

Interferențele și criteriul valorii

O societate liberă, democratică, pluralistă, cum aspiră să devină societatea noastră, smulgându-se de sub imperiul (dacă nu chiar imperialismul) centripet și hipnotic al voinței unice, propune, dezvoltă și cultivă, în mod firesc, păreri și judecăți diferite ale unor persoane și grupuri diferite, mai ales în ceea ce privește arta, astfel că imaginea critică, în loc să se con-centreze, se des-centrează, în loc să se coaguleze într-un absolutism silnic și, în cele din urmă, artificial, se diluează într-un relativism proteic și, în fond, natural. Judecata noastră privitoare la opera de artă nu mai trebuie să **corespundă**, ci doar să **răspundă**, ceea ce o situează mai aproape de simțuri și de rațiune, îndepărtând-o de conjunctură, circumstanță, contextualism. În felul acesta, privirea noastră asupra realității artistice devine mai autentică, mai proprie, mai sinceră.

Nu trebuie să ne mire faptul că, spre deosebire de epoca totalitară, când evaluările estetice se polarizau de obicei în conformiste și neconformiste, astăzi există o diversitate mare de unghiuri de vedere, care exprimă nu doar **grupuri** de atitudine, ci și **nuanțe** de atitudine. Cum acționau grupurile de atitudine? Ori de câte ori apărea în câmpul judecății noastre o lucrare de artă, fiecare grup de atitudine îi dădea notă în funcție de valoarea artistică, dar și de poziția lucrării în raport cu poziția oficială. Grupul de atitudine conformistă aprecia, mai presus de valoarea artistică, obediența, cuminența, atașamentul la ideologie. Uneori valoarea artistică nu mai conta. Celălalt grup lua în calculul judecății de valoare atât calitatea cât și, mai ales, gradul de independență, ba chiar de disidență sau rezistență, față de ideologie. Bineînțeles că și acest grup accepta cu încredință unele neîmpliniri artistice, nonconformismul lucrării trăgând mai greu la cântar în aprecierea elogioasă. Astfel de judecăți de valoare impure, corupte nu mai au motive să apară acum, după ceea ce s-a numit „moartea ideologiilor”. Totuși, grupuri de atitudine există încă, dar ele vizează mai puțin substanța operei și mai curând persoana autorului. Diferența este uneori determinată fie de culoarea politică a publicației ce găzduiește opinia critică, fie de apartenența criticului la una dintre cele două asociații concurente, pe care, dacă mi se permite, nu le voi considera și **divergente**, fie de angajamentul civic al artistului. De cele mai multe ori, însă, diferența punctelor de vedere este expresia unor diferențe normale de percepție și apreciere valorică, fiind vorba de nuanțele infinitezimale ce colorează raportul subiectiv dintre receptor și lucrarea de artă. În aceste cazuri rămâne însă un criteriu director, care prevalează (sau ar trebui să prevaleze) asupra tuturor celorlalte și care, în ultima analiză, oferă un suport de unitate diversităților: valoarea intrinsecă a operei.

Acestea le știm, în linii mari, și, tot în linii mari, le acceptăm. Problema care se pune, însă, vorba unui personaj dintr-o piesă de teatru, este cea a **liniilor mici**, care sunt influențate de simpatii și antipatii politice, de adversități sau atașamente de grup, de apropierea sau depărtarea autorului analizat față de Putere sau de Opoziție, de statutul social al acestuia, dar și, în aceeași măsură, de simpatiile și antipatiile personale, de o declarație sau alta a creatorului, de infatuarea sau modestia sa, de felul în care se îmbracă, salută, vorbește sau zâmbește. Poate că nu am dreptate, poate că văd linii frânte acolo unde sunt numai linii drepte, unghiuri acolo unde sunt curbe și spirale acolo unde sunt doar cercuri. Dacă greșesc, fac mea culpa și mă retrag în meditație, dacă nu, îi invit la meditație și pe alții. Când, în 1990, a sosit la București, ca director al Teatrului Național, Andrei Șerban, evenimentul a fost primit cu entuziasm de unii, cu simpatie de alții și cu oarecare reticențe de o a treia categorie. Îmi amintesc că în paginile revistei „Teatrul azi” a apărut un articol care, între altele, exprima rezerva – altfel, politicoasă – a unui critic în legătură cu intenția regizorului de a monta pe scena Teatrului Național **O trilogie antică**. De ce? Fiindcă respectivul critic văzuse, în urmă cu un număr de ani, același spectacol, făcut de Andrei Șerban pe scena unui teatru newyorkez.

ANTITEZE



Criticul, evident, nu avea dreptate. El văzuse spectacolul, dar majoritatea copleșitoare a spectatorilor nu-l văzuse și ar fi dorit să-l vadă. Era un drept al publicului, precum și un drept al actorilor de a vedea sau de a juca în *Trilogia antică*. Ca răspuns la accesul de mefiență egoistă a criticului, Andrei Șerban mi-a adresat o scrisoare deschisă, în care incrimina și gestul autorului, și gestul redacției de a publica articolul. N-am răspuns în presă, am preferat să-i spun lui Andrei Șerban la telefon că tocmai se desființase cenzura și că nu aveam nici dreptul, nici voința de a o reinstaura. Scrisoarea deschisă a proaspătului director al Teatrului Național avea un ton oarecum disprețuitor și nu rețin decât ideea că el a venit aici, în întinericul care data de douăzeci de ani, ca să aprindă lumina. Această scrisoare deschisă mi l-a făcut simpatic pe bătaiosul regizor. Nu însă și altora. Unii au considerat-o o ofensă adusă teatrului românesc care, chiar în condițiile dictaturii comuniste, și-a păstrat demnitatea și valoarea. Spectacolul s-a făcut și s-a jucat, și îl socotesc un moment excepțional în istoria teatrului românesc. Au urmat și alte spectacole semnate de Andrei Șerban, care spectacole au împărțit opiniile criticilor, cum cred că e și firesc să se întâmple. Poate că mai mult decât din cauza spectacolelor, divizarea s-a produs și datorită felului în care Andrei Șerban s-a manifestat față de contextul politic, față de invazia minerilor în capitală, față de atitudinea instituțiilor culturale.

Toate s-au desfășurat previzibil, până la un moment dat. „Momentul dat” a fost premiera cu *Oedip* la Opera Națională, când regizorul și-a exprimat, nu fără o mizanscenă retorică, recunoștința pentru ajutorul primit din partea președintelui țării. Brusc, o parte din admiratorii necondiționați ai lui Andrei Șerban a început să albe rezerve majore față de spectacol, în timp ce o parte din vechii reticenți a început să-i descopere calități inedite. Rolurile s-au schimbat, ca într-o piesă de Marivaux. Bineînțeles, puțini vor recunoaște că părerea lor a fost determinată de gestul extraartistic al regizorului. Iar dacă mi se vor cere explicații pentru cele scrise mai sus, probabil că nu voi putea produce argumente imbatabile. Un alt tip de interferențe se produce, cred, în legătură cu Mihai Măniușu, unul dintre cei mai interesați regizori ai generației de mijloc, ale cărui *Antoniu și Cleopatra*, *Richard III* și *Caligula* mi se par remarcabile. Nu același lucru l-aș spune despre *Săptămâna luminată* sau *Omorul în catedrală*, în care simbolistica apăsătoare și excesul de ritual au înăbușit dramatismul. Nu însă și vocile exaltate ale unor cronicari, care, după momentul disident al lui Dabija-Iureș-Măniușu, provocat de demiterea primului de la conducerea Teatrului Odeon, sunt înclinați să-i confere lui Mihai Măniușu calități în plus. Poate că din nou greșesc, dar mă tem că aceste două spectacole, mult laudate de anumiți critici, în scrierile cărora s-a interferat, conștient sau nu, imaginea gestului civic al regizorului, cedează **dramaticitatea** în favoarea **teatralității** exterioare.

Interferențială, dar în alt sens, pare a fi și percepția pe care o are Horea Popescu, unul dintre regizorii ce au construit valori reale în teatrul românesc postbelic, cu privire la critică. El tinde să atribuie unele aprecieri prea critice la, bunăoară, spectacolul cu *Ondine* de la Teatrul Național faptului că a fost investit cu o funcție publică, aceea de director al instituțiilor de spectacol din Ministerul Culturii. S-ar putea să fie așa cum crede regizorul: funcția oficială îi nemulțumește pe anumiți cronicari, accetându-le severitatea în judecarea unor spectacole. Dar dacă, totuși, nu este așa? De ce mie, care nu sunt critic, ci doar un spectator conștiincios, mi-a plăcut foarte mult **Profesionistul** al aceluiași Horea Popescu, de la același Teatru Național, și mai puțin *Ondine*, care nu a provocat entuziasmul unor critici, dar s-a bucurat de adeziunea publicului? Există diferențe de evaluare, dar nu întotdeauna ele exprimă inducții extraestetice.

Dacă e să vorbim de interferențe, nu le putem ignora pe cele mai brutale. Un tânăr critic, care mi s-a părut naiv-ignorant-juvenil când a declarat, public, că dramaturgia românească a fost înainte de 1989 în întregime „roșie” și care, ulterior, mi-a stârnit interes și, uneori, simpatie pentru judecăți de valoare mature, se apucă să afirme pe un post de televiziune, într-un limbaj dedus parcă din lexicul vechilor jandarmi ideologici, că *Fuga* de Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu, reprezintă, un „pericol politic”. De aici până la constituirea unor comisii care să interzică spectacole nu este o distanță prea mare.

Și, totuși, cazurile de interferență sunt relativ rare. Mult mai puternică îmi pare, chiar în această perioadă de exacerbare a diferențelor, **convergența** asupra valorilor. Așa se face, de pildă, că atât Premiile UNITER, cât și Premiile Criticii sau ale Festivalului „I. L. Caragiale” gravitează în jurul aceluiași personalități: Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Valeria Sektu, Ion Cojar, Mihai Măniușu, Marcel Iureș, Mariana Miliuț, Maia Morgenstern, Oana Pellea, Matei Vișniec, Alice Georgescu, Emil Boroghina, Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, și încă altele. Semn că valoarea îi **desparte** pe oameni în aceeași măsură în care îi și **unește**, rămânând unicul criteriu permanent și infailibil. ■

Ornamentele fără actor

Există, fără îndoială, o tehnică sau, mai degrabă, o strategie a interviului, a conversației consemnate, care variază, firesc, după tipul interlocutorului. În această gamă diversă în tonalități se pot înscrie dialogurile dramatice prin complexitatea contradicțiilor din care se nasc, dialogurile comode, temperate, cuminiți și, până la urmă, anoste. Există și dialoguri agresive, în care raportul de forțe este inconstant, fluctuând în funcție de abilitatea „adversarilor”, decizi, unul, să forțeze dezvăluirea cât mai multor „dedesubturi”, iar celălalt – să le camufleze cât mai eficient.

În această ultimă categorie s-ar putea integra și volumul apărut în 1990 la editura italiană Laterza – **Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.**

Nu este prima carte de interviuri cu actorul-dramaturg, iar amănuntul este semnificativ. Proteismul lui Dario Fo – polemist furtunos, ce cultivă infracțiunea împotriva normei și a conformismului, provocarea Puterii și gustul surprizei – nu poate fi fixat printr-o singură tentativă. „Provocatorul” – Luigi Allegri, profesor la Universitatea din Parma – mărturisește chiar că „a dialoga cu Fo este una dintre experiențele cele mai interesante și, în același timp, mai frustrante care ți se pot întâmpla. Deși ne-am pregătit și ne-am pus de acord asupra scenariului și structurii, totuși Dario, cu acea dezlănțuire a fabulației care face din el un extraordinar actor, a fost cel care a condus întotdeauna discursul”.

Încercând să scape de sub dictatura celui care se confesează, dialogul urmărește să reconstruiască principalele repere biografice ale intervievatului, „anii de ucenicie”, influențele măștrilor, secretele meseriei, până la causticele lui opinii asupra teatrului italian contemporan.

Statutul său particular îi dă lui Dario Fo – dramaturg și actor totodată – posibilitatea unei analize complexe a fenomenului teatral. Redăm în continuare un fragment din capitolul „Regizorul și actorul: un raport dificil”, având certitudinea că actualitatea acestei relații nu este o problemă de modă.

Allegri: **De fapt, tu vezi proeminența regiei ca pe un rău necesar doar atunci când lipsește materia primă, mai exact, actorul.**

Fo: Nu, insist asupra faptului că, personal, prefer actorul care face teatru fără, sau aproape fără, ornamente în plus, și nu ornamentele care fac teatru fără, sau aproape fără, actor. Cred că, de multe ori, motivele principale care

generează o presiune a regiei, a efectelor tehnice și scenografice, căutarea unei coralități subtile, a iluminării sofisticate se află în **neîncrederea** față de valoarea pe care o au cuvântul spus (nu cuvântul scris), gestualitatea, sunetul, ritmurile, tempo-urile, pauzele și fascinația pe care actorul le poate produce singur.

A: **În viziunea ta, actorul ar trebui să fie mereu elementul central?**

F: Nu, nu totdeauna. Există situații în care poți foarte bine să realizezi chiar momente de scădere a importanței lui. Dar o altă modalitate dăunătoare de a face regie este aceea de a limita actorul la o intonare monotonă, așa cum, de exemplu, recită actorii lui Luca Ronconi, cu acea oribilă vorbire cântată. E un lucru cât se poate de rău, pentru că asistăm la distrugerea totală a valorii discursului. Nu se mai urmărește sensul discursului pe care îl ține actorul, ceea ce îți povestește el, ci doar atmosfera, emoțiile, cuvintele pentru ele însele: asta înseamnă distrugerea logicii povestirii.

A: **Totuși, toate acestea sunt gândite pentru a scoate în evidență altceva. Alegerea acestei modalități se face cu un scop precis, se câștigă altceva.**

F: Desigur, dar pentru mine nu este interesant, eu urăsc acel **altceva**, îl detest, pentru că este exact contrariul a ceea ce înțeleg eu prin teatru. Nu spun că acela nu ar fi teatru, dar pentru mine e un teatru degenerat, un teatru care ar trebui împușcat, zdrobit până la capăt sau, mai rău, ignorat. Este un teatru fără agresivitate, fără denunțări, care nu se află pe nici o poziție, îngrozitor de estetică-hedonist.

A: **E un teatru „formalist”, în sensul peiorativ al termenului?**

F: Este teatrul fugii, al „marii estetici”, al mașinărilor. Unul dintre lucrurile cele mai grave din teatrul de azi este că nu mai există provocare, pentru că publicului nu-i pasă, spune: „mi-a plăcut, nu mi-a plăcut”, dar nu se înfurie, nu se pasionează, nu participă, nu-l mai auzi spunând: „m-a iritat, m-a revoltat, nu sunt de acord...” De multe ori mi s-a întâmplat să asist la spectacole după texte pe care le știam pline de probleme,

de denunțări... agresive și poetice în același timp, dar pe care nu le-am mai recunoscut, le-am găsit destrămate, golite de conținut, umplute cu declamații(...)

A: **În acest sens, vezi vreo diferență între noțiunea de teatru și cea de spectacol? În sensul că teatrul constă în munca premergătoare spectacolului, care se transformă apoi în obiect la îndemână, oferit unui public.**

F: Nu, pentru mine, spectacolul și teatrul înseamnă același lucru. Eu sunt de acord cu ceea ce spune Brecht: „Să distrezi, să faci spectacol”. Dacă nu distrezi, faci altceva – o conferință. Mai e apoi spectaculosul, în sensul grandiosului și al uimitorului. Desigur, și eu vreau să uimesc, dar vreau să o fac printr-o imagine, o idee, o îndoială; nu urmăresc stupefacția care se exprimă prin „O, Doamne!”. Așa că efectul, luminile, leul mecanic ce intra în scenă în secolul al XVI-lea, prăbușirea unui castel, spaima, focul, triplul salt mortal nu mă interesează. Ceea ce mă interesează este de a reuși, cu un minimum de mijloace, să realizez o emoție mai mare decât aceea provocată de efectele speciale. Iată de ce îmi place povestirea... de exemplu, a unei bălării: simt că, la sfârșit, cu ajutorul cuvintelor, gesturilor, voi obține imagini mai grandioase decât acelea oferite de o bălărie adevărată. Astfel, oblig la punerea în funcțiune a unei părți a creierului care deseori somnolează, pe care nu o utilizăm. Mai ales în societatea contemporană, proiectarea imaginilor fanteziei te îndoapă cu senzații mecanice, cu efecte speciale. Te așezi în fața televizorului și el nu te mai lasă să-ți imaginezi nimic. Televiziunea și, mai frecvent, cinematograful te bombardează cu toate ingredientele. Peste puțin timp vom avea și a patra, a cincea, a șasea dimensiune! Sunete, muzică, efecte sonore, vom avea actori extraterestri, regizori pe bandă, impresari mutanți... Ah, nu, pe toți aceștia îi avem deja.

Prezentare și traducere

ANCA PLATCU

Scenă din Avea două pistoale cu ochi albi și negri de Dario Fo la Teatrul de Comedie (regia: Tudor Mărăscu)



ALEXANDER HAUSVATER: „Cel mai puternic concurent al teatrului“



foto: Corina Tudose

□ După părerea dumneavoastră, cum funcționează transmiterea de energie, în teatru? Pe ce stare se bazează și cum se creează această stare, de unde vine ea? Este de natură emoțională, mentală, afectivă, senzorială, intelectuală sau de ce tip?

■ Energia e o necunoscută, probabil că ea există în inconștientul nostru și,

probabil, poate fi împărțită în două categorii: o energie **de suprafață**, vizibilă, fizică, artificială, și energia **adevărată**, care înseamnă spiritualitate, căldură, imaginație. Cum transmitem însă această energie publicului – asta, din păcate, mi-a rămas complet necunoscut. La multe spectacole pe care le-am făcut și care erau extraordinare în sala de repetiție, publicul n-a reacționat deloc în sala de spectacol, sau invers... Ori publicul de marți a reacționat fantastic, dar miercuri seara, la același spectacol, aceeași energie nu a fost acceptată și reținută. Asta ține de necunoscutul teatrului. Dar energia reprezintă un talent sau o capacitate individuală; or, cum poți să obții o capacitate colectivă fără să-ți abandonezi capacitatea individuală? Cum să ajungi să te abandonezi și, în același timp, să rămâi în ritmul energiei vieții tale? Sunt întrebări de bază în teatru... Actorul suprem este acela care poate să devină membru al colectivului și, în același timp, să rămână el însuși, în ritmul energiei sale individuale.

□ Există și o doză de comunicare afectivă în acest tip de relație? Ce loc își află ea în creația artistică?

■ Cred că nu poți să intri într-o sală de repetiție și să închizi o ușă în spatele tău, să nu existe o comunicare afectivă: faptul că ne aflăm împreună, că ne-am ales unii pe alții, că ne regăsim în aceeași societate, în aceeași lume a personajelor, ne convoacă la o iubire reciprocă. Important rămâne însă scopul final: creația, arta.

□ Există o „modalitate Alexander Hausvater“ de a aborda teatrul? Sau această modalitate diferă de la un spectacol la altul? Care ar fi caracteristica felului dumneavoastră de a face teatru?

■ Cred că teatrul, prin definiție, refuză orice constanță. Creația dramatică, așa cum ne-a parvenit prin marile genii teatrale, cum ar fi Shakespeare, de pildă, reprezintă acumulări de fabule, de povești, de diverse stiluri, de gândiri diferite, care sunt puse în aceeași albie, într-o singură formă teatrală. Constănța înseamnă căutarea unei perfecțiuni în exprimare, cu conștiința că niciodată nu se va ajunge la asta, deoarece nu se poate „finaliza“ o conduită umană. Modalitatea mea de lucru nu cunoaște nici o constanță. Ce caut eu în procesul lucrului și ce mi se pare cel mai important este să văd **un adevăr**. Dacă nu reușesc, ce se întâmplă în sala de spectacol nici nu mă mai interesează. Adică, dacă adevărul n-a fost descoperit în sala de repetiții, ce a spus publicul sau ce au spus criticii nu mai contează.

□ Se zice că mediul influențează artistul. Sunteți de acord? În ce măsură v-a influențat, montând în Occident, faptul că sunteți născut în România, că aveți – poate – rădăcinile aici? Și în ce măsură vă influențează acum,

când montați aici, faptul că veniți din altă parte, din alt tip de civilizație?

■ Noi suntem un reflex al societății, al familiei, al evoluției noastre, al istoriei, al politicii, al timpului în care trăim. Dar, în biografia mea spirituală, faptul că m-am născut la București rămâne un simplu fapt. Cultura și rădăcinile mele nu sunt în țara aceasta, fiindcă eram mult prea tânăr când am plecat ca să fi fost conștient de ce se întâmpla. Cu toate astea, deoarece – din păcate – lumea nu știe destul despre România din punct de vedere cultural, fiind născut la București, chiar dacă n-am trăit aici decât șapte ani, în orice interviu, în orice discuție, mă străduiesc să explic lucruri pe care, de fapt, nici nu le mai cunosc. Am început să le cunosc din nou în 1989, când m-am simțit mândru că o țară care mi se părea complet abandonată, complet delăsăată, se poate revolta contra sistemului totalitar. Revenind aici pentru a treia oară, mi se pare că acum este cea mai dură etapă, aproape dezastruoasă. Credeam că totul va fi diferit: societatea, teatrul... Poate că publicul s-a schimbat, dar restul, din păcate, nu. Este o contradicție totală între ce anticipam și ce se întâmplă. Revenind la întrebare, faptul că vin din afară nu-mi spune absolut nimic, pentru că astăzi nu mai există **afară și înăuntru**; aceștia sunt termeni care țin de o infrastructură din alt regim, în care se spunea întotdeauna că ceea ce vine din afară e mai bun sau că oamenii pleacă în străinătate ca să le fie mai bine, pe când eu știu mulți, mulți români, în afara țării, care sunt într-o situație lamentabilă... Deci ideea de a veni din afară nu-mi spune nimic; ce-mi spune mult este că, atunci când am venit pentru prima oară, exista aici conștiința faptului că se poate ajunge undeva prin prisma evenimentelor istorice... Și acum, aceasta nu numai că nu s-a realizat, dar suntem poate și mai în urmă decât eram atunci... În ceea ce mă privește, sunt un produs al mai multor culturi, și aceste culturi sunt contrastante. M-am născut într-o țară care se numește România... dar, din punct de vedere religios, eram o familie evrească, deci eram minoritari... eram mereu conștient de asta. Am plecat în Israel, unde nu m-am alăturat naționalismului israelian, m-am dus la o școală creștină, singura școală cu educație engleză. Educația mea a fost complet engleză; dar, în același timp, făceam armata sau participam la diverse activități specifice societății israeliene. După aceea am plecat în Irlanda, unde am studiat și am lucrat în teatru... Și în Irlanda, iarăși eram **străinul**... După aceea, am venit în America de Nord și iarăși eram **străinul**... Așa că ideea **străinului** este probabil ideea care m-a determinat cel mai mult... Iar culturile cred că sunt adoptate prin inconștient, în timp ce conștientul se revoltă împotriva acestei adopțiuni. Fiindcă am avut o educație foarte clasică și foarte severă, foarte anglicană, mi-am dat seama că acele culturi numite clasice sau stabile sunt și ele procese temporare, iar permanența culturală nu poate să existe decât prin modul de inspirație, prin clipă. Într-un anumit moment, ne regăsim având nevoie de o cultură sau de alta. Ce m-a creat pe mine este, fără discuție, faptul că adoptam o cultură și, după aceea, ca pe un cadou primit la o onomastică, o spargeam prin revoltă.

□ Ce credeți despre teamă ca sentiment în teatru? Dar în societate? Frica, pe scenă, poate fi mai bine exprimată atunci când ea a fost o experiență colectivă? De pildă, o trupă occidentală ar fi făcut ...câtușele cu tot atâta dăruire și implicare ca Odeonul?

■ Nu știu, poate chilenii ar fi făcut mai mult, chinezii și mai mult, iar indienii, în rezervațiile din America de Nord, și mai mult și a.m.d. Dacă atingi un nerv al experienței personale, ajungi foarte departe. Când am făcut spectacole despre lagărele de concentrare, de exemplu, mi-era **mie** o teamă teribilă ca acei oameni care supraviețuiseră și veniseră la teatru să nu creadă că „noi încercăm să spunem pe scenă: „și noi am fost acolo, și noi am supraviețuit“. Cred că actorul trebuie să exprime o teamă

colectivă, dar această teamă colectivă reprezintă un proces de purificare, nu e teama care ne face pe toți să fim sclavi. Teama nu este o reacție fizică sau a sistemului nervos; teama este o modalitate clară a puterii politice de a-și menține dominația. Așa că teama **pe scenă** poate să fie arătată numai prin reflectarea experienței unui public, și nu prin crearea unei acțiuni. Dacă se poate sugera o experiență de teamă – cea teamă care te invadează și îți anihilează orice simț, orice simțământ, orice putere de a supraviețui –, actorul devine într-un fel o **materie reflectoare**, o materie care să-ți aducă aminte, care sugerează, dar nu o materie totală. Eu mă plictisesc când actorul se epuizează pe scenă, se consumă, și regizorul relatează o poveste, o urmărește pas cu pas, de la început până la sfârșit... Eu vreau să prind lucrurile din zbor, să le schimb, să le interpretez, ca spectator, cum vreau, nu să mi se dea mură-n gură. Nu vreau. Teama reprezintă, probabil, primul sentiment uman, fiindcă, atunci când teama nu exista, nu aveam nimic de pierdut. Cu cât acumulezi mai mult, cu atât teama se multiplică. Când primii oameni, Adam și Eva, au fost izgoniți din grădina Paradisului, ei au fost aruncați în brațele spaimei. Pentru că au fost pedepsiți cu moartea. Moartea este definiția ultimă a sentimentului de teamă. Înainte nu-ți era teamă de nimic, deoarece aveai o eternitate în fața ta. Dar acum știi că moartea poate veni oricând... acum, acolo, aici, în orice moment. Și toată viața reprezintă un fel de combatere a sentimentului de teamă. Omul puternic poate să trăiască cu teama și s-o arate de fiecare dată – asta este ceea ce aș vrea eu de la un actor, ca de fiecare dată să-mi arate cât e de terorizat, cât de artificial, de necrezut este pentru cineva să pășească pe o scenă... doar să facă doi pași pe scenă și să reușească să se comporte într-un mod firesc. Numai pentru faptul acesta și ar trebui să acordăm un respect total actorului, pentru că el poate s-o facă. Eu n-aș putea. Așa că teama reprezintă, probabil, definiția meseriei de actor. Actorul – nu contează câți ani de experiență are – în seara premierei e pur și simplu înspăimântat, e **terorizat**. De ce? Pentru că nu va avea succes? Nu! Multora nu le pasă. E terorizat de faptul că în seara aceea trebuie să se nască, trebuie să nască. Și nașterea este primul nostru război, prima noastră luptă.

■ **Ce pondere acordați filonului poetic în spectacolele dumneavoastră? Ați simțit nevoia să opuneți poezia, lumii violente în care trăim azi?**

■ Poezia scenei există prin definiție. Când un bărbat și o femeie se întâlnesc pe o scenă, se naște poezia, există poezie prin faptul că două corpuri sunt acolo. Întrebarea este dacă ceea ce vor spune ei după aceea nu va reuși să anuleze această poezie. Poezia este cântecul inconștientului, este spațiul liber, spațiul gol al scenei. Și mă întreb tot timpul de ce anulăm acest spațiu gol al relației, al iubirii, punând decor și nu știu câte alte lucruri... Cred că o piesă trebuie să aibă crâmpoie poetice tot timpul. Prin urmare, poezia nu reprezintă un Baudelaire, să zicem, care ar veni să-ți recite câteva versuri, ci obligația ta de a-ți plasa viața în această situație. Și cred că asta se și întâmplă pe scenă.

■ **Credeți că aveți curajul să mergeți la limită pe scenă, să încercați reprezentarea tuturor instinctelor, sentimentelor omenești, poate a cruzimii care este în noi, poate a extazului?**

■ Nu, sigur că nu, cred că e imposibil. Și viața este concurrentul cel mai puternic al teatrului; față de ea, suntem niște ființe minore, niște clovni, bufoni, imitatori.

■ **Teatrul nudității este un teatru al autenticității?**

■ Depinde cum e utilizat. Nuditatea, ca și sexualitatea, reprezintă expresii ale spiritului. Și atunci nuditatea poate să devină un fel de manta a spiritului; este o necesitate teribilă, chiar dacă acum e complet manipulată. Totuși, așa ne naștem,

asa murim, așa dăruim, așa ne pierdem virginitatea, așa concepem și așa trăim momentele supreme. Și dacă teatrul nu răspunde la asta, nu răspunde la chestiunea cea mai importantă, cred. În viață, astăzi, trupul omenesc e manipulat, satisface o singură funcție. Pe când funcția nudității concepute de artiștii plastici, de pildă, este să reprezinte, să illustreze o evoluție.

■ **Credeți că actorul român satisface exigențele a ceea ce numim actor total?**

■ Cred că actorul român are potențialul să fie unul dintre cei mai mari actori ai lumii. Dar el este doborât, omorât de sistem. Zelul lui și energia lui sunt oboseite din cauza acestui sistem și, încet-încet, el ajunge să-și piardă potențialul. Însă, din toate punctele de vedere, cred că actorul român, care a fost creat printr-o școală anumită, este deschis, are poate întreaga gamă de posibilități de a improviza, de a crea, de a imita etc.



Imagine din ...au pus cătușe florilor... de Fernando Arrabal în regia lui Alexander Hausvater (Odeon)

Întrebarea radicală se pune în legătură cu această pedagogie care vine din Institut, unde anumiți profesori (există clasa prof. X, Y) definesc teatrul într-o singură „culoare”, ceea ce reprezintă o greșală fatală. Și acești tineri actori au nevoie de timp ca să uite și să revină la diversitate, la lipsa de definiție.

■ **Și cum pot ei să ajungă la această lipsă de definiție, la o disponibilitate mai mare?**

■ Prin experiența vieții și prin faptul că, lucrând cu regizori de stiluri diferite, merg de la un stil la altul, de la o extremă la alta. Dar cel mai important mi se pare ca actorul să-și definească sieși de ce face această meserie, de ce este el actor. Dacă nu-și definește acest lucru și dacă gândește ca la noi, în Occident (să facă bani, carieră, faimă etc.), e pierdut. Actorul este actor deoarece vrea să vorbească pentru oameni, pentru Dumnezeu – pentru orice, dar trebuie să existe un țel. Mai ales în țara asta, aud că o actriță trebuie să fie frumoasă, că există relații personale între profesori și elevi – de necrezut! –, că un anume actor nu e bun pentru că e scund... Mi se pare complet ridicol... Totul trebuie complet redefinit. Astăzi, când în toată lumea sunt atâtea greutăți economice, pentru ca cineva să devină actor, cred că el trebuie să nu aibă încotro, să existe ceva care să nu-l lase să meargă în altă direcție. Dar celălalt, cei care au cel mai mic dubiu asupra talentului lor, să nu-și risipească viața, să facă altceva.





□ **Ați afirmat că în teatru contează ansamblul. Nu există cumva și riscul să atenuezi individualitățile, prin această concepție?**

■ Există, absolut. Există la fiecare spectacol și este o încercare teribilă, pe care un actor veteran o înțelege; un actor tânăr n-o înțelege totdeauna. Actorul tânăr va deveni ansamblu și-și va pierde individualitatea, veteranul își va menține individualitatea și felul lui de a gândi, de a reacționa... Însă e imposibil să forțezi pe cineva să devină altcineva, să devină membru al unui grup. E foarte, foarte greu, asta se întâmplă prin „chimie”, și se întâmplă foarte rar. Mie, de exemplu, mi se întâmplă cam la 8-10 spectacole o dată. Iar atunci când merg la un spectacol unde sunt 20 de oameni pe scenă, pot să văd spectacolul numai uitându-mă la un mic servitor cehovian, care nu face aproape nimic; dar prin privirea lui și prin prezența lui tăcută, eu văd piesa.

□ **Mă interesează cum ia naștere un spectacol Hausvater din punctul de vedere al colaborării cu actorii. Ce tip de pregătire practicați cu ei? Mă refer la anumite exerciții, la găsirea unor noi mijloace, la tehnici de mișcare, de concentrare, care - de fapt - duc spre cunoașterea eului uman și actoricesc.**

■ De obicei, important este să începem repetițiile printr-un proces de respirație, un proces vocal și corporal, care va scoate actorul din rutina lui cotidiană, din viața lui obiectivă, pentru a-l împinge spre un alt nivel de existență. Atunci când actorul se va regăsi în universul piesei, în universul spectacolului, procesul de creație poate să înceapă. Esențial, în lucrul cu actorul, este să-ți dai seama care este balanța, raportul între creație ca proces de primire și creație ca proces de filtrare. Este important atunci ca partea teoretică a pregătirii, cercetarea actorului, înțelegerea lui să aibă loc înainte de repetiții. De aceea, adeseori, vorbesc cu actorii cu mult timp înainte de a începe repetițiile... Actorii se deosebesc între ei, bineînțeles, au vârste diferite etc. Așa că de fiecare dată încerc, cât pot mai mult, să înțeleg de unde vine un actor, ce este și, chiar dacă pun accent pe munca de ansamblu, să-mi dau seama cum poate să rămână el însuși în globalitatea spectacolului. Munca de pregătire este mult mai vastă, deoarece trebuie găsite căi, mai ales de improvizație, printre care textul este doar **una** dintre modalitățile de exprimare ale actorului. Asta e foarte important. De exemplu, dacă am înțeles că un actor a avut o viață mai interesantă decât personajul, încet-încet eu uit de personaj și mă concentrez asupra actorului; prin improvizații, prin situații pe care le creăm împreună, îl determin să-și releve această experiență personală, pe care, după aceea, o va plasa pe textul respectiv. Devine de o importanță radicală ca gândirea lui să producă textul, și nu **să dea iluzia** că produce textul. Nu sunt interesat de joc ca tehnică, nu mă interesează nici măcar actorii buni, mă interesează și actorii proști, pentru că actorii proști pot fi oameni extraordinari; trebuie să vedem **umanitatea**, nu jocul tehnic. Jocul trebuie să deruteze tot timpul; actorul trebuie să aibă momente radicale și, ca să meargă de la o extremă la alta, să facă un personaj și, două secunde după aceea, să iasă din personaj și să poată privi în sine. E nevoie, din punct de vedere psihologic, să lucrez cu el și să-l determin să nu mai ia în considerație propria lui unitate de gândire. Când actorul lucrează cu mine, el este șocat, este revoltat, este înfricoșat și, pe undeva, trebuie să-și reevalueze o întreagă carieră sau o întreagă educație. Câteodată e imposibil, câteodată abandonează. Ce țin să subliniez este faptul că textul cel mai important, pentru mine, este lipsa de text, iar jocul cel mai important este lipsa de joc, după cum decorul cel mai important este lipsa de decor ș.a.m.d.

□ **Există, deci, în teatru și alt limbaj decât cuvântul și sensul închis în cuvânt?**

■ Pe cuvânt, desigur, se puna foarte mult preț în timpul RĂND NU EXISTĂU ALTĂ MODALITĂȚI DE COMUNICARE, nu mass-media.

Astăzi, cuvântul devine ceva mai plastic, mult mai „lichid”, el poate însemna, de exemplu, un rezumat al mai multor acțiuni. Astăzi întrebuițăm un cuvânt pentru zece pagini de ieri și o frază pentru cinci capitole. Avem această concentrare completă asupra lingvisticii și un mare lingvist, Chomsky, când vorbește despre asta, vorbește despre puterea **sugestiei**. Un mare compozitor, John Cage, susținea că **tăcerea** poate sugera mai multe lucruri decât oricare linie melodică, pentru că linia melodică reprezintă ceva **final**. Așa că e foarte important ca actorul să înțeleagă că, prin lipsa de mișcare sau prin lipsa de vorbire, el poate sugera foarte multe lucruri. Când începe să vorbească, aceste lucruri se limitează la **unul**, unul singur, la o singură poveste. Teatrul nu mai poate să fie o singură poveste; este povestea tuturor, cuprinde mai multe povești. Cinematograful cuprinde o singură poveste, de asta, într-un fel, este inferior teatrului: acolo ești limitat la un cadru. **În teatru nu ai limite.**

□ **În montarea unui spectacol, câtă independență recunoașteți actorului? Devine el un element care acționează autonom sau un element asupra căruia acționează regia, care îi poate, eventual, limita posibilitățile de exprimare?**

■ Cât am visat să am o discuție cu un actor și după aceea să vin la premieră, după aceea unică discuție!... Actorul **mare**, actorul **complet** este acela care, când lucrezi cu el, filtrează totul în mod organic, conceptual, în felul lui propriu. Și, când se exprimă, el preia gândirea mea, care trece prin el și devine altceva, complet altceva. Actorul mai slab, actorul care nu cunoaște acest proces încearcă să traducă în practică fiecare gând al meu, ceea ce reprezintă o greșeală totală. Un regizor nu poate decât **să declanșeze** o conduită umană. Eu nu pot să cunosc procesele fizice, corporale prin care trece personajul, decât pe cale intelectuală. Aceste procese depind complet de comprehensiunea și de acel filtraj al actorului. Se întâmplă cu actorii mari; nu se întâmplă cu tinerii, câteodată, și atunci trebuie să-i aduci la o conduită mult mai precisă. Acestor tineri nu li s-a întâmplat nimic; ei nu s-au zbatut pentru nimic, n-au emigrat, n-au luptat în războaie ș.a.m.d. În România, măcar, a fost o revoluție și au fost oameni care chiar au participat la ea, dar, în general, la tineri totul este **teoretic**. Teoretic și, uneori, din păcate, fără cultură, cultura lor fiind bazată pe mass-media, ceea ce mi se pare foarte grav. Câteodată, actorii tineri mă iau drept un profesor universitar bătrân, deoarece eu cred că este important să le vorbesc despre istorie, despre cultură, atunci când fac teatru cu ei. Pentru că primul exercițiu al unui student la teatru este „Urcă-te pe scenă!” – și după aceea? „Urcă-te pe scenă!”... câți oameni pot să facă asta? Nu sunt prea mulți... „Urcă-te pe scenă!” – și după aceea ce se întâmplă pe scenă? Textul nu este nimic, **transparența** e totul. Mi se pare foarte interesant că același sistem, care dă roade cu un actor, nu obține nici un rezultat de la altul. Teoria trebuie totdeauna tradusă în practică și practica este un proces de improvizație continuu și permanent, care cere un singur lucru: să ascuți omul, să ascuți suprafața lui și după aceea să-i ascuți interiorul. Și să-ți poți schimba părerile, dacă e nevoie, la fiecare cinci secunde.

