețe, prezentată până la urmă și ea în competiție, avea să primească Premiul II.)

Recordul de vulgaritate aberantă avea să-l dețină însă reprezentația cu piesa actorului Mihai Dobre, **Sforăie în locul meu**, în regia autorului, care a procopsit cu această nefericită maculatură o trupă bună, de oameni realmente talentați: cea a Teatrului „Aurel Elefterescu” din Călărași. (Pomind însă de la alte texte, nu ale sale, ci de Marin Sorescu și Dumitru Solomon, același regizor, cu aceeași trupă, avea să obțină Premiul III, cu spectacolul **Sentimente**. Concluziile se impun de la sine și cred că le vor trage și regizorul, și actorii amatori din Călărași, care – în cazul precedent – n-aveau decât vina de a fi crezut în regizor, dându-i talentul unei prostioare cu ifose muzicale.)

Singura surpriză plăcută, reprezentând o tentativă de investigație teatrală profundă, cu caracter novator, pomind de la texte de valoare, chiar dacă susținută cu o trupă de începători aflați la primii lor pași, ne-a fost oferită de Teatrul Ariel din Râmnicu Vâlcea. Spectacolele **Angajare de clown** de Matei Vișniec și **Tereza, Tereza**, prelucrare de Laurențiu Ene, ambele în regia Doinei Migleczi (nume nu întâmplător întâlnit în trupa vâlceană a lui Silviu Purcărete), le-a revenit Premiul I și Trofeul festivalului.

„Cenzurând” ceea ce era de „cenzurat” și răsplătind ceea ce era de răsplătit, juriul – avându-l ca președinte pe criticul Valentin Silvestru – a mai acordat, la secțiunea de creație dramaturgică, o mențiune și Diploma revistei „Ateneu” studentului Dan Lungu din Botoșani, pentru piesa **Marele regizor**, ce urmează a fi găzduită și în paginile amintitei reviste.

Responsabilitatea morală a celor care semnează „regia” în teatrul neprofesionist nu e cu nimic mai mică decât a celor care fac acest lucru în teatrul profesionist. Exigențele sunt, desigur, altele. Dar somnul rațiunii sau al „cenzurii”, de fapt al auto-cenzurii raționale, dictate de criterii estetice, dar și de imperativele bunului-simț, poate naște monștri. Și într-un caz, și în altul.

VICTOR PARHON



„Actorii de teatru sunt iremediabili săraci“

Radu Duda s-a născut pe 7 iunie 1960. A absolvit I.A.T.C. în 1984. A jucat încă din timpul facultății pe scena Teatrului Mic, după absolvire fiind angajat la Teatrul Național din Iași.

A abordat în cariera sa cele mai variate zone ale teatrului, de la teatrul dramatic (jucând intens, în anii 1985–1989, la Iași), până la operă și spectacole de muzică și poezie.

În 1988 joacă în filmul „Nelu“ (regia: D. M. Doroftei). A fost distribuit în numeroase spectacole de Televiziune: De Pretore Vincenzo de Eduardo De Filippo, Trei surori de Cehov, Capul de rățoi de G. Ciprian, Titanic-vals de Tudor Mușatescu, Vacanță de crăciun după Mihail Sebastian, Ciocăria de Jean Anouilh, Războiul domnului Beaumarchais, scenariu după Feuchtwanger, Mincinosul de Goldoni. În București a jucat la Teatrul „Ion Creangă” în Turandot de Carlo Gozzi (regia: Gelu Colceag), la Teatrul de Cameră în Raport pentru o academie de Franz Kafka (regia: Cristina Ioviță), la Theatrum Mundi în Goi în fața destinului de Tudor Popescu (regia: Cristina Ioviță) și la Teatrul Franco-Român în Piesă cu un titlu lung de Marc Doré (în regia autorului).

În februarie 1993 a efectuat un stagiu la Royal Opera House Covent Garden, la propunerea regizorului Thomas de Mallet Burgess. În același an a avut o bursă de studii la Universitatea din Oxford.

