

DUMITRU SOLOMON

Maniheismul și tactica evaziunii

Abia dacă-și poate ține în frâu calul năvălaș care când vrea să se înalțe cât mai sus, să zboare deasupra norilor, Pegas postmodern cu aripi de titaniu, când, dimpotrivă, zdrobește cu copitele lui de oțel tot ce întâlnește în cale. Tânărul critic își poartă în bătaia vântului steagul despicat în două, ca limba de șarpe: bun și rău, alb și negru, sublim și mizerabil, capodoperă și maculatură. Nuanțele îl incomodează, echilibrul îl obosește, dozarea îl agasează. Autorul este ori genial, ori antitalent, opera este ori extraordinară, ori execrabilă, jocul actorilor e ori superb, ori lamentabil. Cu alte cuvinte, nimic nu e ambiguu, echivoc, metis, hibrid. Ori e laie, ori bălaie. Criticul tânăr desparte categoriile cu pixul, ca bătrânul Moise despicând apele cu toiagul, astfel că niciodată frumosul nu se combină cu uritul, binele nu conviețuiește cu răul, perfecțiunea nu se întâlnește cu eroarea. Sub semnătura sa un spectacol nu poate fi decât remarcabil, admirabil, de excepție, un eveniment, o capodoperă, sau, din contră, un trist eșec, o jalnică însăilare, un moment penibil, o catastrofă.

Dacă pixul o ia în sus, vom ști că spectacolul despre care scrie este o culme sau, mă rog, una dintre culmile inegalabile ale perfecțiunii, cumulând toate calitățile valorilor unice. Dacă, însă, o ia în jos, pricepem din capul locului că e dezastru. Criticul tânăr nu va accepta niciodată că judecata sa e maniheistă, ci va căuta să ne facă să înțelegem că un lucru nu poate fi bun dacă are și „părți” rele, iar un lucru rău, indiferent câte „părți” bune ar avea, tot rău rămâne. El disprețuiește gradele intermediare, treptele dintre entuziasm și dezgust. Zonele temperate nu există: asta presupune o judecată caldă. E sub demnitatea lui. Și, la urma urmei, are masele puternice: poate sparge atât coaja tare a mediocrității, cât și sămburele dur al genialității.

Uneori, însă, mai și greșește. I se pare că în fața lui se deschid porțile fermecate ale marii opere și, în realitate, dincolo de acestea e o înjghebară modestă și efemeră. Sau invers. Dezamăgirea, și într-un caz și în celălalt, este copleșitoare. E ca o trezire dintr-un coșmar, sau ca o intrare într-un coșmar. Dar acestea nu se întâmplă prea des. Ar însemna să se înșele, dar el are măsurătorile lui precise: nu poate trece cămila prin urechile acului și nici nu poți face din țânțar armăsar, sau, cum se spune, din rahat bici. Tânărul critic are dreptate! În raport cu arta, lucrurile trebuie tranșate clar și răspicat, nu avem

ANTITEZE

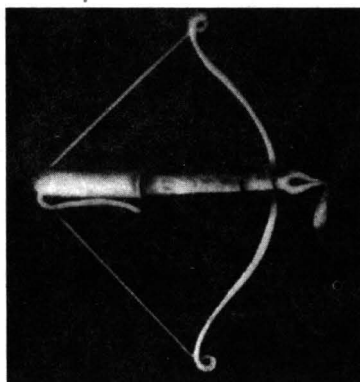
voie să ne bălbăim, să ezităm, să ne bălbăim în ape calde, să ne pierdem în nuanțe. Este de prost-gust, tulbură judecata de valoare, reduce credibilitatea.

