

Baia Publică), dar calitatea spectacolului să rămână îndoielnică. La acestea se adaugă, însă, și câteva momente de reală bucurie – într-un tot bine alese, într-un tot menite să ne farmece. Amintesc unul singur: **Orașul șoriceilor (Simfonia nopții)** al Companiei „Maimuța dresată”, Rusia. I-am putea numi pe interpreți „făcători de sunete și de minuni”, dar oricum prea puțin am reuși să ne imaginăm o „orchestră” care cântă la... chei, chei franceze, țevi, sticle, chibrituri și la alte obiecte mult folosite, dar despre care n-am fi bănuțit vreodată că pot deveni „instrumente” muzicale. Cu siguranță, în mijlocul acelei armonioase lumi de sunete născute din „orice”, din scârțâitul podelei, din bătăile ciocanului sau din atingerea clapelor unei vechi pianine, fiecare dintre noi va fi găsit puțința de a se întoarce (pentru vreo clipă) spre propria copilărie, acolo unde granițele fanteziei pot fi cu ușurință depășite, totul devenind posibil... Muzicii astfel „create” i se alia imaginea extrem de expresivă a trupurilor în mișcare. (De destulă vreme nu ne-a fost dat să descoperim atâta plăcere ludică în fiecare gest!)

Pentru cele cinci zile petrecute la Iași, chiar de-ar fi fost numai acest spectacol, tot ar fi ajuns să ne facă mai îngăduitori, mai receptivi la formula propusă de tinerii organizatori ai festivalului, Mihai Iancu (director) și Alina Moldovan (director artistic)...

Se cuvine să mai spunem că în cadrul aceluiași festival au avut loc mai multe cursuri teoretice. Mă

opresc asupra aceluia la care am participat, ca invitată: UNIPROF, desfășurat pe două module – „Dramatizare – motivații, modele, perspective” (moderator: Cristian Buricea-Mlinarcic) și „Lectura spectacolului de teatru” (moderator: Miruna Runcan). Tineri jurnaliști, secretari literari, studenți-regizori (cam 14–15 la număr) ne-am adunat, timp de patru zile (într-o formulă mai puțin academică, și de aceea mult mai deschisă discuțiilor), spre a deluși împreună „tainele” translării narativului în dramatic. De asemenea, s-a încercat, în aceeași formație, o „lectură” aplicată asupra spectacolului **Întorcerea lui Espinosa** de Radu Macrinici (regia: Bogdan Voicu) în prezența celor doi realizatori. Demersul s-a dovedit a fi atât de incitant, încât cu toții am hotărât să-l continuăm „undeva, cândva”...

Fără să punem în balanță izbânzile și nereușitele acestei prime ediții, trebuie să recunoaștem temeritatea gestului de a organiza o manifestare mai „altfel” decât celelalte, care a încercat să confere tânărului creator de teatru încredere în forțele proprii, manifestate, măcar de astă dată, extra-instituțional. Festivalul a reușit să confirme că, în orice caz, o tendință de înnoire există în tânăra generație de artiști. Cât poate fi ea de benefică fenomenului teatral românesc, rămâne de văzut.

MARIA LAIU

## CIVILIZAȚIA IMAGINII

### Femeia în roșu între „teatral” și „cinematografic”

Cronicarul n-are încotro și intră și el în jocul intertextualist pe care Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș, autorii cărții, l-au inițiat, iar cineastul Mircea Veroiu a încercat să-l transleze pe ecran. Simultan născându-se și o dramatizare ce urmează să fie luată în colimator la data premierei.

Așadar, **„La început se deschid ochii, urechile și se închide gura.** Cu alte cuvinte, ascultă, privește și taci! Asta e tot ce ți se cere, aprecieri în legătură cu starea generală a locului/filmului...”

Înlocuind în primul capitol, intitulat „Autopsie”, cadavrul concret cu un generic **corpus cinematographic** românesc, se poate proceda la „diseția” filmului în paralel cu lectura cărții, în căutarea adevărului, util tuturor. O sumă de senzații contradictorii se lămuresc. Ca de exemplu „starea de graniță” în care se plasează operele respective, pe un drum dus-întors între literatură, artă și viață.