Va termina în curând filmările la „Căpitanul Conan”, în regia lui Bernard Tavernier. Urmează să joace în teleplay-ul Uniforme de generali după Mircea Eliade (regia: Constantin Dicu) și să monteze în Camerun spectacolul Turandot, unde va interpreta și rolul Calaf, fiind, în distribuție, singurul român printre africani.

□ Radu Duda, ești ceea ce se cheamă un actor independent: nu ești angajat la nici un teatru. Ce împrejurări au determinat hotărârea ta de a-ți practica meseria în aceste condiții?

■ N-a fost un moment anume în care m-am decis. După ce am venit în București de la Teatrul Național din Iași, am dat o serie de concursuri la teatrele bucureștene, nefiind admis în nici unul. Asta mi-a provocat întâi stupoare, apoi un fel de disperare. Mai târziu am înțeles că nu avea cineva ceva împotriva mea; acest lucru nu s-ar fi putut explica, era fără sens. Am înțeles că acele uși închise trebuiau să ducă undeva. Astfel, mi-am asumat un destin. Când Lucian Pintilie, după ce mă văzuse într-un scurt monolog la TV, prin '93, m-a chemat la el acasă, mi-a spus, printre altele, că „există spații care se închid și spații care se deschid”, să nu mă sperii... Știam asta, dar am primit și confirmarea unui mare artist.

□ Ți s-a deschis într-adevăr spații generoase, la propriu și la figurat. Cariera ta are, de câțiva ani încoace, o traiectorie impresionantă, ce cuprinde importante

centre europene și ajunge până în Africa Centrală. Multe turnee în străinătate le-ai avut cu spectacolul Raport despre o academie. Cum s-a născut acest spectacol?

■ Inițial, textul mi l-a semnalat Cristina Ioviță, având la ora aceea în minte ideea unui monolog. Am găsit apoi în bibliotecă scrierea lui Kafka, în limba franceză. Nici acum nu știu cum ajunsese acolo. Mi s-a părut a fi un semn de la Dumnezeu. Am făcut acest spectacol sub egida UNITER. În



DIALOG

timpul repetițiilor, Cristina Ioviță mi-a spus că vrea încă un personaj, care să simtă și să reacționeze la ceea ce se întâmplă pe scenă. Acest al doilea personaj a fost întruchipat de actrița Carmen Tănase. Apoi, totul s-a înălțat într-un mod fericit. Am fost văzuți în spectacol, am primit invitații...

□ Una dintre cele mai interesante experiențe cu acest spectacol, se pare, a fost cea din Camerun...

■ În 1994, am jucat spectacolul, în limba franceză, la un festival internațional de teatru din Camerun, unde am avut privilegiul de a trăi zile și nopți de vis în compania lui Ellen Stewart. Experiența a fost cu atât mai interesantă, cu cât publicul de acolo a reacționat neașteptat de bine, manifestându-se zgomotos și viu, iar la momentele de comedie ale satirei kafkiene reacțiile celor din sală ne-au ajutat să-i descoperim lui Kafka valențele goldoniene, shakespeariene și caragiariene.

□ Făcând teatru pe alte meridiane, al resimțit vreun complex de înstrăinare?

■ Sentimentul înstrăinării, ca și inversul său, acela al reintegrării, când te întorci, sunt false probleme. Artistul nu se poate simți străin câtă vreme face ce trebuie. Nu cred că Domingo sau Carreras, care sunt plecați în jur de 11 luni pe an din țara lor, se simt străini sau emigranți.

□ Care sunt, la ora aceasta, raporturile tale cu profesiunea de actor?

■ Aceleași. Dar am descoperit atâtea alte lucruri minunate încât, dacă mi s-ar lua dreptul de a practica meseria asta, aș avea multe altele de făcut. Am descoperit că pot exista în această lume fără a fi complet dependent de ceva. Știu să fiu fericit când fac sport, când gândesc... Am avut revelația că viața este extraordinară. Am descoperit că este extraordinar să te simți bine în propriul corp. Atașamentul orb față de o profesie nu ține doar de iubire, ci și de neputință... Nu-mi mai e frică. Atunci când ești foarte dependent de un lucru, pierzându-l, rămâi fără nimic. Am libertatea să visez, să fac un rol din convingere, din iubire. Există actori mari care au o întreagă știință de „a se pune bine”, de „a fi primul”... Meseria asta este, în mod egal, altar și tarabă. Asta face și sublimul ei.