Dar criticul se maturizează, devine mai receptiv, mai înțelept, mai puțin grăbit, caută să vadă lumea mai simetric, mai echilibrat, mai nuanțat. El însuși a căpătat un pic de burtă și de chelie. Genurile și valorile par să se topească într-o pastă mai complexă. Cu ochelarii maturității se văd altfel. Criticul adult râde îngăduitor de exagerările tinereții sale, de maniheism, care, firește, nu poate duce la nimic bun, începe să distingă culorile intermediare, constată că apa de scăldat nu e bună nici rece ca gheața, nici clocotită, ci caldă. Criticul ajuns la maturitate călărește un cal obosit, care nu mai zboară în înaltul cerului, dar nici nu „calcă totul în picioare”, cum zice poetul. Catastrofele sau capodoperele devin tot mai rare. Criticul cu început de burtă și de chelie cântărește cu cântarul farmaceutic, măsoară de zece ori până să taie, acceptă metisajul genurilor și al stilurilor, amestecul „părților” bune cu „părțile” rele. Are dreptate! El a descoperit infinitesimalul, interstițialul, a descoperit griul și, în general, culorile estompate, zonele temperate. Nu poți să nu-i dai dreptate, întrucât arta nu acceptă judecăți categorice. A început să-și bânuiască începuturile de extremism, de fanatism. Privind în urmă, zâmbește ironic.

De la o vreme, începe să aplice tactica evaziunii, a scăldării. Simte chiar o voluptate în a se eschiva de la o judecată hotărâtă, precisă. Mai intervin și factorii conjuncturali: „Dar dacă se supără X că l-am injurat?” „Dar dacă se supără Y că l-am laudat pe Z?” „Dar dacă spectacolul nu este chiar o capodoperă și mă fac de răs?” (Când era tânăr, nu-i păsa dacă se face sau nu de răs.

Era părerea lui, și gata!) „Dar dacă spectacolul nu e pur și simplu o calamitate și mă vor privi toți chiorși, iar reproșurile nu vor înceta să se abată asupra mea?” Între entuziasm și mânie, el își alege un punct mijlociu, echidistant, confortabil, un fel de centru de simetrie, care te adăpostește și de vreme rea și de bârfele confracțiilor (mai ales ale celor tineri), de nemulțumirile și ironia cititorilor.

Nimeni nu poate spune cum e mai bine: să fii critic tânăr sau să fii critic adult. Mare plictiseală, domnilor!



A. Grand

CLAUDIU BLEONȚ:

„Pe față nu mi s-a spus că sunt anormal...”

□ Să începem cu... începutul!

■ Am dat o singură dată la Institut; am fost pregătit de Cătălin Naum de la Teatrul Studentesc „Podul”, unde jucam din clasa a XI-a. Sunt bucureștean. Mi-a plăcut examenul; acum la admitere funcționează cu totul alte criterii de selectare și evaluare a unui „catindat”, și în perspectiva unei alte lumi a teatrului. Noi atunci am candidat pe cinci locuri la „băieți”, acum intră mult mai mulți... Am început la clasa Laurențiu Azimioară-Alexandru Lazăr (anii I-II), apoi am avut norocul să fiu studentul lui Grigore Gonța. A fost extraordinar, pentru că într-adevăr cu dânsul făceam teatru, nu examene pentru profesori sau glumițe pentru spectatori; căutam teatrul, ce înseamnă, ce este el. A fost un contact esențial. Punctele esențiale au fost Cătălin Naum și Grigore Gonța.

□ Întâlnirile cu filmul, în timpul facultății, au fost mai dese decât cele cu teatrul?

■ N-aș spune asta. Pe atunci se făceau 28-30-40 de filme pe an. Am fost încântat de rolurile în care am fost distribuit, ales să joc, le-am făcut cu drag și m-am întâlnit cu mari regizori, care m-au marcat ca actor (Veroiu, Pița, Mărgineanu). Nici acum nu regret că nu fac film, nu spun: „Dom'le, pe vremea aia făceam filme”... Fiecare perioadă are frumusețea și scânteile ei de mister. Viața e cel mai important lucru.

□ Ați jucat șapte ani la Petroșani. Cum au trecut? Când v-ați reîntors în capitală?