□ **Școlile moderne de psihanaliză susțin că teatrul, situația de intrare în joc, reactivează copilăria, care păstrează starea de joc, ascunsă la maturi, o stare mult mai liberă, cu o deschidere, o libertate, cu o curiozitate mult mai mare. Credeți în această teorie?**

■ Jocul nu este domeniul exclusiv al actorului. Cred că fiecare om joacă. Tu joci. Te machiezi, te îmbrăci, vorbești într-un anumit fel, într-un fel vorbești cu un iubit, altfel, la birou, cu mama, altfel, cu mine, altfel. Va să zică **te schimbi**; în diferite situații ne schimbăm. Fiecare joacă **jocuri teatrale**; eă o parte integrantă a rutinei lui. Sunt roluri ale vieții. Este primul lucru care

trebuie înțeles. În societate nu jucăm jocuri teatrale, noi trăim aceste jocuri și nu cred că ne reîntorcem la copilărie prin asta, fiindcă asta face parte din chiar ființa noastră organică. Diferența este că actorul trebuie să-și asume într-un mod **conștient** acest joc. Faptul de a fi conștient presupune o anumită **dualitate**. Actorul trebuie să joace două roluri în același timp: rolul vieții lui – cine este el – și rolul din spectacol, de care el, ca om, se deosebește. Pentru mine e foarte important, de exemplu, nu vocea, nu trupul, nu machiajul, nu neapărat personajul, ci modul în care actorul intră dintr-o lume în alta. Această schimbare de la cine **este** la cine **va fi** sub ochii noștri reprezintă **măiestria** actorului. Iar pentru mine este totdeauna de o importanță radicală ca publicul să știe că începem de undeva și mergem într-o direcție, dar mergem prin el, cu publicul, reflectați de el.

□ **Credeți că există un echilibru, în ce face actorul, între – să zicem – intuiție și elaborare conștientă, controlată?**

■ E foarte interesant, de exemplu, că n-am văzut niciodată un bun actor care să fie capabil să predea în fața unor elevi, să explice ce face. N-am văzut asta niciodată. Nicăieri în lume. Se spune că aici sunt actori buni care predau, dar eu n-am văzut niciodată asta. Am vorbit cu oameni ca John Gielgud... mai ales în Anglia, actorul habar nu are ce face. În momentul în care începe să-și pună întrebări teoretice, întrebări stanislavskiene, el nu mai este actor. Nu mai poate să fie actor. Asta e o chestiune foarte importantă, fiindcă, dacă spunem celor tineri, în școală, că jocul înseamnă asta și asta, le spunem minciuni. Ce poți să le spui este că predai, să zicem, ramura **aceasta** a jocului. Că îi înveți **această** direcție a jocului. Dar jocul este ca respirația, ca viața, ca trupul, ca iubirea, ca femeia, este nepuizabil și nu poate să fie definit.

□ **Credeți în memoria fizică a actorului, fixată în gest, acțiune, relație?**

■ Gândirea oricărui om este și fizică. Fizicul reprezintă reacția instinctului și instinctul conduce la reacția cea mai pură, care nu trece prin judecata logică a creierului. De aceea îmi și place actorul care exagerează. Îmi place foarte mult **exagerarea** fiindcă, în momentul acela, actorul iese din personaj și devine **omul** care exagerează. Este reacția lui, dinspre personaj spre om. Așa că instinctul memoriei fizice, cum spui, înseamnă un fel de acumulare a tuturor lucrurilor ce au existat anterior în tine. Există o serie întreagă de reacții instinctive și actorul **are** aceste reacții; câteodată ele nu au nici o legătură cu personajul, în acel moment, dar e foarte important să le iei în considerație.

□ **Ce loc ocupă sentimentul în spectacolele dumneavoastră? Nu credeți că mimarea unui anumit sentiment – a extazului sau a teroarei, de exemplu – ar putea duce la autentica, efectivă lui resimțire de către actor?**

■ Fenomenul că un actor se îndrăgostește de un altul, sau de regizor, cu ocazia unui spectacol se petrece pentru faptul că actorul lucrează cu o vulnerabilitate emotivă extraordinară. Noi suntem **les enfants du paradis** – asta nu înseamnă numai expresia inocenței, ca la Byron, ci și faptul că acești **enfants du paradis**, înainte să iasă din paradis, se dăruiau numai emoției. Singura emoție care exista era abandonarea, dăruirea, iubirea. Așadar, emoția primară, originară, emoția-sursă este acest tip de emoție. Toate celelalte emoții care ar mai exista pe lume ar putea să fie „făcute” de către actori, cu condiția ca această primă emoție să existe în ei. Pentru mine este totdeauna hotărâtor, când văd un actor, dacă el poate să iubească, să se dăruiască, dacă este un pasional. Și dacă nu e... actoria lui nu mă convinge prea mult. Artiștii sunt oameni de o pasiune evidentă și această pasiune evidentă este în adâncul ființei, nu neapărat în conduita lor. La un moment dat al vieții mele, am învățat să deosebesc acești oameni de alții. De exemplu, la **Pericle** am lucrat cu o actriță de la care nu reușeam să scot nici o emoție. După multe jocuri psihologice, am întrebat-o: „Tu ai avut copii?” „Da.” „Și a fost dureroasă nașterea?” A spus „da.” „Și ai țipat?” Și-a spus „nu”. „De ce?” „Pentru că n-am vrut să-i deranjez pe ceilalți.” Va să zică, n-a țipat la nașterea copilului pentru că n-a vrut să deranjeze. Și deodată mi-am dat seama de un lucru fatal: această emotivitate ne deosebește. Actorii care sunt emotivi – acești actori **țipă**. Este un țipăt emotiv complet, este o necesitate... de a se întâlni, de a se iubi, de a se atinge. Și emotivitatea este importantă nu neapărat la nivelul acțiunilor de scenă pasionate, ci la cel al acțiunilor de scenă banale. Asta e radical, în teatru. Nu mă interesează ca indivizii care joacă în **Romeo și Julieta** să se prefacă îndrăgostiți, mă interesează că individul care spune „cafeaua este pe masă, domnule” **plânge**, fiindcă acel „cafeaua este pe masă, domnule” este acțiunea lui principală în acea zi, este forma lui de compătimire și de generozitate. Poate că e minimă, poate că nu e nimic, dar, în existența lui, este esențială.

DOMNICA ȚUNDREA GHEORGHIU

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



Despre „ăia“

Cel mai curent reproș adresat criticului de către creatorii de teatru este neadecvarea la obiect, faptul că înșii (dar cel mai des inșele) sunt catapultați de către redacții incompetente și preocupate de scandal în sala de spectacol (unde teatrul le rezervă sau nu locuri) și că, o dată ajunși acasă, ei emit opinii fără legătură cu propunerea regizorală, cu obiectivele interpretării, cu știința decodării semnelor din decor și costume, cu estetica și stilistica spectacolului, dar, precis, determinate de „ăia“. „Ăia“ sunt cei care îi manevrează și manipulează. „O seamă de cronici prost scrise“, califica Dan Micu articolele care contestau într-un fel sau altul spectacolul său de la Teatrul „Nottara“ cu **O noapte furtunoasă**. Întrucât regizorul spunea că dosarul de presă al spectacolului este voluminos și că el cuprinde și multe laude entuziaste, deducem că acestea din urmă erau bine scrise. În general, prevalează opinia că aceia care laudă sunt inteligenți, culți și au darul expresiei, în timp ce „ăia“ care strâmbă din nas nu au nici calificarea, nici caracterul necesar pentru a-și tipări opiniile. N-am auzit pe nimeni plângându-se că e lăudat de un prost.

Situația astfel descrisă în rezumat nu e nouă și caracterizează într-o măsură mai mare sau mai mică relațiile din spațiul public între oamenii a căror principală motivație este succesul. Timizii, vulnerabilii, cei care nu suportă să fie atinși nici cu o floare să nu se apuce de teatru, dar nici de cronică dramatică. În aceste meserii ar trebui să se intre cu un psihic sănătos, deoarece practicarea lor nu e fără pericole pentru echilibrul mintal. Măcar la începutul vieții profesionale, artistul să nu sufere de mania persecuției și de corolarul ei, delirul de grandoare. Iar cronicarul să nu conteze prea mult pe constanța sentimentelor: ani de zile de devotată exegeză sunt anulați când se formulează o obiecție cu replica: „Te-ai dat cu ăia!“.

Și, acum, câte ceva despre „ăia“. În pofida ingerințelor ideologice, a cenzurii, a unei politici stupide de „îndrumare“, autoritățile comuniste n-au izbutit să modifice percepția corectă a scării valorilor. Prin interzicerea spectacolelor **Proștii sub clar de lună** și **Revizorul**, lui Lucian Pintilie nu i s-a luat locul ce i se cuvenea. Toată lumea știa că este unul dintre cei mai talentați regizori de teatru. Cenzura putea să interzică tipărirea numelui său, dar aici nu s-a reușit (ca în URSS) folosirea inerentelor rivalități între artiști pentru a-i manipula pe unii împotriva celorlalți, maculând intimitatea și sensul procesului de creație. Toată lumea știa și accepta că Ciulea, Pintilie, Esrig, Penciucescu au talent, iar tinerii regizori, când debutau, se făleau cu aceia dintre ei care le-au fost profesori sau de la care au învățat ceva văzându-le spectacolele. Tamara Dobrin, ministru-adjunct la Ministerul Culturii, îl detesta pe regizorul Alexandru Tocilescu și nu-și ascundea acest sentiment. Dar Tocilescu lucra, greu dar lucra, și spectacolul său **Hamlet** (neiubit de o anumită parte a autorităților) a beneficiat de cronici analitice și serioase semnate de Andrei Pleșu, Valentin Silvestru, Miruna Ionescu, Ileana

Lucaciu. Or mai fi fost și alții, pe care nu îi știu sau i-am uitat. Pe vremea aceea era foarte clar cine sunt „ăia“ și cum trebuie făcut pentru a impune valoarea, fie cu complicitatea, fie prin înșelarea lor.

Acum, „ăia“ s-au diversificat, s-au răspândit, dar cantitatea de dispreț a rămas constantă. S-au multiplicat suspiciunile: când Doru Mareș scrie în „Cotidianul“ și afirmă apoi la Tele 7abc că spectacolul **Fuga** pus de Cătălina Buzoianu este un „eșec“ și este „greșit din punct de vedere politic“, e greu să nu ghicești în spatele tânărului critic fantoma bătrânului Dulea: comunistă intransigentă anticomunistă schimbă semnul luptei de clasă, dar nu scoate ideologia și propaganda de pe teritoriul artei. Când spectacolul nu este nici măcar nominalizat pentru premiile UNITER, ideea că de fapt Caramitru, care e certat cu Cătălina Buzoianu, o „lucrează“, nu mai pare atât de absurdă. Dar nici cu totul îndreptățită: trebuie să-i dăm lui Doru Mareș și dreptul de a se înșela pe cont propriu. Când a venit Andrei Șerban în țară, oricine găsea un defect spectacolelor sale era un prost și un comunist. Așa i-a spus chiar el Nataliei Stancu, după cronica ei la **Livada de vișini**. În 1995 i-a venit lui Andrei Șerban rândul să aibă un potențial creator diminuat, după ce, la premiera de la Operă cu **Oedip**, i-a mulțumit președintelui Ion Iliescu. Scria Simona Hodoș în pagina politică (!) a ziarului „România Liberă“, sub titlul „Duplicitatea artistului la maturitate“: „Fericit că e băgat în seamă, că i se acordă atenție și sprijin, el devine brusc obedient. Și în această stare de spirit, creează lăläu și se abandonează fie clișeele, fie stridențelor. Ca artist adevărat este, Andrei Șerban a reușit (contra)performanța de a le aduna pe ambele într-o unică operă“. Deci, când făcea declarații convenabile politicii ziarului, Andrei Șerban era inatacabil. Un simplu „mulțumesc“ l-a înscris printre „ăia“ care fac spectacole „lăläu“.

Nu pot să contest, cu mâna pe inimă, că în anumite împrejurări nu se duce o politică de gașcă, că nu se alcătuiesc organizații pentru a spori numărul de președinți pe cap de locuitor, că nu se premiază partinitor, că unele cronici nu sunt mai curând declarații de dragoste decât analize. Dar a înscrie toate acestea într-un plan, într-o structură premeditată, este, după părerea mea, un abuz de interpretare. Viața, în general, și cea artistică, în special, este prea mobilă pentru a permite înghețarea în „ăia“ și „ăștia“. Și „ăia“ și „ăștia“ tot noi suntem.

Am încercat să rup tradiția adreselor mascate și să folosesc peste tot unde este cazul nume proprii. N-am reușit până la sfârșit. Pronumele demonstrativ nehotărât, în forma sa respectuoasă sau în cea coruptă, mai are încă zile bune de trăit: „ăia“ n-o să accepte eliminarea lui.

MAGDALENA BOIANGIU

ALEXANDRINA HALIC: „Morală și bun-gust“

□ Doamnă Alexandrina Halic, primul dumneavoastră rol a fost personajul „Un șase“ din spectacolul Un vis vesel de Serghei Mihalkov, în 1965, pe scena Teatrului „Ion Creangă“. Acesta a fost debutul. Este corectă informația mea?

■ Este corectă în ceea ce privește Teatrul „Creangă“, dar experiența mea în teatrul pentru copii începe mult mai devreme. Prin 1959 a existat un teatru care se cheama „Teatrul de Tineret și Copii“. Atunci mi se pare că s-a înființat. Avea o sală pe strada Eforie – unde este acum Cinemateca, aceea era sala pentru copii –, cealaltă fiind la actualul Teatru Mic. Spectacolele au început în 1959, anul în care eu am devenit studentă la Institutul de Teatru. A fost șansa vieții mele că s-a înființat, poate că altfel n-aș fi ajuns actriță. Nu avea nimeni nevoie de o actriță de un metru și jumătate, dar Ion Cojar, care era primul regizor al aceluia teatru pentru copii, s-a gândit că ar avea nevoie de mine și atunci, după anul II de facultate, când eram gata să renunț la meserie, m-a chemat să colaborez aici. Primul meu rol într-un teatru profesionist a fost o fetiță – se numea Ina – într-o piesă a lui Alecu Popovici, **Băiatul din banca a doua**. Apoi, în anii III și IV de facultate, am jucat destul de multe roluri. Primul meu travesti a fost în **Emil și detectivii** după Kästner. Mi se întâmplă ceva dulce-amar; pot să măsoz trecerea timpului după faptul că atunci am jucat un băiețel cu pantaloni scurți, iar acum, după vreo treizeci și ceva de ani, în aceeași piesă joc o bunică. Uite-așa măsoz eu vremea. Am mai jucat Micuța Dorrit, în piesa cu același titlu după Dickens. Mi-am dat examenul de diplomă tot cu o piesă din teatrul pentru copii. Deci mă leagă destule lucruri de acest tip de teatru. Dar asta face parte din preistoria Teatrului „Ion Creangă“... A urmat o perioadă de stagiul la teatrul din Botoșani, un an de zile. M-am reîntors în 1965, exact la premiera spectacolului **Vis vesel**.

□ Foarte des apăreți în travesti: în **Pinocchio**, în **David Copperfield**. Travesti-ul este ceva specific carierei dumneavoastră, nu-i așa?

■ Nu știu dacă eu am ales travestiurile ori ele s-au potrivit personalității mele. Am jucat mult mai ușor băieți. Și glasul, și fizicul m-au ajutat. Poate că erau și mai multe roluri de băieți în piesele care s-au pus... Am jucat și câteva fete – Oana în **Apus de soare** la Botoșani, apoi Alice din **În țara minunilor**. Am jucat-o și pe Jane în **Mary Poppins**, dar, recunosc, mai greu. Nu știu dacă jucam mai credibil băieți, sau fetele nu erau apropiate felului meu de a fi, de a juca; nu-mi dau seama foarte bine. A fost să fie așa.

□ Oricum, **Pinocchio**, la Teatrul „Ion Creangă“, înseamnă Alexandrina Halic. În cele două montări (1971, regia Barbu Dumitrescu și 1982, regia Cornel Todea, spectacol care se joacă și în prezent), dumneavoastră interpretați același personaj. Și eu, precum atâția alți spectatori, nu mi-aș putea imagina acest personaj întruchipat de altcineva...

■ Asta pentru că nu ați văzut și pe altcineva în rol. De multe ori am regretat că nu pot să întrunesc calitățile unui actor-copil și pe acelea ale unui bun dansator și ale unui acrobat. Pentru că visam, de pildă – în visurile mele ascunse, acum e prima oară când o mărturisesc –, un Pinocchio care să se miște mai bine decât mine, să fie mai credibil. Am văzut-o pe Julie Andrews făcând un Pinocchio, și era minunată, dar ea e foarte bună dansatoare, ceea ce eu nu am reușit niciodată să fiu; deci, se



© Alexandrina Halic în mijlocul copiilor, pe scena Teatrului „Ion Creangă“

poate și mai bine. N-a fost altcineva în Teatrul „Creangă“ – nu mai avea nimeni un metru și jumătate –, dar cred că putea să-l facă și alt actor.

□ Da, numai că, așa cum l-ați făcut, l-ați făcut atât de bine încât el a avut succes și aici, și în Italia, la un festival celebru. Cronicile turneului vă evidențiau la superlativ jocul. În legătură cu asta, se poate spune că și spațiul acesta atât de special a născut vedete. Mă gândesc și la Daniela Anencov...

■ Dacă ne referim la întreaga existență a Teatrului „Ion Creangă“, îmi amintesc cu plăcere de o colegă – acum este la Odeon, dar ani de zile a fost vedetă aici: Jeanine Stavarache. Îmi amintesc de rolul pe care l-a făcut în spectacolul **Soldățelul de plumb**, dar și în **Snoave cu măști**, **Trei grăsani**, **Harapnicul fermecat**. E o actriță foarte dotată pentru acest fel de teatru – dansează, cântă, e un actor complet. Apoi, nu pot să nu o amintesc pe Genoveva Preda, împreună cu care am jucat mult. Ori de câte ori era nevoie de un cuplu de actori-copii într-un spectacol (ea jucând, bineînțeles, și altceva, nu numai copii), noi eram alese. Adesea, în amintire, lumea ne asociază. Noi aproape tot timpul am jucat împreună: și în **Muzicanții veseli**, și în **Turandot**, și în **Poveste neterminată** de Alecu Popovici, și în multe altele. Aș mai aminti-o pe Florina Luican, care a fost ani de

zile Albă ca zăpada într-un spectacol longeviv. La fel, Cornelia Pavlovici, în **Cenușăreasa**...

Dar se întâmplă și ceva nedrept: când copiii pleacă din sala de spectacol, ei nu cântăresc valoarea interpretativă – nu că aș pune-o eu în discuție –, ci importanța personajului pe care îl văd pe scenă. Așa că aș vrea să o pomenesc și pe Sibylla Oarcea, care a jucat și ea personaje importante – Domnișoara Trotwood în **David Copperfield**, Împărăteasa din **Albă ca zăpada**.

□ În Ivan Turbincă, personajul Moartea...

■ Da. Domnului Cornel Todea îi place să spună: „există actori-locomotivă, care trag după ei spectacolul și îi aduc alături de spectatori“. La fel e și Ivan Turbincă – colegul nostru Eugen Apostol. Publicul nostru își alege actorii preferați după bucuria pe care personajul le-o oferă într-un spectacol.

□ Au existat spectacole în care ați jucat și care au întrunit adeziunea publicului și a criticii deopotrivă?

■ Spectacole care să întrunească toate – și adeziunea criticii, și succesul la public, și bucuria actorului de a juca în ele,

DIALOG





spectacole perfecte... nu știu dacă pot să citez. Aici intervine și subiectivitatea: eu, nefiind critic de teatru, nu pot să fiu aspră cu spectacole care mie, ca actor, mi-au plăcut. Vreau să mai spun ceva: critica nu a fost totdeauna generoasă cu Teatrul „Creangă”. Poate, uneori, a avut și dreptate... Oricum, pe gustul meu, deci spectacole care mi-au produs plăcere, bucurie mare, în ultima vreme, sunt **Furtuna** (deși nu joc în el) și **David Copperfield**, care, ca și **Pinocchio**, m-a bucurat din pricina atașamentului publicului. Pentru rolul din **David Copperfield** am luat și un modest premiu din partea criticii. Un spectacol pe care l-am jucat cu plăcere a fost și **Mary Poppins**, iar ca ofertă (nu ca realizare, poate), în ceea ce mă privește, a fost **Micul prinț**. Îmi mai amintesc cu încântare, de pe vremuri, **Poveste neterminată**, pentru care am luat și un premiu. Era frumos făcut; îl regizase Ion Cojar.

□ **În spectacolul Mușchetarii măgăriei sale de Ion Lucian și Virgil Puicea jucați alături de treisprezece copii.**

■ E o experiență. Este un spectacol făcut în cadrul Clubului „Micul Actor”. Mie mi se pare util, mai ales pentru copii – să guste teatrul și dinăuntrul lui. Am văzut, în cei doi ani de când lucrăm așa, copii evoluând foarte frumos, dezvoltându-se foarte frumos ca personalitate – dezinhibați, scăpați de complexe...

□ **... cu încredere în ei...**

■ Cu încredere în ei, da. Pentru ei această experiență va fi foarte utilă, indiferent că vor deveni sau nu actori. Au învățat să vorbească frumos, să lucreze în echipă, să fie prompti, să-și scormonească imaginația. A fost o vreme, mi-aduc aminte, în tinerețe, când consideram că nu e bine ca în spectacolele noastre să existe interpreți-copii, pentru că asta ar însemna un hibrid. Acum însă îmi dau seama că puteam să începem experiența asta mai de mult.

□ **Pentru că știu că sunteți preocupată de tot ce ține de teatrul pentru copii, la nivelul exigențelor spectatorului și al realizării spectacolului, aș vrea să vă întreb ce tip de reprezentării credeți că s-ar potrivi copiilor de acum. Ar fi mai bun un alt tip de scenariu, o altă concepție asupra montării, ce credeți?**

■ Din experiență – pentru că am jucat mai ales pentru vârstele mici –, cred în spectacolele tradiționale, construite pe un text elaborat riguros, inteligibil pentru copii, cu vorbe puține și cu multă imagine; sau, dacă nu-s puține vorbe, măcar să fie foarte limpezi! Mi-am dat seama că, de pildă, copiii nu gustă, nu înțeleg parodia; apoi, nu ajunge la ei foarte lesne sugestia complicată, simbolul. Copiii au alt timp interior. Publicul adult poate să gândească, să disece, să „treacă” prin el, ulterior, ceea ce se întâmplă pe scenă; copilul are nevoie de contactul direct, imediat, de impresia instantanee. Cred în spectacolele făcute pornind de la baza asta, dar cu mult talent, cu multă culoare, cu multă generozitate. Nu spectacole sărace, neputincioase, prăfuite. Copiii care vin să vadă pe scenă poveștile copilăriei au mult de câștigat, cred. Informația pe care o au dinainte îi ajută să guste mai mult spectacolul de teatru. De aceea, sunt pentru dramatizările literaturii copilăriei (care, de altfel, a avut todeauna locul ei pe scena Teatrului „Creangă”), mai ales că o anumită parte a publicului, mai săracă în lecturi, s-a întâlnit cu niște capodopere, poate pentru prima oară, în sala teatrului nostru. Am chiar și exemple. Mi amintesc de comentariul unui copil deștept, care mi-a reproșat, la o a doua reprezentare, că povestea lui David Copperfield e mult mai amplă în carte și că la noi în scenariu se află un tablou din „Oliver Twist”!

Dar sunt convinsă că e nevoie și de altceva. Am discutat o dată cu Cornel Todea posibilitatea de a-i implica pe copii într-un spectacol care se naște atunci: copiii să intervină nemijlocit în

acțiune, pentru că oricum sunt tentați să o facă; iar acum nu pot să schimbe acțiunea așa cum și-ar dori-o.

Totuși, știu prea puțin ce i-ar interesa. Nu am găsit loc pentru spectacole SF; este și greu să le montezi, e adevărat. Dar nu mă gândesc neapărat la cosmonauți, cosmos sau „Star Trek”, ci la niște lucruri prin care viața de acum sau din viitor să fie mai prezentă. Ne-am cantonat într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, jucăm texte din secolele trecute, basme atemporale, îl jucăm pe Shakespeare, dar copilul din ziua de azi se regăsește poate în **Matilda**.

□ **Dar nici scenariu cu o astfel de problematică nu sunt...**

■ Nu sunt texte, e adevărat. Asta este una dintre durerile noastre mari.

□ **Scenariile SF ne transportă doar aparent în alt timp – în ele este un abuz de tehnicitate și de jargon specific – dar „povestea” e tot clasică.**

■ E drept, numai că eu, care sunt o pasionată privitoare a serialului „Star Trek”, i-am găsit și valențe morale, dincolo de impresionanta desfășurare tehnică. Poate sunt puțin depășită, dar cred că pe scena Teatrului „Ion Creangă” trebuie să-și găsească loc mai ales lucrări care pun problemele foarte clar din punct de vedere moral. O să fiu contrazisă: copiii trebuie să descopere ei binele, să-l despărță ei de rău. Eu zic că e mai bine să-i învățăm de-acum că se pot arde. Așa cred. După cum cred că doar bunul-gust ar trebui să existe pe scena unui teatru pentru copii; din toate punctele de vedere. Bunul-gust înseamnă, în ultimă instanță, și o realizare cum trebuie a spectacolului. Cred că, atunci când e vorba despre copii, nu avem voie să le deformăm în nici un fel nici suferințele, nici simțul estetic. Cred că asta este marea noastră datorie. Mă gândesc că atunci când s-a pus problema existenței unui psiholog pe lângă teatrul de copii, nu s-a pus în zadar. Copiii trebuie urmăriți, să se vadă limpede ce le face bine și ce le face rău în contactul cu teatrul de acest gen.

□ **Când ați vorbit despre spectacolul tradițional, ați avut în minte vreun titlu ce poate fi considerat exemplar în acest sens?**

■ În general, repertoriul Teatrului „Ion Creangă” nu a ieșit din aceste limite tradiționale. Niciodată, din păcate, nu am încercat și o altă formulă. Oricum am întoarce-o, toate spectacolele, chiar dacă au fost și intervenții din sală, chiar dacă ne-am scărpinat cu mâna dreaptă la urechea stângă, tot din această categorie sunt. Poate de aceea au existat aici și spectacole prăfuite, fără strălucire. Sigur că, într-un moment ca acesta (**discuția a avut loc în preajma aniversării teatrului, noiembrie 1995 – D.M.**), nu o să numesc și eșecurile. Și nici nu vreau să suprapun noțiunii de tradițional sensul de prăfuit, de învechit.

□ **Care este publicul fidel al Teatrului „Ion Creangă”? Vă întreb asta ca pe una dintre actrițele preocupate de relația cu spectatorii, cu copiii, de cunoașterea lor.**

■ Foarte succint, ar fi: părinți cu copii, copii aduși în mod organizat – în timpul săptămânii –, preșcolari, școlari, școlari mici și adolescenți.

□ **Am impresia că cei mici, până la 10 ani, reprezintă majoritatea spectatorilor. Spectacolele importante lor li s-au adresat și...**

■ ... și, în fond, rostul Teatrului „Creangă” asta este, aici se află unicătatea lui. El răspunde nevoii de joc a copiilor de această vârstă, face începuturile unei educații estetice și cred că nu e bine să se despărță de acest public. Oricum s-ar numi instituția – „teatru pentru copii și tineret”, „pentru tineret și copii”, „pentru toate vârstele începând cu 4 ani”...

DANIELA MIȘCOV

DIRECTORUL ȘI TRUPA

– în acest număr, Teatrul de Comedie –

VIRGINIA MIREA:

„E foarte greu să conduci azi un teatru“

– **Aveți nemulțumiri în legătură cu atmosfera de lucru din Teatrul de Comedie?**

– Îmi pare rău că, după revoluție, trupa noastră s-a destrămat. Au plecat mulți actori, din n motive, și, chiar dacă s-a încercat o refacere a trupei, nu s-a mai revenit la atmosfera minunată de dinainte. Am sentimentul că, poate tocmai din acest motiv, Teatrul de Comedie e privit în ultima vreme ca un paria. Suntem foarte puțini actori aici și e păcat că nu se pot „aduna apele“ odată, ca să reușim să muncim în armonia necesară actului de creație. E absolută nevoie de un mediu cald, bun, mai ales când se lucrează în echipă.

– **Cum credeți că ar putea fi depășit acest moment de criză?**

– Nu vreau să caut vinovați, dar e rău că se simte o stare tensionată. Nu pot da rezolvări, pentru că e foarte greu să conduci azi un teatru. Trebuie să ai relații, să aduci fonduri suplimentare care să atenueze sărăcia, trebuie să iubești actorii, să propui un proiect cultural, dar și să ai talentul managerial de a face toate acestea fără ca truda și chinul muncii tale să se răsfrângă asupra celor pe care-i conduci. Lumea teatrului e înconjurată de un cerc vicios, din cauza lipsei banilor și a unor legi corespunzătoare. Ce om ar fi dispus să se supună statutului ingrat de conducător al unui teatru doar din amor pentru artă? Cine ar putea să se lupte cu morile de vânt? Cine ar putea să-i mulțumească pe toți actorii, oferindu-le piese bune și regizori pe măsură? Cei care, totuși, încearcă, merită, măcar pentru asta, respectul...

VLADIMIR GĂITAN:

„A fost o lecție de care aveam nevoie“

– **Ce a însemnat ultima demisie a dumneavoastră? Ce au însemnat cele dinainte?**

– Ele sunt legate. Și încerc să răspund, cu această ocazie, și unei foarte mari cronicărese a noastre care le califica drept „umori“ de nu știu ce origine... Aș dori, așadar, să pun lucrurile pe făgașul lor: aceste demisii repetate și devenite oarecum celebre în spațiul teatral bucureștean au însemnat un serios strigăt de alarmă către Putere și către colegii mei. Nu a fost, însă, perceput ca atare! (A și fost comentat în diverse feluri. Nu m-au deranjat interpretările, m-a întristat faptul că nimeni n-a înțeles adevăratul motiv al gestului meu.)

Toate nenorocirile se întâmplă din cauza unui vid de legislație și a sărăciei lucii în care se zbate artistul român. La acestea mai vreau să adaug un neajuns ivit după 1989: „dictatul“ impus de regizorul de marcă, de regizorul talentat și recunoscut, care a reușit să zăpăcească toate teatrele prin formarea unor distribuții mixte... Aș mai dori să vorbesc și despre breasla mea, despre unii dintre colegii care, în cadrul ultimei ședințe sindicale, m-au fost târnosit – așa-i cuvântul cel mai potrivit! –, nemaiamintindu-și decât lucrurile rele pe care le-am fost făcut, nu și pe cele bune...

Cred că această discuție trebuie să fie un fel de „remember“ al celor doi ani petrecuți de mine în fruntea Teatrului de Comedie, când am încercat să deslușesc și unde se găsesc pericolele ce ar putea devasta teatrul românesc la un moment dat.

– **După 1989, actorilor nu li s-au dat bani, dar li s-a dat posibilitatea de a colabora cu mai multe teatre. S-a găsit și o soluție prin care programul unui teatru să poată fi protejat de această circulație a creatorilor de artă?**

– Eu am găsit o rezolvare foarte simplă a acestei probleme: la contractele vechi, devenite anacronice, am propus un contract adițional care conținea cinci sau șase puncte. Unul singur stârnea nemulțumiri, cel care stipula ca, și în cazul unei demisii, actorul să fie obligat ca, până la închiderea stagiunii sau până la posibila sa înlocuire, să respecte programul teatrului din care urma să plece. Altfel, se poate ajunge extrem de ușor la situații-limită, cum s-a întâmplat, de pildă, la noi, cu Mihai Bisericanu, cu George Ivașcu, Valentin Popescu, Diana Dumbravă și, mai demult, cu Șerban Cellaș.

Am prezentat acest proiect, acum șase luni, o dată cu penultima mea demisie, d-lui Horea Popescu. Nu a fost luat în seamă și iată că, astăzi, colegii care îmi țin locul își sparg capetele încercând să facă un program coerent al spectacolelor la sfârșit de săptămână; și cu greu reușesc. Din păcate, zilele faste pentru reprezentațiile teatrale au rămas doar vineri, sâmbătă și duminică. Este un adevăr pe care nu-l putem nega, mai ales că Teatrul de Comedie nu are poziția excelentă a Teatrului „Nottara“ sau a Teatrului Mic. El este plasat pe o stradă urâtă, care, după ceasurile șase, devine și mai urâtă. Cu greu îl convingi pe spectator să vină până acolo...

Ion Chelaru și Virginia Mirea în D'ale carnavalului de I. L. Caragiale (regia: Mihai Manolescu)



foto: Dan Văntău





- Dincolo de aceste demisii, nu se poate nega faptul că ați încercat din toate puterile o revigorare a teatrului: ați organizat un concurs serios în urma căruia au fost angajați tineri foarte talentați, ați adus regizori de prestigiu care au montat spectacole-eveniment, ați organizat un festival internațional al comediei românești... Totuși, mulți dintre tinerii care și-au început cariera aici au migrat destul de rapid spre Teatrul „Bulandra“.

- Plecarea lor ține și de o anumită moralitate! Noi, actorii, avem o structură de copii: construim o viață întreagă palate din lego și suntem, la urmă, în stare să le lovim cu piciorul și să le dărâmăm. V-o spune un om care face parte din această breaslă!

Recapitulând, la concurs s-au prezentat 60 de tineri dintre care noi i-am ales, cred, pe cei mai buni. Am angajat doi actori foarte talentați care au venit de la Ploiești, fiind perfect necunoscuți la vremea aceea, și pe care d-na Cătălina Buzoianu nu apucase să-i distribuie încă în nici un spectacol. Mă gândesc la Diana Dumbravă și la Valentin Popescu. I-am adus, când încă

distribuție fără acești tineri? Astăzi se bat teatrele pentru George Ivașcu și pentru Mihai Bisericanu! Or, ei m-au lăsat baltă în mijloc de stagiune, fără nici un scrupul.

Un alt lucru care m-a rănit profund și pe care doresc să-l mărturisesc acum îl constituie conflictul cu d-na Cătălina Buzoianu. Aducerea dumneaei în teatrul nostru este meritul Consiliului artistic și al d-nei Larina Demian în special. Piesa **Fuga** stă de zece ani în atenția Teatrului de Comedie. Condițiile în care a fost invitată d-na Cătălina Buzoianu la noi au fost extraordinare, iar la vremea aceea dumneaei încă mai vedea în mine cel mai bun director de teatru. Legislația actuală nu-mi permitea să plătesc un regizor la valoarea sa reală și, atunci, Vladimir Găitan, care a înțeles perfect acest deziderat, a completat sumele îngăduite de stat cu bani obținuți prin sponsorizare. Am alergat, m-am umilit la tot felul de potențai ai vremii pentru un cont special, în condițiile în care nu există o lege foarte clară a sponsorizării. De fapt, nici un regizor nu poate spune că nu a fost plătit de către teatrul nostru așa cum se cuvine. Sumele, sigur, nu sunt fantastice, dar despre această strădanie a mea nimeni n-a mai pomenit în vremea din urmă. De asemenea, când a venit în teatru, Cătălina Buzoianu a găsit o trupă echilibrată. A reușit să scoată un spectacol minunat, **Fuga**, despre care putem spune la ora actuală că este un copil foarte frumos, dar care nu vede și nu vorbește, ajungând aproape în imposibilitatea de a fi programat din cauza colaboratorilor. (Am pornit la drum cu unul - Ștefan Iordache - și s-a ajuns la opt!) Dependența mea de alte teatre, prin migrarea actorilor, a devenit sufocantă. Capriciile acestei mari regizoare au îndemnat-o să plece la „Bulandra“ cu unii dintre cei mai buni actori tineri ai Teatrului de Comedie. Sigur că nu s-ar fi întâmplat nimic dacă eu, ca director, aș fi avut posibilitatea să închei contracte individuale cu actorii pentru tot mandatul. Aș fi avut siguranța unei trupe solide pentru un program de perspectivă. Mai trist este că, în tot acest răstimp, cei care ne conduc destinele nu au reacționat în nici un fel. Viciul de fond în asta constă.