□ Și totuși, dacă ți s-ar propune să joci într-un teatru bucureștean, ai refuza?

■ Aș juca, bineînțeles, la un teatru bucureștean, dar dacă m-ar chema regizorul, nu directorul teatrului. Nu vreau să ocup un loc într-o schemă...

□ Ce crezi despre succes?

■ Succesul e atunci când totul merge bine. Un profesionist nu are beția clipei, el poate fi fericit când e conștient că totul a ieșit așa cum a dorit el.

□ Succesul implică și o stare de euforie?

■ Euforic nu poți fi decât când nu știi ce ai vrut și te surprinde peste ce dai. Euforice pot fi coafezele și manichiuristele. Și, cum sunt multe coafeze în teatru, este și multă euforie.

□ Este important pentru un actor aspectul său fizic?

■ Foarte important. Prin asta înțeleg farmecul, atractivitatea... Nu sunt pentru frumusețile tip manechin, care sunt reci, fade. Cel mai important lucru pentru un actor este farmecul apariției. Actorul trebuie să aibă rasă, asta neînsemnând neapărat să-l cheme Sturdza...

□ Consideri că fizicul te-a ajutat în carieră?

■ Cum să mă ajute?! Eram foarte slab, mult prea înalt, mai ales pentru scenele mici, aveam ochii prea mici, capul prea mare... Am început să încap în pielea mea abia după 30 de ani, ceea ce dovedește că acești ani i-au fost necesari chipului meu pentru a se contura.





□ Acumulările intelectuale, informația, cultura te-au ajutat în practicarea actoriei?

■ M-au ajutat, dar m-au și inhibat. Predominarea intelectului omoară intuiția. Dacă găsești calea către tine, descoperi imense capacități pe care nu știai că le ai. Le descoperi, și vezi că au fost acoperite de intelect. E greu să gândești și să simți în același timp, cu aceeași justete și intensitate. Există însă și cazuri fericite de actori intelectuali, ce-și stăpânesc și capacitățile intuitive.

□ Cum explici lupta între generațiile de actori?

■ E determinată în primul rând de caracterul cronofag al acestei meserii. Când, preț de ani, te instalezi confortabil într-un teatru, ai confirmarea publicului, și vine o generație care îți ia locul, vezi că totul trece foarte repede. Cum să accepți să-ți iei bagajele și să pleci? Sunt oameni care nu știu să ia în piept timpul. E un talent și asta. Dar nu trebuie pierdute din vedere nici conflictele în cadrul aceleiași generații.

□ Când ți-ai dat seama că vrei să fii actor și în ce condiții s-a produs acest fapt?

■ Atunci când am devenit conștient că sunt, că există o persoană care sunt eu. Aveam o stare de liniște când luam fețele de masă ale bunicii și făceam teatru cu găinile prin curte – credeam că sunt actor. Cât am fost elev, asta mi se părea ceva accidental, pentru că eu, de fapt, „eram” actor. Pe la 13 ani, am fost chemat la Naționalul din Iași să joc un rol de copil. Era **Poveste de iarnă** și regia o semna Cătălina Buzoianu. A fost prima și ultima colaborare cu domnia-sa. De atunci tot aștept să aibă nevoie de mine, dar nu are...

□ Și după acest „debut” pe o scenă profesionistă?...

■ Am jucat tot timpul, la Iași, rolișoare, figurație, până am intrat la Institut... N-aveam nici o grijă, mă simțeam dintotdeauna actor. Problema alternativei la această profesie mi-am pus-o la 33 de ani. A fost calea mea să exagerez în sensul actoriei... Până la 33 de ani, fiecare inspirație, fiecare bătaie de inimă era pentru teatru. E posibil să fi exagerat din frica de propriile mele goluri, din neputința de a privi realitățile. Realitatea e la fel de fascinantă ca și ficțiunea. Acum sunt tulburat de mirosul vieții; realitatea e un inamic al ficțiunii.