■ Am luat repartiția penultimul în ordinea mediilor. Nu mai era decât Reșița, așa că am ales Petroșaniul, cu gândul că poate am să scap de acolo! Am făcut foarte multe tumee în țară – un lucru extraordinar. Am colaborat cu Bucureștii din studenție: am debutat la Teatrul de Comedie în **Turnul de fildes**, în regia d-lui Ion Cojar și am făcut cu d-na Cătălina Buzoianu **Strigoi la Kitahama**, iar în anul III am început colaborarea cu Naționalul, la **Zbor deasupra unui cuib de cuci**. La Teatrul Național am intrat prin concursul pe care l-a dat Andrei Șerban în '90. Când eram la Petroșani jucam în filme, am avut un an de suspendare pentru că nu m-am dus la post. Ce să spun? Am plâns când am ajuns la Petroșani, mi-a fost foarte greu, dar în același timp a fost o experiență fantastică. Am băut toate teatrele din țară, am jucat în cinematografe, în săli de spectacol pentru toate straturile sociale, mineri, copii, elevi, oameni maturi... Doar trei roluri, dar 500-600 de spectacole cu piesele respective.

□ Acum, în ultimele stagii, ați jucat doar în sctacole montate de Beatrice Bleonț și Alexa Visarion (Romeo și Julieta, Steaua fără nume, Opera de trei parale).

■ Ei mi-au dat roluri cu care mi-a plăcut să mă confrunt, să le lucrez. Mi s-a întâmplat să refuz unele propuneri pentru că am considerat că nu au relevanță pentru mine, că n-au ceva care „să mă dezvolte” și să spună ceva despre mine.

□ Sunteți un „negativ”?

■ Am depășit faza duală, de „negativ” și „pozitiv”. Când mergeam în patru labe și ne loveam de câte un colț de masă era rău? Nu. E un proces de creștere. Nu există lucruri rele. Există lucruri rău folosite. Nu cred că există pe lume ceva lăsat rău de natură. Sentimentele negative te pot ajuta să te cunoști. Invidia, egoismul, gelozia, conștientizate, te ajută să te cunoști. Pot afirma că „nimic din ceea ce e omenească nu mi-e străin”. Înțeleg toate sentimentele. Păcatul începe când le cultivi pe cele negative. Dar sunt lucruri omenești, ca om de teatru navighezi în oceanul tuturor stărilor și al tuturor calităților și defectelor. N-aș spune că Mackie-Șis e un negativ; e un răzvrătit, un om care-și folosește într-un anumit fel părerea despre societate. Îmi face plăcere că am avut și „cronici” abjecte din partea unor colegi foarte bătrâni de breaslă, pentru că am reușit efectiv să-i fac să mă disprețuiască. E bine câteodată să ne și „sculpăm”, să ne privim cu ochi răi unii pe alții, să ne temem, să ne surprindem. Mie nu-mi plac lucrurile călduțe, fade, snoabe. Să ne provocăm, să ne punem în situații incomode! Viața are valoare când o iei tot timpul de la capăt, și cu o atitudine proaspătă. Și-mi place foarte mult perioada pe care o trăim, pentru că se răstoarnă valori, se propun valori noi. Da, sunt de acord să fie „varză” în cultură, pentru că într-un moment în care ogorul nu mai e cultivat clar și limpede de un grădinar, apar buruieni, și buruienile au un farmec, un parfum al lor, ogorul se liniștește, așteaptă, își caută sămânța pe care vrea s-o hrănească el mai departe. Întâlnirea cu Alexa mi-a plăcut pentru că el a luat de bun că Miroiu a descoperit o stea și trăiește într-o fundătură de oraș de provincie. Dacă era în



Claudiu Bleonț alături de soția sa, regizoarea Beatrice Bleonț

America, ce viață ar fi avut? Și culmea e că disprețuiește, urăște, este agresat de mediul ăsta și în același timp nu pleacă. Înțelegi? Toate marile spirite au fost la un moment dat acrite de mediul românesc, sugrumate, scârbite de lumea noastră românească, dar în același timp pot spune că tot ea îți oferă șansa ca, digerând-o, să te înalți pe o poziție și o atitudine foarte interesante.