Întorcându-mă la ceea ce mi s-a întâmplat în teatru, aș dori să vorbesc doar despre ultima întâlnire sindicală, ce semăna îngrozitor cu vechile ședințe de partid, unde, cu mânie proletară, erau înfierăți tovarășii. Tot astfel am fost și eu judecat. Foarte ciudat este faptul că președinta de sindicat, d-na Larina Demian - care inițial fusese alături de mine și care m-a sprijinit de multe ori la greu -, a trecut cu arme cu tot împotriva-mi, lovindu-mă teribil, cum făcuse mai demult și cu Lucian Giurchescu. Motivul? Neprelungirea contractului de muncă al secretarei literare Crenguța Manea, angajată prin cumul la noi, pe o perioadă de șase luni. În condițiile în care dumneaei declarase că nu va mai rămâne nici un moment în urma plecării mele din funcția de director și pentru că doream să las totul în bună ordine, am organizat un concurs pentru ocuparea acestui post. Am socotit că nu trebuie să mă consult cu sindicatul pentru că, în fond, nu desfășeam un contract de muncă; nu-l mai prelungeam, la cererea expresă a persoanei respective. Între timp, Crenguța Manea s-a răzgândit, nu a venit să stăm de vorbă, ci s-a înscris în sindicat, declanșând conflictul despre care v-am vorbit. În plus, d-na Larina Demian ne mai aducea la cunoștință că regizoarea Cătălina Buzoianu nu va mai colabora cu Teatrul de Comedie decât în urma demiterii mele și a directorului adjunct, Florin Necula. Vreau să se știe că din colaborarea mea cu dl. Florin Necula a rezultat un teatru curat, bine încălzit, cu cea mai bună instalație de lumină, cu cea mai bună instalație de sunet din țară, cu o linie video obținută gratuit și cu ajutorul căreia

Mihai Bisericanu și Silviu Stănculescu în **Fuga** de Mihail Bulgakov (regia: Cătălina Buzoianu)



mai erau studenți, pe Alexandru Pop, pe Dorina Chiriac și pe George Ivașcu. L-am reangajat pe Mihai Bisericanu, care devenise deja o mică vedetă, dar fusese dat afară din teatru de către vechea conducere pentru același act de indisciplină, pentru aceeași lipsă de moralitate de care avea să dea dovadă și sub direcția mea. Nu mai vorbesc de Marius Gălea, alt tânăr actor care m-a anunțat, cu o săptămână înainte de premiera spectacolului **Troilus și Cresida**, că va pleca în Franța însoțind-o pe soția sa, care primise o bursă acolo... Am văzut și eu câteva emisiuni, am citit în ziare despre dramele tinerilor actori, dar vreau să vă spun că, o dată angajați, o dată lansați, ei devin de o agresivitate, de o rapacitate și de o lipsă de etică îngrozitoare! Exemplele sunt cele pe care vi le-am dat. Totuși, nu am ținut cont de micile lor șicane; au fost distribuiți, au jucat roluri importante... Și vă întreb: dacă aș fi fost un director rău, dacă le-aș fi plătit polițe, ar mai fi devenit ei astăzi atât de valoroși încât d-na Cătălina Buzoianu să nu mai poată concepe

înregistrăm fiecare premieră, cu mașini de scris, cu un calculator extrem de modern, cu aer condiționat, cu o mașină pentru decor. În aceste condiții cerea d-na Larina Demian îndepărtarea noastră de la conducerea Teatrului de Comedie, la cererea expresă a d-nei Cătălina Buzoianu. Cum e posibil?! Vorbeam de MORALITATE!

- Ce rezonanță a avut acest conflict, precum și demisiile dumneavoastră repetate, în rândul actorilor mai vârstnici, cei care constituie, de fapt, „stâlpii” Teatrului de Comedie?

- Paradoxal, actorii mai în vârstă, aceia care inițial fuseseră împotriva numirii mele, au rămas până la sfârșit alături de mine. Am avut, la un moment dat, surpriza ca dl. Iurie Darie să se ridice în ședință rugându-mă să revin asupra demisiei. A însemnat pentru mine cea mai frumoasă confirmare a utilității muncii mele.

- Vă pare rău pentru cei doi ani petrecuți în fruntea Teatrului de Comedie ?

- Pentru experiența mea de viață nu-mi pare rău. A fost o lecție de care, pare-se, aveam nevoie. Mai trist este faptul că rămân în continuare actor al acestui teatru, că mă voi întâlni pe scenă cu acei oameni care au reținut doar lucrurile rele pe care le-am făcut. Mă întreb cum îi voi mai putea privi în ochi, pentru că eu nu pot avea acea duplicitate ce aparent ne caracterizează profesia. Am cochetat cu ideea de a pleca de la Comedie, dar m-am răzgândit, considerând că sunt prea bătrân pentru a mai face acest pas... Sigur că sunt lucruri care mă dor, mi-am sacrificat profesia, de multe ori și familia pentru a fi un bun director de teatru... Și acum mă întreb: pentru ce?

CĂTĂLINA BUZOIANU: „Fiecare are libertatea să facă ce vrea cu viața lui”

- Am lucrat cu entuziasm la Teatrul de Comedie spectacolul **Fuga** de Bulgakov. S-a creat o comunicare specială între mine și actorii acestui colectiv și chiar mi-am dorit să continuăm colaborarea. În vară, a avut loc la Teatrul „Bulandra” un concurs care a fost prezidat de dl. Liviu Ciulei, eu nefiind în juriu. Cu această ocazie am propus și am susținut doi actori care nu erau angajați, și nici nu aveau vreo perspectivă de încadrare la Teatrul de Comedie, dar care colaborau la **Fuga**: Ana Ioana Macaria și Zoltan Octavian Butuc. Diana Dumbrăvă s-a prezentat independent, luând cu brio acest concurs; deși anterior îmi ceruse părerea, eu nu am sfătuit-o pentru nici o opțiune, din loialitate față de Teatrul de Comedie. A rămas ca ea să facă așa cum va crede de cuviință. A optat pentru Teatrul „Bulandra”. În fond, concursul este o formă legală de angajare a actorilor și, pe de altă parte, fiecare are libertatea să facă ce vrea cu viața lui. În ceea ce îi privește pe George Ivașcu și Mihai Bisericanu, ei nu aveau nici o intenție de a se angaja la „Bulandra”; repetau doar, în perioada vacanței, în cadrul unui contract de cumul la spectacolul **Patul lui Procust**. În baza aceluiași cumul, George Ivașcu avea și o scenă în **Șase personaje...** - de comun acord cu regizorul Alexandru Tocilescu, la care începuse să lucreze în **Mireasa mută**. De altfel, înțelegerea existentă - pe care am respectat-o până în ultimul moment - l-a făcut să nu lipsească niciodată de la Comedie. În faza finală, înainte de premieră, am obținut acceptul lui Toca pentru ca George să participe la două „generale”; din nefericire, însă, nu a putut veni, întrucât tatăl său

a fost transportat de urgență la spital și a trebuit să-l însoțească. Ambii interpreți așteptau să colaborăm din nou la Teatrul de Comedie. Urma să montez o piesă de Goldoni. Demisiile lor au survenit în urma aceleia intempestive și inutile a d-lui Vladimir Găitan, ca rezultat al unei altercații cu dumnealui. Au plecat pentru că s-au simțit umiliți - deci plecarea lor n-a avut nici o legătură cu mine.

Soluția cumulului, a colaborărilor e firească, fiind practică în toate teatrele din București. Sunt uluită de comportamentul d-lui Găitan care, de fapt, a provocat acest fals conflict.

GEORGE IVAȘCU: „Directorul, ca un comandant de navă”

- Ce înseamnă pentru dumneavoastră un director de teatru?

- Un director e în primul rând un strateg; sau un comandant de navă. El trebuie să gândească politica repertorială, să pregătească „bătăliile”. Pentru asta îi trebuie sânge rece, nervi de oțel și conștiința statutului de om care e nevoit să rezolve problemele ce se ivesc într-un teatru.

Actorii, fiind niște instrumentiști ai sufletului, reprezintă o categorie specială de ființe umane, cu o încărcătură mai mare de vulnerabilitate, dar și de orgoliu. Un director ar trebui să pornească tocmai de la această premisă. E îngrozitor de dificil, iar eu unul nu mi-aș asuma un asemenea rol; nu cred că aș face față. De aceea, acord circumstanțe atenuante cuiva care a avut curajul să se bage într-o asemenea „încercătură”. Totuși, în momentul în care ai intrat în acest război al nervilor, ești dator să-ți asumi toate riscurile.

- Dar dacă ar fi vorba despre Teatrul de Comedie, ce ați putea spune?

- Nu am așteptat niciodată nimic de la nimeni. Nu-mi doresc decât să fiu lăsat să lucrez. Dacă acest lucru nu se întâmplă, singura mea formă de apărare este să încerc să-mi găsesc un loc unde să continui să caut în mine, pentru profesia aceasta căreia m-am dăruit.

Dl. Vladimir Găitan, un priceput manager și un om plin de bune intenții, a căzut pradă structurii sale de actor - amestec de vulnerabilitate și orgoliu -, ce l-a determinat să joace jocul demisiei, fapt care, din păcate, a atras pierderea credibilității sale ca director. Ce te faci când un comandant de navă se plânge de fiecare dată că e furtună și, la o adică, e primul care părăsește vasul? Te mai poți simți în siguranță tu, ca om din echipaj? Cred că acest histrionism al său este singurul lucru care a creat neînțelegerea dintre noi. Din punctul meu de vedere, nu e un conflict; rămân la termenul de **neînțelegere**. Povestea e foarte scurtă. Mi s-a aprobat angajarea prin cumul la Teatrul „Bulandra” - deci, mai mult decât o colaborare -, fapt ce mi-a creat obligații profesionale și față de această instituție: un program de spectacole și de repetiții acolo. Mi se pare total nemotivat ceea ce s-a întâmplat ulterior: mi-a fost interzisă prezența la repetițiile și la premiera care erau în lucru. Pentru a-mi respecta angajamentul făcut și a nu mă descalifica profesional, am fost pus în situația de a opta între cele două teatre. Am ales „Bulandra”. Cred că fiecare om este stăpân pe destinul său, astfel încât nu vād de ce ar avea cineva ceva să-mi reproșeze. Nici eu nu am căutat vină nimănui, ci am încercat să fac față situației în care am fost pus. Am continuat să joc în





© Scenă din *Transport de femei* de Steeve Gooch (regia: Petre Boker)



spectacolele Teatrului de Comedie pentru că este trupa în care „m-am născut” și la care țin foarte mult. Cu toate suferințele și coborișurile, inerente chiar și într-o familie, echipa e minunată. Dacă situația creată nu ar fi devenit imposibil de soluționat altfel, nu aș fi ajuns nicidecum să-mi dau demisia.

CRENGUȚA MANEA: „Nu am putut fi de acord cu amestecul competențelor...”

– E neplăcut să recunoști, chiar și față de tine, cu atât mai incomod „la rampă”, că ți-ai dorit să faci o profesie, aceea de secretar literar, despre care oricine din teatru știe mai mult, mult mai mult decât tine. Ca teatrolog, credeai că ești pregătit să faci față. Dar tragi cu putere aer în piept și o iei de la zero... De câte ori? Nu știu.

E drept că mi-am început colaborarea la Teatrul de Comedie într-o perioadă care s-a dovedit minată de tensiuni și acumulări de conflicte, cărora cu greu li se poate face față. Că m-a surprins – și lucrul cu care nu am putut fi de acord – este amestecul competențelor, conform devizei „las’ că merge și așa”. În organizarea conferințelor de presă, în mediatizarea spectacolelor, în propunerile repertoriale, până și într-o serie de aspecte legate de redactarea caietului-program la **Mireasa mută**, deciziile mele se amestecau cu cele ale directorului adjunct, di. Florin Necula. Intervențiile domniei-sale erau de

bună-credință – e posibil –, dar... și drumul spre iad e pavat cu intenții bune. Consider că veleitarismul este inoperant, chiar dacă e dublat de entuziasm bine-intenționat. Și e trist când constăți că se plătesc polițe, cu trivialitate și înverșunare. Uităm, cu iresponsabilitate, că în spațiul teatrului ar trebui să-și găsească loc și generozitatea.

În fond, nu cred că un teatru poate căpăta identitate și iradia forță artistică atunci când e condus prin demisii succesive și interimate asigurate cu avânt „de brigadier”: „Hei rup, hei rup, ... bum!”. Să mai răsună valedictoriile și astăzi?!

IARINA D'EMIAN: „Trebuie să înveți să pierzi...”

– Ce poți spune despre „starea de fapt” a Teatrului de Comedie?

– Așteptăm un nou director. Va fi un concurs. De acum încolo, toți directorii de teatru vor trebui să ocupe această funcție doar astfel.

– **Și credeți că va fi elocvent concursul?**

– Nu întotdeauna, cu siguranță.

– **Cum ar trebui să fie un director ideal?**

– Ideal nu există! Poate că nici actorii nu știu exact ce doresc. Poate că fiecare dintre noi își imaginează că ar putea face foarte bine un lucru, dar nu știe cum... Poate că noțiunea de director nu este încă foarte clară... Au fost directori-dramaturgi, au fost directori-actori, au fost directori-regizori, au fost

directori... fără o profesie care să aparțină neapărat teatrului. Eu cred că un director trebuie ales după criterii de valoare; și să fie, neapărat, cineva care iubește teatrul. Actorii, așa cum sunt – buni, răi, talentați, pasionali, contradictorii –, merită mai multă dragoste. De aceea cred că una dintre calitățile conducătorului de teatru trebuie să fie afecțiunea. Animatorul nu trebuie să-l considere pe actori subalternii săi. Trebuie să existe un respect reciproc manifestat în primul rând prin lipsa vulgarității în gândire. Destinul artiștilor trebuie dirijat cu dorința permanentă de a-i înțelege. Sigur că este greu! Trebuie să ai, însă, puterea de a crea o atmosferă de liniște și de bine, fără de care teatrul nu poate exista.

– **Ați avut parte, de-a lungul carierei, de un asemenea director care să ofere un climat propice, lipsit de tensiuni?**

– N-am avut. Am fost prea puțin iubită, dar am luptat și am rezistat. Sunt mândră de faptul că mi-am făcut profesia bine, cu dăruire, iubindu-mi și lacrimile, și rolurile mici, și rolurile mari. Sigur că a fost și mai bine, și mai rău. În primii ani de existență ai Teatrului de Comedie, se aflau aici oameni pe care nu-i pot uita; ei erau bătrânii teatrului, eu eram copil. Se numeau Nicolae Gărdescu, Florin Scărlătescu, Mircea Balaban. Am învățat mult de la ei. De un climat deosebit, însă, n-am avut parte. Nici directori perfecți nu au prea existat. La început a fost Radu Beligan, un mare animator. Inteligența și cultura sa deosebită l-au ajutat să definească profilul teatrului. Dar a plecat îndată ce i s-a oferit direcția Teatrului Național. A mai fost Silviu Stănculescu, și nu pot uita că a excelat printr-o modestie înăscută, nu făcută. În rest, nu vreau să-mi mai aduc aminte de nimeni.

– **Cât de grav a fost afectat Teatrul de Comedie de migrarea unor tineri actori spre Teatrul „Bulandra”?**

– Ei joacă în continuare în spectacolele noastre, așa că, deocamdată, nu le simțim lipsa. Nu e simplu nici pentru ei, nici pentru teatrele în care joacă. E foarte complicat să programezi spectacolele. Pe de altă parte, ei, fiind foarte tineri, merg cu sufletul deschis acolo unde sunt chemați și nu-și dau seama că asta îi obosește, îi uzează... Nu știu încă să refuze. Colaborări e firesc să existe; ele trebuie, însă, puse într-o ordine. Mi-aș dori

ca ei să se întoarcă, fiindcă nu e ușor să faci o trupă luând-o mereu de la început.

– **Ce rol au jucat repetatele demisii ale directorului Vladimir Găitan în destinul Teatrului de Comedie?**

– N-aș vrea să vorbesc despre asta. Totuși, consider că, înainte de a-ți da demisia, trebuie să reflectezi îndelung, să te iei în serios și să înțelegi că strigătul tău de alarmă va avea efectul dorit numai dacă respecti hotărârea pe care ai luat-o. Atâtea demisii nu pot decât să te discrediteze și să te facă să pierzi încrederea oamenilor care te-au susținut. În viață trebuie să înveți și să pierzi!

ADINA POPESCU:

„A ști să fii director e un har”

– **Ce părere aveți în legătură cu raportul director-angajat într-un teatru?**

– Nici un director nu poate să te lipsească de valoarea, talentul și experiența acumulată, în pofida oricăror, să spunem, posibile șicane. Deci nu poate fi vorba despre o relație de strictă dependență sau de conflict.

Pentru a conduce un teatru e nevoie de foarte multă fermitate, deoarece în acest mediu ai de a face cu niște entități mai speciale: actorii. În plus, cred că e necesar ca liderul să fie un „știutor de teatru”, să creeze un climat special în locul pe care îl are în grijă. Spre pildă, teatrul din Piatra-Neamț a beneficiat foarte mulți ani de atmosfera instaurată de directorul Ion Coman – un om fără studii de specialitate, dar care era ceea ce se cheamă un „geambaș” perfect. Pot da și alte exemple de măiestrie managerială: Emil Boroghina de la Teatrul Național din Craiova sau Maxim Crișan de la „Nottara”. A ști să fii director e un har. Un lucru e cert: nu poți niciodată să-i mulțumești pe toți.

– **Cum ați descrie situația Teatrului de Comedie din acest punct de vedere?**

– Vreau să cred că opinia mea este obiectivă, întrucât am privit mereu din umbră evenimentele: nu am participat, mai demult, la cabala împotriva lui Lucian Giurchescu și nu m-am raliat nici acum vreunei acțiuni împotriva lui Vladimir Găitan, care este colegul și prietenul nostru; a plecat dintre noi, se va întoarce între noi. El a încercat să salveze situația după plecarea



 **Corneliu Vulpe și Mihai Bisericanu în Mireasa mută după Ben Jonson (regia: Alexandru Tocilescu)**





lui Giurchescu, deci într-un moment de mare criză, când nimeni nu voia să-și asume o asemenea responsabilitate. Din păcate, a ajuns într-un punct care îl depășea. El singur recunoștea că nu mai face față. De vreme ce a înțeles, e firesc să vrea să se retragă dintr-o „afacere” pentru care nu are talent. El este actor și așa va rămâne. A încercat să facă multe lucruri bune. Unele chiar i-au reușit. Relele actuale, însă, nu i se datorează numai lui. Ele s-au născut cam în 1990, perpetuându-se, din diverse motive, până acum. Am privit, la timpul respectiv, cu încredere revenirea lui Giurchescu, mai ales că teatrul nostru îi datora atmosfera excelentă de lucru din anii '70. La întoarcerea lui m-a cucerit gândul că ar aduce aer proaspăt din Occident, dar și înțâia frază pe care a rostit-o: „Prima condiție a democrației e toleranța!”. Nefericirea a fost că el însuși a dat dovadă de cea mai mare intoleranță. Prin falsa lui superioritate, prea des afirmată, și din cauza faptului că nu avea un proiect cultural, o vedere de ansamblu asupra lucrurilor, a instituit o atmosferă de perfectă **lâncezeală**. De aici s-au născut multe neajunsuri: haos, tabere, conflicte. În acel moment de impas, Vladimir Găitan a apărut ca un mecena venit să refacă, să împace, să salveze. S-a demonstrat că nu este așa de ușor. Nu sunt suficiente dragostea, cinstea și bunele intenții. Într-un teatru trebuie, din nefericire, să știi să fii și dur, să știi când și cum să spui nu, să fii extrem de abil, un maestru al slalomului.

Nu pot gândi urât despre Vladimir Găitan, așa încât să afirm că puterea este o boală grea și că ar fi ajuns să-i placă jocul ei periculos. Îl cunosc de 30 de ani și nu cred că s-a lăsat prins în această capcană. E un om extraordinar, dar nu are talent de director. Oricum, el a plecat de la conducere, dar ce se întâmplă acum? Rămânem tot într-o stare de criză. Persoana care va veni va trebui să fie și un mentor, un animator; de data asta ne-ar trebui **chiar** o personalitate pentru a repune acest teatru în adevăratele sale drepturi.

Primul lucru de făcut este **o trupă**. Așa cum a existat aici în vremurile de glorie, cu vedete, succese și piese păstrate pe afiș peste zece ani. Faptul că au plecat atâția artiști excepționali, împătimiti de teatru, e odios. Se simte lipsa acelor contaminați de microbul său: Șerban Ionescu, Șerban Cella, Marian Rălea, Alexandru Darie. Nu spun că noii veniți nu sunt buni. Dar sunt cruzi – până vor deveni vedete, va mai dura...

SILVIU STĂNCULESCU: „A nu refuza o șansă...”

– În vremea din urmă, și nu vreau să spun un an, doi, patru, cinci..., Teatrul de Comedie s-a îndepărtat de publicul său prin lipsa unor spectacole, prin lipsa unei ritmicități în creație. Noi avem o trupă mică și o singură sală. Practic, s-a dovedit de-a lungul deceniilor că într-o stagiune nu se pot pune mai mult de două sau trei spectacole, mai ales când unele dintre ele nu sunt ușoare. Fie precizat că teatrul nostru nu se află pe marile bulevarde ale Capitalei (asta nu înseamnă că minimalizez succesele teatrelor amplasate avantajos în centrul Bucureștiului). În acest context, sigur că amânarea sau înlocuirea unor spectacole cu altele – din varii motive – îndepărtează publicul.

Au fost tulburări imediat după 1989. Lucian Giurchescu a venit cu ideea de a juca din plin ceea ce nu putusem monta înainte. Fu nu cred că putem pune în scenă orice piesă; trebuie gândit un repertoriu ofertant și pentru regizor, și pentru actori, și pentru scenografi, și, evident, pentru spectatori.

După o vreme, conducerea teatrului a fost preluată de colegul nostru Vladimir Găitan. A avut un început bun, chiar foarte bun. Deși fuseseră dispute serioase la numirea sa, nu a avut manifestări „revanșarde”, nu a recurs la represalii împotriva celor ce l-au contestat. A venit cu un program interesant, care se adresa unor regizori importanți din generații diferite, aceștia urmând să monteze texte generoase. N-a înțeles, însă, că în ultimul timp se dă o mult mai mare posibilitate de circulație creatorilor, astfel că nu s-au mai putut alcătui distribuții bazate numai pe trupa proprie; au fost invitați din afară actori foarte buni, fapt ce a dus la o dependență față de cei care jucau și în alte trupe, în privința creării unui program de lucru. Pe de altă parte, e greu să-i recomanzi (nici vorbă să-i impui) unui tânăr actor foarte dotat să refuze o șansă pe care i-o oferă un teatru ori un regizor. Câțiva dintre colegii noștri au fost invitați, în acest context, de către alte teatre și ei chiar au plecat. Dificil de programat spectacolele în aceste condiții!

Toate aceste întâmplări au creat un disconfort care nu a mai permis finalizarea proiectului directorial propus de Vladimir Găitan. El este un tip tumultuos, coleric. N-a mai avut răbdare. Și-a dat prima demisie. Noi l-am rugat să revină asupra acestei hotărâri, să aibă înțelegere... A mai urmat o demisie, apoi alta... Acestea, tot repetându-se, nu au dus la nimic bun, nici pentru el, nici pentru instituție. Trebuia să ne urmărim firul cu acele proiecte deja pornite spre rampa de lansare... Trupa a pierdut parte din forța tânără. Sigur că întotdeauna va exista un miraj al instituțiilor cu „aură” și este o părere confirmată în ani că Teatrul „Bulandra”, fost Municipal, fost Compania Sturza-Maximilian-Storin-Bulandra-Manolescu, a constituit cea mai bună trupă a Bucureștiului. Și nu are de ce să nu redevină. Dar acolo s-au dus și destui actori atrași, în vremea din urmă, de ceea ce înseamnă creatorul care poate să le folosească cel mai bine resursele și cu care s-au familiarizat deja. Este vorba de Cătălina Buzoianu. Desigur, această circulație a actorilor dăunează ritmicității în muncă a unui teatru, dar nici nu pot să spun liniștit că fixitatea unei trupe ar fi salvatoare!

ALEXANDRU TOCILESCU: „Poziția unui promotor cultural”

– Credeți că un director de teatru ar putea, în această perioadă de confuzie, asigura un climat propice desfășurării unei activități culturale de valoare?

– Nu-mi dau seama. Nu știu. Nu-nțeleg foarte bine care este rolul unui conducător al unei instituții teatrale. Probabil că el ar trebui să planifice repetițiile spectacolelor, ieșirea premierelor, linia repertorială a teatrului, colaboratorii... Or, astăzi mai ales, un director trebuie să alerge după bani, după sponsori, să realizeze lucruri pe care, sigur, Zaharia Stancu nu le-ar fi făcut pentru Național, cândva, și pe care, cred, nici Fănuș Neagu nu le face astăzi. Poziția unui director într-un teatru important trebuie să fie aceea a unui promotor cultural. Restul sunt fleacuri.

februarie– martie 1996

**MĂDĂLINA TULINESCU
MARINELA ȚEPUȘ**

N. Red. După consumarea acestei anchete, realizată într-o perioadă de intermitență, Teatrul de Comedie a redobândit, prin concurs, un nou director, în persoana teatrologului Dan Vasiliu.

CE SE ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?

SIBIU

O rechemare inspirată

Idee binevenită a teatrului sibian: organizează o manifestare complexă, cu un simpozion evocativ, trei premiere (române și germane), convorbiri cu oaspeți din mai multe centre. În acest fel, instituția își face o radiografie, cu ajutor din afară, și-și consolidează, teatrolologic, un capitol de biografie, cel al începuturilor. Căci e celebrat, cu acest prilej, Radu Stanca, dramaturgul, poetul, eseistul, regizorul, animatorul teatral al primilor ani postbelici.

Inițiativa, lăudabilă, nu a fost tot atât de meritoriu pusă în faptă. Nu e prima oară când la Sibiu se gândesc acțiuni frumoase și se îndeplinesc greoi și cu împietiriri. Am văzut un bun spectacol în temă: **Doña Juana**, realizat de regizorul tânăr Gavril Cadariu, proaspăt angajat al scenei sibiene. Ni s-a oferit și un spectacol german de five o'clock, sincer, simplu, modest, cu două piese scurte cehoviene interpretate cu umor de trei actori (aici, trupa s-a rarefiat, condițiile de creație scenică sunt grevate de indigență). Seara a doua a fost rezervată unei reprezentații anodine, de o fadoare insuportabilă, **Invitație la castel**, după Jean Anouilh. Regizorul-actor Radu Dobre Basarab (și profesor la Târgu-Mureș) a dat un test ce-i este defavorabil. E de neînțeles de ce a ținut direcția teatrului ca oaspeții sosiți de la București, Cluj, Târgu-Mureș, și chiar cei din Sibiu, să vadă această non-performanță ce pune în rea lumină și trupa, și firma.

Simpozionul a însemnat o posibilitate de studiu sub regimul unor interferențe culturale, cât se poate de nimerită, într-un an în care comemorarea lui Radu Stanca se alătură centenarelor Blaga și Ion Luca, sau semicentenarului morții lui Victor Ion Popa. Dar mulțimea vorbitorilor pregătiți – căroră li s-au adăugat și improvizații din partea locului –, diversitatea prea lătită a abordărilor, sincopile desfășurării au coborât cota teoretică și istoriografică a colocvierii.

Printre lucrările rezistente din dramaturgia lui Radu Stanca, **Doña Juana** – a cărei premieră absolută a avut loc la Oradea, cu mulți ani în urmă, în regia lui Dan Alecsandrescu – e un poem dramatic al iubirii, grefat pe mitul literar iberic al cuceritorului de inimă. În sinuosul joc dialectic al relației de cuplu – Don Juan și Doña Juana se supun unei

competiții (cine se va îndrăgosti de celălalt sau va rezista celui alt?) – intervin elemente comice, legate de arlecini ce mimează în plan secund rafinata întrecere, și elemente dramatice, legate de personajul Don Morte; e cel care arbitrează perfid întrecerea, luând-o pe femeie în împărăția tenebrelor și lăsându-l iar pe Don Juan solitar, cu neistovita sa sete de absolut și cu amintirea a încă unei experiențe ce l-ar fi putut izbăvi, dar a eșuat.

Simetriile compoziției, limba atât de flexibilă și înflorită a dialogurilor, geometria elaborată a episoadelor, contrapunctările comice și tragicul distilat, parafrazările mitemelor literare dau actorilor puțința de a se exprima și comporta cu eleganță. Atmosfera de poveste modernă, aerată a potențat efortul spre lirică senzuală. Narația e mai redusă; peripecțiile scenice au amplificat însă epica, iar răsucirile continue ale firului principal au dat tensiune intrigii. Curiozitatea Doñei Juana – inabordabila și însingurata doamnă ce-și respingea adoratorii – e excitată de apariția în urbe a ilustrului cuceritor. Pariul pe care-l face cu Don Morte – urcios și pervers râvnitor la grațiile ei, redus însă la neputință, pentru că femeia e Tinerețea și Frumusețea mereu triumfătoare – e determinat de trufie. Dar poate și de o îndelungată așteptare, ce a ajuns la un capăt de răbdare. Îndrăgostindu-se aievea și crezându-se înșelată în această așteptare (dintr-o gravă neînțelegere, un qui-pro-quo tragic), Doña Juana se va dăruia lui Don Morte, adică va ispăși cu propria-i viață eroarea. N-a putut birui mitul adăugându-i o perache ce l-ar fi devalorizat. Acela rămâne, în continuare, unic, pururi izbânditor și (ori) învins. Diana Văcaru, actriță puternică și sensibilă, a dat fină carnație și patimă fierbinte

femeii. A trecut cu distincție prin orgoliul rece al castelanei, prin încrederea tenace în propriu-i sentiment, descoperit cu bucurie, ori prin dezamăgire, deznădejde, cu pornirea funestă spre celălalt tărâm. A jucat cu vibrație. A făurit un chip de medalie, ce, în text, e învăluit de aburul abstracțiunilor. S-a aflat tot timpul într-o relație strânsă cu Don Juan, căruia Constantin Chiriac i-a conferit virilitate și panaș. Personajul e astfel alcătuit încât mândria ostentată lasă loc, pe nesimțite, unui autoexamen lucid. Tranziția e săvârșită de actor cu fluentă. Gradațiile sunt nuanțate. Eroul e prudent și zeflemisitor, apoi plin de curtenie, pe urmă pasionat și, în final, copleșit de o



Diana Văcaru și Mihai Bica în **Doña Juana** de Radu Stanca la Sibiu (regia: Gavril Cadariu)

tristețe reală. Îi lipsesc numai un machiaj și o coafură de stil.

În configurarea lui Don Morte, actorul Mihai Bica folosește mijloace supte, schimbări neașteptate de ton și postură. Bătrânul dezgustător, care vorbește cupid de nurii Doñei Juana, se preschimbă într-o făptură fabuloasă, inflexibilă, în întunecatu-i demers. Interpretul e foarte înzestrat. Are în voce un timbru grav, plăcut. Nici peruca, nici îmbrăcămintea – din prima ipostază –





nu-l avantajează. Scenograful Mugur Pascu, atât de iscusit în așezarea modulelor albe ale decorului semicircular – ce închid un cerc, în final –, a reușit croiul și culorile unor veșminte; ale altora, nu.

O dansatoare ce are funcție alegorică (ea ar fi Dragostea) forfotește pe scenă mai mult în întuneric și fără noimă. Tinerii servitori – Fiorela și Fiorelo – sunt nesiguri: când precipitați, când târăgănați. Și lipsiți complet de umor. Pe ei se bizuia, însă, comedia dramei – să zic așa. Lui Mihai Coman i-ar fi necesar mai mult cumpăt; Gabriela Neagu n-are relief artistic.

Spectacolul atrage. E interesant ca dezbatere sentimentală. Impune prin demnitate artistică.

Doña Juana reamintește că dramaturgia lui Radu Stanca n-a fost jucată în timpul vieții sale. A avut parte în postumitatea poetului dramatic de mai multe reprezentații – care n-au convins însă totdeauna. Din cele pe care le-am văzut, am dedus că, în genere, se edulcorează poezia și se pune accentul pe dialogări statice, ce provoacă nedorite dislocări ale conflictualităților. Au nevoie însă – ca și în cazul dramelor lui Blaga – de teatralizare intensivă. „Mi s-a imputat, dureros – scria autorul, în 1947 – teatralitatea. Dar ceea ce pare teatralitate celor dimprejurul meu e singurul fel adevărat în care pot trăi.” Mare păcat că nu a izbutit să-și expună și practic, în scenă, pe piesele sale, concepțiile. Din montările cu lucrările altora (**O scrisoare pierdută**, de pildă) s-a văzut că înțelegea în spirit novator scenicitatea – ca o condiție substanțială – și valorarea în ritm continuu a climaxului dramatic.

*
* *

Cum ziceam – în cronica unui spectacol de la Baia Mare – **Doña Juana**, scriere de o grațioasă muzicalitate, sinteză neoclasică de **marivaudage** sprințar, sarcasm molieresc negru și tragic capriciu mussetian, e un turnir al poeziei erotice, condus de un maestru subtil și ceremonios.

Cred că am regăsit, în bună parte, aceste caracteristici în spectacolul sibian al anului 1996. **Prăznuirea scriitorului la Sibiu** a fost oportună. A iubit burgul. În cartea sa de versuri, unele sunt închinare orașului în care s-a legat atât de mult de teatru. „Nocturnă”, „Un cneaz valah la porțile Sibiului”, „Concert de orgă”, „Baladă studențească” îl pastelează direct sau indirect.

Simpozionul, ce a ocupat vreo patru ore dintr-o zi, a vrut să exploreze și istoria teatrului ce poartă azi numele lui Radu Stanca, și opera lui dramatică, și probleme de versificație, și activitățile regizoral-pedagogice, și situația dramaturgiei naționale ieri și azi, nereușind să fixeze decât două-trei repere. Nu sunt, în atare împrejurări, oportune elanurile encomiastice, nici situațiile ce eludează contextualitățile istorice. Privite cu luciditate de către unii vorbitori, poezia lui Radu Stanca, dramaturgia, ideile despre teatru au vădit că opera sa reprezintă o moștenire ce poartă sigiliul personalității și e încărcată de motive evidente din activitatea Cercului literar de la Sibiu, în care înrăurirea blagiană a fost puternică. Expozeul interesant al criticului și istoricului literar Mircea Tomuș ne-a ispitit cu un paralelism insolit între teatrul lui Stanca și cel al lui Caragiale. Notații pertinente, prezentate de Claudia Dimiu, Gabriela Cenușer, Anca Sârghie au conturat aspecte mai puțin studiate. Remarcabila disertație a profesoarei Ileana Berlogea a perspectivat gândirea regizorului. Din păcate, au lipsit mărturiile actorilor vârstnici ce au figurat în distribuțiile alese de regizorul sibian și clujean, în deceniul șase. O tentativă de examinare coerentă a unor idei teoretice ale artistului, completată și de amintiri personale privind întâlnirile (și colaborările la „Contemporanul”) cu poetul, a aparținut celui ce scrie aceste rânduri. Regizorul (și profesorul) Radu Dobre Basarab s-a străduit să definească individualitatea dramaturgului. Vorbitorul a avut însă impresia că aceasta ar deveni mai pregnantă dacă ar fi minimalizată și scoși din istoria reală mai toți scriitorii contemporani cu autorul **Ostategului**.

Într-o privire din zborul păsării, oaspetele târgumureșean a ajuns la concluzia că în dramaturgia română postbelică dacă ar mai rezista vreo trei scriitori de teatru (poate patru? – se întreba, cu o uimire unită cu perplexitatea), Baranga fiind definitiv pierdut, Lovinescu „plătind tribut” conjuncturilor, alții fiind eliminați la grămadă, printr-o unică frază tirbușonată.

Peisajul literaturii pentru scenă din deceniile 5-6 devenea, în viziunea proaspătului istoriograf, un fel de Sahara cu două (ori, cu bunăvoință, trei) oaze și o unică grădină înfloritoare. Ne-am scutocit unul dintre noi în amintirea textelor citite – și a spectacolelor văzute

– și evocam dacă nu toate numele și titlurile acelor vremi, dar măcar pe Victor Eftimiu și Ion Luca, Mircea Ștefănescu și Camil Petrescu, Tudor Mușatescu și Tudor Șoimaru, Maria Banuș și Sütö András, Laurențiu Fulga și Al. Șahighian, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Nicolae Tăutu, Sidonia Drăgușanu, Paul Everac și câți alții încă, unii reușind, alții mai puțin, greșind, poticnindu-se, privind realitățile fără circumspecție, utilizând imagini-stas, stereotipii, dar și dând câteva lucrări ce s-ar prezenta mai bine azi decât felurite bagatele mate, dezliteraturizate de o politică măloasă. Vine vorba și de Alexandru Kirițescu, a cărui trilogie a Renașterii e încununată prin **Michelangelo** (1948). Aș – zice un băștinaș aflat în sală, fost și el autor dramatic –, nu mai pomeniți de chestia asta: e cea mai slabă fiindcă era realist-socialistă. Ia te uită – ne mirăm – ce făceau, în piesa lui Kirițescu, Papa Iulius al doilea și cu ilustrul sculptor: o dădeau pe realism socialist în Capela Sixtină și se certau, probabil, pe tema colectivizării în metocol Domului verde-alb din Florența! Și asta în 1948... Am amintit, în replică, densul articol pe care l-a închinat atunci Stanca aceluia confrate vârstnic.

Obsesia – nu numai a unor semidocti, din păcate – că n-am avut, n-avem literatură dramatică, n-am avut teatru, e infestat ideologic, tot, și deci cu măduva devorată de bacterii cunoscute, continuă și în zilele noastre, cu susțineri abracadabrante, punându-se totul într-o oală și turnându-se în fiertura sleită ignoranță patentă, uitare deliberată, fanatism de ultimă oră, nu o dată reacredință foarte ieftină și, destul de des, etichetari la nivelul inchizițiilor raionale eradicatoare.

Dacă facem abstracție – mai exact, dacă putem face abstracție – de ceea ce a tarat simpozionul și de spectacolul deshidratat cu piesa lui Anouilh, ce a stricat o seară, avem temei să afirmăm că teatrul din Sibiu onorează numele lui Radu Stanca – azi, pe firma sa – rămânându-i să reevalueze scenic, măcar la cota **Doñel Juana**, scrierile patronului său spiritual și ale multor altor autori autohtoni ce au și ei dreptul la scenă. Li se recunoaște acest drept, se discută că au legitimitate în a-l revendica, dar nu și-l prea pot exercita.