□ Care ți se pare a fi cel mai înălțător sentiment?

■ Credința. În toate sensurile, dar, orice sens i-ai da, nu-l poți ocoli pe cel divin, pentru că acolo se pot întâlni toate celelalte.

□ Ai minșit vreodată? (Urmează o lungă pauză gânditoare.)

■ da. Cu precădere atunci când mă înșelam pe mine. Eram pe un drum pe care îl știam fals, dar continuam să merg pe el.

□ Care crezi că e deosebirea fundamentală dintre actorul de teatru și cel de film?

■ Actorul de teatru e un martir. Merită să fie iertat pentru orice. A fi actor de teatru înseamnă a-ți dedica viața anonimatului, a nu putea depăși granițele geografice... Consumul nervos este imens, destinul de a veni o viață întreagă, zi de zi, în același teatru, în aceeași cabină, este foarte dur și epuizează incredibil. Nu vezi că actorii de teatru, spre sfârșitul vieții, parcă arată toți la fel? Sfârșiți, obosiți... N-au strălucirea vedetei de cinema, care poate face un film antologic, rămâne în istoria cinematografiei, ia premii și nu mai muncește din greu după aceea... Actorii de teatru sunt iremediabil săraci. Pe orice meridian, nu pot fi decât săraci. Îi iubesc pe actorii de teatru și am înțelegere pentru tot ce fac; chiar când fac rău, sunt scuzaabili.

□ Te socotești un om norocos?

■ Foarte norocos. Cred că n-am știut întotdeauna să mulțumesc Cerului pentru cât mi-a dat.

□ Actorul trăiește mai multe vieți?

■ Nu e în fiecare zi o altă viață? Fiecare zi, fiecare întâmplare, fiecare prietenie, fiecare iubire? Fiecare în parte poate fi o altă viață...

27 septembrie 1995

CLARA MĂRGINEANU

SCENA LUMII

ENERGIA ACTORULUI

Noi tendințe teatrale. Regizorul realității transformate

– acesta a fost titlul și, totodată, deviza celei de a 29-a ediții a BITEF, festivalul belgradean desfășurat între 19 septembrie și 2 octombrie 1995 (după doi ani de întrerupere), mulțumită ridicării embargo-ului pentru manifestările culturale din Iugoslavia.

Ce înseamnă astăzi regizorul în teatru? Care-i sunt drepturile și în ce constă contribuția sa? Cum se afirmă autonomia sa? Dar relația sa cu textul? Iată numai câteva dintre întrebările puse cu prilejul acestei ediții, de la care nu au lipsit spectacolele lui Silviu Purcărete, **Titus Andronicus**, **Ubu Rex cu scene din Macbeth** și **Phaedra**, după cum nu a lipsit nici Lev Dodin de la Teatrul Mic din Sankt-Petersburg cu **Claustrofobia**, o montare „de autor” în sensul autentic al cuvântului.

Programul festivalului a fost incitant din nenumărate puncte de vedere; incitant, în primul rând, prin varietatea spectacolelor. Au putut fi văzute, astfel, montări de tip „teatru-dans” în stilul Pinei Bausch – cum a fost **Francis Bacon**, creat de Johann Kresnik, la Stuttgart, pornind de la tablourile și confesiunile plasticianului irlandez, sau cel realizat de Josef Nagy la Centre National Choréographique din Orléans, **Anatomia animalelor sălbatice** –, dar și cele mai recente premiere absolute iugoslave, precum **Butoiul cu pulbere** de Dejan Dukovski, pusă în scenă de Saso Milenkovski la Teatrul Național din Skopje, Macedonia, sau de Slobodan Unkovski la Teatrul de Dramă Iugoslav din Belgrad.