Abordarea legendei bănățencei – care în perioada interbelică a făcut avere în America, câștigând bani din proxenetism, profitând de prohibiție, dar și de o idilă personală cu faimosul gangster John Dillinger – înainte de '89 își avea fascinația ei obscură, de frondă, care a și constituit mobilul aventurii celor trei literați. Azi – la o privire superficială – s-ar fi putut crede că datele „problemei” se deplasează din nou strict spre „senzațional”, urmând ca virtualul „consumator” ahtiat de așa ceva să exclame „eu am fost acolo, am văzut eu cum s-a întâmplat!”, apreciind astfel amplitudinea

imaginarului. Din motive lesne de înțeles, ecranizarea nu și-a propus așa ceva, dar, din păcate, și anvergura istorică a romanului (eliberarea Ardealului, lobby-ul cetățenilor români din America, rana sângerândă a imigranților etc.) este sacrificată. De unde, dezamăgirea și judecățile pripite ale unor critici de film.

Savantul tratament fabulatoriu, care a topit în magma paginilor „surse vii. Furnizorii de informații. Traficanții de senzațional” și, nu în ultimul rând, talentul literaților, și-a „amușinat” prin praful și pulberea istoriei genul proximității: „roman document. Un roman realist, în sensul «nețărmit» al cuvântului”. Dar „Peste două luni (autorii) se vor răzgândi. Nici-nici. Și-și”.

Sintagma, devenită proverbială, avea să fie preluată de proiectul cinematografic care și-a permis propriile „fărămițări, autobruieri, puneri în abis”.

Culmea este că cineastul nu a fost tentat de personajul care aparține intrinsec lumii filmului – proiecționistul sonat, care creează ad-hoc scenarii amalgamate: „confunda pur și simplu filmele. Reproduce, cu aceeași precizie, secvențe întregi din filme cu Gary Cooper și Douglas Fairbanks, și când le descria pe Mary Pickford sau Greta Garbo cădea în extaz. Intra în rezonanță cu lumea aceea de celuloid, care, am înțeles, era propria lui lume”. Nu, cineastul nu a recurs la acest unghi de vedere (căci exista riscul să-l fi împins spre un experiment de tip Woody Allen!), ci a preferat să se concentreze asupra protagonistei, operând pur și simplu o aducere în avanscenă a eroinei. Nu s-a





Elena Albu în Femeia în roșu



lăsat „furat“ nici măcar de indicațiile strict cinematografice gen „Casa în care s-a născut Ana. Senzație de film polonez. Wajda. Nooo. Nici o școală poloneză. Mai bine **Stalkerul**. O călăuză prin zonă. Doamne, ce film ar ieși de aici!“. În obiectiv, o dată cu prim-planul eroinei, se află **înstrăinarea** însăși: „Va lupta doar pentru bani și cu aștia îi va reduce pe toți la tăcere. Nu are altă soluție (...) vedea că și fetița aia care fusese ea însăși în urmă cu 15 ani nu mai era de găsit în adâncul sufletului ei. Murise. (...) Putea să înșele, săucidă, să mintă, să fure și să primească bani pentru toate acestea. Granița ei dinăuntru se spărsese pentru totdeauna și nu mai putea fi regăsită, cioburile ei se măcinaseră și nu mai provocau dureri la nici un fel de mișcare“.

Protejându-și chipul cu eterna voaletă – semn al prosperității, dar și al vălului ce o desparte de realitate –, Elena Albu redă cu nuanțe discrete aparenta imposibilitate a personajului. Nu o dată, replicile curg din **off**, în timp ce în planul doi se modifică și cadrul, și timpul acțiunii. Este una dintre modalitățile de glisare din povestea livrescă a romanului în povestea ipotetică a filmului **in progress**.

În versiunea pentru ecran, „autorii“ sunt tot trei, numai că în cadru apar doar doi: cel „real“ este invocat la expiere (aici intervine umorul negru al lui Mircea Veroiu!), în vreme ce sporadic este întrezărit cuplul tinerilor cineaști, un regizor (Marius Stănescu) și o scenaristă (Cătălina Mustață), care, în ciuda vârstei fragede, au idei preconceptuate. Dovadă și „filmul“ ca atare. Ei incriminează stilul vetust, dar vor păcătui ei înșiși prin manierism. De unde și maniera „desuetă“ în care se

derulează amintirile faimoasei „americance“. Ca o înregistrare neprofesionistă a unui aparat video „uitat“ într-un colț de sală/platou pentru a putea urmări mersul repetițiilor în decor.