VALENTIN SILVESTRU

PULCINELLA ÎN DEȘERTUL DE LA PORTUL EUXIN

Întâlnirea hibernală cu Teatrul Dramatic din Constanța a scos în evidență o serie de preocupări, subsumate dorinței majore de regenerare a unui climat cultural veritabil. Lucian Iancu, directorul teatrului, urmărește consecvent atragerea publicului printr-o ofertă repertorială variată și stabilirea unor legături permanente cu presa și critica. În egală măsură, interesează mișcarea teatrală din țările riverane Mării Negre, teatrul constănțean devenind, în iulie 1995, unul dintre membrii fondatori ai Institutului Internațional de Teatru al Mării Negre, alături de teatre din Turcia, Ucraina, Gruzia, Moldova, Azerbaidjan și Spania. O altă inițiativă de avengură este organizarea unui festival internațional de teatru antic, în asociere cu Fundația „Alternative”. Pregătirile pentru lansarea acestuia, precum și două premiere au fixat, în titlul prezentului articol, reperele principale ale vizitei pe litoral.

Pentru început, despre Pulcinella sau, mai exact, despre **Muncile lui Pulcinella**, spectacol în maniera commedia dell'arte, semnat de Tudor Petruț. Regizorul apelează la texte clasice pe baza cărora realizează un colaj inspirat, îmbinând verva caracteristică genului cu momente de lirism autentic. În avalanșa de intrigi, travestiuri, comploturi amoroase și demascări se antrenează tinerii actori ai trupei constănțene: Daniela Vitcu, Oana Hui, Clara Ghiuxelechian, Cosmin Mihale, Gabi Duțu, Marian Bucur și Alice Cojocaru. Prospețimea lor, completată cu anii de experiență ai Dianei Cheregi, naște pe scenă personaje vii, ei izbutind să instaureze o atmosferă destinsă. Adesea fac pasul până la voie-bună, mai rar însă pe acela care aduce zâmbetul permanent și reprizele de râs în hohote ale publicului. Nu stăpânesc încă substraturile acelor „structuri ale spontaneității” pe care s-a sprijinit strălucita demonstrație de commedia dell'arte a regizorului David Esrig, la Târgoviște, în primăvara trecută, la cea de-a treia întâlnire a școlilor și academiilor europene de teatru. Îmbunătățirea prestației actoricești este de dorit și în perspectiva sezonului estival, ce a fost cu certitudine avut în vedere. Montarea simplă, lipsită de pretenții atât la nivelul scenografiei (Eugenia Tărășescu Jianu), cât și la acela al eclairajului (Eugen Bulumete), constituie o premisă favorabilă pentru o micro-stagiune în teatrele în aer liber ale stațiunilor de pe litoral. Spectacol



Lucian Iancu și Vasile Cojocaru în Jocul vieții și al morții... de Horia Lovinescu la Constanța (regia: Gheorghe Jora)

deconectant, cu reale valențe comice, **Muncile lui Pulcinella** va fi, cu siguranță, bine primit de turiști.

Registrul se schimbă total în deșertul de idealuri și aspirații al umanității pulverizate de războiul nuclear – fundalul celei de-a doua premiere constănțene.

Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu revine acum, după mai bine de un deceniu, pe afișul Teatrului Dramatic, ca un mesaj de îngrijorat avertisment în fața unei lumi aflate parcă în amurg. Montarea lui Gheorghe Jora urmărește însă, dincolo de zona crepusculară a realității imediate, să reaprindă scânteia speranței prin întoarcerea la credință. Trecerea de la timpul oprit în loc spre acela ce „încearcă în zadar din goluri a se naște” se realizează cu greu și ritmul trenează, istovindu-se în prea plăpânde pulsații de dramatism. O dificultate în plus ridică scenografia Carmencitei Broboiu, care nu rezonază decât cromatic cu planul meditației filosofice. Încercarea de a sugera că „deșertul de cenușă poate fi chiar strada pe care tocmai am trecut” – cum se declară în programul de sală – eșuează într-un decor rural, fără calități metaforice. În acest cadru neconvincător, Mirela Klein (Ana) și Radu Niculescu (Abel) se încurcă în meandrele disperării și iubirii, abandonului și credinței, umilinței și iertării. Mult mai expresiv, Lucian Iancu, în rolul Tatălui, se dovedește a fi un atent investigator al psihologiei personajului, pe care o lasă să răzbată în fiecare gest și o întregeste în plastica de ansamblu a mișcărilor și atitudinilor. De asemenea, prezența lui Vasile Cojocaru (Cain) impresionează în special prin tensiunea mocnită a conflictului interior, prin timbrul vocal bine modulat între sarcasmul aparent și sfâșietoare nevoi spirituale și afective. De altfel, întregul spectacol încearcă să construiască un drum înainte spre lumină și viață prin întoarcerea la valorile sacre ale creștinismului.

Năzuințele constănțenilor vizează și valorile perene ale antichității, care însuflețesc amplul proiect de reluare a festivalului de teatru antic, inițiat prin anii '80 și întrerupt după numai două ediții. Acum, Teatrul Dramatic și Fundația Teatrală „Alternative” – ca principali organizatori – și-au propus, pentru data de 1 septembrie, un nou start cu participare internațională, sub denumirea Serii de teatru antic – Pontus Euxinus. Vestigiile de la Tomis, de la Histria, de pe întreg litoralul vor oferi, la fel ca în vremurile străvechi, cadrul ideal de desfășurare, completat, desigur, cu spații interioare. Contactele și colaborările stabilite cu Institutul Internațional de Teatru Mediteranean și cu Institutul Internațional de Teatru al Mării Negre indică deja interesul stărnit de această manifestare, de tematica ei specială. Un juriu – de asemenea internațional – va alege dintre spectacolele invitate să participe la secțiunea „În festival” pe câștigătorul Trofeului Ovidiu, unicul premiu ce se va acorda. În paralel, secțiunea „În afara festivalului” va aduce în atenție trupe de avangardă, manifestări neconvenționale sau amplasate în spații neconvenționale, în principal creații ale unor tineri porniți la descifrarea universului spiritual al lumii antice. Pe marginea acestora, precum și a altor modalități noi de receptare și înțelegere a celor mai vechi forme de teatru se va dezbate în cadrul secțiunii teoretice, cea de-a treia inclusă în programul festivalului. Directorul organizatoric, regizorul Ion Mânzatu, privește reluarea festivalului de la Constanța ca pe „o necesitate de instaurare a unui climat cultural dinamic, capabil să atragă personalități și idei, să producă evenimente artistice de anvergură, care să lase o amprentă puternică asupra vieții spirituale a cetății”.

ANCA ROTESCU

CE SE ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?

CRONICA ● CRONICA ● CRONICA ● CRONICA ● CRONICA ●



SFATUL CRONICARULUI

Cititorul va înțelege, desigur, că repartizarea „stelelor” care luminează spectacolele comentate nu aparține redacției, ci fiecărui cronicar în parte.

**lăsați totul
și duceți-vă
să vedeți
spectacolul!**

**lăsați vizitele,
recepțiile...**

**lăsați „Actualitățile”,
serialele**

**

**lăsați-i pe alții
să meargă!**

*

**lăsați-i să
meargă numai
pe dușmani**

TALENTUL ȘI FERICIREA

CALIGULA de Albert Camus.
Traducere de Laurențiu Fulga ●
TEATRUL „BULANDRA” ● Data
reprezentăției: 1 martie 1996 ●
Regia: Mihai Măniuțiu ● Decorul:
Mihai Mădescu ● Costumele: Doina
Levitza ● Distribuția: Marcel Iureș
(Caligula), Irina Petrescu (Caesonia),
Oana Pellea (Drusilla), Cornel
Scripcaru (Cherea), Marian Rălea
(Scipione), Silviu Geamănu (Helicon),
Ion Besoiu (Senectus), Constantin
Ghenescu (Intendentul), Constantin
Drăgănescu (Mereia), Ion Cocieru
(Mucius), Mirela Gorea (Soția lui
Mucius), Ionel Mihăilescu (Lepidus).

Scrisă cam în aceeași perioadă cu romanul „Străinul” și cu eseul „Mitul lui Sisif” (în anii imediat premergători celui de al doilea război mondial), piesa **Caligula** etalează absurdul existenței, neputința minții omenești de a-l accepta și de a i se adapta. „Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit”, își încheia Camus eseul, dar acolo unde Sisif iese din granițele raționamentului și se confruntă cu realitățile pe care nu le poate controla, personajul care înțelege absurdul este condamnat la nefericire. Spre deosebire de **Sisif** (personaj comentat), Mersault și Caligula

(personaje reprezentate) n-au cum să fie fericiți, iar dramaturgul francez folosește toată artileria grea a talentului și a retoricii sale pentru a descrie ceea ce înțelege și ceea ce simte Caligula; dar dincolo de cuvinte rămâne mereu ceva care își caută expresia fără a o găsi. Tentativa de a explica rațional iraționalul creează frumoase figuri de stil și prea puțină tragedie.

Meritul regizorului Mihai Măniuțiu este de a fi transformat retorica piesei în structură dramatică; prin deschiderile pe care le sugerează cuplul nou creat Caligula-Drusilla, tânărul împărat devine o altă variantă de Sisif fericit.

După moartea surorii sale, Drusilla – pe care Caligula a iubit-o dincolo de limitele moralei convenționale –, nimicul devine pentru acesta o realitate: dacă singura certitudine a vieții este moartea, restul este pur arbitrar și ceilalți sunt obligați să se familiarizeze cu acest punct de vedere, supunându-se capriciilor pe care Caligula le consideră manifestări ale bunăvoinței înțeleptului tată de cei rătăciți în întuneric, urcând trepte de acces spre adevărul ultim, acceptând o formă superioară de pedagogie. Caligula este autorul și regizorul unei tragedii sângeroase în care interpreții mor de adevărat, pentru că prin ei s-au apropiat

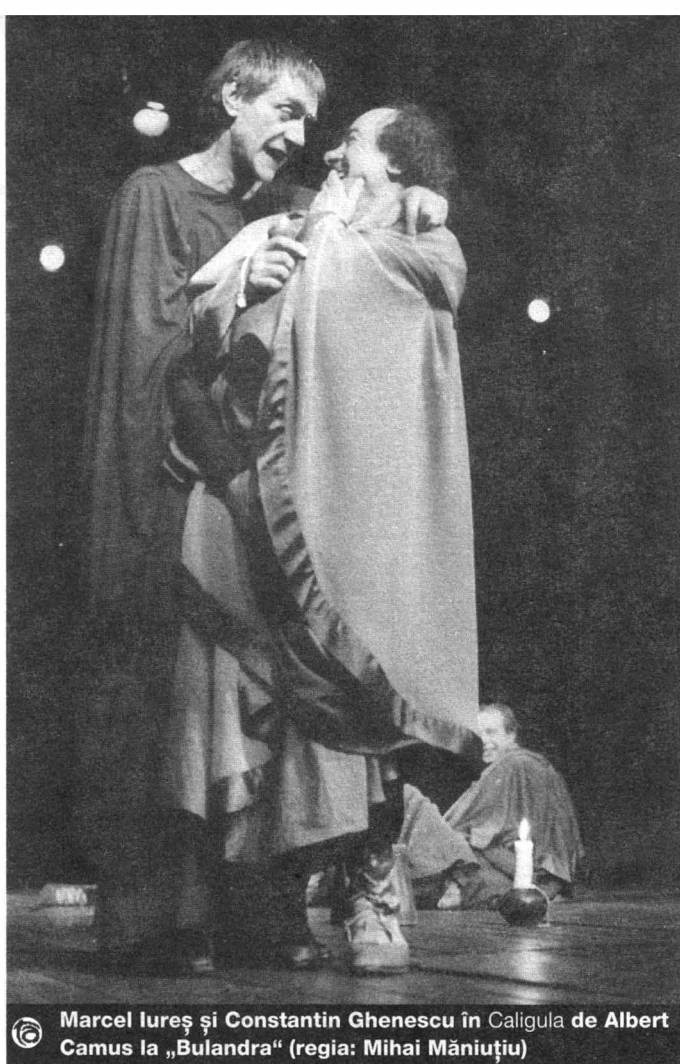
de adevărul ultim: zeii nu sunt răi sau buni, drepti sau părtinitori, ci pur și simplu indiferenți, ceea ce e totuna cu a spune că ei nu există. Regizorul Caligula nu primește nici un avertisment de la autorii textului (zeii), cum că le-ar fi denaturat intențiile, doar figurația (senatorii) se răzvrătește și îl ucide.

„Drusilla bătrână ar fi fost mult mai rău decât Drusilla moartă”, spune înspre sfârșitul dramei Caligula, confirmând astfel că nu dispariția femeii iubite i-a provocat ceea ce ceilalți percep ca pe o formă de nebunie legată de putere. Moartea Drusillei l-a făcut să înțeleagă că „lucrurile, așa cum sunt, nu mi se par satisfăcătoare” și, firesc, el încearcă să le facă acceptabile. În spectacolul lui Măniuțiu, este însoțit în acest demers de amintirea, de umbra, de imaginea și, în cele din urmă, de Drusilla însăși. Luna, logica, absolutul și absurdul se împlinesc în armonioasele gesturi ale femeii, în chemarea ei mută, în poezia pe care o creează atingerea ei. Cu personajul Drusilla, și regizorul, și interpreta Oana Pellea și-au asumat un mare risc – acela al transformării tensiunii filosofice în abur melodramatic. Și amândoi, împreună cu interpretul lui Caligula – Marcel Iureș –, depășesc această posibilă barieră, izbutind să dimensioneze imaginea teatrală a dramei, care nu mai este cea a unui psihic detracat, ci a unui om în conflict cu propriile lui limite. Rigoarea cu

care sunt construite și tensiunea emoțională cu care sunt jucate scenele Caligula – Drusilla fac din ele supratema care explică și determină evoluția personajului titular: versiunea scenică ocolește locul comun al tiranului nebun, apropiindu-se de intimitatea rătăcirii colective care permite tirania. Devotat exegezei regizorale, Marcel Iureș joacă excelent rațiunea celui care face pe nebunul, ambiguitatea sincerității și a suspiciunii, vulnerabilitatea convertită în capricii și abuz. În text, Caligula distruge o uriașă oglindă – semn al alterității. Tema oglinzii este prezentă în spectacol ca o treaptă a comuniunii cu Drusilla, dar aceasta este dublul și, în cele din urmă, **una** cu Caligula. Este meritul Oanei Pellea de a fi dat grație acestei extraordinare combustii. Când, în final, conjurații îl ucid pe Caligula, ei o rănesc de fapt pe Drusilla: nunta imaginată de regizor este contopirea prin care, în sfârșit, ni-l putem închipui pe Caligula fericit.

Între supunerea iubirii oarbe și revolta viului de sub masca iubirii își construiește Irina Petrescu personajul Caesoniei, misterios dintru început, cu un adevăr mereu amânat și devenit inutil în final. Silviu Geamănu este un partener devotat al nebuniei lui Caligula, dar acolo unde la împărat este conștiința limitei, la slugă nu funcționează decât răzburarea. Interpretarea e însă lineară și nu depășește puterea de iradiație a replicii propriu-zise. Scipion, patricianul atât de lovit, dar care nu izbutește să-l urască pe Caligula, intuind că peste toate turpitudinile vieții au în comun o structură artistică, poartă, în interpretarea lui Marian Rălea, o

tristețe nu întotdeauna expresivă. Lațul-ștreang cu care îi leagă regizorul pare a spune mai mult despre relația dintre ei decât o fac cuvintele. Cornel Scripcaru îl dotează pe Cherea cu inteligență și luciditate, dar îl lipsește de instinct histrionic, arma principală cu care îl înfruntă pe adversarul său – tiranul Caligula. În scena demascării complotului – demascare paradoxală, deoarece se desfășoară sub semnul replicii „să ne punem măștile” –, teatralitatea exterioară cerută de regizor nu este folosită de interpret pentru a juca la limita riscului. Efortul de a-i individualiza pe senatorii care își convertesc frica în complot îi prilejuiește lui Ion Besoiu expresia scenică a senectuții lamentabile cu inițiative defazate de trădare, lui Constantin Ghencu, silueta unui intendent mizerabil, lui Constantin Drăgănescu, imaginea vanității învinse. Drama lui Ion Cocieru, în Mucius, devine sesizabilă prin contribuția Mirelei Gorea care, în câteva gesturi, rezumă coborârea în abisul neputinței. Ionel Mihăilescu este un alt refren al supunerii rătăcite printre gesturi și cuvinte. În scenariul construit de Caligula, personajul colectiv al patricienilor este de maximă importanță și, de câte ori îl tratează ca pe un tot, regizorul Măniuțiu creează imagini memorabile, cum este scena în care ei își îmbracă veșmintele de doliu sau cea a



Marcel Iureș și Constantin Ghencu în Caligula de Albert Camus la „Bulandra” (regia: Mihai Măniuțiu)

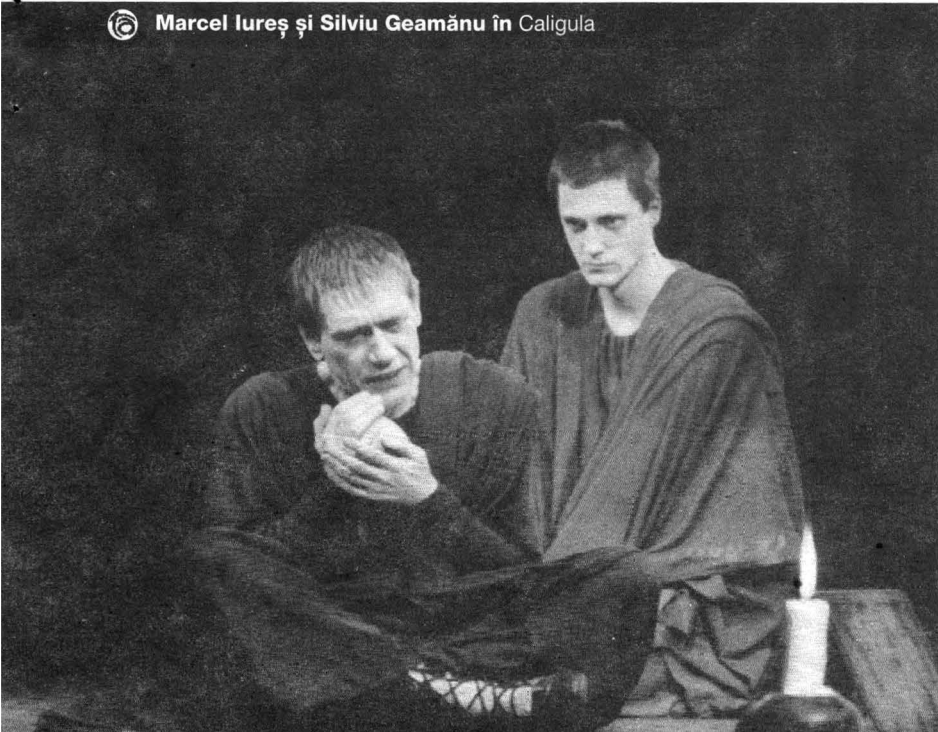
concursului poetic. Mai lipsite de dramatism, când nu cu totul ieșite din matca stilistică a spectacolului (cum e scena cu Senectus pe oală), sunt confruntările între patru ochi.

Decorul lui Mihai Mădescu, spațiu sumbru și clausturant, cu o unică deschidere, accesibilă personajelor doar în momentul expierii, costumele Doinei Levintza, spectaculoase și expresive în reducționismul lor, înlocuind biografii și replici (ca în cazul celor patru gropari, ciocli, cavaleri ai apocalipsului, scripcari), mișcarea scenică (Ionel Mihăilescu), coloana sonoră (Mihai Măniuțiu) contribuie la stilistica unui spectacol impresionant prin coerența, organicitatea și demnitatea sa.

Tot căutând cuvinte prin care să evoc spectacolul, l-am ocolit pe cel mai simplu, care se impune cu evidență: talentul. Talentul lui Mihai Măniuțiu de a interpreta și de a iradia în sânul echipei convingeri care devin devotament. Trebuie să ni-i închipuim pe cei care au lucrat cu el la acest spectacol fericiți.

MAGDALENA BOIANGIU

Marcel Iureș și Silviu Geamănu în Caligula



FAMILIA ABISALĂ

COPIIUL ÎNGROPAT de Sam Shepard. Traducerea: Anda Teodorescu • **TEATRUL „BULANDRA“** și **TEATRUL ROMÂN-AMERICAN „EUGENE O'NEILL“** • Data reprezentației: 8 martie 1996 • Regia: Cătălina Buzoianu • Scenografia: Mihai Mădescu • Ilustrația muzicală: Mihai Bisericanu • Distribuția: Victor Rebengiuc (Dodge), Mariana Mihuț (Halie), Claudiu Stănescu (Tilden), Zoltan Octavian Butuc, Valentin Popescu (Bradley), Mihai Bisericanu (Vince), Diana Dumbravă (Shelly), George Ivașcu (Părintele Dewis).

Una dintre constantele tematice ale marii literaturi americane o reprezintă, fără îndoială, familia. Romanele lui John Steinbeck, William Faulkner sau Thomas Wolfe, de pildă, ca și piesele lui Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller

ori Edward Albee, dar și prozele sau dramele multor altor autori mai puțin faimoși, au ca obiect de investigație celula familială și relațiile dinăuntru ei. Spre deosebire însă de altă mare literatură a lumii, cea rusă, și ea intens preocupată de chestiune (vezi, spre exemplu, Dostoievski, Tolstoi, Cehov, Valentin Rasputin), familia este aici mai rar studiată din perspectivă socială sau pur psihologică și foarte frecvent din unghi psihiatric, ceea ce conduce îndeobște la revelații tulburătoare și deloc convenabile simțului comun și moralei curente. O explicație poate fi aceea că puritanismul societății americane tradiționale – existent și astăzi, chiar dacă în forme voalate – a produs, conștient sau nu, reacții de adversitate față de „sanctitatea” familiei. Interesant este însă faptul că atenția scriitorilor se focalizează deseori nu atât asupra cuplului, a raportului soț-soție (unitatea lor „de granit” fiind în genere percepută, în ciuda oricăror „vicii

ascunse”, ca un dat inalienabil - reminiscență, probabil, din vremurile aspre ale pionieratului), cât asupra raporturilor părinte-fiu (fiică) sau frate-soră; așadar, asupra legăturilor de sânge. Iar în această sferă, distorsiunile afective abundă, mergând de la iubiri vinovate ce sfârșesc, nu o dată, în incest, până la uri crâncene ce sfârșesc, nu o dată, în crimă. (În variantă de consum, lucrul e vădit în filmele americane, unde apar adesea personaje care au fost „sexually abused” în copilărie de câte-o rudă apropiată – peliculele difuzate de Televiziune depun mărturie.) Astfel, în mod ciudat, una dintre cele mai tinere culturi, cea americană, se întâlnește cu una dintre cele mai vechi, cea elină, sub zodia unui mit obsesiv și, s-ar spune, funest – mitul familiei.

O confirmare în acest sens aduc și piesele lui Sam Shepard, cvasilunatic și socotit

cel mai important dramaturg american actual; multe dintre ele – și dintre cele mai izbutite, precum **Copilul îngropat** (scrisă în 1978 și distinsă un an mai târziu cu Premiul Pulitzer), **Adevăratul Vest** sau **Nebun din dragoste** – sunt analize de adâncime ale relațiilor aparent normale, în fond însă grevate de fapte și simțăminte greu avuabile, dintre membrii unor familii la fel de aparent normale. Analiza, în care lucidității crude îi stă alături o sensibilitate aproape dureroasă, e înfăptuită însă cu un instrumentar neobișnuit de sofisticat: peste miezul esențialmente realist al narațiunii și al caracterelor se așază, ca un abur ce estompează contururile, o suprastructură poetică-fantastică sugerând alunecarea întregii întâmplări dinspre contingent înspre mitologic. Dar, altfel decât la O'Neill, de pildă, unde modelul e clasic și recognoscibil, iar referirea la el, explicită (**Din jale s-a-ntrupat Electra** = mitul Atrazilor), la Shepard trimiterea „dincolo” este difuză și, totodată, deloc pregătită dramatic, iar acest „dincolo” însuși e imprecis și neguros. De aceea, genul proxim al pieselor sale pare a fi mai degrabă proza fantastică americană (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne) și, poate, ritualurile magice ale triburilor indiene din Vestul de care Shepard se recunoaște, de altfel, fascinat.

Caracteristicile pomenite se regăsesc la superlativ în țesătura ideatică și narativă a **Copilului îngropat**; probabil, și în aceea stilistică, mai greu de „pipăit” în traducere (deși versiunea românească a Andei Teodorescu e, la o primă audiere, remarcabilă prin fluentă), căci, spune Shepard într-un interesant interviu reprodus în caietul-program, „toate (piesele mele) sunt muzicale” (dramaturgul-actor fiind și un practician al muzicii rock). Avem de-a face aici cu o familie de fermieri alcătuită din Dodge, tatăl încă tiranic, cu toate că bolnav și condamnat la imobilitate, Halie, o mamă neurastenică și bigotă, și doi fii, dintre care unul, Tilden, muncitor și onest, e (sau pare) vag arierat, iar celălalt, Bradley, e un infirm sadic. În mijlocul acestui grup – nefiresc între limite, totuși, firești – apare, însoțit de prietena lui, un tânăr care susține că este (și se poartă ca și cum ar fi) fiul lui Tilden, deși nimeni nu-l recunoaște ca atare. În urma unor

Scenă din **Copilul îngropat** de Sam Shepard la „Bulandra” (regia: Cătălina Buzoianu)



Foto: Ștefan Dădău

PREMIERĂ PE ȚARĂ

întâmplări în cursul cărora relațiile între eroi (lesne deductibile din descrierea lor) se modifică treptat, se dovedește că Vince, tânărul, este fructul dragostei incestuoase dintre Halie și Tilden, fruct nimicit, curând după naștere, de către Dodge și îngropat în lanul de porumb care, uscat de-atunci, începe să rodească pe neașteptate, o dată cu reparația lui...

Cred că oricine poate deduce, fie și din această fugară expunere a poveștii, câte probleme ridică în calea unei transpuneri scenice inteligibile un asemenea text – autorul însuși se arată, în interviul amintit, conștient de ele –, text cărui unii comentatori i-au găsit asemănări cu mitul lui Oedip. Personal, paralela mi se pare forțată și, până la urmă, neproductivă. La fel i s-a părut, rezultă din spectacol, și regizoarei Cătălina Buzoianu, care a evitat descifrarea (sau, mai curând, încifrarea) piesei pe linia conotațiilor transcendente, optând pentru citirea ei „în clar”. Astfel, personajele sunt dezvăluite, atent, în lumina apartenenței tipologice a fiecăruia, fără a li se refuza însă detaliul care le particularizează: o anume jovialitate senilă în manifestările tatălui, cochetărie vicioasă în comportarea mamei (mai ales în duetele ei cu preotul), suavitate bolovănoasă la Tilden, mici accese de spaimă infantilă la Bradley ș.a.m.d. Centrul de greutate al conflictului se deplasează, de aceea, asupra psihologiei eroilor și a înfruntărilor pur „pragmatice” dintre ei, înfiorătoarea poveste în care sunt angrenați rămânând, ca interes, pe planul al doilea. E adevărat, această tratare adumbrește întrucâtva dimensiunea fantastică (importantă) a piesei, dar îi evidențiază, în schimb, o calitate de care nici Shepard nu este, potrivit spuselor proprii, prea convins: soliditatea construcției. În montarea Cătălinei Buzoianu, **Copilul îngropat** se descoperă ca o comedie tragică bine scrisă, întemeiată pe caractere desenate puternic, în tradiția - glorioasă - a realismului psihologic american.

Firește, o abordare regizorală de acest tip avantajează hotărât contribuția creatoare a interpreților. Și cei mai mulți au profitat de șansă. În rolul-cheie al piesei, Dodge, Victor Rebengiuc desfășoară un autentic recital, despăgubindu-se, parcă, pentru relativa inactivitate din ultima vreme: prezent tot timpul în scenă, monopolizează aproape

tot timpul atenția publicului, nu doar când vorbește, ci și când tace sau „doarme”; și nu „luxându-și” partenerii, ci numai dezlănțuindu-și talentul: e despot și neajutorat, ridicol și patetic, candid și viclean, odios și demn de milă. (Tot în sarcina lui se rețin însă și unele dilatări ce dăunează ritmului reprezentației.) Îi face echilibru, cu vulcanica ei forță dramatică și cu atuul imbatabil al farmecului, Mariana Mihuț, în Halie; resentimentele viscerale provocate de tandrețea și (bănuim) elanurile erotice cândva respinse, triumful târziu asupra fostului „stăpân” acum ținut la pat, o sexualitate năvalnică, deturnată în trecut spre propriul fiu și în prezent spre Dumnezeu și reprezentantul său pe Pământ – toate răzbat pregnant în jocul actriței, amendate de un grăunte de ironie care „demitizează” oroarea situațiilor (dar care și riscă pe alocuri să distoneze cu stilul ansamblului). Cu acest „monstru sacru” bicefal, Victor Rebengiuc – Mariana Mihuț, nu-i ușor să te bați; nici măcar să combați. Cu atât mai laudabile apar, de aceea, performanțele actricești ale tinerilor actori din echipă. Celor doi le țin piept îndeosebi Claudiu Stănescu, un Tilden chinuit, sub masca de impasibilitate ursuză, de năluci teribile și bruște impulsuri de gingășie, și Diana Dumbravă, care o portretizează cald, nuanțat (în ciuda unei anumite rigidități exterioare) pe Shelly, prietena lui Vince. Acesta din urmă nu etalează, în persoana lui Mihai Bisericanu, un profil prea convingător; actorul pare să nu fi „prins” exact esența personajului său, reabilitându-se, totuși, în final, prin intuirea tonului potrivit pentru monologul ce încheie piesa. Corect, dar căzând în banale clișee „demonizante” (și cu o rostire uneori neclară) se înfățișează, în Bradley, Zoltan Octavian Butuc. Micul rol al preotului devine vizibil mulțumită lui George Ivașcu; deși nu inovează deloc în raport cu ultimele sale partituri, interpretul are o „prezență” scenică de care nu se poate face abstracție.

Vizual, spectacolul își datorează expresivitatea și scenografului Mihai Mădescu, al cărui decor concretizează, discret dar persuasiv, atmosfera de straniețe neliniștitoare ce emană din text.

ALICE GEORGESCU

CÂT DE FURTUNOASĂ E NOAPTEA FURTUNOASĂ?

O NOAPTE FURTUNOASĂ de I.L. Caragiale • TEATRUL „C.I. NOTTARA” • Data reprezentației: 20 ianuarie 1996 • Regia: Dan Micu • Scenografia: Victor Ștregaru • „Întâmplări muzicale”: Dan Micu, Bogdan Vodă • Distribuția: Stelian Nistor (Jupân Dumitrache), Constantin Cotimanis (Nae Ipingescu), Bogdan Vodă (Chiriac), Mircea Jida (Spiridon), George Alexandru (Rică Venturiano), Crenguța Hariton (Veta), Clara Vodă (Zița), Andreea Măcelaru, Paula Turcoane (Cântăreța).

Din afecțiune față de **O noapte furtunoasă**, Dan Micu a realizat până acum trei reprezentații – în Ungaria și România – cu această comedie frenetică.

Era debutul de dramaturg al lui Caragiale, în 1879 și iată că, azi, scrierea e clasicizată. Se cuvine, deci, să fim sensibili față de începători, ținând seama și de faptul că, acum, ei sunt rari; chiar dacă-s tipăriți, oamenii de teatru cu posibilități de decizie nu-i citesc și nu le joacă piesele.

Ce a văzut Dan Micu în vesela producție caragialeană, în toate cele trei ipostaze scenice pe care le-a surveiat – cum zicea cineva într-o revistă de high-life, integrale și trupuri celebre fotografiate din spate? El a țesut efectele de limbaj, s-a dezinteresat de critica moravurilor, preocupându-se mai ales de situații. Când zic că s-a preocupat, înțeleg nu numai fructificarea situațiilor create de dramaturg, ci și inventarea altora, noi, uneori amuzante, câteodată trăsnete și chiar neinteligibile; nu în spiritul piesei – cum ne place să adăugăm de îndată, în atare cazuri –, ci mai degrabă în spiritul timpului nostru și, dacă privim cu luare-aminte, chiar în afara oricărui spirit localizator și temporalizator. În bună parte, inventivitatea aceasta febricitantă dă temperatură comică și atributul de furtunos – aici, legitim. Nu pricepem prea bine de ce mișună prin scenă Andreea Măcelaru, în deghizament de studentă britanică ochelariștă și în postură de



cântăreață optimistă, dar ne amuză felul în care nici ea și nici celelalte personaje nu înțeleg ce caută pe-acolo (și o mai împing către culise), ceea ce e de efect voios, oricum. Nu știm cui aruncă scaunele – în afara scenei – cei supărați din diferite motive și nu cunoaștem persoanele care azvârlă aceleași scaune înapoi, dar nostimada e efectivă. Sunt intemperii, ninge viforos – amintind de filmul „Leul în iarnă” –, dar nu toată lumea din Dealul Spirii are parte de mulsoarea de fulgi și de frigul aferent: Spiridon vine de afară mereu troienit, dar Zița străbate geografia exterioară în robdișamburu și cel mult se acoperă cu mantelul ce-i este adus de-acasă (pretextual). Rică se ivește orb, cu ochelari și baston de fildes (George Alexandru – foarte hazos), dar el pare sosit de la tropice ori dintr-un ținut mediteranean.

O ușă masivă umblă singură, o oglindă încețoșată își are malitia ei, ucenicul lui Jupân Dumitrache zice „eu mă duc să mă culc” și se întinde pe podea, apoi fumează în fața patronului, se face că țipă ca să nu fie bătut de stăpân. Muzicanții cântă pe planșeu, de alean, și pleacă ușor, ca un fum. Etc.

Nu văd vreun motiv să blamăm această efuziune acționară dacă reușim să convenim că s-a efectuat, cu bună-știință, o translație în regnul comediei absurde. Câte absurdități nu sunt în lumea noastră! exclama, odată, autorul (citată aproximativ, dar cu sensul conservat întocmai). Cât de absurde sunt, în piesă, miopia soțului înșelat la vedere, ambiția lui pentru onoarea de familist, ce se vrea păstrată riguros cu ajutorul amantului nevastei, traducerea aiuristică a unui articol de ziar, căsătoria Ziței cu Rică, decisă unanim, într-o clipită, la cântatul cocoșilor, după ce ambii miri nu-și propuseseră decât o sărmană noapte de amor furtiv!

Absurd era și faptul că Spiridon, aflat veșnic în casă, nu participa deloc la daravile sentimentale, nu le comenta, ca și cum n-ar fi știut nimic despre ele. Acum, dimpotrivă, lui și numai lui i se stabilește, **logic**, o omniprezență participativă. Are un aer de codoș dezinteresat, sare în ajutorul ba al lui Chiriac, ba al Vetei, e martor ocular, dar tăcut și imparțial, la teribila ceartă a celor doi, Mircea Jida jucând excelent această nouă și plauzibilă imagine a rolului. Pare tâmp, dar nu e. Pare obedient, dar îl cuprinde și câte-un amoc de insubordonare, ceilalți lăsând impresia că s-ar feri oarecum de ieșirile din parametrii știuți ale gălăganului clăpăug – când le are.

Cred că și notele patriotard-cazone din spectacol sunt bine plasate; de asemenea, încetineala mentală a lui Titircă, pe care însă Stelian Nistor o exploatează nemilos, întinzând vorbele și dilatând atitudinile ca cașcavalul prăjit – cum zicea autorul altădată –, desfigurând personajul, deteriorând teatralitatea întregului. Compus ca un om calm și socotit – pentru a-i fi contrapondere prietenului politic –, dom' Nae Ipingescu beneficiază de un interpret notabil în persoana lui Constantin Cotimanis; atâta doar că aceasta trebuie să facă și el din replici gumilastic, ca să țină ritmul leneș al partenerului, devenind, întrucâtva, și dânsul stricător de tempo-uri și cadențe.

Montarea mi se pare în genere posibilă și hazlie și nu cred că afectează esențial valoarea textului. Firește, în strădania după ingeniozități momentanee – printre care și existența unor sonorități surprinzătoare (un nechezat de armăsar în călduri prefățează apariția în intrigă a lui Chiriac) – se produc și excесе, secvențe a căror cheie s-a pierdut, episoade desprinse de contextul scenic, în continuă joacă, amintind de acei poznași **joculatores** din zorii Evului mediu, ce improvizau atâtea și într-atât, dincolo de puținul text scris, încât pe unii îi apuca leșinul.

Zița (Clara Vodă) e și ea inventivă; pentru prima oară își părăsește sora – care nu mai vrea să meargă la lunion – fără istericale, într-un autoblestem rece, ce stârnește ilaritate compactă. Domină, de altfel, scena întâlnirii cu Veta. Are reacții studiate și umor personal în toate împrejurările. Ceva mai impersonală, doamna Dumitrache Titircă (Crenguța Hariton), își face conștiințioasă numărul cu plăvanul ei, Chiriac, emanând o senzualitate bombonizată, ferită de vulgarități. Ținuta domestică a amantului are măsura trebuincioasă. I se datorează această estompă (spun „estompă” în raport cu alte înscenări, în care cei doi produc acuplarea în termenii filmelor ce ni se oferă la diverse televiziuni după 1 noaptea, când se presupune că nu le mai văd copiii). I se datorează, deci, și lui Bogdan Vodă, sub a cărui liniște



George Alexandru și Crenguța Hariton în Noaptea furtunoasă de la „Nottara” (regia: Dan Micu)

aparentă și mască serioasă clocoțește un meridional de factură macaronară. El valorează cu pricepere contrastul dintre aparență și tumultul interior, în sensul că-i acordă gradările necesare până la culminație, adică la tentativa de a se sinucide (nu cu baioneta, ci cu ștreangul) într-un elan pe cât de funest, pe atât de sincer. Cum și Victor Ștengaru – actor de portanță probată, cândva, acum reîntors ca scenograf – contribuie la săltăreața mizanscenă cu șoltic mobilier, recuzită năzdrăvană și costume năstrușnice, nu putem a nu-i menționa aportul specific.