Incitant a fost festivalul și prin originalitatea viziunilor regizorale, prin modul de manifestare și de materializare a autonomiei directorilor de scenă față de textele dramatice. Pentru Lev Dodin, în **Claustrofobia**, nu s-a pus problema textului, pentru că întreg spectacolul i se datorează lui și interpreților tineri, entuziaști, plini de fantezie, cu care a lucrat și care au descoperit, ca actori, dansatori, cântăreți, acrobați, mergând de la improvizatii până la structuri perfect organizate, posibilitatea vizualizării unor tulburătoare angoase și chinuitoare căutări. Nu s-a pus nici pentru Johann Kresnik sau Josef Nagy, căci amândoi au plecat de la situații reale și personalități identificabile. Cel din urmă s-a inspirat, în **Anatomia animalelor sălbatice**, din eseurile lui Voinich Oscar, un scriitor ungar care a trăit la sfârșitul veacului trecut, neobosit și pătimaș călător și vânător pe toate continentele lumii. Pentru acești regizori nu a existat textul, având în vedere faptul că spectacolele lor au incorporat, în gest și tensiuni lăuntrice exteriorizate prin izbucniri vijelioase, chinuri sufletești, anxietăți subiective și obiective.





Assimil după Eugen Ionescu, coproducție Dogtroep – Olanda/K.P.G.T. – Iugoslavia (regia: Liubiša Ristić și Trees Schreurs)

Relația cu textul, raporturile autor-regizor au putut fi detectate, în schimb, la Silviu Purcărete, regizor ce descoperă cele mai inedite modalități de a exprima scenic esența pieselor. În aceeași situație se află Liubiša Ristić și Trees Schreurs, în **Assimil** (spectacol-coproducție al Teatrului Dogtroep din Amsterdam și al KPGT din Iugoslavia), ori Nigel Charnock din Cardiff, Marea Britanie. Ei nu au pornit de la piese, ci au alcătuit colaje din diverse lucrări de Eugen Ionescu (cei dintâi) sau Ibsen (cel din urmă). **Assimil** și **How To Live** (Cum să trăiești), montarea lui Nigel Charnock de la Volcano Theatre din Cardiff, au fost spectacole inspirate doar din anumite idei ale dramaturgilor, libertatea autorilor de a alege fragmentele de text sau de dialog fiind afirmată în mod ostentativ și brutal. În **Assimil** regizorii au apelat la Eugen Ionescu doar în partea finală: după ce au construit Turnul Babel, oamenii, pierzându-și naivitatea, au întrebuințat cuvintele, fără să mai poată însă comunica între ei. Am recunoscut astfel un mozaic format din extrase din **Engleză fără profesor**, **Cântăreața cheală**,

Lecția, **Scaunele** etc., unite printr-o singură legătură: lipsa de legătură.

Pe Nigel Charnock și pe interpreții săi, Jane Arnfield, Fern Smith, Paul Davies și Richard Ryder, Ibsen i-a interesat numai în măsura în care au descoperit în piesele acestuia, începând cu **Brand** și încheind cu **Când noi, morții, vom învia**, răspunsuri – mai bine spus, noi întrebări – în legătură cu întrebarea lor fundamentală: cum să trăiești? Și în spectacolul lor, la fel ca și în **Assimil**, libertatea de selecție a fost totală.

Mai mult decât relația cu textul, incitantă mi s-a părut în acest festival relația regizorului cu actorul. Aparent, actorul era total subordonat directorului de scenă, fiind obligat să renunțe la individualitatea sa, să devină doar membru al unui grup. Dar, în fond, actorul, un alt tip de interpret decât cel din teatrul realist-psihologic, a fost, acum, în spectacolele văzute la Belgrad, mai important decât regizorul. A fost în primul rând un maestru total, apelând la toate mijloacele de comunicare, la expresivitatea trupului, la semnificațiile gestului, la cânt, la cuvânt, la