Axa viziunii cinematografice se află în secvența discuției dintre eroină și Ducesa („bijuteria“ la care Mircea Nedelciu avea să mărturisească în scris că ține cel mai mult!), desfășurată, pe pânză ca și în carte, într-un teatru – un ipotetic teatru al amintirilor: „visul“ acesta (mariajul cu nepotul bătrânei) i-a hrănit Anei toată viața iluzia deșartă a unei imposibile împliniri. Olga Tudorache înfruntă lumina crudă a reflectoarelor lăcrimând teatral, instalată într-o simbolică lojă a vremurilor de altădată, în fundal profilându-se un idol de mucava.

Muzica, neutră, pare că abia va fi compusă. O dată filmul terminat, turnat și montat, pentru a-i complini prin dimensiunea sonoră neîmplinirile.

Asemeni romanului, și filmul este o „retroversiune“ care implică și compromis, și disponibilitate ludică, și toleranță critică pentru că „violează“ o „imagine“ constituită deja.

Riscând să fie el însuși asimilat „prăfuiților“ cineaști care-i obstrucționează pe tinerii noilor generații ce bat la porțile închise al unei cinematografii pe cale de dispariție, Mircea Veroiu a recurs la această stratagemă hazardată:

**„Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas!“**

Pentru cinefilul atent, „cheia“ acestui „imperfect Veroiu“ poate fi aflată în excepționalele „coperte“ ale acestui film teatral care (asemeni romanului teatral de tip Bulgakov) își află incorporată filmicitatea în teatralitate ostentativă, susceptibilă chiar de o anume desuetudine acuzată, în virtutea epocii evocate.

În excelenta secvență de început se alunecă peste timp, cu un hiatus de mare virtuozitate: pe scara conacului, discuția între o adolescentă și un puști (eroina și virtualul ei iubit ratat) începe la cap de secol și se încheie în anii '90, când tocmai e dată jos firma „CAP Lunga“.

Excelentă este și ultima secvență: după ce părea să se fi uitat că este vorba de un **film în film**, brusc, în momentul autopsiei, protagonista se scoală, reintrând în „realitate“. Lărgindu-se cadrul, se descoperă platoul de filmare unde totul devine vivace, „normal“ și lipsit de afectarea teatrală de până atunci. Filmul abia poate sănceapă!...

IRINA COROIU

## ÎNTRU SCENĂ ȘI SALON

Așa cum nu voi înceta să deplâng soarta Dicționarului de la Iași, lichidat peste noapte fără drept de apel (citește: printr-o decizie revoltătoare), tot așa nimeni nu mă poate împiedica să mă arăt mâhnit de pulverizarea în neant a lexiconului de dramaturgi români, la care cu seriozitate, dar și cu o anume neîncredere, de om hârșit în de-alde astea, am colaborat. M-am iscat, se vede, într-o zodie păguboasă. Ceea ce nu înseamnă că nu încerc să mă lupt cu excesele acestei fatalități.

Ca, de pildă, acum. Păstor grijuliu al articolelor pe care le-am migălit, nu mă îndur să le las de izbeliște, fie și

pentru că-mi pare rău de autorii asupra cărora m-am aplecat. Mai ales de cei peste care se așterne uitarea. Cunoscut ca o vedetă a saloanelor vremii lui, spune astăzi ceva cuiva, ca om de condei, Anton Bibescu?

Om de farmec și de succese mondene, personajul nostru s-a născut (15 iulie 1878, Paris), pasămite, sub o stea norocoasă. Tatăl său, prințul Alexandru Bibescu, era fiul domnitorului muntean Gheorghe D. Bibescu. Așa încât viitorul diplomat de excelentă carieră are parte, din primii ani, de o educație aleasă. Trimis în Anglia, învață la un colegiu de ieșuți din Canterbury. În capitala Franței,