Unii spectatori și critici au făcut spectacolului observații cu privire la necumpătare în practicarea invențiilor. În parte, mă înscriu în acest cor – dar și cu anume rezervă. Căci e mai lesne să pledezi pentru temperanță când prea multul covârșește, decât să îndemni la mobilitățile platitudinilor cu fantezie atunci când vezi că aceasta lipsește. „Pentru a varia puțin – scria Caragiale undeva – un filosof chinez a zis: Toată lumea se cutremură auzind numai cuvântul de otrăvă, și unul de abia la zece mii de oameni moare otrăvit; mii de oameni mor prin necumpătare, și cu toate astea la zece mil unii știu să se cumpăta.” Rezultă că acela va învăța s-o facă și mai bine pe viitor, dacă acum socotim că n-a izbutit a fi astfel pe deplin.

VALENTIN SILVESTRU

DETAIIILE, CA ȘI BUTURUGA MICĂ

MIREASA MUTĂ, adaptare de Alexandru Tocilescu după Femeia mută de Ben Jonson. Traducerea: Andrei Bantaș ● **TEATRUL DE COMEDIE** ● Data reprezentației: 4 februarie 1996 ● Regia: Alexandru Tocilescu ● Decorul: Puiu Antemir ● Costumele: Anca Pâslaru ● Coregrafia: Felicia Dalu ● Muzica: George Marcu ● Distribuția: Cornel Vulpe (Posac), Mihai Bisericanu (Sir Delfin Rasăpură), Alexandru Pop (Ned Clerimont), Tudor Chirilă (Spirt), Dumitru Chesa (Sir Gaiță), Candid Stoica (Sir Amorez de Capseque), Silviu Stănculescu (Căpitanul Vidră), Gheorghe Dănilă (Brici), Eugen Racoți (Mutulea), Dorina Chiriac (Marmeladă), George Ivașcu (Ambigua), Adina Popescu (Lady Ștaif), Marinela Chelaru (Lady Centaur), Liliana Popovici (Doamna Sturz), Aurora Leonte (Doamna Vidra), Liliana Mocanu (Fidela), Grigore George (Preotul).

★★

Se poartă muzicalul, se poartă lifting-ul scenic al clasicii, se poartă adaptările după..., iar când și când se poartă chiar umorul. Lucruri bune toate acestea, măcar pentru meritul de a ne mai descreți frunțile, drept care am primit cu plăcere invitația Teatrului de Comedie de a vedea **Femeia mută** de Ben Jonson, adusă la zi după rețeta pomenită mai sus. Numele lui Alexandru Tocilescu - autor al adaptării și al direcției de scenă - era și el de bun augur, năstrușnica sa inventivitate fiind demonstrată nu o dată până acum.

Pregătirea noastră moral-volitivă fiind bun câștigat, am avut însă un prim moment de derută la constatarea că, în cel dintâi sfert de oră (poate a durat doar cinci minute, dar în sala de teatru minulele pot fi grozav de lungi, uneori), nu am înțeles mai nici o vorbă a textului. Pare stupid să începi o cronică referindu-te la un detaliu (?), dar, pe de o parte, vorbirea scenică defectuoasă a tinerilor actori este atât de frecventă încât devine un lucru grav, iar pe de altă parte, în acest detaliu regăsim, am putea spune, defectul principal al spectacolului: insuficienta rigoare, alăturarea câtorva momente efectiv reușite altora, multe, superficial tratate și, de aceea, lipsite de energie, de forță de convingere. Cu

suișuri și coborîșuri, nu o dată de-a dreptul cu hârtoape, spectacolul te prinde pentru a te lăsa apoi de izbeliște, te amuză un moment, dar te pierde curând.

Hazul este și el de multe feluri și culori, neorchestrate pentru a suna armonios: de la acela copios, „pince sans rire”, practicat de Cornel Vulpe, la gesticularea excesivă și cam autoadmirativă a lui Tudor Chirilă, de la zeflemeaua subțire a lui Mihai Bisericanu (convingător și în „ipostază” muzicală), la umorul precis, pigmentat al lui George Ivașcu sau la acela sevos utilizat de Dumitru Chesa, Silviu Stănculescu și Candid Stoica. Ar mai fi de reținut Alexandru Pop pentru o meritorie (insuficient finisată, totuși) schiță de portret: n-ar prea fi de reținut (dar nici chiar de respins) Eugen Racoți și Gheorghe Dănilă.

Foarte bună, muzica lui George Marcu (și, slavă Domnului, se cântă **live**), izbutită, coregrafia Felicie Dalu, ca și decorul semnat de Puiu Antemir (nu chiar original, însă, ne-am permite să adăugăm) ori costumele concepute de Anca Pâslaru.

CRISTINA DUMITRESCU

CUI I-E FRICĂ DE EDWARD ALBEE?

În anii '80, Edward Albee dădea o lovitură târzie, alături de Tennessee Williams, pe scenele teatrelor românești. Pentru epoca respectivă, gestul regizorilor de a monta teatru american era un semn că dezghețul cultural ce-și avusese apogeul în anii '65-'70 (până la publicarea celebrelor teze din aprilie) continua în virtutea inerției. Faptul că pe scenele bucureștene se montau piesele lui Ionescu sau ale unor dramaturgi americani contemporani marca ruptura culturală de Moscova, cu care Ceaușescu se mândrea în Occident. N-am reușit să înțeleg gestul domnului Mihai Manolescu, regizorul și traducătorul, destul de firav, al piesei

VISUL AMERICAN de Edward Albee ● **TEATRUL MIC** ● Data reprezentației: 24 februarie 1996 ● Regia: Mihai Manolescu ● Scenografia: Victor Crețulescu ● Distribuția: Liliana Pană (Mami), Eugen Cristian Motriuc (Tati), Monica Mihăescu (Buni), Liana Ceterchi (Doamna Barker), Rareș Stoica (Visul american).

★★

Visul american. Cred că montarea domniei-sale are toate șansele să cunoască o cădere răsunătoare. Mi s-a părut că universul ideologic al acestei piese de tinerețe - n-am prea înțeles de ce regizorul nu a montat piese de maturitate, mult mai valoroase, ca **Tiny Alice** sau **A Delicate Balance** - poate fi considerat ușor desuet de publicul actual. Reprezentată pentru prima oară în anii '50, într-un teatru off-Broadway, de trupa York Playhouse, împreună cu o operă într-un act la care Albee colaborase cu William Flannagan, piesa a fost jucată doar trei săptămâni. Dacă satira „visului american” nu a prins la americani, cum va prinde la publicul nostru?

Criticii sunt de acord că o altă piesă a biologiei (pentru că Albee a scris două piese având aceleași personaje), intitulată **Sandbox**, e mai generoasă în sugestii pentru un regizor. Subiectul ei ar fi, pe scurt, acesta: Mami, Tati și Bunica se găsesc pe ● plajă figurată cu ajutorul unei cutii cu nisip. Cei doi o aduc pe



Imagine din Mireasa mută după Ben Jonson la Comedie (regia: Alexandru Tocilescu)





bătrână din culise și o așază în cutie. Dialogul lor este întrerupt de flash-back-urile amintirilor bătrânei doamne, care se afundă tot mai mult în nisip, astfel încât, în penultima scenă, în cutie îi mai rămâne doar capul. Apropierea de teatrul absurdului e mai mult decât evidentă. Metaforele lui Albee amintesc de unul dintre interviurile lui Ionescu: „Când am scris **Scaunele**, am avut înaintea în minte imaginea scaunelor, apoi pe cea a unei persoane aducând scaune ca să umple scena goală. Am avut întâi această imagine în minte, fără să știu ce vrea să spună. Apoi am înțeles... Am făcut apoi un efort, ca atunci când încerci să

trăiesc potrivit standingului lor. Dar ei nu pot avea copii, așa încât apelează la serviciile unei instituții de adopțiuni. Prima parte a piesei se consumă în așteptarea beckettiană a unei misterioase Mrs. Barker, cea care le livrase cu câțva timp în urmă un copil ce se dovedise necorespunzător. Urmarea pare calchiată după bancurile cu sadici: cei doi părinți îl mutilează pe copil, desprinzându-i o mână sau un picior și, în cele din urmă, îlucid. Singurul spațiu de puritate în interiorul acestui vis, construit în răspăr față de normele psihanalizei freudiene, e trasat în jurul Bunicii, o zână bună rămasă din alte

alienarea consumismului, ci doar de prețuri și de inflația galopantă. Lui Albee nu i-a plăcut însă niciodată să fie asimilat cu europenii, deși majoritatea comentatorilor au trasat această paralelă.

Două personaje sunt pe deplin conturate: Bunica și Mrs. Barker. Aceasta din urmă aduce în final un Tânăr, personificare a „visului american”, incapabil de orice sentiment, suferind, la rândul-i, de același gol interior. Mami se repede asupra lui, iar Bunica privește din afara acestei lumi diforme cuplul monstruos care s-a format.

Semnul sub care se desfășoară piesa, stindardul ei principal e violența cu forme variate, de la violența de limbaj la cea fizică. Lumea Bunicii, contaminată de **slang**-ul televiziunii, reușește să-și păstreze puritatea, deși e mereu amenințată de agresiuni exterioare. Plecarea în moarte vine la timp, înainte ca cei doi să aibă vreme să pună în aplicare planul odios al internării Bunicii în azilul de bătrâni. Cele câteva scene frumoase îi reușesc regizorului atunci când brodează în jurul monologurilor nobilei doamne.

Din nefericire, spectacolul nu se va bucura de succes. Echipa de actori e inegală – doar Monica Mihăescu și, pe alocuri, Liana Ceterchi obțin note de trecere –, scenografia e kitsch, traducerea e amatoristă, iar regia, în unele puncte, neclară. De mult nu m-am mai plictisit la teatru atât de mult! Probabil că, trecând peste mesajul irelevant politic, publicul nu va trece peste jocul dezlnat al actorilor.

Acum observ că am un comportament dictatorial. De unde știu eu ce va plăcea publicului? Nu pot să fac aprecieri decât în nume personal. Dacă vreți să vă faceți singuri o idee despre teatrul absurdului în manieră americană (de altfel, o imitație ceva mai sofisticată), dacă v-a plăcut **Who's afraid of Virginia Woolf?** și vreți să vă convingeți că Albee a scris și piese mai proaste, mergeți la **Visul american**. Menirea mea este să vă avertizez să veniți la spectacol odihniți, să vă puneți puțin mintea în funcțiune, pentru că textul – specialitatea lui Albee constă în redarea vorbăriei goale, a conversației factice, fără schimb de informații – vă va răsplăti, suplinind lipsurile din jocul actorilor. Și nu uitați că aveți de-a face cu un vis!

IULIAN BĂICUȘ



Monica Mihăescu în **Visul american** de Edward Albee la Mic (regia: Mihai Manolescu)

interpretezi visele, și mi-am zis că scaunele acestea mă preocupă pentru ele însele și pentru nimic mai mult”. Teatrul absurdului pornește de la o imagine-metaforă, un nucleu tare în jurul căruia se ordonează toate semnificațiile.

Nucleul **Visului american** (o piesă cu personaje cam schematice și cu mici stângăcii pe care le putem pune în seama tinereții autorului), metafora lui tare o constituie cutiile goale, frumos împachetate, pe care le plimbă prin scenă Bunica. De fapt, personajul piesei e omul gol pe dinăuntru (ca-n poemul lui T.S. Eliot „The Hollow Man”), omul unidimensional. Mami și Tatăl, protagoniștii unei farse maritale, au atins pe scara socială un statut mulțumitor și

vremuri, ce pășește numai pe poantele pantofilor ei de balet, purtând celebrele cutii. Aici, în monologul ei, criticii văd diferența față de teatrul absurdului: dacă europenii consideră lumea definitiv pierdută în neantul existențial, Albee îi mai dă o șansă. El vorbește, în prefața la această piesă, despre suprapunerea falselor valori peste cele reale; piesa lui se vrea un pamflet la adresa lobotomizării omului contemporan de către o societate ce suferă de alienare. De fapt, autorul se situează undeva la stânga, înscriindu-se într-o tradiție a criticilor sistemului american, destul de slab reprezentată. Nici aici regizorul nu și-a potrivit bine cronometrul, pentru că noi nu suntem deocamdată amenințați de

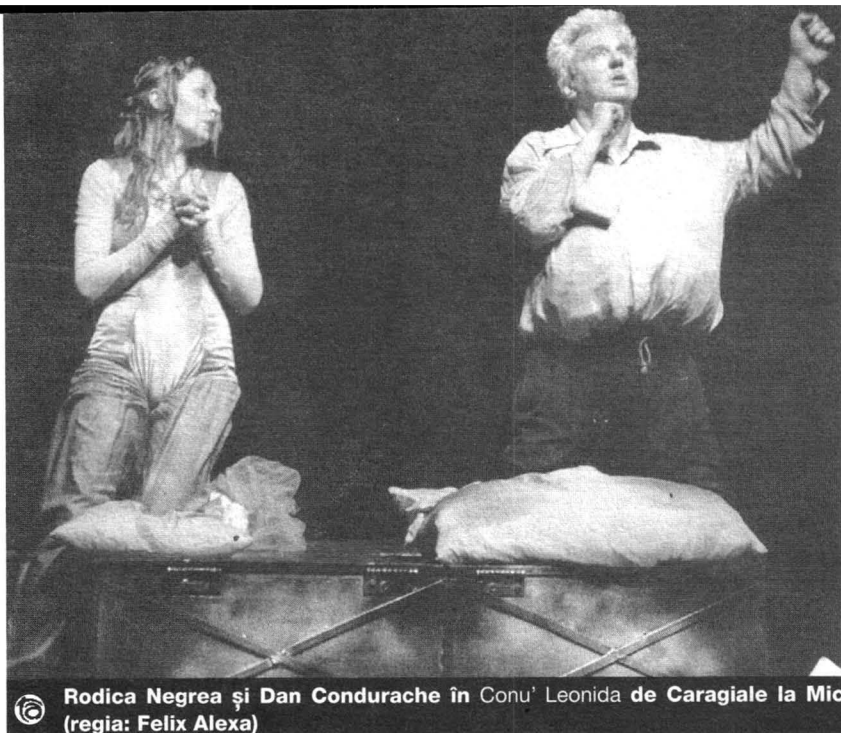


foto: Alois

Rodica Negrea și Dan Condurache în *Conu' Leonida* de Caragiale la Mic (regia: Felix Alexa)

ÎN GHEARELE REACȚIUNII

CONU' LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA de I.L. Caragiale
 ● **TEATRUL MIC** ● Data reprezentăției: 25 februarie 1996 ● Regia: Felix Alexa ● Decorul: Diana-Ruxandra Ion ● Costumele: Velica Panduru ● Muzica: George Marcu ● Mișcarea scenică: Răzvan Mazilu ● Distribuția: Rodica Negrea (Efimița), Dan Condurache (Leonida), Ilinca Manolache (Safta).

Dintre piesele lui Caragiale, **Conu' Leonida...** îndeamnă cel mai mult la o reprezentare ancorată în realitatea locală și pasageră. La sfârșitul anilor '80, se vorbea despre un spectacol pus la cale de studenți și jucat în cercuri închise, de încredere, care trimitea la ticurile cuplului prezidențial de atunci. Spectacolul de la Cluj, care, se pare, avea ca referențial primăria din urbe, nu l-am putut vedea, deși am zăbovit aproape o săptămână în localitate, deoarece se juca numai duminică. Mi-a plăcut și ideea lui Dominic Dembinski, care-și sufoca personajele într-un pat de ziare, spectacolul de televiziune având loc în timpul „press-boom”-ului din '90-'92.

M-am grăbit să văd și noul spectacol de la Teatrul Mic al lui Felix Alexa. Presimțeam că o localizare elementară în contextul 1996 nu mai era posibilă și, de altfel, o anumită anvergură caracteristică demersului regizoral al lui Felix Alexa făcea improbabilă o asemenea soluție.

Să fiu sincer, aș fi fost mulțumit cu o montare lipsită de ambiții inovatoare, dar înalt profesionistă, ca un spectator de operă care vine doar să-și reasculte ariile favorite și să vadă cum va reuși un nou interpret să ia faimoasa acută: „Să dăm exemplu Evropii...”. Când se ridică însă opresanta cortină metalică, dezvăluind decorul Diane Ruxandra Ion – o cușcă de sârmă reprezentată în perspectivă accentuată, bine pusă în valoare de un joc elaborat de lumini –, parcă ai primi un avertisment discret: „Spectatori, vi se pregătește ceva...”. Într-adevăr, de data aceasta temerile republicanului Leonida sunt luate în serios, comedia lasă repede loc dramei tensionate, teroarea crește continuu, amenințările reacțiunii se arată a nu fi vorbe goale. Servitoarea vine dimineața să treacă totul prin foc, ea aducând, ca o teroristă cu sânge rece, pedeapsa, nu pacea. Nu degeaba au arătat dramaturgii contestatari ai autorității că ceea ce nici medicamentele, nici fierul nu pot vindeca, vindecă focul*.

Ideea lui Felix Alexa de a transpune în tonalitate tragică binecunoscuta comedie nu este, în sine, rea. El o aplică sistematic, făcând din Efimița un personaj frustrat în plan sexual și matern, deci subconștient ostil lui Leonida, având astfel toate motivele să-i stârneasă apetitul de analist politic pentru a-l face să se autodenunțe ca factor destabilizator. În text, Leonida se face de răs față de consoartă prin exhibarea unei lășități ne-virile. În spectacol, el este pedepsit, cu probabilul concurs al Efimiței, pentru îndrăzneala raționalismelor lui. Leonida iese la revoluție ca

* Vezi motto la **Hoții** de Schiller: „Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat”.

la chermesă, el ar fi ieșit, desigur, în 22 Decembrie, stând baricadat și panicat în noaptea de 21, ca și în cele ce au urmat. Analist de cabinet, ar fi ajuns probabil editorialist sau comentator TV, luat în serios de gospodine și amenințat, aproape linșat, de mineri. Este adevărat că spectacolul nu propune explicit o Efimiță securistă sau kaghebisă, dar lasă oarecum deschisă această posibilitate, având în vedere mai ales exacerbară raționalității seci a personajului, cu impecabile performanțe de logică formală (de unde salarii fără impozite, de unde pensii fără continuitatea instituțiilor?). Faptul că și Efimița pierde alături de Leonida nu este un contraargument, mulți agenți sfârșind o dată cu victimele lor.

În ciuda coerenței viziunii regizorale, spectacolul eșuează din cauza unei incongruențe între ritmul succesiunii de replici și cel al desfășurării acțiunilor scenice. Felix Alexa este inventiv atât la nivel de amănunt cât și la nivel de întreg, el a învățat bine lecțiile lui Peter Brook, știe să rezolve teme de seminar gen Bouffes du Nord ca: să se construiască o situație teatrală când se dau două personaje și un cearșaf găurit sau două personaje, un pat și o păpușă. Din păcate, aceasta îl obligă să dilate replicile sau să pună să fie repetate fără sens pentru a putea obține sincronizările necesare între text și acțiune. Pe de altă parte, anumite soluții de efect par a nu fi tocmai originale, deși poate fi vorba de o coincidență, nu de o preluare voluntară. Astfel, patul multifuncțional seamănă cu cel din **Shameless**, spectacolul trupei „Opera Circus”, iar transformarea progresivă a unei Nachtmusik în marș amenințător (muzica aparține lui George Marcu) aduce aminte de „Toba de tinichea”. Rodica Negrea se încurcă puțin în numeroasele complexe și refuzări cu care Felix Alexa a înzestrat personajul, dar subliniază cu acuratețe elanul său logic și raționalist, ajungând să întruchipeze în scena steagului o adevărată zeiță a Rațiunii. Dan Condurache joacă însă confuz și destul de necontrolat, farmecul lui a fost dintotdeauna ambiguitatea și, pentru a nu-l pierde, este necesară o mai lucidă auto-supraveghere. Copilul Ilinca Manolache are o admirabilă apariție în scena finală și subliniază, prin relația de rudenie din viață, implicarea posibilă a Efimiței în expediția punitivă. Spectacolul seamănă cu o experiență nereușită efectuată de un savant inteligent, care știe să învețe din eșecurile lui.

ADRIAN MIHALACHE

SURPRIZA ȘI ȘOCUL NORMALITĂȚII

ESCURIAL de Michel de Ghelderode.
Traducerea: Sanda Diaconescu
● **TEATRUL ODEON** ● Data
reprezentăției: 8 februarie 1996
● **Regia și decorul:** Dan Victor
● **Costumele:** Sanda Bardan
● **Coregrafia:** Mălina Andrei ●
Coloana sonoră: Vasile Manta ●
Distribuția: Gelu Nițu (Regele),
Ovidiu Niculescu (Folial), Marian
Lepădatu (Călugărul), copilul Marin
Florin (Pajul).

Sala Pod a Teatrului Odeon, dispunând de un spațiu restrâns, dar adecvat experimentului scenic, continuă să găzduiască producții teatrale diverse, de calibre, facturi și carate valorice atât de diferite încât cu greu s-ar putea vorbi de un numitor comun al acestora, care să configureze o anumită direcție programatică, urmărită cu consecvență. E posibil ca ea să existe totuși, în intențiile conducerii teatrului, chiar dacă montările de la Pod, atât de fluctuante calitativ, nu ne prea lasă s-o întrezărim. La urma urmei, poate că nici nu e nevoie de o asemenea direcție, sau poate că ea nu s-a născut încă, dar s-ar putea naște, din ceea ce s-a câștigat în mod cert până acum: o deschidere spre orice titlu, cu precădere contemporan și încă

neomologat scenic la noi, o lipsă de reticență în fața oricărei formule de scriitură dramatică, precum și în fața oricărei modalități teatrale încercate de regizorii tineri, unii dintre ei încă studenți; în fine, o acceptare – atât din partea realizatorilor cât și din partea publicului – a condiției de **atelier teatral**, modestia sau chiar precaritatea investiției pecuniare urmând a fi compensate prin forța de sugestie a demersului scenic. Dacă la toate acestea adăugăm faptul că profesorul Tudor Mărăscu a oferit cu generozitate studenților săi de la A.T.F., secția regie teatru, posibilitatea de a monta și pe scena Sălii Majestic, cu actori încă studenți, spectacole de **atelier**, firesc a fi controversate, vom avea o imagine mai clară a infuziei de tinerețe pe care directorul Tudor Mărăscu o urmărește cu obstinație, dincolo de posibilele succese sau eșecuri, și unele și altele intrând în condiția de **normalitate** a vieții teatrale. Nu ne rămâne decât să nădăjduim că toate aceste eforturi nu vor întârzia să-și arate roadele, situând Odeon-ul în poziția pe care și-o câștigase în urmă cu câteva stagioni, în avangarda vieții noastre teatrale.


Revenind la Pod și la premiera piesei **Escorial** a deja clasicului Michel de Ghelderode (ce a avut darul să ne reamintească un foarte frumos spectacol al lui Dinu Cernescu, de la Teatrul „Nottara”, cu Ștefan Radoff și Ștefan

lordache), acum în regia și decorul nu chiar atât de tânărului student Dan Victor (împătimit și încărunțit în ale teatrului), vom spune că lucrul cel mai surprinzător pentru noi a constat în „cumințenia” montării, regizorul retrăgându-se în spațele actorilor, pe care a dorit să-i pună cât mai bine în valoare. În spațiul „cameral” pe care-l avea, a imaginat o „punte” între bufon și rege, între lumea teatrului și cea a puterii, între Scenă și Tron, facilitând astfel, cu subtilitate, înțelegerea complementarității personajelor în ordinea vieții, a posturilor intersanjabile pe care aceasta poate să le ofere. Lipsa de ostentație a semnelor teatrale și simbolurilor imaginatice, gândirea universului piesei într-un soi de ciclicitate rituală, cultivarea valorilor plastice pentru o nedisimulată plăcere a ochiului și a reflexivității la care ele invită, „cumpăna” între concretețea trăirii faptului teatral și planul abstract al ideilor vehiculate atestă maturitatea profesională a regizorului Dan Victor (consonantă cumva cu acea atenție acordată **întregului scenic**, proprie celor mai izbutite montări ale profesorului său).

Sunt însă și unele stridențe de interpretare actoricească, pe care regizorul n-a îndrăznit poate să le cenzureze cu mai multă fermitate. Ele se fac simțite în special în jocul lui Gelu Nițu, tonurile criante, scăpate parcă de sub control, riscând să umbrească o elaborare minuțioasă și o bine tensionată susținere a rolului Regelui, în ambele ipostaze. La polul opus, i-am reproșat regizorului o insuficiență preocupare pentru eclatanța creației actoricești, interpretarea nu numai corectă, ci și judicioasă dată de Ovidiu Niculescu bufonului Folial nefiind totuși dintre cele care să se rețină, în ciuda întinderii unei partituri ofertante și a măștii personajului, foarte bine găsită. Se reține în schimb percutanta imagine scenică a Pajului (dată cu ajutorul copilului Florin Marin) și impresionanta semnificație a finalului reprezentației, în care același Paj va sugera reluarea ciclului, moartea bufonului (sau a teatrului) nefiind decât condiția reînvierii sale. Menționabile, costumele create de Sandra Bardan, mizând pe forța de sugestie. Nu știm dacă tot ei sau regizorului i se datorează afișul spectacolului, printre cele mai frumoase, mai expresive și mai bine compuse grafic din ultimul timp.

Cu un program mai clar, cu trudă și continuitate, „Podul” de la Odeon poate deveni un punct nu numai de atracție, ci și de revigorare a vieții noastre teatrale. Surpriza normalității, pe care deja ne-o oferă, e astăzi, la noi, dintre cele mai socante.

VICTOR PARHON

 **Ovidiu Niculescu și Gelu Nițu în Escorial de Michel de Ghelderode la Odeon (regia: Dan Victor)**



TEAMA DE RÂS

EXISTĂ NERVI de Marin Sorescu ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ** ● **Data reprezentației: 9 martie 1996** ● **Regia: Theodor Cristian Popescu** ● **Scenografia: Horațiu Mihaiu** ● **Mișcarea scenică: Florin Fieroiu** ● **Distribuția: Mihai Gingulescu (Prietenul/Alain), Cornel Popescu (Locatarul/Jean), Aurel Ștefănescu (Profesorul), Marinela Popescu (Femeia necesară/Dorina), Cristina Toma (Femeia în plus/Magda).**

Au trecut aproape trei decenii de la apariția acestei îndrăznețe parabole soresciene, și premiera Naționalului din Târgu-Mureș dezvăluie din plin actualitatea, causticitatea, amărăciunea și, totodată, absurdul unei situații, aparent fără de ieșire, mai ales atunci când logica și bunul-simț nu reușesc să învingă fanatismeale sălbatice sau încăpățănările stupide.

Pentru noi, cei ce am fost contemporani cu premiera absolută a piesei, în 1968, la Studioul Institutului de Teatru și Film din București sau, mai târziu, în anii '80, cu spectacolul Teatrului de Comedie, semnificațiile au apărut clare și ușor de decodificat, pentru că am fost în același timp contemporani și cu invazia „profesorilor” ce voiau, cu orice preț, să ne convingă de faptul că ne aflăm într-un „tren al viitorului”, și nu în modesta noastră casă. Problematika textului era pe atunci fierbinte, legată de propria noastră viață printr-un proces de identificare cu eroul principal și o disperată încercare de distanțare față de noi înșine.

Theodor Cristian Popescu, regizorul spectacolului târgmureșean aparține uneia dintre cele mai recente generații de oameni de teatru; interesul său față de lucrarea lui Marin Sorescu demonstrează, încă o dată, faptul că tinerii sunt cei câștigați fără rezerve de paradoxurile, calambururile, alegoriile, ironia și metaforele cunoscutului poet, ei dorind să le descopere corespondențe scenice vii și emoționante. În această neliniștită, febrilă căutare stă cheia spectacolului, căci, pentru regizor, venirea „profesorului”, invazia „abeurdului”, „mersul înainte către viitor” au alte conotații decât pentru noi. Pentru ei, toate acestea se

referă nu la o experiență limitată în timp și spațiu, ci la primejdia de a reapărea, oriunde și oricând.

Având în vedere această dimensiune, tânărul regizor și scenograful Horațiu Mihaiu au creat un decor sugestiv, dar totodată neutru, și realist, și metaforic: o încăpere goală, delimitată de pereții specifici unei case japoneze, din lemn și hârtie pergamentată menită să filtreze lumina, și cu o ușă glisantă în fundal, prin care se zărește silueta înghețată a unui copăcel cu ramuri firave; ca mobilier, doar două taburete din lemn negru, pe care se vor așeza din când în când eroii, îmbrăcați în negru și alb: haine negre, pantaloni negri, veste negre, cămăși albe. Și personajele feminine, Femeia necesară (Marinela Popescu) și Femeia în plus (Cristina Toma), sunt îmbrăcate tot în negru și alb, obsedante pete anti-cromatice într-un univers antiuman.


În acest spațiu cu semnificații multiple (inclusiv metafizice) se desfășoară acțiunea, mai bine spus antiacțiunea piesei – avalanșa de antisensuri ale existenței, abătută asupra Locatarului întâi aiurit, apoi neliniștit, în fine disperat de afirmațiile celor ce îi spun că se află într-un tren, și nu în casa lui. Cornel Popescu l-a interpretat pe Locatar subliniind cu incandescență trăire condiția fără de scăpare a eroului: se lasă convins de argumentele imposibil de răsturnat ale Profesorului, dar, în egală măsură, încearcă să-și demonstreze dreptatea deschizând ușa și arătându-i pomișorul firav din fața balconului. Pasărea din pom îl zăpăcește însă și îi distruge convingerile, iar el se pomenește prizonier într-un amețitor carusel al

durerii și ridicolului. Suferința, seriozitatea, gravitatea au fost stări sesizate de regizor și urmărite în jocul actorilor, dar au lipsit ironia amuzantă, hazul, chiar amar, atât de proprii lui Marin Sorescu. S-au manifestat, în această unilaterialitate, și seriozitatea specifică tinerei generații de creatori, pătrunși de răspundere față de actul creației și de semnificațiile majore ale operei de artă, dar și teama lor față de răs. O teamă inutilă, de altfel, căci Marin Sorescu propune concomitența râsului și a lacrimilor, cele mai grave probleme tratate de el fiind înveșmântate în glume de sorginte populară, mult și minuțios cizelate.

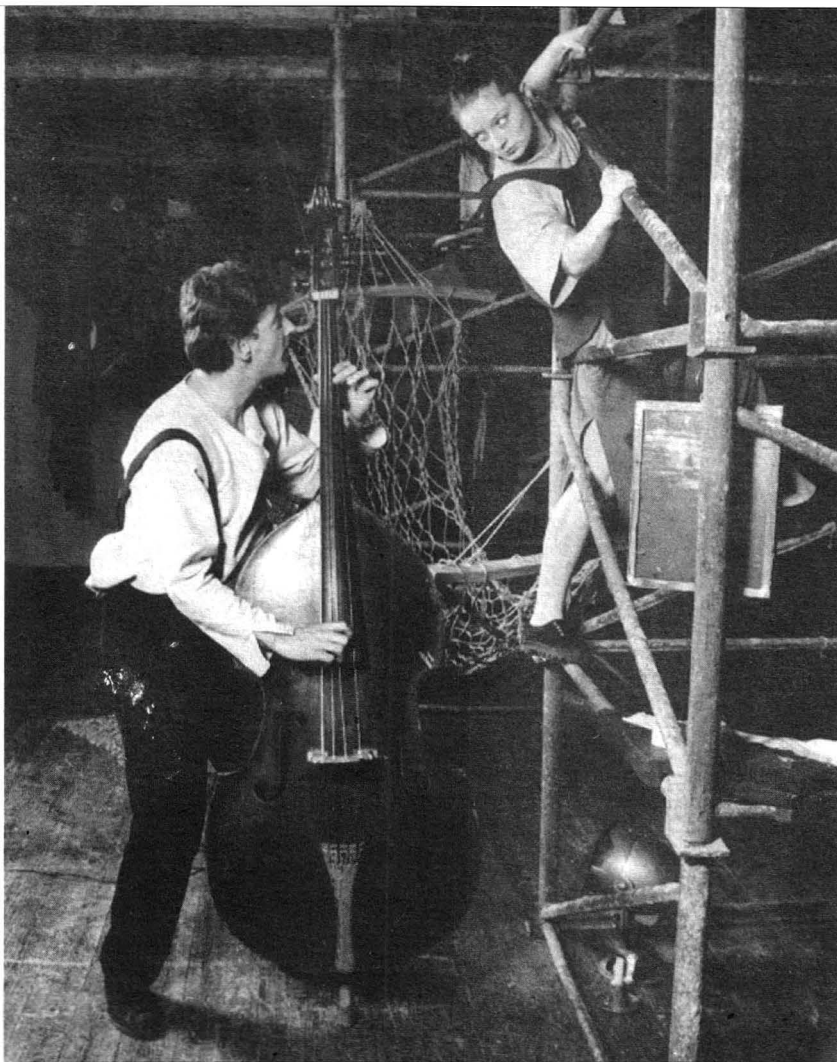
În rolul Prietenului, Mihai Gingulescu are prestanță, jucându-se cu vorbele și cu situațiile, în timp ce Aurel Ștefănescu (Profesorul) este un model de fermitate și tenacitate în convingerile, exprimate rar, însă egal și fără a admite replică. Marinela Popescu și Cristina Toma, în ipostazele lor realist-metaforice, au jucat cu sinceritate, secundându-l convinge pe Profesor și contribuind la confuzia totală a sărmanului Locatar.

Semnele mele de întrebare legate de scoaterea din timp și spațiu a acțiunii și de proiectarea ei în universalitate, ca și cele determinate de absența umorului sunt însă pur subiective. Dezideratele mele nu au fost în atenția lui Theodor-Cristian Popescu, viziunea sa fiind diferită; și, trebuie să recunosc, a reușit să fie consecvent cu sine însuși, realizând un spectacol serios, neliniștitor și actual.

ILEANA BERLOGEA

 **Scenă din Există nervi de Marin Sorescu la TN Târgu-Mureș (regia: Theodor Cristian Popescu)**





Nicu Mihoc și Cristina Toma în Privește înapoi cu mânie de John Osborne la TN Târgu-Mureș (regia: Theodor Cristian Popescu)

FURIA TINERILOR DE AZI

PRIVEȘTE ÎNAPOI CU MÂNIE de John Osborne. Traducerea: Any Florea și Nicolae Minei • **TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ** • Data reprezentației: 8 martie 1996 • Regia și ilustrația muzicală: Theodor Cristian Popescu • Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu • Mișcarea scenică: Florin Fieroiu • Distribuția: Nicu Mihoc (Jimmy), Kozsik József (Cliff), Cristina Toma (Alison), Diana Văcaru (Helena), Dan Glasu (Colonelul).

Forța metaforică a unei piese construite realist, bazată pe adevăr, firesc, trăire adâncă și sinceră a sentimentelor, legată de un timp și un spațiu concret este uneori mai mare decât aceea a unei alegorii încărcate de abstracțiuni. O dovadă certă o constituie și celebra lucrare a lui John Osborne **Privește înapoi cu mânie**, ce a deschis, acum patru decenii, drumul

„furioșilor” englezi, urmați de îndată și de alți „furioși” din lumea întreagă.

În viziunea regizorală a lui Theodor Cristian Popescu și a interpreților săi, tinerii actori ai secției române de la Târgu-Mureș (plus Dan Glasu, care se pregătește să treacă spre maturitate, dar e tot tânăr ca ardere interioară), textul lui Osborne s-a transformat într-un spectacol viu, adevărat, tulburător, un spectacol ce nu te lasă nici să respiri, cu o temperatură înaltă și o combustie totală, cu risipă generoasă de energie și comunicare directă, impetuoasă, violentă.

Cadrul scenografic creat de Marius Alexandru Dumitrescu, sugerând o mansardă, poate schelele unei mansarde sau grupuri de coșmarești paturi suprapuse, în cele patru colțuri ale scenei, aproape de noi (spectacolul se joacă la Studioul teatrului), cu un spațiu gol în mijloc, ocupat uneori de patul pe roțile, adus, ca într-o glumă de copii,

dinspre fundal, dă posibilitatea unui joc variat, dispus pe mai multe planuri, pe podium sau pe verticală.

Și acest spațiu este încărcat de tensiunea trăirilor lăuntrice furtunoase și a izbucnirilor violente. Protagonistul lor este, bineînțeles, Jimmy Porter, interpretat cu farmec și putere de concentrare de Nicu Mihoc. Bine individualizat, personajul capătă și dimensiuni de universalitate, revolta lui fiind parcă de aici, de la noi, de azi, din lumea de azi. Cu un calm desăvârșit, dar cu aceeași furie, fără exteriorizări histrionice (sau involuntar histrionice), l-a creat Kozsik József pe Cliff, dându-i o bogată viață interioară, ghicită din tonurile lui calde, din plecările bruște, din comprehensiunea înțeleaptă cu care-i privește pe ceilalți, din tandrețea lui față de Alison. O autentică ingenuă dramatică se dovedește a fi Cristina Toma. Eroina ei, Alison, a avut și placiditatea cerută de autor, dar și o pasionalitate tulburătoare. A fost liniștită, dar și sfâșiată lăuntric de iubire și compasiune, de durere și neputință. Diana Văcaru, la rândul ei, a întrupat o Helena cu multiple chinuri și frământări sufletești, cu o imensă nevoie de dragoste și înțelegere, cu egoism și spirit de sacrificiu.

În acest spectacol riguros structurat, în care exploziile brutale alternează cu duioșia, în care se trece rapid de la seriozitate la joacă, transformată de îndată în ură mărturisită deschis sau ascunsă, și-au găsit concretizarea nu numai întrebările tinerilor de acum patru decenii, ci și ale celor de azi. Această aducere în contemporaneitatea imediată, fără nimic artificial sau forțat, fără nici o intervenție ostentativă, se bazează pe sinceritatea trăirii, pe firescul jocului și pe dăruirea interpreților, conduși cu siguranță și inspirată abilitate de regizor. Ei au reușit să transforme povestea iubirii-ură dintre Jimmy Porter, tânărul intelectual în război cu el însuși și cu întregul univers, și Alison, fata „bine-crescută”, de familie bună, într-o paradigmă a căutării disperate a fericirii, idee întărită de drama discretului Cliff și a nefericitei Helena, la fel de însetată de dragoste ca și ceilalți, dar fără dreptul de a o cunoaște.