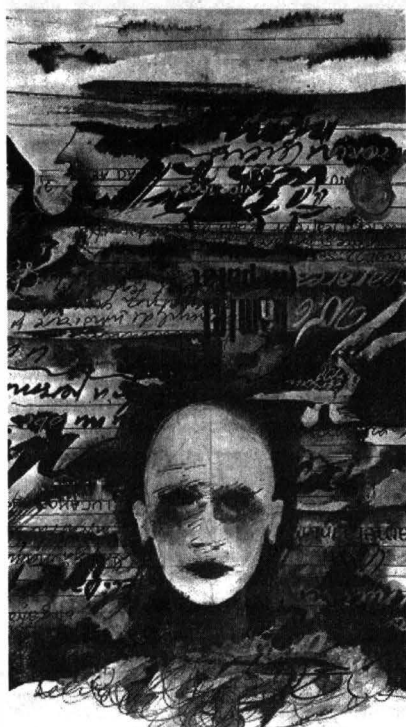
incorporarea muzicii în ființa sa. Om și obiect în același timp, energie și stare, actorul a fost cel care a creat și ambianța onirică și pe cea reală din **Claustrofobia**, și exploziile de virtuozitate din **How To Live**. El a fost făuritorul raportului dintre trecut și prezent în **Phaedra**, al infernalei mașinării a dictaturii în **Ubu-Rex cu scene din Macbeth** sau al copleșitoare tensiuni din **Titus Andronicus**. Actori, nu dansatori au fost și interpreții din **Francis Bacon** sau **Anatomia fiarelor sălbatice**, având o excepțională plasticitate, dar și capacitatea de a rosti convingător și emoționant cuvântul. „Regizorul realității transformate”, s-a spus la BITEF. Transformarea a fost gândită de regizor, dar realizată de actori, de disponibilitatea lor, de dăruirea și capacitatea lor de a nu mai fi vedete individuale, ci grup compact, indivizibil, de vedete!

Termenul „postmodernism” s-a auzit destul de des în timpul discuțiilor, „postmodernismul” fiind înțeles ca sinonim cu sincretismul - sincretism al mijloacelor de expresie, dar mai ales al comunicării simultane, nu succesive, de idei și afecte, de senzații și concepte. Cert, receptarea unui spectacol „postmodern” rafinat, cizelat, de multe ori cu trimeri livești, este mai degrabă de natură intelectuală decât emoțională, dar și puternic, violent senzorială. Iar acest lucru se datorează actorului, energiei și dăruirii lui.

ILEANA BERLOGEA



Jane Arnfield în *How To Live* după Ibsen la Volcano Theatre din Cardiff (regia: Nigel Charnock)



Am primit la redacție

În viața culturală românească s-a petrecut un act de fraudă spirituală care impietează memoria numelui ce ne-a trasat pentru vece axa spiritualității noastre, MIHAI EMINESCU.

Din anul 1959, de la înființarea sa ca instituție de stat, Teatrul din Botoșani se numește Teatrul „Mihai Eminescu” și este focar și purtător al spiritualității eminesciene.

Și, azi, aflăm cu surprindere și indignare că printr-un „act” de botez instituția teatrală din Timișoara și-a luat acest nume. Considerăm aceasta o insultă, o marginalizare intenționată a teatrului botoșănean, o anulare a tradiției noastre ca instituție de spectacole. Este un fapt unic în țară ca două teatre să poarte același nume. La Chișinău există două instituții teatrale legate de spiritul poetului, dar unul se numește „Luceafărul”, iar celălalt Teatrul Național „Mihai Eminescu”.

Teatrul din Ploiești, care, deși s-a născut și trăiește în atmosfera dramaturgului Ion Luca Caragiale nu îi poartă numele existând deja în București Teatrul Național „Ion Luca Caragiale”.

Protestăm față de situația stânjenitoare care bulversează climatul artistic românesc.

Protestăm față de această fraudă care umbrește un nume sfânt.

Protestăm față de marginalizarea voită a instituției noastre.

Dorim și cerem, cu asentimentul întregii lumi artistice, să rămânem singurul teatru din România ce poartă numele poetului MIHAI EMINESCU.

În speranța înțelegerii protestului nostru și a soluționării motivului acestuia,

MARIUS ROGOJINSCHI