Spectacolul tinerilor de la Târgu-Mureș, admirabil secondat de Dan Glasu, este profund emoționant pentru că este sincer și simplu.

ILEANA BERLOGEA

DE CE NU S-AU ÎNȚELES GOLDONI ȘI GOZZI (LA CRAIOVA)?

CARLO CONTRA CARLO de Paul Ioachim ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA** ● Data reprezentației: 3 martie 1996 ● Regia, ilustrația muzicală și rime: Daniela Peleanu ● Scenografia: Viorel Penișoară Stegaru ● Distribuția: Valeriu Mihali (Carlo Goldoni), Valeriu Dogaru (Carlo Gozzi), Vladimir Juravle (Anselmo), Natașa Raab (Passalaqua, Bettina), Adriana Moca (Lucia), Vasile Cosma (Marele Inchizitor, Directorul), Iosefina Stoia (Paiața), Theodor Marinescu (Vitalba, Căpitanul), Tudorel Petrescu (Renato, Tartaglia), Adrian Andone (Sacchi, Truffaldino).

Premiera unei piese românești relevante pe scena craioveană completează inspirat repertoriul prestigioasei instituții. **Carlo contra Carlo** e o comedie dramatică de strat istoric și substrat polemic actual, o izbutire ce s-a și ratificat – în spectacolul bucureștean de la Odeon, în premii obținute până acum, în succesul de public – a dramaturgului Paul Ioachim. Noua montare îi certifică încă o dată virtuțile, umorul rafinat, caracterul liric evocator, reiterarea, cu atmosferă tipică și scrupul documentar, a celebrei dispute dintre Goldoni și Gozzi pe tema înfruntării de fond între tradiționalism și modernitate, pitorescul vieții teatrale în secolul optsprezece italian, modul în care, până la urmă, în orice confruntare de opinii divergente din domeniile spiritului se amestecă și forțele neliniștite ale puterii mirene și ecleziastice. În montarea de care dăm seama aici, aceste forțe obscure dar eficiente sunt reprezentate de Marele Inchizitor venețian, supra-dimensionat, făcând una din trupul lui opulent, de mîncău, și scaunul-tron de pe care oficiază (Vasile Cosma configurându-l cu apropiere în maliție, disimulări și decizie imperativă).

Goldoni e histrionic, cheltuindu-se în galanterii, bucurându-se de viață și de succese, cultivând prietenia. Dar fiind încercat și de amărăciunea adversităților,

ingratitudea răsfățaților actori, trădările amicilor și mai ales ale amicelor. Arătându-se și istovit de cazna scrisului – a unei serii de comedii realizate în trombă, cu uimitoare prolificitate –, părăsind, cu mîhnire, orașul pe care l-a iubit, atunci când are sentimentul că, aici, steaua lui apune. Toate aceste stări și atitudini sunt sensibilizate cu pricepere, cu har, cu chip inventiv de Valeriu Mihali. Dacă nu ținem seama de unele scăderi de ton – dar n-avem cum să nu le observăm – interpretarea ilustrului personaj are relieful pe care acesta îl merită. Iar raporturile cu Carlo Gozzi sunt iscusit întocmite, întâlnirea dintre ei dându-le o culminație spiritual-muscătoare. Inamicul de-o viață al autorului **Hangiței** e un om auster, posac, practicând o ironie nemiloasă, ducând până la delațiune dușmănia ce i-o poartă confratelui pe temeuri presupus estetice. Dar, cum se întâmplă și în vremurile noastre, sub divergențele proclamate a fi de opinie specializată mustesc invidii fieroase, ură personală, iar când vrem seism social, facem să țâșnească din adâncuri suflaștești această lavă, conflictul se transpune iute pe plan politic, unde capătă, mai totdeauna, ireductibilitate. În înscenarea diriguită cu talent și aplicație de tînăra regizoare Daniela Peleanu aceste implicații sunt sugerate edificator. Valeriu Dogaru le identifică în personajul care a scris, a combătut și și-a pîrît toată viața confratele ce izbândise o reformă radicală în dramaturgie. Actorul reușește să exprime și convingerea **autentică** a contelui Gozzi, ca aristocrat și adept al comediei de improvizație, că schimbarea pe care o aduce Goldoni ar fi vătămătoare culturii italiene. Aristocratul Gozzi și avocatul Goldoni mizează însă, paradoxal (și-l invocă amîndoi), pe publicul cel mai larg, publicul popular. Dar au concepții diferite despre ceea ce-i e necesar acestuia ca hrană de suflet și cuget. Contradicția se adîncește când vine vorba de actori: unul vrea să-i rețină în arcanele comediei dell'arte, în

italienism perpetuu, localist – un naționalism cultural acerb –, celălalt dorește să-i racordeze la circuitele artistice moderne, în spiritul unui europenism luminat și, din punct de vedere cultural, mai productiv și mai fertil. Evident, între bătosul, însinguratul și călugăritul Gozzi și veselul, gurmăndul de plăceri, prietenosul, ludicul Goldoni e și un contrast fundamental de umori. Abstenența unuia, hedonismul celuilalt n-au cum se acomoda. Valeriu Dogaru modelează cum se cuvine lutul eroului. Îi prisosesc unele înclinări de nuanță mai superficială, ce parazitează caracterul stabilit chiar de artist.

Autorul piesei i-a înconjurat pe protagoniști cu un roi de oameni și măști, actori, popor. Femeile au roluri în genere vesele, pigmentate cu câte-o tristețe pasageră. Distribuită cu îndreptățire în două personaje diferite – matura și ușuratică Passalaqua, și, apoi, începătorea Bettina, setoasă de parvenire –, Natașa Raab se dovedește, din nou, o actriță de performanță în ambele ipostaze. Passalaqua are umor și zeflemea, joacă excelent duplicitatea amoroasă (mai puțin senzualitatea femeii coapte); aparițiile ei sunt compuse cu grijă. Prezența-i e cât se poate de atrăgătoare. Bettina are farmec juvenil, se alintă ca o fetiță, se comportă ca o tînără de-acum versată când face avansuri, manifestă o sinceritate ce arată și a cinism, însă fără vulgarități. Dublu rol face și Vasile Cosma, ca director de teatru venețian (ceva mai șters – nu-i vedem fața) și ca Inchizitor.

De apreciat structurarea servitorului lui Gozzi, Anselmo, de către Vladimir Juravle, într-o metaforizare ce convinge a opiniei populare despre opera goldoniană și despre comediograf; grația Adrianei Moca (actrița Lucia – însă cu defecțiuni de tonalitate și oscilări de timbru în rostiri); comicul gras al actorului Vitalba (Theodor Marinescu); flexibilitatea și aplombul lui Adrian Andone, în reprezentantul actorilor de improvizație. Iosefina Stoia face un personaj creat de





regizoare, o paiată-comper ce apare în interludii, rostind rime năstrușnice; textul nu e altceva decât o aglomerare de cuvinte potrivite și nepotrivite, dar actrița e cuceritoare prin vervă și credință în ceea ce săvârșește, astfel că, dacă nu prea ascultăm ce zice, o privim cu plăcere ori de câte ori își etalează dezinvoltura. Mai apare în scenă și un actoraș, figurat, cu adevărat, de Tudorel Petrescu. Toți joacă legați, comunicanți, conturează un ansamblu – după cum vrea și piesa, care se petrece într-un teatru venețian: (prezentat cu delicatețe scenografică și colorit agreabil de Viorel Penișoară-Stegaru, autor și al unor costume de eleganță simplă în factura lor veritabil artistică). Se petrece într-un

teatru venețian, dar și în altul, mai amplu, care e Italia, în amurgul unei Renașteri ce a îmbogățit lumea pe vecie cu valori inegalabile.

Tot aport regizoral e și ilustrația muzicală (cu oarecare abuz de cântonete), potențând voioșia ce e consubstanțială textului și, evident, climatul acțiunii. E un test de calitate acest spectacol, pentru Daniela Peleanu. Ea propune scene lucrate cu sensibilitate – mistificarea lui Goldoni de către actrița ce-i oferă dragoste la iuțea (comedie de intrigă, țesută dexter); mistificarea compașilor de către Goldoni (el răspândind vestea că a murit) și prezența (ridicolă, fără vrere) a lui Gozzi, la catafalcul presupusului dispărut, cu o

coroană de flori; scenele de acreală și, deopotrivă, de haz dintre Gozzi și valetul său; convorbirile insidioase ale Marelui Inchizitor cu cei doi scriitori, într-o ambianță de polemică glacială. Mai seci – și pripite – relațiile ambilor protagoniști cu actorii trupelor venețiene; insuficient reglată figurația, în puținele momente când e nevoie de ea. Nu s-a sondat în profunzime pe tot teritoriul reprezentației, ci numai pe anumite parcele. Dar rezultatul e o lucrare scenică tonică, interesantă în modernitatea ei spectaculă și de o teatralitate sevoasă, vădind și gust în selecția și orânduirea mijloacelor.

VALENTIN SILVESTRU

ÎN JURUL UNUI CATAFALC

ROBESPIERRE ȘI REGELE de D. R. Popescu • **TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI** • Data reprezentației: 15 februarie 1996 • Regia: Ovidiu Lazăr • Scenografia: Nicolae Mihăilă • Distribuția: Adi Carauleanu (Robespierre), Petru Ciubotaru (Goupilleau de Fontenay), Doina Deleanu (Philip Ludovic).

La spectacolul **Robespierre și regele** (subtitlu: **Îmblânzirea Dreptății**), regizat de Ovidiu Lazăr, a fost o bună idee să se transforme scena sălii mari a Teatrului Național din Iași într-un fel de scenă-studio, proximitatea spectatorului față de ceea ce „se întâmplă” în eseu dramatic al lui D. R. Popescu fiind foarte potrivită dezbaterii în care sunt antrenate cele trei personaje.

O idee ciudată mi-a apărut a fi, la început, apa ce acoperă suprafața roșie a scenei, vrând să sugereze, desigur, sângele care a curs din belșug în timpul Revoluției Franceze. Deși, la o primă vedere, soluția pare ușor naturalistă, pe măsură ce piesa se desfășoară, iar straietele celor trei se udă se crează un plan (material) de sens abstract căreia justifică (și chiar recomandă) ambianța

creată ca pe o inspirată **trouville** regizorală.

E admirabilă, într-un rol de copil, Doina Deleanu, care evoluează cu multă concentrare, într-o compoziție cu totul nouă pentru ea. Actrița mărturisește în programul de sală că se teme de acest rol; nu are de ce, căci postura i-a reușit pe deplin. Ticurile micului fiu de rege, privirea sa candidă și îngândurată, ițirea băiețească a capului, modularea subtilă a vocii sunt reușite certe.

În interpretarea lui Adi Carauleanu, vedem în scenă un Robespierre pe care D. R. Popescu l-a imaginat mai puțin raționalist decât îl știm din istorie. El are, în spectacol, chiar o latură perversă, pusă în act de Adi Carauleanu printr-o gestică și o frazare ce iscă în personaj o dimensiune neliniștitoare. Contorsionările, mișcările fizionomice ale actorului sunt, mai totdeauna, motivate, deși, uneori, ele par să lase loc riscului unei maniere. În ansamblu, însă, rolul lui Robespierre, în această viziune, e perfect coerent și marcat de tensional.

Călăul-protector interpretat de Petru Ciubotaru este un erou paradoxal și tocmai această latură poate că nu a fost îndeeajuns exploatată. La început, registrul mai învâluit ales de actor

sugerează foarte bine paradoxul de care aminteam; rostirea urcă până la un punct culminant, manifestat în voce mare. Apoi, însă, interpretul nu intră pe o pantă descendentă, cum era firesc, ci rămâne pe piscul propriei voci, conferindu-i lui Goupilleau un fel de monotonie strigată. Glasul apt de nuanțe al lui Petru Ciubotaru i-ar îngădui acestuia o mai filtrată emisie în cea de-a doua parte. Dincolo de asta, personajul are pondere, în el conturându-se o prezență umană problematizantă.

Obiectele pe care le mănuiesc, în scenă, cei trei (păpuși, desene, animale de plastic, cruci de buret care se îmbibă cu apă), în timp ce se învârt în jurul unui catafalc, își au rostul lor, fiind semne pertinente, distribuite într-o economie inteligentă și eficientă. În cheie realistă și în cheie metaforică, trio-ul de interpreți evoluează susținut și tensionat, cu accent expresiv în momentele de intensitate, de acutizare a confruntării. Ovidiu Lazăr a impus în spectacol o dimensiune internă, o interiorizare ce merge pe firul piesei și chiar limpezește imaginarul stufos al dramaturgului.

Robespierre și Regele își merită șansa de a fi mers, în toamnă, la Paris, unde – la Centrul Cultural Român – a avut și premiera.

IRINA ANDONE

O LUME ÎN DEGRINGOLADĂ

TANGO de Slawomir Mrożek ●
TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI ● Data
reprezentăției: 2 februarie 1996 ●
Regia și ilustrația muzicală: Ion
Sapdaru ● Scenografia: Narcis
Purcaru ● Marionete: Carmen
Herțescu ● Coregrafia: Mona
Moldovan ● Distribuția: Doina
Deleanu (Eugenia), Teodor Corban
(Edek), Florin Mircea (Eugeniusz),
Radu Ghilaș (Artur), Anne-Marie
Chertic (Eleonora), Petru Ciubotaru
(Stomil), Irina Răduțu (Ala).

În regia lui Ion Sapdaru, Naționalul ieșean și-a înscris de curând în repertoriu **Tango**-ul polonezului Slawomir Mrożek, piesă jucată aici și în stagiunea 1976-1977, firește, într-o altă distribuție și în regia memorabilă a lui Cristian Hadji-Culea. E o partitură grea, despre o familie în degringoladă, despre o lume, în fond, înlăuntrul căreia se ivește, pentru a eșua, un elan transformator și, deopotrivă, recuperator. Artur, fiul, este acela care își propune să aducă la ordine viața derizorie a familiei sale printr-o căsătorie făcută cu tot ceremonialul, sperând că forma instituită va reda și substanța lumii în care trăiește. Moartea bunicii îi sugerează însă o soluție mai eficientă: să-și neutralizeze, să-și lichideze rubedeniile. Va fi însă ucis chiar de către cel ales să-i servească drept instrument. De Edek, amantul mamei sale. Aceasta ar fi istoria, care își are, desigur, reverberația ei parabolică.

Ion Sapdaru a inclus în echipa cu care a abordat acest text dificil și câțiva tineri interpreți (Anne-Marie Chertic, Irina Răduțu, Radu Ghilaș). Jocul impetuoasei Anne-Marie Chertic își are nuanțele lui, dar l-am fi vrut mai puțin tentat de efectele „grase” ale rolului. Ea găsește inflexiunea necesară pentru replicile „serioase” (când fiul ei primește binecuvântarea bunicii pentru a se căsători), dezvăluind cu expresivă naturalețe și identitatea maternă, și pe aceea de fiică, pe lângă aceea de „artistă” care face haz de necaz și își trăiește viața cu aceeași inconștiență ca și „leul ei”, Stomil.

Intervențiile iubitei lui Artur, Ala (debutanta Irina Răduțu) sunt atent studiate; în plus, actrița e decorativă. Se simte însă în interpretarea ei ● lipsă de coeziune; replicile se aud ca și cum ar veni de la un actor care știe cum trebuie

să pronunțe, dar care nu brodează în jurul unei tonalități de esență, fiind intonate prea tehnic, fără un suficient suport interior.

Doina Deleanu (Bunica) face un izbutit rol de compoziție, încă unul pe lângă acela din **Robespierre și Regele** de D. R. Popescu. Contribuția ei capătă greutate îndeosebi în scena în care, pregătindu-se să moară, oficiază ritualul de bun-rămas – moment în contrapunct cu fetele de până atunci ale bătrânei care, din când în când, se întindea pe catafalc, mimând trecerea dincolo. Personajul conturat cu finețe de Doina Deleanu se dovedește un bun mediu pentru ideea care nepotului, lui Artur, i se revelează ca fiind mântuitoare – moartea.

Într-un rol de aceeași factură, Florin Mircea (unchiul Eugeniusz) își construiește cu migală evoluția de la supunerea deplină față de agitata voință de schimbare a lui Artur la intenția de înfăptuire, pe cont propriu, a acestui gând, după ce nepotul își dă seama de inutilitatea deznădăjduitei lui întreprinderi. Personajul e dimensionat interior cu o coerență fără cusur, nuanțele fiind cu precizie marcate. El crește și se frânge ca o efemeridă iscată din elanurile gândirii lui Artur, fără să-i lipsească, însă, motivațiile proprii. Solidaritatea lui cu nepotul se stinge repede în cinism, după logica celui „a fi de modă veche”, părănd să justifice orice discurs formal, oricât de nepotrivit. Reacția lui la moartea lui Artur nu are nici o undă de efect, e din rândul raționamentelor concluzive care întăresc o prejudecată. Își va dansa, în final, neputința și duplicitatea într-un tango, avându-l „partener” pe Edek, exponentul, într-adevăr, al unei „ordini” care nu-i alta decât aceea a brutalității. Un bătrân de cârpă e mânuit în pas de dans de acest Edek, ucigașul lui Artur, devenit stăpânul familiei în care e un intrus necesar. Dansul celor doi creează anxietăți. El dublează, tensional, scena în care se stinge bunica, anunțând firescul morții (singurul licăr de speranță, punctul din care lumea poate fi răsturnată), înlocuind acel firesc prin marasmul unei vieți primare. Sunt, acestea, sensuri bine intuite în spectacol.

Petru Ciubotaru (tatăl, Stomil) a fost cel pe care îl știm, cu stupefacții și avânturi care se succed întruna. Am fi vrut, poate, să percepem și altceva decât comedie, fie și plină de vervă, în interpretarea rolului său, care este unul de tată și de soț ratat, cu o interioritate precară. Faptul ar fi putut fi obținut

printr-o mai mare insistență pe ideea sterilității acestui cabotin, cu atât mai mult cu cât în Artur, produsul biologic al acestei familii, spectatorului i s-a oferit un soi de năpârstoc neputincios. În ce-l privește pe Stomil, experimentele lui sunt semnificative fără echivoc al unei curențe – el își trăiește viața tot ca pe o „înscenare”, ca pe un capriciu care nu-i cere prea multă precauție și nici nu-i impune răspundere. Cele două ipostaze ale lui Stomil – de soț încornorat și de artist oploșit în reflexul evazionist al experimentului teatral – nu se completează îndeajuns, nu-și răspund întotdeauna.

Conduc unilateral de Ion Sapdaru, Radu Ghilaș (Artur) joacă într-un singur registru, alcătuit din „autoritatea” deznădăjduitului combinată cu incapacitatea organică de a institui o certitudine. Minusul vital e prea ostentativ, dimensiunea de „gânditor” a acestui chinat care în salvarea alor săi își caută el însuși o salvare fiind ca și absentă. Zbuciumul conștiinței sale are o cromatică indecisă, agitația îl face mai degrabă turbulent, așa încât desfășurarea suflătească a acestui tânăr pornit să schimbe lumea rămâne în umbră.

Teodor Corban intră cu suplețe în pielea grobianului triumfător Edek, mereu egal cu sine și sănătos până la nesimțire. Actorul exploatează (aparent) nonșalant rolul generos și rostește cu efect, punctând acolo unde e nevoie. Solistic la final, după ce și-a istovit „partenerul” de dans, el execută un tango în avanscenă, într-o coregrafie în care ar putea să încapă mai multă frenezie imbecilă.

Scenografia semnată de Narcis Purcaru, imaginând pentru primul act un imens catafalc înconjurat de mobile acoperite de huse legate cu sfori, pentru ca, în actul al doilea, ele să compună un interior respectabil, sugerează starea de provizorat și intrarea ulterioară în canoane.

În calitate de regizor, Ion Sapdaru e un ager cititor de partitură, el distribuindu-și cu îndrăzneală interpreții. A ales și o ilustrație muzicală în consonanță cu textul, alternând solemnă orgă cu un ritm de disco stilizat. Cu deosebire ambianța sonoră a scenei morții bunicii, împletită cu efecte luminoase, conferă secvenței stranietate. Lectura piesei lui Mrożek își are spectrul și de subtilități, momentele ei de inspirație și de adevăr.

IRINA ANDONE

EU L-AM VĂZUT PE VICTOR IOAN FRUNZĂ

A DOUĂSPREZECEA NOAPTE de William Shakespeare • **TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ** • Data reprezentăției: 4 februarie 1996
 • Regia: Victor Ioan Frunză
 • Scenografia: Adriana Grand
 • Coloana sonoră: Marius Marchiş
 • Mişcarea scenică: Felicia Dalu
 • Distribuția: Hatházi András (Orsino), Madarász Lóránd, Salat Lehel (Sebastian), Kardos Róbert (Antonio, Malvolio), Bölönyi Zsolt, Bandi András (Antonio), Katona Károly (Căpitanul vasului), Szikszai Rémusz (Valentin), Orbán Attila (Curio), Nagy Dezső (Sir Toby Belch), Biró József (Sir Andrew Aguacheek), Boér Ferenc (Malvolio), Spolarics Andrea (Feste), Bogdán Zsolt (Fabian), Gajzágó Zsuzsa (Olivia), Tordai Tekla (Viola), Fülöp Erzsébet (Maria).

Îndrăznesc să spun că cel mai realizat spectacol al lui Victor Ioan Frunză de câțiva ani încoace, mai exact de la **Marat-Sade** de Peter Weiss, este **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare, la Teatrul Maghiar din Cluj (montat în 1995). Mi s-a confirmat credința (nemărturisită în scris până acum) că momentul în care regizorul va renunța la obsesiile megalotehnice și megalografice ale reprezentării, la fastul artificios baroc al exhibării semnelor scenic, la sacadarea și dinamitarea timpului teatral (și a lui) – până la a se pierde, în receptare, orice punct de reper – prin secvențe redundante ca tip de acțiune și sugestie, ce gâtuie devenirea spectacolului la o jumătate de oră după început, nu va mai rămâne decât să-și împlinească vocația și talentul enorm ce clocotește în fiecare din „**eseurile**” de până acum. Ei bine, eu, unul, „l-am văzut” (în fine) pe Victor Ioan Frunză. Probabil și pentru că regizorul nostru a ales, de astă dată, la Teatrul Maghiar, un univers de referință dramatică neatins de vreun morb al degenerării, al surprării, „delicatesă” a montărilor sale. Așa se întâmplă în **Marat-Sade** de Weiss, **Tom Paine** de Foster, **Ghetou** de Sobol, **Satyricon** după Petronius, montări în care perversitatea cruzimii și cruzimea perversității (motiv dramatic oricum nu foarte generos) făceau deliciul puțin artistic al cruzimii (...) creatorului însuși de spectacol. Deliciu rețrăit sânguinos

cu același instrumentar retoric, dar neepuizat nici după treizeci de minute, nici după o sută optzeci!

A douăsprezecea noapte de Shakespeare a încăput în măsurile convenționale de spectacol și n-a permis lăbărțarea acestuia prin nenumărate, artificioase procedee de mizanscenă. Nu e o superproducție. Aici se vedește **arta** lui Victor Ioan Frunză, o dată cu recursul la **cumințenia** modalităților de expresie, cumințenie ce descoperă tocmai sămânța de nebulie și geniu creator a regizorului. E reconfortant să descoperi că împătimitul de imagini smulse în tușe groase, de bidinea muiată în tot felul de substanțe halucinogene (și corosive), ascunde un grafician desăvârșit. Sprijinit, în sens aproape propriu, de scenografia elegantă de spectacol a Adrianei Grand.

A douăsprezecea noapte în viziunea lui Victor Ioan Frunză este un spectacol admirabil prin aburul de hieratism pe care scenele îl degajă discret, învăluind privirea și ademenind-o la jocul cu iluzia. Ne aflăm într-un teritoriu în care personajele nu se disting bine unul pe celălalt, se confundă, încurcă sexe (Olivia se îndrăgostește de Viola, ascunsă sub identitatea masculină a lui Cesario, Antonio o confundă de-a dreptul pe Viola – Cesario – cu Sebastian, fratele acesteia etc.), totul pare încurcat de inexplicabile deficiențe optice. Suntem, de fapt, într-o lume androgină în care identitățile glisează ușor dintr-un loc în altul, verificând unitatea de substanță a lumii. Personajele intră în scenă rezumându-se la un comportament dramatic economicos. Sunt asemănătoare nu unor păpuși sau bibelouri (deși, oarecum...), ci unor decupaje din stampe delicate, reasezate în plan, astfel încât figurile nu comunică foarte precis pentru că nu sunt respectate regulile perspectivei spațiale. Regizorul traduce acest efect plastic în context dramatic și îngăduie, cu bună intuiție și rafinament, imprecizia perspectivelor dramatice. De vreme ce personajele se încred, se îndrăgostesc sau sunt dezamăgite mereu de **altcineva** decât își imaginează, ele vor funcționa atunci în scenă oarecum independent, rupte de partener, animate de iluzie. Machiajele destul de pregnante, costumele uneori sofisticate **sporesc** și ele dimensiunea **obiectuală** a personajelor, fără însă a le transforma în

păpuși manipulate. E numai o infimă eroare a lor de percepție; eroare – pretextul ficțiunii în care sunt antrenate. Singura menită să explicitizeze într-o oarecare măsură adevărul din spatele părelniciei este Viola, cea care declanșează cu bunăștiință deruta. Interpretează acest rol Tordai Tekla, aducând în scenă un plus de expresie, de psihologie și implicit de **relație** cu persoanele cărora le tulbură justa percepție.

Jocul de-a iluzia implică și câteva frumoase semne autoreferențiale ale spectacolului. Luna este un disc translucid luminat de becuri de neon, aprinse întotdeauna după introducerea obiectului în scenă. Teritoriul silvestru este figurat prin câteva masive cocoloașe de lână coborâte din podul scenei, ce amintesc mai degrabă de lumea pastorală. Regizorul și scenografa încurcă fără ostentație perspectivele... Statuile albe care veghează cel mai adesea ghidușiiile răutăcioase ale lui Feste (minunat interpretat de ineputabil expresiva Spolarics Andrea), Fabian, Sir Toby Belch sau Sir Andrew Aguacheek provoacă un dublu efect: unul poetic, pentru că imită ipostaze renescentist senzuale ale trupului uman, și altul comic, pentru că aluzia acestor sculpturi are un dram de ridicol și obsenitate erotică. O speculează cu mult umor personajele plebee în farsa pe care i-o joacă lui Malvolio, puritanul îndrăgostit de Olivia. Scena scrisorii măsluite, în care Olivia i-ar mărturisii dragostea și pe care grupul lui Feste încearcă să i-o așeze sub ochi lui Malvolio, este un moment antologic de comedie shakespeareană în teatrul nostru.

Niciodată, însă, deformările realului nu intră în teritoriul absurdului, așa cum intenționase Andrei Șerban, cu același text, la TN București. Aici nu e vorba de accidente de comunicare. Este o lume în care se schimbă percepția asupra realului, fără însă a-l submina, a-l abandona în deriziune, ci deslușindu-i deopotrivă ambiguitatea și armonia. Așa cum Viola și Sebastian își pot împrumuta sexe pentru că s-au născut din același trup, iar poezia se poate travesti pe nesimțite în comedie, la fel și iluzia, care introduce aparența rupturii, descrie, rie fapt, unitatea constitutivă a lumii. Așa au citit Victor Ioan Frunză și Adriana Grand **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare.

SEBASTIAN-VLAD POPA

JOCUL DE-A TEATRUL

JOCUL DE-A VACANȚA de Mihail Sebastian • **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMȚ** • Data reprezentăției: 14 ianuarie 1996 • Regia: Ion Mircioagă • Scenografia: Florilena Popescu • Distribuția: Tudor Tăbăcaru (Bogoiu), Pompiliu Ștefan (Ștefan Valeriu), Roxana Frunză (Madame Vintilă), Doru Aftanasu (Maiorul), Loredana Botezatu (Corina), Iurie Luncașu (Jeff), Laura Anghel (Agnes), Ionuț Cucoară (Un mecanic), Traian Grigoriu (Un călător), Cătălina Rusu (Nevasta lui).

După ce a trecut, în deceniile 7 și 8, într-o relativă penumbră a interesului oamenilor de spectacol, dramaturgia lui Mihail Sebastian a revenit, de doi-trei ani încoace, în lumina reflectoarelor; mai insistent la televiziune (în montări, majoritatea, puțin semnificative, ca să mă exprim elegant), dar și în teatre. „Redescoperirea” ei e o inițiativă fericită, căci, bine scrise, inteligente, sensibile și, nu în ultimul rând, foarte scenice, piesele lui Sebastian au plăcut dintotdeauna publicului, oferind, totodată, roluri frumoase actorilor. Este însă, în același timp, o inițiativă nu lipsită de riscuri, pentru că „Pe «scândura goală» nu mai e loc decât pentru lumina poeziei și pentru flacăra dramei. Nimic nu poate ascunde acolo lipsa de inspirație, nimic nu poate camufla adevărul, nimic nu poate înlocui vocația”. Aceste cuvinte, scrise de autor în 1940 și reproduse în caietul-program al reprezentației pietrene (alcătuit de Paul Findrihan, ca de obicei, cu migală și profesionalism), sunt valabile, desigur, în cazul oricărei întreprinderi teatrale, dar ele se potrivesc parcă mai bine ca oriunde propriilor lui texte urcate pe scenă. Lirismul lor suav, contrapunctat de mici inserții comice, patetismul discursului, condimentat cu scurte răsuciri malițioase, în fine, profilul limpede și totuși ambiguu al personajelor pretind mizanscenei, spre a putea fi integral percepute de spectatori, și inspirație, și adevăr, și vocație. Pe de altă parte, neavând forța atemporală, definitivă a dramaturgiei caragialiene, piesele lui Sebastian impun respectarea riguroasă a timpului în care e plasată acțiunea și nu agreează intervenția regizorală căutătoare de „sensuri ascunse”. A demonstrat-o și mai vechea

încercare a lui Alexandru Dabija (la „Nottara”, spre sfârșitul anilor '80) de a redimensiona ideologic **Jocul de-a vacanța**.

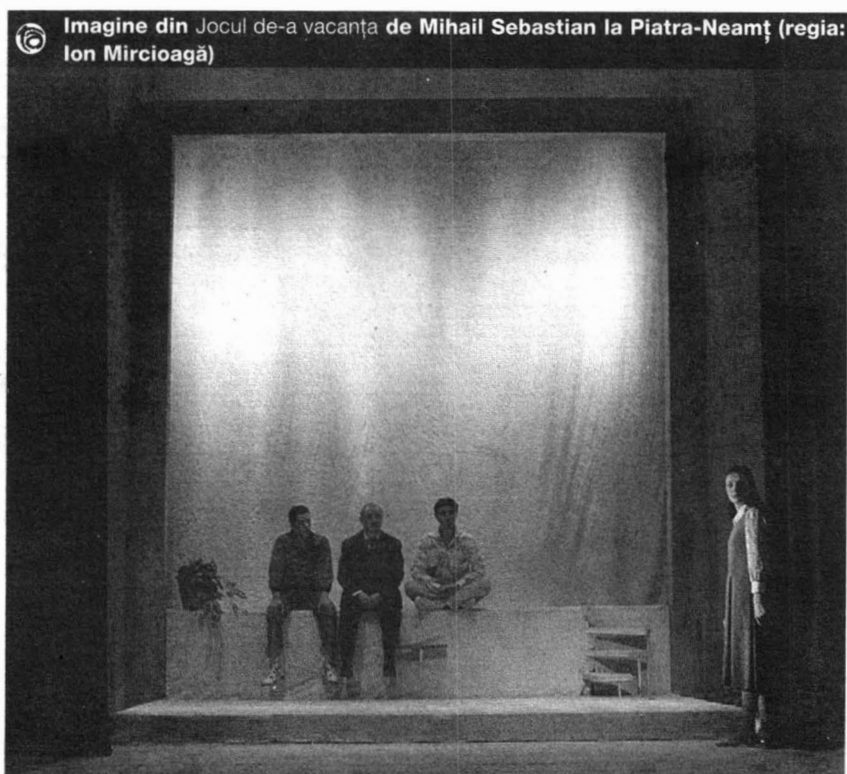
Același text a făcut, la Piatra-Neamț, obiectul unui spectacol montat de Ion Mircioagă, regizor aflat încă „la primii pași” în profesie; acesta e, dacă nu mă înșel, al treilea. Ceea ce pare să-l fi atras spre piesă a fost, am impresia, primul cuvânt din titlul ei, cuvânt saturat de înțelesuri teatrale, ce-i drept, dar deloc limitat la acestea; oricum, nu în intenția scriitorului. Tentativa regizorului de a exploata **jocul** întru anularea iluziei nu are nici o motivație interioară, dramaturgică, rămânând, de aceea, un simplu artificiu: ce-i poate spune, îndeosebi unui spectator obișnuit, închiderea cortinei în mijlocul unui dialog, fie el și pe teme „ludice”, în timp ce conflictul se desfășoară netulburat în continuare, la rampă? Că Viața și Arta se amestecă? S-or fi amestecând ele, dar nu la Sebastian. La fel de nefertilă s-a dovedit ideea de a suspenda temporal povestea prin decor (impersonal, alb și la propriu, și la figurat) și, concomitent, de a o actualiza prin costume, mai ales că scenografia Florilenei Popescu vădește serioase carențe sub aspectul acurateței.

Toate aceste scăderi puteau fi depășite, în ultimă instanță, prin

strălucirea altui joc: jocul actoricesc. Din păcate, însă, distribuția întocmită de regizor – sau disponibilă pentru montarea sa – nu a izbutit să o atingă. În afara evoluției ponderate a lui Tudor Tăbăcaru (Bogoiu) și a eforturilor oneste, dar nu întotdeauna răsplătite de rezultat, ale Loredanei Botezatu (Corina) de a-i da eroinei dezinvoltură și sinceritate, nu am putut reține decât apariția debutantei Roxana Frunză (Madame Vintilă); ea e autoarea unei compoziții savuroase și împlinite, anunțând o actriță cu înzestrare comică generoasă. (Nu știu dacă episodul Mecanicului, amuzant în sine, dar supărător prin supraîntindere și aerul de scheci TV, trebuie imputat regizorului sau interpretului Ionuț Cucoară.)

Spectacolul lui Ion Mircioagă m-a făcut să mă întreb dacă regizorii din promoțiile mai noi sunt imuni la farmecul discret al dramaturgiei interbelice sau dacă nu cumva ei îl repudiază deliberat, în numele cine știe căruia rafinament „fin de millénaire”. Amintindu-mi de fiorul tăcut ce străbate, o clipă, scena goală, peste care plutesc melancolic frunzele toamnei unde se sfârșește **Jocul...** pietrean, îmi vine să cred că nici ei nu știu exact.

ALICE GEORGESCU



NINA ANTONOV

O NOAPTE FURTUNOASĂ de I. L. Caragiale • **TEATRUL DE STAT DIN TURDA** • Data reprezentației: 20 ianuarie 1996 • Regia și ilustrația muzicală: Marius Oltean • Scenografia: Marius Oltean și Cătălin Anton • Distribuția: Radu Țicudean (Jupân Dumitrache), Cornel Miron (Nae Ipingescu), Radu Botar (Chiriac), Stelian Roșian (Spiridon), Ginuc Crișan (Rică Venturiano), Nina Antonov (Veta), Narcisa Pinte (Zița).

Fantastic, la teatrul din Turda poate fi recunoscută, în (aproape) toate distribuțiile, o actriță pe care ar fi normal s-o râvnescă orice Teatru Național. Condiția ei formal neprofesionistă – dar adânc profesionalizată prin vocație și experiență! – nu pune nici o clipă în cumpănă devoțiunea până la inconștiență pentru scenă, actrița abolind, teoretic, orice distanță de prestigiu între urbele teatrale. Mi-e greu să spun că o stimez, pentru că e incomod să cobori pe treapta respectului protocolar uimirea stărnită de o energie a jocului atât de curată. Ghinionul Ninei Antonov a fost acela că un regizor precum Aureliu Manea, care a apreciat-o enorm și i-a oferit rolul Medeei într-un tulburător spectacol pierdut, nu mai poate lucra în teatru.

Am revăzut-o de curând, la Turda, într-o montare a lui Marius Oltean cu **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale. Nina Antonov aduce în scenă o Veta nu numai temperamentală, dar și agilă și alintată ca un copil. Bogată savoare regățenească, evitând stridențele și grotescul – altminteri, știm bine, nou patrimoniul de exegeză scenică a lui Caragiale. Îi dă replica de contrast dramatic Narcisa Pinte în Zița, femeie destul de molcomă, dar fermă, uneori senzuală, jucându-și „decețiile” cu patetism când languros, când ironic patriotard, de un comic ascuțit. Zița preschimbă cu lejeritate aparența de robustețe a caracterului său de femeie hotărâtă, cu pasivitatea consolată față de „nenorocul” pasager în amor. Impresionează, de asemenea, virtuozitatea lui Cornel Miron în rolul lui Ipingescu și performanța lui Radu Botar – un Chiriac oarecum discret, parcă prins într-un scenariu pe care Veta l-ar controla cu autoritate.

Marius Oltean adaugă la rigorile unei montări ce respectă în bună măsură orizontul de așteptare al spectatorului câteva soluții de compoziție și scenografie (tot el și-a creat și scenografia) surprinzătoare, nu fără miez. Rupe în câteva rânduri ritmul cu momente cântate în „tragic” ton baladesc (Zița) sau în avântat-ironice sloganuri populare (Dumitrache, Ipingescu). Astfel încât

durerea sau fericirea în dragoste, mândria de familist sau restabilirea echilibrului în economia sentimentală a gospodăriei lui Dumitrache pot aluneca imprevizibil (dar plauzibil) fie în depresii etnofolclorice, fie în exaltări ale sentimentului național. Personajele din **O noapte furtunoasă** își trăiesc aici rumânia lor cu o dulceață răzgâiată de copii care își iau jucăriile și pleacă sau revin după cum le surâde norocul în dragoste.

Scenariul **Noptii furtunoase** de la Turda este plasat în chereștegeria lui Jupân Dumitrache. Este, poate, ideea cea mai interesantă în spectacol, merită să ipostazieze în chip plastic o soluție de lectură nu întotdeauna bine ilustrată în alte montări Caragiale, în ciuda intenției. (Pentru a nu mai pomeni efectul comic prilejuit de noile condiționări ale spațiului.) Decorul fix îl compun bărne suprapuse, iar cel funcțional este un morman de rumeguș – semn al unui univers uzat ce trăiește din voluptățile proprii automăcinării. Materia aceasta perfidă camuflează (obiectele sunt uneori înghițite), dar se și împrășteie imediat, se modelează ușor după împrejurări, poate crea impresia de abundență și rânduie a lucrului, dar și de dezolare și risipire. În fond, adunări și scăderi în prea bine socotita (sic) gospodărie a lui Jupân Dumitrache.

SEBASTIAN-VLAD POPA

SINTEZĂ REUȘITĂ

OPERA CERȘETORILOR DE TREI PARALE de John Gay – Bertolt Brecht. Adaptare de Dumitru Lazăr-Fulga • **TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU** • Data reprezentației: 4 februarie 1996 • Regia: Dumitru Lazăr-Fulga • Decorul: Cristina Ciobanu • Costumele: Gabriela Ricșan • Muzica: Gil Ioniță • Ilustrație și aranjamente muzicale: Nicu Iftimie • Coregrafia: Mălina Andrei • Distribuția: Firuța Apetrei (Doamna Peachum), Geo Popa (Domnul Peachum), Ioana Drangă (Polly), Anca Bucșă (Lucy), Adrian Găzdaru (Mackie), Stelian Preda (Jackie), Florina Nițu (Sucky), Ion Goranda (Mathias), Radu Bogdan Ghelu (Crook), Gheorghe Gheorghiu (Harry), Gheorghe Doroftei (Smith, Kimball), Narcis Serghiev (Filch), Corina Goranda (Diana), Codrina Călinescu (Dolly), Dana Olariu (Trapez), Lia Serghiev (Ochi albaștri), Mariana Zare (Nelly), Nae Stroe (Watt).

M am întrebat adeseori, văzând **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht, la noi sau pe alte meleaguri, de ce oare nimeni nu se mai îndreaptă către izvorul ei de inspirație, **Opera cerșetorilor** a lui John Gay, umoristul plin de spirit și causticitate, contemporanul celebrului Henry Fielding. E adevărat că piesa brechtiană este încărcată de aluzii la

contemporaneitate, că are o limpezime de cristal și ascuțimi de brici, dar nici cea a lui John Gay nu are nimic vetust, iar personajele ei sunt chiar mai colorate, mai pitorești, mai umanizate.

Am fost fericită când am auzit că, la Bacău, Dumitru Lazăr-Fulga îl va monta pe John Gay. Nici el nu a avut însă tăria să rămână numai la textul dramaturgului

de la începutul veacului luminilor, cu toate că acțiunea, replicile, situațiile sunt ale acestuia, fiind pigmentate uneori, întărite alteori, cu „song”-urile brechtiene. Adaptarea marchează, cert, aspecte de interes actual; sinteza realizată de Dumitru Lazăr-Fulga din cele două piese accentuează contemporaneitatea problemelor și, în mod intenționat, cruzimea luptei pentru bani și putere.

Înainte de a vorbi despre spectacolul propriu-zis, aș dori să menționez atenția acordată de factorii responsabili ai Teatrului Bacovia celor trei absolvenți proaspăt angajați ai instituției, care, pentru debutul lor băcăuan, au avut roluri substanțiale: Adrian Găzdaru de la Academia de Teatru și Film din București este Mackie, Ioana Drangă de la Academia de Arte „George Enescu” din Iași o interpretează pe Polly, iar Anca Bucșă, absolventă a Academiei particulare de Artă „Luceafărul” din capitală, o joacă pe Lucy. Chiar dacă mai trebuie să câștige în energie, în tensiune, în forță interioară, tinerii actori își realizează rolurile cu talent, farmec și înțelegeră.

Punând accentul pe unitate și armonia grupurilor – camarazii de furt ai lui Mackie (Mathias – Ion Goranda, Crook – Radu Bogdan Ghelu, Harry – Gheorghe Gheorghiu, Gheorghe Doroftei în dublul rol Smith și Kimball) și „fetele vesele” (Sucky – Florina Nițu, Diana – Corina Goranda, Dolly – Codrina Călinescu, Trapez – Dana Olaru, Ochi albaștri – Lia Serghiev, Nelly – Mariana Zare) – regizorul a dat și interpreților principali posibilitatea să-și susțină sugestiv partiturile. A revenit astfel pe scenă, cu deosebită putere de convingere și capacitate de a caracteriza un personaj, Geo Popa, în Peachum. Eroul creat de John Gay este mai viclean, mai insidios și mai ipocrit decât cel brechtian, iar Geo Popa a reușit să-i dea

Spectacolul corespunde titlului, **Opera cerșetorilor de trei parale**, fiind dominat de stăpânul absolut al vagabonzilor și săracilor, care-i înlătură cu ușurință pe adversari, deși aceștia sunt susținuți chiar de poliție.

Decorul semnat de Cristina Ciobanu, flexibil, este format din panouri ce înfățișează mobila „stil” din adăpostul lui Mackie sau costumele cerșetorilor (pitorești, cele cinci panouri cu chipuri și veșminte ce coboară din podul scenei), celula din gratii a lui Mackie sau spânzurătoarea în care, în final, va rămâne o păpușă, poate mireasa lui Mackie, poate un simplu manechin. Costumele Gabrielei Ricșan sunt o sinteză între moda de azi și cea a anilor '30: haine negre la bărbați, pete de culoare destul de violentă la „fetele


O PRIVIGHETOARE, DOUĂ PRIVIGHETORI

CELE DOUĂ PRIVIGHETORI de Dumitru Solomon ● **TEATRUL „ION CREANGĂ”** ● Data reprezentației: 25 ianuarie 1996 ● Regia: Sabin Popescu ● Scenografia: Anca Pâslaru ● Mișcarea scenică: Roxana Colceag ● Muzica: George Marcu ● Distribuția: Ștefan Mareș (Abuliu), Răzvan Ștefănescu (Fenol), Sibylla Oarcea (Steluța), Claudia Revnic (Privighetoarea), Mircea Mușatescu (Vay), Boris Petroff (Strungăreață), Florina Luican (Macsenia), Alexandrina Halic, Marius Toma, Marius Gâlea, Dan Oprina (Păsări).

Repertoriul Teatrului „Ion Creangă” poate oferi cu siguranță un material interesant pentru specialiștii în psihologie, la capitolul (nu prea dezvoltat la noi) receptării actului teatral. Psihologia spectacolului apelează la sondaje și anchete pentru a identifica mutațiile produse de vizionarea, atmosfera și mesajul piesei în conștiința publicului. Atunci când aceasta este în formare, interpretarea rezultatelor devine mult mai delicată, mai sensibilă la variații și amănunte, de unde și inerentele surprize, în special în cazul textelor din afara literaturii dedicate special vârstelor mici. Cum „verdictul” autorizat al psihologilor pare să se lase așteptat, conducerea teatrului ia în calcul capacitatea – deși recunoscută, întotdeauna uimitoare – a inocenței de a pătrunde, dincolo de aparențe, esențele. Succesele obținute cu **Furtuna** de Shakespeare și **Dragonul** de E. Șvarț sunt o confirmare a premisei și o rațiune pentru noi încercări.

Actuala stagiune aduce pe afiș numele dramaturgului Dumitru Solomon, cu piesa **Cele două privighetori**, un argument în plus pentru alegere fiind menționarea sursei de inspirație: o idee dintr-un basm de H. C. Andersen. Într-adevăr, de la „Privighetoarea” povestitorului danez vine tema generală a textului: superioritatea incontestabilă a creațiilor naturii în fața imitațiilor, fie ele chiar măiestru moșleguglă de mână omului. Trama rămâne însă un simplu



 **Firuța Apetrei și Geo Popa în Opera cerșetorilor... de J. Gay-B. Brecht la Bacău (regia: Dumitru Lazăr Fulga)**

zeci de nuanțe în voce și în comportamentul mereu schimbat în funcție de interlocutor. Categorie cu Doamna Peachum (Firuța Apetrei, având temperament și volubilitate), aspru, dar și abil cu Polly, pe care o simte de partea lui, continuatoare demnă a tradiției Peachum-ilor, lingușitor și ferm în discuțiile cu Jackie, șeful poliției (interpretat cu profesionalitate și siguranță de Stelian Preda), Geo Popa stăpânește scena, învingându-l parcă prea ușor pe Mackie, căruia Adrian Găzdaru l-a dat lustrul și eleganța exterioară, fără însă a reuși să ajungă la țaria de oțel și la cinismul personajului.

vesele”, pastelată la Lucy și Polly, strident bogată la Doamna Peachum. Un cuvânt de laudă pentru muzica scrisă de Gil Ioniță, care s-a supus ritmurilor brechtiane fără a le imita; mai exact, fără a-i imita pe cunoscuții compozitori ai dramaturgului german: Hans Eisler, Kurt Weill, Paul Dessau.

I-a reușit lui Dumitru Lazăr-Fulga un spectacol bun, interesant și coerent, cu ritm susținut, cu umor, dar și cu luciditate, un spectacol ce pune în lumină prospețimea lui John Gay și actualitatea dureroasă a lui Bertolt Brecht.

ILEANA BERLOGEA



Scenă din Cele două privighetori de Dumitru Solomon la „Creangă” (regia: Sabin Popescu)

pretext; în continuare, autorul român construiește o parabolă ce pornește de la deficiențele de comunicare generate de limbaj, ajungând la raporturile artist-Putere, adevăr-minciună, competență-impostură. Piesa lui Dumitru Solomon se adresează în mică măsură vârstarelor fragede, fiind destinată mai ales marilor naivi, deoarece abordează (în stilul aluziv impus de perioada totalitară) subiecte mereu actuale, probleme majore pentru cei aflați la vârsta răspunsurilor prin atitudine.

Regizorul Sabin Popescu nu a uitat însă categoria specifică de public a Teatrului „Ion Creangă” și a căutat să încadreze montarea într-un registru cât mai apropiat de universul copilăriei. Pentru aceasta, se sprijină pe povestea de bază, de unde preia elemente de ambianță și atmosfera de feerie, prea puțin compatibile însă cu caracterul piesei. Echilibrul dintre cele două componente este extrem de fragil, fiind afectat și de „semne” adiacente – trimiteri la literatura veche, la *Hamlet* sau *Madame Butterfly* –, care se repercutează negativ asupra rigurii domersului regizoral. Desigur, se mizează mult și pe umor, în dorința de a completa subtilitățile lingvistice ale autorului cu gesturi și atitudini scenice pe măsură, dar calitatea comicalului nu e nici ea egală.

Personaje izbutite aduc la rampă Răzvan Ștefănescu (demnitarul incult Fenol), Sibylla Oarcea (bucătăreasa cu aspirații politice Steluța) sau Mircea Mușatescu (poetul mereu nemulțumit Vay). Partitura Florinei Luican (Macsenia) și cea a lui Boris Petroff (Strungăreață) sunt desenate prea caricatural și repetitiv. În notă lirică, Ștefan Mareș (Regele Abuliu) și Claudia Revnic (Privighetoarea) nu transmit emoția cu suficientă forță de convingere. Cu excepția Alexandrinei Halic, la fel de șterse apar și păsările din alaiul Privighetorii, concepute astfel încât să reprezinte zone etnografice de pe întreg mapamondul. Nu ajută nici muzica aleasă de George Marcu, nici scenografia Ancăi Pâslaru, tributare intenției de a servi ambele texte, cel al poveștii și cel al piesei. Astfel, „Ave Maria” – numărul de solo al Privighetorii – urmează spiritul piesei, în timp ce fragmentele din arii de operă, comic interpretate, sau melodiile cu ritm de șlagăr au drept scop comunicarea directă cu micii spectatori. De asemenea, scenografia utilizează panouri de inspirație orientală evocând povestea anderseniană (care se petrece la curtea împăratului Chinei), dar pe ele sunt reproduse fragmente de letopisește și pergamente – însemne socotite, probabil, specifice pentru regatul lui Abuliu, imaginat de Dumitru Solomon.

Explozia de culori din partea a doua evocă exotismul basmului, în timp ce amestecul acestora în câteva costume sugerează confuzia lumii moderne. Doar cutia muzicală cu manivelă – o construcție kitsch intens colorată, figurare grotescă a unei guri feminine cu buze exagerat senzuale, așezată peste o pereche de sâni înzorțonați – nu poate fi revendicată de nici una dintre părți. Privighetoarea mecanică, la H. C. Andersen, e descrisă ca un lucru minunat, plăsmuit din pietre prețioase, dar fără suflet, iar piesa vorbește despre falsul și minciuna ce se insinuează cu abilitate, nu în forme ostentative, ușor identificabile. Ori, poate, s-a dorit reprezentarea încă unui obiect din galeria oribilelor jucării de plastic ale unor întregi generații de copii, pe care doar eforturile individuale ale părinților i-au salvat de atacurile insistente ale mistificării și artificialității ce se instalaseră pe toate coordonatele existenței! De altfel, la o atentă investigare a sinelui și la decelarea valorilor autentice de cele contrafăcute îndeamnă întreg spectacolul, iar infailibla intuiție a publicului tânăr de la Teatrul „Ion Creangă” va discerne, din ansamblul montării, reușitele de eșecuri.

ANCA ROTESCU

Don Carlos și imperativul clasicității

Romantic convertit la clasicism în spirit iluminist, Friedrich Schiller a fost înnobit la 1802, urmând ca opera lui să înobileze în veac. Ceea ce s-a întâmplat și la TVR, având în vedere că – așa cum spune G. Călinescu – românii au experiență în materie de romantism clasic, marea literatură fiind întotdeauna de stil clasic.

Într-un climat de căutări contradictorii, mai mult sau mai puțin sterile, Eugen Todoran – autorul acestei montări TV – pare a fi fost călăuzit de câteva clasiche principii ce l-au aliniat la buna tradiție a teatrului de televiziune. Procedând la un decupaj regizoral riguros, a aspirat la o formulă perfectă, adecvată deopotrivă modului de comunicare, publicului virtual și, în ultimă instanță, textului. La lectură, piesa fascinează și astăzi prin extraordinara dinamică psihologică, dar și prin actualitatea perenă a temei de fond.

Schiller a conceput această dramă de idei travestită în poem dramatic într-o Germanie feudală, măcinată de lupte fratricide pentru hegemonie, la care se raportează direct povestea „de familie”, dar scriitorul a avut și scrupulul unei amănunțite documentări, finalizată prin studiul „Istoria descălușării de sub dominația spaniolă a Țărilor de Jos Reunite”, publicat în 1788. Un an după apariția piesei, al cărei subiect contorsionat este totuși rezumabil într-o frază: Infantele Spaniei, Don Carlos, îndrăgostit de mama sa vitregă inițial sortită lui ca soție, e îndemnat de către Marchizul de Posa, prietenul său din copilărie, să plece să elibereze Flandra, dar Filip al II-lea, tatăl său, descoperind afinitățile de netăgăduit dintre el și regină, nu șovăie să-și dea unicul fiu pe mâna Inchiziției. Identificând esența tragicului în duplicitatea individualităților antitetice și în antagonismele sociale ireductibile, dramaturgul descifra sensul devenirii prin prisma prezentului, transfigurând realitatea în perspectiva universalității. Astfel, nodul gordian al intrigilor de la Curtea regală a Spaniei de secol XVI își află corespondențe și în viciatul climat politic al contemporaneității, mai ales că accepția noțiunii

de viitor vehiculată de eroul revoluționar a rămas la fel de utopică. Concepția estetică schilleriană – nu întâmplător apreciată drept o culminație a umanismului clasic – rezonază cu filosofia istoriei pe care scriitorul nu doar o preda, ci o și practica: „Idealurile de libertate și egalitate nu se pot realiza nici în imperiul forțelor materiale, nici în cel sacru al legilor, ci doar în acela al jocului și aparenței, Teatrul”.

Specific dramei germane, versul pentaambic (care își regăsește virtuțile în traduceri ale lui George Coșbuc și Alexandru Philippide) probează deosebita capacitate de configurare a personalității eroilor, sonoritatea melodică a replicilor presupunând un intrinsec acompaniament muzical (lucru remarcat atât de autorul însuși, cât și de Giuseppe Verdi, care lansa, în 1867, opera omonimă). Elanul emoțional, ferveura patetică, pasionalitatea maiestuoasă își găsesc inspirat ecou în dimensiunea lirică asigurată spectacolului TV de corul Operei Naționale.

Directorul de imagine Cristian Nicolau a elaborat, la rândul său, o viziune plastică de subtilă elasticitate, înglobând detaliul fizionomic în austerul decor de sorginte medievală (scenografia: arh. Teodora Dinulescu). Emblematica ogivă conferă un relief aparte portretelor umane, ce au prins viață datorită somptuoșității costumelor create de Eugenia Botănescu și – desigur –, nu în ultimul rând, interpretilor.

„In Tirannos”, motto-ul atribuit unei piese anterioare, ar putea funcționa și în legătură cu personajul lui Filip al II-lea, dacă ar fi să se ia în considerație aparența, despotismul său de o cruzime inimaginabilă. Dar ceea ce-l individualizează este tocmai vulnerabilitatea pe care Mircea Albulescu i-o induce neostentativ acestui ins îmbătrânit de uzura atrocităților comise cu sânge rece și mai ales de gândurile care-l frământă fără încetare, căci monarhul nu și-a pierdut luciditatea și nici puterea de discernământ, e conștient de buna credință a celui ce nu se lasă cumpărat, așa cum știe și prețul sfaturilor unor sfetnici răuvoitori. Dincolo însă de impozanta statură inflexibilă se ghițește omul slab și labil. Nu-și iubește soția și se pretează la șantaje josnice. Iar orgoliul puterii – pe care, de fapt, de mult nu o mai deține – îi întunecă rațiunea. În ciuda prerogativelor dictatoriale, acest tiran e doar o marionetă. O mario-

netă la discreția unei autorități supreme reprezentate, pentru vremea respectivă, de un Mare Inchizitor, anume imaginat de Schiller (de Istoria însăși!) lipsit de vedere. Cu un machiaj excelent, Florin Zamfirescu îl înfățișează terifiant: deși are ochii scurși din orbite, pare că vede totuși, posedând un simț în plus. Conformându-se acestui spirit malefic, duhovnicul Domingo – Ion Pavlescu nu are altceva de făcut decât să-l propage și acoliților: Ducele de Alba – Dragoș Pâslaru, infatuit de scurtă respirație, Conte de Lerma – Ion Siminie, servil colporteur, Prințesa de Eboli – Irina Movilă, pervers-ingenue, etalând deopotrivă suferința capriciilor neîmplinite și voluptatea răzbunării îndelung pregătite. Elisabetei de Valois Elvira Deatcu îi atribuie nu doar o specială frumusețe exterioară, ci și una sufletească deosebită, onestitatea susținându-i demnitatea de regină tranzacționată pe criterii politice, obligată să renunțe la o dragoste împărțită, pe care multă vreme reușește să o ascundă, trădând-o doar prin câte o scîlpire fugară a privirii. Lui Don Carlos Marius Stănescu îi redă exact vibrația juvenilă a incertitudinilor unui tânăr de 23 de ani, marcat de soartă: nașterea sa a însemnat moartea mamei; iar mama vitregă i-a fost logodnică și nu-i mai poate fi iubită. Eroul face eforturi să se salveze atunci când i se oferă ocazia, ar dori să poată să se sacrifice pentru o cauză nobilă, dar e târît înapoi în mocirla trivială a intereselor meschine, trăind mereu cu acuitate senzația că e trădat în dragostea filială, în iubire, în prietenie. Polarizează atenția generală Marchizul de Posa, creat de Adrian Pinteș cu toată grandoarea cuvenită celui ce se declară „cetățean al vremurilor care vor veni”. Un vis pe care personajul îl trăiește cu ochii deschiși și în care crede cu înflăcărare, prezentându-l însă în termenii foarte preciși ai unui adevăr iluzoriu, ai unei libertăți mitice, ai unui ideal utopic. El însuși este prins în teribilul vârtej al conspirațiilor de duzină, devenind victima propriilor mașinațiuni nefaste, dar cu scop înălțător: salvarea tânărului său prieten regesc, urgisit de propriul tată, și orientarea lui către o luptă generoasă de eliberare a popoarelor îngenunchate în mod arbitrar.

Nuanțe, semitonuri, speranțe, șovăieli, abandonuri, reveniri sunt, toate, surprinse și puse în valoare de montajul rafinat al Margăi Niță, cu relevanță în alternarea tensiunilor dramatice ale acestei suite de clasice ritmice, oglindind în timp conflictul ireconciliabil dintre putere și cinste, voință și putință, ideal și realitate.

IRINA COROIU

Adrian Pinteș și Elvira Deatcu în Don Carlos de Fr. Schiller la TVR (regia: Eugen Todoran)





DIANA DUMBRAVĂ:

„Despre tineri se scrie puțin și parțial“

□ **Ar fi binevenită, la începutul conversației noastre, o succintă evocare a primelor tale întâlniri cu teatrul...**

■ Conștiința mea de virtual om de teatru s-a trezit cu ani în urmă, într-o banală școală populară de artă... Primul meu profesor, Ion Ghelu Destelnica, a descoperit și a trezit în mine actorul. Sunt absolventă a promoției 1994. Mi-am dorit – și am avut norocul – să fiu la clasa unui pedagog extraordinar, profesorul Ion Cojar, căruia, de ce să nu recunosc?, ceea ce sunt acum i se datorează în bună măsură.

□ **Anii de studenție ți-au oferit șansa unor roluri importante?**

■ Primele spectacole în care am jucat au fost **Caligula**, în regia lui Gavril Pinte, la Sala Atelier a TNB (rolul Caesonia) și producțiile de anul IV – **Casa Bernardei Alba** de Garcia Lorca (rolul Maria Josefa), **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (rolul Nastia), amândouă în regia lui Ion Cojar, și **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare (rolul Titania), în regia lui Vasile Nedelcu. La examenele de regie ale colegilor mei am jucat mai multe roluri de forță: Martha din **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, Arkadina din **Pescărușul** și Zoe din **Scrisoarea pierdută**.

□ **Ți-ai format, într-un fel, încă din studenție, un adevărat „capital de roluri“, cum ar fi spus Eminescu. Ce s-a întâmplat după absolvire?**

■ O primă experiență foarte interesantă a fost participarea la workshop-ul condus de Andrei Șerban, în 1994, la Arad. Antrenamentele pe care le-am făcut acolo, douăsprezece ore pe zi, mi-au format un mod de a gândi specific actorului, un mod de a lucra, de a trata cu responsabilitate orice întâmplare artistică. La întoarcere, am dat concurs la Teatrul Dramatic din Ploiești, unde am și fost angajată. După cinci luni, am aflat de un concurs pentru rolul Serafima Vladimirovna din **Fuga** de Bulgakov, la Teatrul de Comedie, eveniment care mi-a schimbat destinul. Am ajuns angajată teatrului, unde am și debutat ca actor profesionist. După **Fuga** a urmat **Melodie varșoviană** de Leonid Zorin, în regia lui Virgil Tănase.

□ **S-ar spune că tot acest drum parcurs nu a fost doar un rezultat al hazardului...**

■ N-a venit nimeni să mă roage să intru în vreun teatru. M-am prezentat la fiecare concurs de care am avut știre, pregătindu-mă foarte serios de fiecare dată, chiar dacă zvonurile despre diverse „aranjamente“ nu-mi lăsau nici o speranță.

□ **Cărui om de teatru sau cărui fapt din viața ta artistică i se datorează, totuși, reușita de până acum?**

■ N-a fost un singur fapt, ci mai multe. N-a fost un singur om, ci mai mulți. Dar într-adevăr determinantă a fost întâlnirea cu doamna Cătălina Buzoianu. Actul de naștere, de botez în teatrul românesc mi l-a semnat Cătălina Buzoianu. Clipa în care a decis să se oprească la mine pentru Serafima Vladimirovna este momentul nașterii mele fericite în teatru.

□ **Ca actriță a Teatrului „Bulandra“, ai sentimentul că aparții, într-adevăr, unei familii spirituale?**

■ În toamna lui 1995 m-am transferat la Teatrul „Bulandra“, în urma concursului pe care l-a patronat domnul Liviu Ciulei. Primul spectacol a fost **Șase personaje în căutarea unui autor**, iar al doilea, **Copilul îngropat** de Sam Shepard, tot în regia Cătălinei Buzoianu. Am descoperit spiritul Teatrului „Bulandra“ și încerc să mă contaminez de el. Practic, am debutat de două ori. Mai întâi, pe scena Teatrului de Comedie și apoi aici. Spun asta pentru că fiecare teatru are stilul său,

valorile sale. Trecerea de la un teatru la altul nu-i niciodată un simplu transfer profesional, ca la o fabrică de mașini de cusut. Este, de fiecare dată, un alt debut, o altă naștere a ta ca actor, uneori chiar o dificilă adaptare la o lume artistică cu reguli neașteptate. Teatrul „Bulandra“ este, pentru mine, templul actorului care se visează preot.

□ **Spectacolul Șase personaje... se joacă la sala de la Grădina Icoanei. Această scenă ți se pare un spațiu generos pentru actor?**

■ În acest moment, este scena mea preferată. Toate examenele pe care le-am susținut la A.T.F. erau spectacole concepute într-o legătură intimă cu publicul, așa că scena de tip elisabetan de la Grădina Icoanei n-a constituit un handicap; dimpotrivă. O relație de intimitate cu spectatorul își are avantajele și dezavantajele ei. Este un schimb de energii diferit de acela care se petrece în „cutia italiană“. E o scenă de care trebuie să te apropii proaspăt, sincer, nemanierizat, fără trucuri. Un actor tânăr n-are decât de câștigat. Dar, sigur, e și foarte dificil.

□ **Având în vedere experiența celor - deja - trei spectacole regizate de Cătălina Buzoianu, în care ai avut partituri atât de diferite, ne poți spune cum decurge, în timpul repetițiilor, colaborarea cu ea?**

■ A lucra cu un mare regizor înseamnă nu numai a afla despre tine lucruri noi, ci și a avea revelația lucrurilor bune și foarte bune din tine. Îndoielile nu se sfârșesc niciodată, indiferent de entuziasmul spectatorului, al cronicarului, al colegilor. Însă a munci cu un regizor cum e Cătălina Buzoianu, pentru un actor cu experiență subțire, înseamnă a descoperi la ce sunt bune aceste îndoieli. Și, ca să fiu cât mai aproape de adevărul meu, a construi împreună cu regizorul, când crezi cu sentimentul vocației și al încrederii aproape mistice în teatru, înseamnă a trăi. Am descoperit, alături de Cătălina Buzoianu și de actorii de la „Bulandra“, fericirea de a lucra în echipă, de a face parte din ceva important și solid - un spectacol bun. Într-un spectacol puternic, micile scăpări sau slăbiciuni se topesc, se estompează, iar valoarea din care faci parte își pune pecetea și asupra ta.

□ **Fuga reprezintă primul tău succes. Cum ai colaborat cu trupa Teatrului de Comedie, cu Ștefan Iordache, un maestru al scenei?**

■ E un spectacol pe care-l iubesc nu doar pentru că este primul meu spectacol important, ci și pentru că are o forță extraordinară. A fost una dintre cele mai frumoase experiențe și întâlniri actricești din viața mea. Ștefan Iordache, pe scenă, este un prieten generos și cald. Nu e un maestru numai prin plusul de experiență și de valoare; e ceva mai mult - un model, un om care știe când ți-e greu, când ai nevoie de o vorbă bună și de o mână întinsă. Totul, lângă el, se face mai ușor, te simți în siguranță. **Fuga** a fost, de altfel, primul meu spectacol după absolvire și mi-a dat încredere tocmai prin încrederea și sinceritatea unei echipe, echipa Teatrului de Comedie. Când debutezi, nimic nu e mai important ca solidaritatea colegilor, înțelegerea lor. Pe scena aceasta am simțit pentru prima dată cum e când oamenii din jurul tău vor să reușești și tu alături de ei. Aș spune chiar că m-am simțit răsfățată și iubită. Mi-a fost foarte drag să lucrez alături de Vladimir Găitan, Valentin Popescu, Florin Anton, Iarina Demian, George Ivașcu, Mihai Bisericanu și ceilalți colegi minunați de la Comedie, cărora le mulțumesc pentru tot.

□ **În Șase personaje... dai viață unui personaj complex: Fata vitregă. Cum l-ai creat? Cât a fost sugestia regizorului și cât aportul tău?**

■ După Serafima Vladimirovna, un personaj de o fragilitate și o grație vizibile, a urmat un rol mai dificil, un personaj de forță, care-și ascunde sensibilitatea rănită sub un scut de agresivitate. Îmi vine greu să spun cât îi aparține Cătălinei Buzoianu și cât îmi aparține mie. Nici o clipă nu poți fi singur în construirea unui rol. De aceea, nici nu știu dacă e important cine și cât a creat. Fata vitregă a fost un rol de căutări, în care, împreună cu regizorul, am încercat să închei o ființă contradictorie, deopotrivă feminină și aspră, tânără și bătrână. Nu mi-a fost ușor, nici nu mi-a fost la îndemână, așa cum, cred, nici un rol nu mi se va părea vreodată simplu. Pentru mine, până acum, toate rolurile au însemnat muncă și iar muncă. Dar astea sunt lucruri pe care, desigur, le știți.

□ **Ce „față nevăzută” a personajului din Copilul îngropat ai dorit să arăți pe scenă, ca rod al propriilor tale căutări?**

■ Shelly din **Copilul îngropat** are vocația adevărului. Aveam de ales între o Shelly răzbătând spre adevăr cu o anume forță agresivă și o Shelly descoperind adevărul cu căldură, cu o încăpățănare ezitantă, extrem de omenească. Am preferat varianta din urmă, lăsându-i personajului o anume slăbiciune feminină, o nehotărâre adolescentină. Dar această nesiguranță nu i-a micșorat voința uriașă de adevăr. I-am adăugat eroinei o dragoste profundă pentru oameni, în pofida unei atitudini de... detectiv. Sub glume și hohote de râs ascunde o căldură omenească extraordinară. Faptul că vine dintr-un timp normal într-un timp dereglat, faptul că poate înfrunta deschis o lege a minciunii mi-o apropie foarte mult. Sinceritatea spontană, bruscă uneori, îmi face personajul extrem de apropiat. Am sentimentul că, în acest spectacol, sunt îngerul purtător de adevăr, sunt conștiința celorlalți, ceea ce ei ascund, înfricoșați și neputincioși. Îmi place acest personaj tipic american, loial cu ceilalți, franc cu sine, independent și energic.

□ **Crezi că frumusețea fizică e importantă pe scenă?**

■ Examenul de diplomă l-am dat cu Maria Josefa, un personaj grotesc, de 80 de ani. Nu pot să uit succesul pe care l-am avut cu acest rol de compoziție. Mai ales că am luptat împotriva propriilor mele date. Asta spune destul despre ceea ce cred în legătură cu importanța frumuseții... Un aspect fizic plăcut poate fi o capcană când cel care-l posedă „cade” în narcisism. Am jucat câteva roluri de „frumoase” și nimeni nu m-a băgat în seamă. Dar când am jucat o „babă”, am luat un premiu de popularitate la Sibiu.

□ **Ce personaje shakespeariene te-ar ispiți mai mult - diafanele Ofelia, Julieta, sau eroinele energice?**

■ Pentru mine, Julieta a devenit deja un rol aproape inaccesibil. E un rol îngropat. Câteodată e bine să știi să accepți asta. Rosalinda și Viola se travestesc și mi-ar plăcea să le joc. Iar dacă ar fi vorba de un travesti „total”, v-ați gândit vreodată la Hamlet? Eu, da. •

□ **Citești revistele de teatru? Crezi că tinerilor actori li se acordă îndeajuns de multă atenție în paginile lor?**

■ Citesc aproape tot ce se scrie despre teatru, pentru că este un fel de diagnostic permanent, buletinul stării de sănătate a scenei. Despre tineri se scrie atunci când ei există. Nu merge nimeni să-i caute acolo unde se formează. Când ne-am trezit cu diploma în mână, nu știam încotro s-o luăm, cine suntem și dacă vrea cineva ceva de la noi. Ne rămânea un singur lucru: să așteptăm, să sperăm. Poate că situația s-a mai schimbat. Și totuși, când tinerii își impun existența, toți descoperă că ei există. Dar, chiar și atunci, tot puțin și parțial se scrie despre ei.

Am senzația că în teatru e ca la armată – gradele se dau mai ales după vechime și mai puțin după valoare. Și, o spun cu tristețe, criticul de teatru pare din ce în ce mai puțin pasionat să descopere el însuși talentele noi.

□ **Crezi că există, într-adevăr, un spirit al generației tale, o dorință de înnoire pe care ați vrut să o aduceți în teatrul românesc?**

■ Nu există generație care să nu creadă, să nu dorească, să nu spere că va schimba totul, că va înnoi. Dar actoria e o profesie în care noțiunea de generație se traduce foarte rar printr-o experiență de grup, colectivă. Noi nu suntem o generație compactă, nu intrăm pe porțile teatrelor în detașament. Dar deja existăm, pentru că tot ce se face astăzi în teatru se face și prin noi. Dacă vom reuși, e o chestiune de șansă, de talent, de efort. De fapt, nu știu încă ce fel de generație sunt.

□ **În ce spațiu al teoriilor despre arta actorului ai putea încadra propriul tău mod de a exista pe scenă?**

■ Parafrazându-l pe Cehov, cred că actorul adevărat joacă fără să se gândească la nici un fel de formă, joacă pentru că jocul, și nu joaca, se revărsă liber din sufletul lui.



Diana Dumbravă alături de Florin Anton în *Melodie varșoviană* de Leonid Zorin la Comedie (regia: Virgil Tănase)

□ **Ai simțit vreodată că partenerul tău de scenă ia acest joc pe cont propriu, încercând să se arate numai pe sine publicului? Cum ai depășit momentul?**

■ Cred că asta li se întâmplă actorilor cu anumite complexe și atunci spectacolul are de suferit. Eu îmi văd de credința mea, n-am timp să mă abat de la linia stabilită împreună cu regizorul. Sigur că dorești să arăți ce poți, dar există o măsură a coerenței și unității spectacolului pe care n-ai voie s-o depășești. Teatrul este o artă colectivă, servită de individualități.

□ **În ultimii ani, după revoluție, s-a vorbit mult despre o criză a publicului. Fiind pe scenă aproape seară de seară, simți o „însănătoșire”?**

■ Nu publicul a fost bolnav, ci lumea. Mă bucur că ne însănătoșim cu toții și că sălile sunt pline. Iar când sălile sunt pline, între noi, actorii, și public se petrece ceva minunat, misterios, imposibil de definit.

ANDREEA COTORCEANU

STAREA ACTUALĂ A REVISTEI

Festivaluri

CONSTANȚA

Numai cine nu s-a implicat în nici un fel în organizarea unui festival de teatru, nici „înainte”, nici „după” (evident, 1989), nu știe câtă energie umană (și câți bani) se consumă într-o astfel de nebunie altruistă, care nu va putea nicicând să mulțumească pe toată lumea, stârnind în schimb – inevitabil! – multă invidie, destulă sfadă, dar și un dram de satisfacție profesională, ce merită până la urmă toate eforturile. Căci nu există încă o altă modalitate, mai bună, de a-ți da seama de starea unui gen la un moment dat, de aspirațiile și plafonările sale, decât festivalul-concurs. Și tot el se dovedește a fi cea mai eficientă modalitate de stimulare – uneori, chiar de revitalizare – a genului respectiv, prin aducerea producțiilor sale valide într-o competiție tranșantă, urmând ca juriul să le distingă pe cele mai valoroase. Iar când festivalul este național, precum cel de la Constanța, și la el participă nu doar teatrele de revistă, ci și secțiile de revistă ale teatrelor dramatice, cu spectacole care aparțin, practic, unor specii scenice diferite, sigur că lucrurile se complică și mai mult, ceea ce însă nu face festivalul ca atare mai puțin important, util și necesar genurilor și speciilor în discuție. În fine, ca orice început promițător, un festival e mult mai greu de continuat și de consolidat, de la an la an, așa încât ajungerea lui la a patra ediție (18-26 noiembrie 1995) e un semn de maturitate al unei astfel de întreprinderi, ce-și câștigă dreptul de a fi privită cu toată seriozitatea.

Mihai Sorin Vasilescu și Ștefan Glință în Falstaff-Story după Shakespeare la Teatrul „Fantasio” din Constanța



Faptul că premiera unor spectacole a avut loc chiar pe scena festivalului e un indiciu indiscutabil al caracterului său stimulator. Sigur că spectacolele nu se fac numai și în primul rând pentru participarea la festival, dar e legitim să ne întrebăm dacă ele totuși s-ar mai fi produs, cu aceeași strădanie, în absența festivalului. El e singurul eveniment care scoate din letargie trupele de revistă din țară, rămase cam în bătaia vântului tranziției, la ani-lumină de fondurile ce le-ar fi necesare pentru montarea unor spectacole moderne, de nivel european, și pentru plata corespunzătoare a soliștilor și interpreților, altfel obligați să se descurce pe cont propriu, de la un spectacol la altul, acceptând și solicitări mai puțin onorante. În aceste condiții, devine aproape inutil să incriminăm precaritatea generală a scenografiei spectacolelor de revistă, meritând a fi semnalate mai curând eforturile disperate care se fac pentru a încropi din te miri ce și mai nimic o imagine scenică dacă nu fastuoasă, cel puțin decentă. Iar faptul că tentele vulgare din cuplete, chiar dacă n-au dispărut, sunt în vădită descreștere, indică și el o anumită grijă, demnă de laudă, pentru acuratețea imaginii de ansamblu pe care o propun spectacolele. Astfel de semne, îmbucurătoare, am întâlnit chiar și în reprezentațiile, altfel modeste, ale trupelor de revistă din Galați, Pitești sau Cluj, cea a trupei din Deva (**Revista în draci!**) îndreptându-se să vorbim măcar de intențiile unei viziuni regizoral-scenografice integratoare.

Regretabilă rămâne absența trupei de revistă din Baia Mare, care promitea singurul spectacol de balet din festival – **Zidul** (The Wall). În locul lui, teatrul-gazdă a programat – în afara concursului – concertul-spectacol **Hai cu trenul roz!**, reprezentație alertă, de o factură modernă, semnată regizoral de Andrei Mihalache (conducerea muzicală: Dumitru Lupu). Ea a avut darul să ne atragă atenția asupra unui excepțional talent de revistă: foarte tânără Mirela Pană, cântând, mișcându-se și dansând cu un aplomb și o dezinvoltură care o propulsează în linia întâi a revistei românești. De numele ei, cu siguranță, vom mai auzi. Nu știm însă cât de curând se vor monta acele spectacole care să dorească a o pune în valoare pe măsura talentului ei.

Festivalul a fost onorat de participarea Teatrului „C. Tănase” din București, prezent în competiție cu spectacolul **Academia Savoy**. N-am zice că Mihai Maximilian a fructificat până la capăt generoasele premise ale scenariului său, dar i-am recunoscut virulența satirică în cuplete și monologuri, „Anna Karenina” și „Bubulina” fiind interpretate de Stela Popescu nu doar fără cusur, ci și cu o strălucire la care nu pot ajunge decât marii artiști ai genului. În aceeași zonă estetică s-a plasat și evoluția lui Alexandru Arșinel, fără a ieși însă, de astă dată, din nota cunoscută. Menționabilă, evoluția solistei de muzică ușoară Olga Bălan.

O analiză aparte ar merita-o spectacolul **Falstaff-Story**, musical de Alexandru Darian și Nicu Alifantis, cu care s-a prezentat în concurs Teatrul „Fantasio” din Constanța. Să spunem doar că impresionanta desfășurare de forțe artistice a fost umbră de o tentă desuet-operetistică, „datorată” în special decorurilor semnate de Alexandru Radu, dar și coregrafiei și mișcării scenice semnate de Fănică Lupu. Nici muzica lui Nicu Alifantis n-a fost la înălțimea strădaniilor investite în acest spectacol, lucru cu atât mai curios cu cât tot Nicu Alifantis compusese, în urmă cu ani, la Piatra-Neamț, excelenta muzică a **Nevestelor vesele din Windsor**, în regia lui Alexandru Tocilescu. Poate că nici scenariul lui Alexandru Darian nu s-a îndurat să fie mai selectiv, meandrizând excesiv firul conflictual al subiectului, cu urmări nedorite în ritmul reprezentației. Observațiile noastre devin posibile tocmai pentru că avem în vedere un spectacol de ținută și largă respirație, singurul de acest gen din festival, spectacol pe care l-am fi dorit totuși mai aproape chiar de intențiile regizorale ale lui Alexandru Darian. El s-a bazat în primul rând – și fără să greșească – pe boğatele disponibilități artistice ale lui Mihai Sorin Vasilescu, care dă o interpretare sensibilă și convingătoare rolului principal, izbutind să ajungă în final și la tristețea și lacrima personajului. Regizorul a avut însă în vedere prea mult titlul spectacolului și a cam

neglijat subtitlul acestuia. Cu alte cuvinte, a pus în scenă **povestea** lui Falstaff, dar a cam uitat că-și dorește un **musical**, cu tot ceea ce presupune, ca modernitate, termenul.

La acest capitol, al modernității spectacolului, cel mai bine plasat a fost super-show-ul **O. K. Monșerl**, prezentat de secția de revistă a Teatrului „Toma Caragiu” din Ploiești, în regia și coregrafia Marceliei Țimiraș-Madan. Din păcate, aici nu putem vorbi de un scenariu coerent („momente” după I. L. Caragiale, texte: Tudor Popescu), și nici de o regie propriu-zisă, dar putem aprecia vivacitatea și modernitatea viziunii coregrafice, în concordanță cu simplitatea dar și cu eclatanța costumului (arh. Theodora Dinulescu), până și decorurile (Ovidiu Pascal) încercând să suplinească sărăcia devizului. Cu o evoluție expresivă, bine sincronizată, a baletului „Majestic”, având-o ca solistă pe Violeta Bădăescu, cu cântăreți de muzică ușoară bine cotați în top și care știu să se miște, ca Aurelian Temișan și Adrian Enache, cu soliste de muzică ușoară remarcabile, de la Valentina Fărcășeanu și Daniela Răduică la debutanta Nicoleta Niță, producția trupei ploieștene a dat o imagine concludentă a ceea ce ar putea să fie spectacolul de revistă azi.

Patronat de Ministerul Culturii, Prefectura Județului Constanța, Consiliul Județean și Consiliul Local Municipal, precum și de Inspectoratul pentru cultură al județului Constanța, Festivalul Național al Teatrelor de Revistă a demonstrat capacitatea organizatorică a teatrului-gazdă, „Fantasio”, care a știut să-și mobilizeze energiile și să-și îndrepte eforturile spre un țel precis, antrenând totodată participarea unor importanți sponsori. Sponsor principal: Constantin Dorel Onaca, patronul firmelor „Onacva”, „Rompilot” și „Romanian Tourism Press”. Coproducători ai festivalului, alături de teatrul-gazdă: T. V.–M. T. C. și T. V.–Pelin Constanța, cu sprijinul Asociației Umoriștilor Români și al Fundației „Alexandru Giurgaru”. Implicat în toate, prezent peste tot, gata să pună umărul și să soluționeze rapid dificultățile ivite pe parcurs, directorul festivalului: Mihai Sorin Vasilescu.

Remarcabilă, redactarea caietului-program al festivalului și a caietului-program de la **Falstaff-Story** (secretar literar Jean Badea). Notabilă, apariția „Revistei... revistelor”, ca „organ indiscret” al festivalului, totuși cu un umor cam căznit și nu întotdeauna de bună calitate. Plăcut surprinzătoare, atenția presei locale și pertinenta comentariilor critice apărute, în special în „Cuget liber”. Bine intenționate, dar fără ecoul scontat, simpozionul „Diversitatea repertoriului teatrului de revistă, azi”, avându-l ca moderator pe Aurel Storin, și lansarea cărților de teatru din colecția DOR (Dramaturgie Originală Românească), în prezentarea criticului Valentin Silvestru. Emoționante, sărbătoririle actorilor de revistă pensionari, ca Lucian Radulian și Ion Pietraru, precum și cea a scriitorului George Mihalache.

Întru totul lăudabilă, prezența de excepțională valoare a caricaturistului Ștefan Popa-Popa's, cu o expoziție de neuitat, ca și generozitatea sa, oferind portrete fidele prin „infidelitatea” lor tuturor solicitanților.

O eventuală concentrare a premiilor puse la dispoziția juriului, precum și o posibilă regândire a lor, pe genuri și specii (revistă, estradă, musical etc.), urmărindu-se totodată nu numai și nu atât participarea tuturor teatrelor, ci a tuturor **spectacolelor** reprezentative ale acestor teatre (ținându-se cont de faptul că un teatru poate avea două producții semnificative, de facturi net diferite, iar un altul, nici una), sunt doar câteva chestiuni la care organizatorii merită să reflecteze în perspectiva edițiilor viitoare ale festivalului.

VICTOR PARHON

PRIVIRE DIN INTERIOR

(un film de Florin Mihăilescu)

Mitul oedipian are adânci rădăcini în subconștientul colectiv. E o realitate confirmată de controversata montare de la Opera Națională, de însăși receptarea acestui spectacol care, în mod neașteptat, a actualizat, pentru breasla jurnaliștilor, complexul cu același nume, precum și de acest insolit portret al regizorului, realizat în pura stare de grație a repetițiilor.

Adept al demersului inițiativ, Andrei Șerban a făcut tot posibilul pentru a atenua șocul efectului de reflectare a prezentului în oglinda antichității (vezi panoul care invita la lectura sinopsului din programul de sală, exemplar alcătuit, și care pune la dispoziția publicului un minim de informare exegetică, lucru desconsiderat de unii critici, deși e practicat și de un Giorgio Strehler, (într-un elegant caiet-album la **Insula sclavilor**). Filmul, a cărui turnare s-a încheiat o dată cu prima reprezentație, din data de 31 august 1995 (ce a precedat-o pe aceea de pomină din seara de 2 septembrie!), oferă un nou nivel de decodare. Acest al treilea rând de elemente explicative probează incontestabil – și prin forța mistică a cifrei ! – buna-credință a realizatorului, care și-a gândit montarea într-un mod cu totul original, independent de orice conjunctură, asumându-și responsabilitatea de a judeca liber și obligându-și spectatori-interlocutori la un proces de conștiință individual.

Însoțite de imaginile vii, dinamice, din timpul trudei istovitoare pentru pregătirea în doar o lună a reprezentației-mamut, confesiunile lui Andrei Șerban capătă ponderea unei profesii de credință față de meseria-artă pe care o exercită cu atâta dăruire.

Dând impresia că aparatul s-a păstrat la respectuoasă distanță de „protagonist”, Florin Mihăilescu – aflat la al doilea film despre Șerban – se insinuează discret în intimitatea artistului pentru a jalona subtil acest medalion, nu întâmplător intitulat, oedipian, „Privire din interior”.

Celui ce urmărește cu atenție derularea benzii magnetice i se etalează un dublu spectacol montat alert, când în paralel, când în contrapunct. Spectacolul conceperii proiectului și spectacolul elaborării lui concrete.

Deși pare că regizorul e cel care a impus structura, prin comentariul înregistrat independent, de fapt cineastul e acela care a indus întreaga infrastructură, relevantă prin secvențele surprinse cu finețe de portretist, cu savante raccourci-uri ori inspirate amorse, cu plonjeuri, planuri generale și prim-planuri. Tot atâtea detalii semnificative pentru un stil de lucru, pentru personalitatea unui artist, a unui om.

Este ilustrată capacitatea regizorului de a concentra într-o frază ideea generică a unui întreg act: „Suntem într-un sat în care lumea participă...” – pe moment, chiar directorul de scenă! Finalizat în termeni butaforici, primul tablou avea să devină pretext de controverse, o adevărată capcană. Scena botezului amintea publicului românesc de serbările „Cântării României” – pe unii oripilându-i, pe alții amuzându-i, deoarece, fără intenția expresă a mizanscenei inițiale, se înscrie perfect în sula riguroasei demonstrații ce urmează. O festă psihanalitică jucată regizorului însuși care, culmea, furnizează și un alt exemplu legal





de complicata dialectică a creației: „E remarcabil cum funcționează subconștientul, pentru că primul spectacol pe care l-am făcut când am debutat în teatrul profesionist, la «Bulandra», și Ciulei mi-a făcut decorul, **Julius Caesar**, se juca pe o punte care traversa sala, iar moartea lui Caesar era făcută în slow-motion. Era un moment de mare revoluție pentru anul 1968. Acum, după aproape 30 de ani, am revenit și iată-mă lucrând la un spectacol în care au revenit și aceste elemente, dar complet inconștient. Nu m-am gândit niciodată că moartea lui Laios în slow-motion este aceeași soluție pe care am folosit-o în **Julius Caesar**”.

Sunt surprinse clipele de enervare și autodezamorsare („Știți «legato» și «staccato» în muzică? Nu știți! Cum o să știți!”, și Șerban îndrumă mișcarea fiecărui grup în parte); bătaia pentru verosimilitate („Lasă-mă cu opera... rostește normal, ca-n viață...”); grija pentru acuratețea sunetului, dar și a emoției („Sunetul să pătrundă în jurul tău, ca și cum tu ai fi asediat în aceeași cetate, prizonier cu ceilalți, și, dintr-o dată, te simți, tu, ca spectator, eliberat, încoronat”).

Se dezvăluie rațiunea scrupulului perfecționist: „Sunt recunoscut ca un regizor care niciodată nu e mulțumit. Într-un fel, spectacolul pentru mine e frustrant, fiindcă nu pot să-l opresc. Aș vrea să-l opresc ca să-l schimb. Dar spectatorii și-au plătit locurile și nu pot să opresc spectacolul. Aș vrea să-l opresc tot timpul pentru că totdeauna e ceva ce poate fi făcut mai bine. Se poate mai bine? Îmi pun tot timpul întrebarea: Cât de bine se poate? sau: Se poate și mai bine? Și totdeauna am impresia că da! E un fel de infinit al acestei întrebări care nu are răspuns”. E afirmată convingerea că „trebuie să arătăm adevărul pe scenă, adevărul experienței noastre de viață, și s-o înnobilăm, și s-o ridicăm la nivel de artă”.

Alegerea unui anume cod de semnificare este motivată exact: „Volga neagră aduce aminte de toate mașinile astea pline de amintiri de tot felul, nu numai de culoarea neagră, ci și de un umor negru”; „Pădurea sacră» unde Oedip se retrage pentru a muri nu e o pădure wagneriană minunată, de operă barocă, ci este simbolul cel mai artistic: Coloana Infinitului, Poarta Sărutului, Masa Tăcerii, care pentru mine au rămas și rămân lucruri sfinte”; „Păpușa Stalin este o păpușă grotescă, mică, un fel de pitic sclerot care nu mai are nici o forță, nici o maiestate, aproape scos dintr-un personaj de Gogol, penibil, care nu poate decăt să se dezmembreze, pentru că, atunci când oricărui mare tiran îi ieși grandoarea, vezi că sub această pojghiță a grandorii esența lui este grotescă, de păpușă mecanică, de care nu ți-e frică, care nu înseamnă nimic. Vezi că poți să-ți trăiești viața fără frică și că nu trebuie să-ți fie frică de nimeni”.

În ordinea similitudinilor asumate, Șerban are într-un fel premoniția vâlvei iscate în presă de denigratori și apărători („În clipa în care v-ați certat se formează două tabere. Unii sunt pentru Oedip și unii contra lui Oedip... Normal spunem «Cară-te!», dar nu putem introduce expresia în operă”) și simte nevoia unei precizări tranșante: „Ce demonstrez cu acest spectacol este că nici un sistem social nu e ideal”.

Nevoia mărturisită de catharsis se va împlini: „Nu voiam să termin un spectacol cu o tragedie antică fără să înțeleg posibilitatea purificării, a ceea ce ei numeau «catharsis». După un spectacol modern în care am trăit experiențele secolului XX, toate tensiunile pe care Enescu însuși le-a trăit în viața lui... Finalul însă trebuie să ne ridice la un alt nivel, pe această scară invizibilă a lui Iacob. Singura posibilitate pe care am întrevăzut-o este printr-o încercare de rugăciune. Toate personajele revin, se

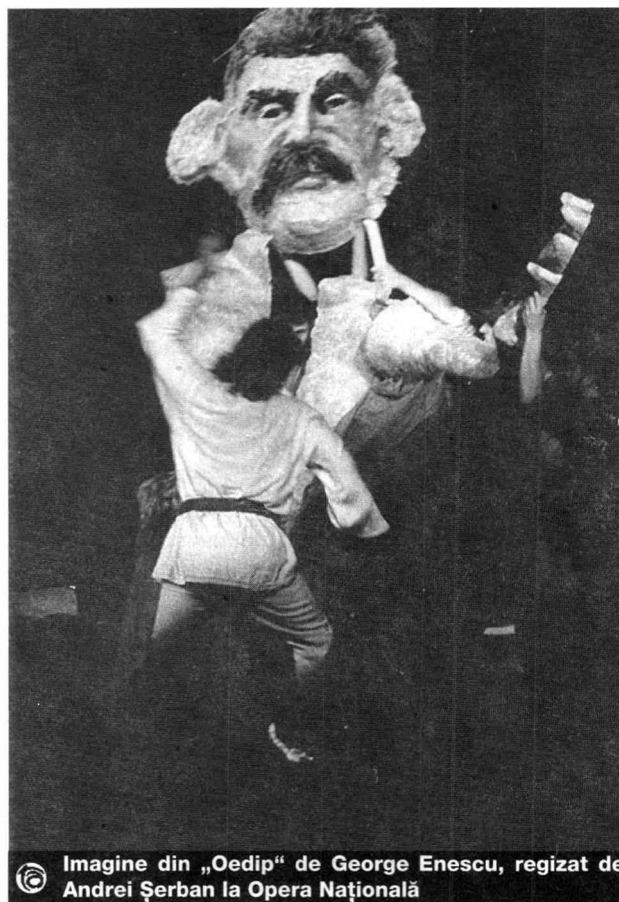



foto: Octavian Tîbăr

 Imagine din „Oedip” de George Enescu, regizat de Andrei Șerban la Opera Națională

așază cu capul plecat la Masa Tăcerii, într-o stare de rugăciune, de meditație, de tăcere. Și în această ultimă imagine m-am identificat”. Despre parabola scării spre Dumnezeu vorbea înălțător Andrei Șerban și celor ce i-au fost alături la workshop-ul arădean.

Această confesiune, având și suportul elocvenței imaginilor, întărește prima mărturisire încredințată filmului întru posteritate: „Oedip, pentru mine, este un spectacol autobiografic. În același timp, încerc să servesc cu adânc respect pe George Enescu și, sigur, opera lui Sofocle, dar încerc să mă înțeleg pe mine însumi și să înțeleg propriul meu destin. Am avut norocul să nu mă culc cu mama mea și să nu-mi omor tatăl, dar în același timp am suferit exilul, pe care l-a suferit și Enescu. Am suferit foarte multe din agitațiile, din neliniștile acestui secol XX. Sistemul comunist și-a pus amprenta și în mine și de aceea simt că, de fapt, m-am născut în 1943 încă într-un timp de sfârșit de agonie, de monarhie. Am crescut – ca și Oedip – în timpul comunismului, am plecat, ca și el în spectacolul, în versiunea mea, într-o Americă deloc oază a democrației, ci o realitate a tuturor contrastelor, a unei vieți foarte dure, cum e cea din New York. Și, ca și Enescu, am trăit și eu nostalgia revenirii în țară, dar, spre deosebire de el, eu am avut norocul să mă reîntorc și să fiu iar printre «ai mei», cum spunea el, deși am fost obligat să plec într-un al doilea exil, când am fost alungat de la Teatrul Național. Dar nu m-am lăsat bătut! Pentru că am în mine această tărie a speranței, a credinței din Biblie, pe care în artă, în teatrul pe care îl fac, în operă, încerc să o comunic și cântăreților, și spectatorilor”.

IRINA COROIU

Cătălina

În vara anului trecut, spectacolul **Pescărușul** de Cehov, regizat, la Teatrul Mic, de Cătălina Buzoianu, a fost invitat de onoare al Festivalului „Salvo Randone” de la Sciacca, Italia. Cu această ocazie, Cătălinei Buzoianu i s-a decernat, pentru creație și carieră, ca și pentru valorificarea scenică în România a dramaturgiei pirandelliene, unul dintre premiile instituite în memoria marelui actor de teatru și film al cărui nume îl poartă festivalul. Printre premianți s-au mai numărat Vittorio Gassman, Claude Brasseur, Ingrid Thulin, regizorul Orazio Costa. Juriul, alcătuit din critici, ziariști, oameni de teatru, a fost prezidat de cunoscutul dramaturg Aldo Nicolaj, ale cărui gânduri despre personalitatea artistică a Cătălinei Buzoianu le reproducem.

Am avut ocazia să văd doar două dintre spectacolele ei: **Pescărușul**, la Sciacca, în vara lui 1995, și **Patul lui Procust**, la București, în octombrie trecut. Trebuie să mărturisesc că, de la primul impact, modalitatea ei de a regiza a fost ca o străfulgerare; unul dintre acele fulgere ce traversează pe neașteptate cerul și apoi carbonizează tot ce ating. Complet răscolit, am declarat în acea seară, la Sciacca, la sfârșitul spectacolului, că niciodată în lunga mea viață o piesă de Cehov nu m-a impresionat mai mult prin intensitate dramatică și atmosferă, reușind să-mi transmită o adâncă suferință. Îl ador pe Cehov și pot spune că este autorul meu



preferat. E ușor de imaginat emoția pe care mi-a provocat-o spectacolul; sub fermecatul cer al Siciliei, în inima Mediteranei, Cătălina a știut să re-creeze, cu magia ei, fascinantă Rusie. Din păcate, nu cunosc limba română; cu toate acestea, nu există replică să nu-mi meargă la inimă. Sub înstelatul cer al sudului, Cehov mi-a ajuns la suflet mai mult ca niciodată, cu tandrețea lui, cu cruzimea lui, cu melancolia lui sfâșietoare. Am fost fericit când juriul de la Sciacca a decis s-o premieze pe această regizoare, care îmi fusese prezentată fugitiv, dar despre care auzisem multe lucruri și pe care, în timpul reprezentației, am observat-o într-un colț, lângă scenă, aproape de un pian unde venea, din când în când, să cânte Kostia. Persoana asupra căreia îmi fixasem privirile nu era una oarecare; era un mare șef de orchestră care, din ochi, nu cu

bagheta, din locul acela de lângă scenă, își dirija actorii; nepierzând pe nici unul din priviri, indicând cu o tresărire imperceptibilă a pleoapelor ceea ce trebuia făcut și cum trebuia făcut. Ca și când ea ar fi fost Cehov și în numele lui ar fi condus spectacolul. Cred că i-am mărturisit chiar în acea seară entuziasmul meu, dar eram prea profund marcat pentru a-mi putea exprima preaplinul sentimentelor ce mă dominau. Iată de ce această revenire.

Aceeași emoție mi-a provocat-o **Patul lui Procust**. Cum nu cunoșteam textul din care Cătălina făcuse dramatizarea, credeam că-mi va fi greu să urmăresc spectacolul. N-a fost așa; am intrat în miezul intrigii, în poveste, cu ușurință, de parcă textul mi-ar fi aparținut. Imaginația cu care Cătălina a îmbogățit această operă nu poate fi descrisă, nici povestită; o simți, o percepi. A făcut ca totul să crească, să prindă substanță dramatică, ca una dintre acele zâne care abia ating un obiect și reușesc să-l transforme, dându-i culoare, lumină, consistență. Consider că termenul de CREAȚIE ARTISTICĂ pare anume făcut pentru ea. Căci, chiar dacă o operă există, ea are posibilitatea de a o re-crea, într-un fel propriu, într-o continuă metamorfoză de frumusețe și eleganță.

Multe s-au întâmplat în ultimii treizeci de ani în teatru; fiecare mare regizor și-a lăsat amprenta de neuitat. Cătălina a asimilat aceste inovații, toate inovațiile, integrându-le personalității sale, astfel că

fiecare mizanscenă a sa este ceva nou, ceva niciodată văzut înainte. Tocmai această modernitate a ei fascinează, o modernitate revoluționară, dar care, în același timp, respectă regulile teatrale. Sau poate sunt încă sub efectul fulgerului ce m-a lovit pe ascuns, sub stelele Siciliei, în seara de neuitat de la Sciacca?!

Traducere de
CARMEN VELCU
ianuarie 1996

Alții despre noi

Gheorghe Visu și Valeria Seciu în Pescărușul de Cehov, pus în scenă de Cătălina Buzoianu la Teatrul Mic



foto: Dan Văntănuț

O ZI DIN VIAȚA TEATRULUI BRITANIC

de Richard Eyre

27 APRIL - 24 JUNE 1995

ROYAL
NATIONAL
THEATRE



Cine spune că teatrul britanic e cel mai bun din lume? Cu siguranță, aceiași oameni care susțin că avem cel mai bun sistem juridic, cea mai bună poliție, cea mai bună televiziune, cea mai bună bere și cel mai bun sistem de guvernare. Știu că Marea Britanie e pe locul întâi la sărituri, de exemplu, dar, până când teatrul va deveni o competiție sportivă, am rezerve în a face asemenea afirmații. Să zicem „bun”, nu „cel mai bun”.

Suntem buni în teatru pentru că atât de multe dintre caracteristicile mediului teatral coincid cu cele ale națiunii noastre: teatrul exploatează ritualul, procesiunile, ceremoniile și costumarea. Depinde de conflict, așa cum sistemul nostru parlamentar și juridic se bazează pe interpretarea rolului, a doua natură a unei națiuni obsedate de conceptul de clasă și dependentă de necesitatea de a pretinde că suntem ceea ce de fapt nu suntem.

Și avem toate materiile prime pentru a face teatru bun: clădirile, piesele, actorii și publicul.

Clădirile: există în Marea Britanie multe teatre construite la sfârșitul secolului 19 și care încă funcționează – construite din cărămidă sau lemn, și nu din ciment și sticlă. Actorii pot fi bine văzuți și auziți, și toată lumea împărtășește, mai mult sau mai puțin, punctul central de vedere asupra acțiunii. Dacă am fost mai puțin norocoși cu arhitecții postbelici, în ale căror teatre, adesea, locurile laterale au vizibilitate proastă, acustica lasă de dorit, proporțiile scenei nu intră în relație cu figura umană, iar elementele de reclamă deviază atenția spectatorului, acest lucru nu ne împiedică să ne bucurăm de calitățile noilor teatre din Edinburgh, Glasgow, Leeds, Bolton, Manchester, Sheffield, Birmingham, Derby, Nottingham, Exeter, Plymouth, Leicester, Lancaster, Mold, Guildford, Salisbury, Harlow, Basildon și multe altele.

Piesele: teatrul nostru se bazează pe operele lui Shakespeare, Marlowe, Jonson, Webster, Middleton, Farquhar, Congreve, Wilde, Shaw, O'Cassey, D.H. Lawrence, Harold Brighouse, J.B. Priestley, Coward, Rattigan și Osborne, O'Neill, Miller, Williams, Albee și Kushner, ca să nu-i mai amintim pe Harold Pinter, Peter Shaffer, Peter Harrison, Alan Bennett, Alan Ayckbourn, David Hare, David Edgar, Caryl Churchill, Terry Johnson, Simon Gray și o întreagă generație căreia îi aparțin Jonathan Harvey, Helen Edmundson, Pam Gems, Timberlake Wertenbaker, Patrick Marber, Judith Johnson și Jez Butterworth.

Actorii: alegeți la întâmplare pe oricare dintre actorii britanici și veți constata că metodele lor de lucru diferă la fel de mult ca personalitățile. Judi Dench, de exemplu, lucrează în totalitate conform instinctelor. Posedă tehnica de a arde, rupând replica pe un fragment de silabă, și scena, pe o răsucire de deget. Când repetă, nu studiază rolul, ci mai degrabă îl absoarbe prin osmoză; elementele jocului ei par disperate, dar, treptat și pe nesimțite, se leagă unele de altele – cap, inimă, voce și trup – într-un întreg minunat. Îmi amintește de ceea ce mi-a spus odată marele agent literar Peggy Ramsay despre cum să-ți dai seama dacă un actor a intrat sau nu în personaj: „Uită-te la picioare, dragă”.

Teatrul nostru reflectă punctele tari, dar și slăbiciunile caracterului nostru național. Este aproape în întregime pragmatic, uman, deseori spiritual, ironic, rareori didactic, și mai cu seamă insular. Este un corp mare ale cărui părți componente includ comerțul și subvenția totodată, regionalul ca și naționalul, amatorismul ca și profesionalismul. Unghiul vizual al acestui corp a evoluat suficient, dar el încearcă să se dezvolte

Roma Festival d'Autunno 1995

ROMA: un teatru...

La numai câțiva pași de Piața Veneția, Largo di Torre Argentina îi apare călătorului – obișnuit cu dimensiunile preferate ale Romei, colosalul, gigantescul – ca un moment de respiro, o reîntoarcere la coordonate mai ușor accesibile. Ca pretutindeni în acest oraș inepuizabil, și aici straturile de civilizație se suprapun sau se intersectează. Pe de o parte, Area Sacra mai păstrează vestigiile unora dintre cele mai vechi edificii descoperite la Roma. Sacralitatea fiind însă o problemă relativă, treptat, acest spațiu a fost asimilat de „noul” cartier renascentist.

Între diversele fațade ce construiesc dreptunghiul pieței, clădirea Teatrului Argentina (numele provine de la toponimul latin al Strasbourg-ului – Argentarium) nu are o notă arhitecturală distinctivă. Roma e printre puținele orașe din lume care își permit să ilustreze o întreagă evoluție a mentalității și în domeniul edificiilor destinate spectacolului. De la Teatrul Argentina, coborînd pe Via Arenula și apoi urmînd cursul Tibrului, ajungem la celebrul Teatro di Marcello, preludiu al Colosseului. Peste 13.000 de spectatori se puteau reuni în această veritabilă fortăreață cu dimensiuni ostentative. Dimpotrivă, silueta echilibrată, neoclasică a Teatrului Argentina nu te lasă nici un moment să bănuiești eleganța căutată a interiorului. Aristocrația opulentă a Romei transformă spectacolul în „rendez-vous elită” și își construiește un decor pe măsură.

„Iată o perfectă sală «à l'italienne!»” (De fapt, o tautologie pe care n-am sesizat-o imediat.) Acesta a fost primul gând provocat de contactul cu rafinatul interior semicircular, supraetajat, inundat de tradiționalul pluș roșu și de stucaturi aurii. Ambianță ideală, menită să sublinieze spectacolul de dincoace de rampă.

De numele teatrului se leagă și una dintre acele „petites histoires”, scandaloasă, inevitabilă și totuși fermecătoare, cu care este condimentată întreaga mare istorie a acestei arte. În 1816, aici a avut loc premiera operei **Bărbierul din Sevilla**, soldată cu unul dintre cele mai răsunătoare eșecuri înregistrate de analele muzicii. Se spune că frumoasa Paolina Borghese, sora lui Napoleon, ar fi fost la originea unei cabale menite să-l pedepsească pe Rossini. Compozitorul refuzase să aducă muzicii sale o modificare pretinsă de un tenor, prieten al influenței prințese. Se pare deci că lanțul nevăzută al slăbiciunilor este nu o realitate balcanică, ci una mai degrabă... latină.

...un festival

Traseului autumnal al întâlnirilor teatrale – în care figurează Parisul și Madridul – i se adaugă din 1995 și capitala italiană. O problemă de politică culturală, dublată probabil de orgoliul artistic autohton, a făcut astfel încât și drumurile teatrului să ducă la Roma. Cu regretul de a nu fi fost decât martor parțial al acestui festival, menționez câteva dintre spectacolele anunțate

prin participarea mai frecventă la spectacole din Europa, Asia și America. Producțiile britanice arată mult interes în exploatarea tuturor mijloacelor teatrului – cuvinte, mișcare, muzică, lumină și spațiu – pentru a anima și ilumina textul. În secolul al 19-lea teatrul britanic era acuzat de critici pentru că nu ținea pasul cu teatrul „străin”; din acest punct de vedere, nu s-au prea schimbat multe. Ceea ce s-a schimbat este perspectiva Europei asupra a ceea ce e valoros și singular în teatrul britanic: umanismul profund și concentrarea asupra actorului mai degrabă decât asupra regizorului, ca principal agent de contact cu publicul. Lucrez frecvent cu unul dintre cei mai buni designeri de lumină din Europa, un francez: „Îmi place să lucrez aici”, îmi spune, „pentru că pot folosi culori calde. În Germania am dreptul numai la albastru”. Sunt – cum să spun? – scârbit,

obosit, iritat, inflammat și provocat de a auzi că teatrul e mort în țara asta. Doar în ultimele două săptămâni am văzut cel puțin șase piese care afirmă triumfător clasa artistică: **Don Carlos** la Glasgow Citizens, **Old Times** a lui Pinter la Theatre Clwyd, **Mojo** și **The Steward of Christendom** la Royal Court, **The Glass Menagerie** la Donmar Warehouse și **Skylight** (ei bine, da, pe care eu am regizat-o și se joacă la Teatrul Național)*. Sunt un protagonist pătitor, plătit. Îmi place teatrul și ceea ce îmi place la el e exact ceea ce alții urăsc: condiția lui imediată și efemeră. Îmi place tocmai că nu există decât la timpul prezent. Îmi place că depinde de conflict și că se bazează pe metafore: o cameră devine o lume, iar un grup de personaje, o întreagă societate. Mai presus de

orice îmi place că depinde de scara figurii umane și de sunetul vocii omenști. Știu că uneori poate fi inept și ieftin și groaznic, dar o seară proastă la teatru nu înseamnă exterminarea genului după cum nici „Waterworld” nu înseamnă moartea filmului, sau „Kane and Abel”, moartea romanului. Ca să îți placă teatrul, trebuie să călătorești totdeauna cu speranță.

Traducere de CIPRIANA PETRE
din „The Sunday Times”, octombrie 1995

* Richard Eyre este directorul Teatrului Național din Londra, The Royal National Theatre, din 1988. Ultima piesă pe care a regizat-o la Naționalul londonez este **Skylight** de David Hare, autor împreună cu care lucrează de mai bine de 20 de ani.

A PATRIOT FOR ME
By JOHN OSBORNE

RSC
ROYAL SHAKESPEARE COMPANY
Sponsored by ALLIED DOMECO



A political thriller
seething with
sexual intrigue





Imagine din **Nelken (Garoafe)**, în regia și coregrafia Pinei Bausch

pentru luna octombrie: **Sturm und Drang** de Friedrich M. Klinger, regia Luca Ronconi, **Între infinitele puncte ale unei drepte**, textul și regia Cesare Lievi, spectacolul (prezentat și la București) companiei engleze Cheek by Jowl cu **Ducesa de Malfi** de Webster, **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare, prezentat de Teatrul Amandiers Nanterre, în regia lui Stanislas Nordey, **Sinucidere din dragoste la Sonezaki**, spectacol de marionete japoneze al trupei Bunraku Kyōkai.

...și un spectacol

Un afiș discret, un anunț minuscul cu programarea pe zile și ore – adică o picătură în oceanul informațional de pe străzile Romei –, la atât s-a rezumat efortul promoțional al spectacolului care a inaugurat festivalul: **Nelken** de Pina Bausch. Până în seara reprezentației, obișnuită cu prezentările incitante din fața teatrelor, de pe străzi și din presă, în asemenea ocazii, am oscilat între două opinii contrare. Pe de o parte, am crezut că organizatorii s-au resemnat cu ideea imposibilității de a concura cu cinematograful sau televiziunea, iar pe de altă parte, își

facea loc bănuiala, confirmată în final, că fie și numai o asemenea modestă prezentare va declanșa un asalt asupra Teatrului Argentina.

Într-adevăr, o mulțime zgomotoasă și agitată, aflată în căutarea unui „bilet în plus”, sufoca intrarea. Înăuntru, înainte de satisfacția estetică, m-am bucurat, ca pentru o victorie personală, de haosul provocat prin repartizarea biletelor cu ajutorul computerului. „Iată, deci, mi-am spus, că nu numai bielele noastre casiere, cu vetustele lor diagrame și pixuri, îngrămădesc câte doi-trei spectatori în același fotoliu”. Prevăzătoare – sau obișnuită cu asemenea incidente –, administrația păstrase un număr suficient de locuri libere pentru a ieși din impas, evitând conflictul care se profila.

Scena, necamuflată de cortină, etalând o peluză de garoafe roz (9 000 de flori de mătase, am aflat ulterior) invita ea însăși la contemplație și armonie. Spațiul de joc fiind complet ocupat, așteptam surpriza intrării actorilor. Rând pe rând, aceștia înaintează, aducând câte un scaun, încercând, la fiecare pas, să protejeze fragilitatea garoafelor. Se instalează liniștiți, ca într-un peisaj paradisiac, contemplându-și spectatori. O imagine intens încărcată simbolic, vorbind simplu despre teatru ca oglindă fantastică a realității transfigurate imaginativ.

Spectacolul de teatru-dans construit de Pina Bausch este de fapt o suită de scene al căror ritm se accelerează treptat, sensul global solicitând tehnica montajului. Dansul, rapid și dificil, conține acea caracteristică stilizată a gestualității cotidiene, proprie coregrafei.

Temele frecventate ne aparțin. Ele sunt copilăria, suferința, identitatea bărbat-femeie, dragostea și tănesc în scenă cu o extremă ușurință, comunicând, ermetic sau discursiv, întreaga lor complexitate. Succesiv, se ivesc pe covorul colorat fragmente de viață fericită (văzută doar ca ipostază a inocenței infantile), torturată de relații grotesc-absurde (existența masificată, lipsită de șansa ieșirii din rând; supunerea fără proteste la umilințe inexplicabile), dar și fragmente polemice, cu trimiteri în actualitatea politică („Vânătoarea emigranților”).

Dacă spectacolul se deschide cu o metaforă a teatrului, în punctul central el ia în discuție mijloacelor de exprimare proprii dansului. Virtuozitate cu care interpreții trupei din Wuppertal abordează figurile și pașii baletului clasic nu este o ironie la adresa acestuia ci, mai degrabă, o lecție pe care orice avangardă ar trebui să și-o însușească. Înainte de a experimenta modalități inedite de expresie, un artist autentic trebuie să se dovedească un veritabil „connaissance” al tonalităților „clasice”. Altfel, orice demers degenerază în teribilism și își poate ușor camufla inconsistența sub pretextul ignoranței receptorilor. Câmpul de garoafe roz, inițial protejat cu delicatețe, este devastat până la ultima floare în finalul acestei parabole a existenței. Începută deci sub semnul purității și inocenței, viața sfârșește strivind visurile copilăriei și tinereții. Un imens catafalc – așa ar părea scena părăsită de actori.

O intuiție remarcabilă îi oferă coregrafei-regizoare posibilitatea de a ridica spectacolul dincolo de această viziune doprimantă. Extincția se raportează la naștere sau „orice slășit e-un început”, cum ar spune Blaga; aceasta ar fi o posibilă lectură a sintezelor gestuale ale anotimpurilor din finalul creației compozite semnate de Pina Bausch.

ANCA PLATCU