□ Dumneavoastră cum v-ați izolat de această realitate?

■ Nu mă izolez, intru în ea. Nu poți să stai pe margine și să ai păreri. Mi-e silă de cei care stau pe margine, mănâncă plăcinte, se îngrășă la adăpostul unor opinii troglodite și îmbătrânite. Voiaoriști care se uită la doi oameni care fac amor pe scenă și au păreri: „Dom'le, nu-mi place poziția asta, sau lenjeria pe care o porți, sau textul”. Mi-e silă de impotența cu pretenții. Mie îmi place să mă bag în viață, e bine? Teatrul este o experiență de viață, o luptă, o cale, o cruce pe care trebuie s-o porți. Și eu o iubesc. Pentru că e grea, câteodată e ticăloasă, dar e superbă. E îngrozitoare, dar luminoasă, dezintegratoare, dar și plină de un fior liniștitor, și de o credință nemărturisită, indefinibilă. E ceva acolo... O furnicăre.

□ Surplusul de energie și temperamentul exploziv v-au determinat să optați pentru profesia de actor?

■ Nu știu. Important e ce faci, nu de ce. Te poți opri și poți fi un om extraordinar. Poți să insiști și să fii un actor slab, plin de invidie, scârnă și draci, cu credința că cine știe ce mare talent ești și n-ai apucat să te dezvolți și să te arăți. Sau poți să intri la ATF firesc și să fii foarte bun. Sau să intri și să te lași, la un moment dat. Totul e posibil. Eu cred că teatrul e doar o cameră, în viață. Cred foarte mult în Brecht, care a spus „Toate artele nu au valoare decât în măsura în care îmbogățesc cea mai importantă dintre arte – arta de a trăi”. Teatrul e o paranteză între o naștere și o moarte. Sunt aici, nu sunt cel mai mare actor al țării, nu voi fi, nu este nici unul cel mai mare actor al țării. Nu există „cu omul ăsta s-a născut teatrul românesc, cu el va muri”. Nu există asta. Suntem niște bule de șampanie între două hăuri. N-o să iau cu mine pe lumea cealaltă, ca împărații chinezi, servitorii, caii, armurile, florile, n-o să-mi iau casetele cu cele mai bune spectacole, pozele mele, cronicile iubiților mei critici... N-o să iau nimic! O să fie o aliniere într-un cimitir. Și urmează ceva în care cred că nu aceste lucruri vor avea valoare, ci experiența ta de viață. Poți să faci ce rol vrei pe lumea asta, că nu l-ai atins pe Dumnezeu cu rolul ăla. Doar o cunoaștere a ta într-o situație. Nu luăm rolurile cu noi, ele ne urmăresc, dar pe lumea cealaltă nu știu dacă te duci la Sfântul Petru: „Știi că eu am făcut cândva Treplev sau Hamlet sau Richard?” Și? El se uită la tine și – care-i problema? Țăstia sunt scrisi de Shakespeare etc., tu, cine ești tu? Care e atitudinea ta? Ce părere ai tu despre rolul ăsta pe care îl l-am dat să-l faci? Una dintre cele mai mari pasiuni ale acestui timp este să alergăm după un boț de piele între patru pari. Noi trăim numai din absurd. Viața este un joc absurd. Sunt stadioane pline care urmăresc 22 de oameni care aleargă după o minge, s-o bage între doi stâlpi. Nu există ceva mai cretin! Este absurd. Câtă energie, câte tomuri de hârtie, câte pariuri... dacă toată viața e așa? Un joc care-și găsește o anumită lege pentru un anumit timp, se cristalizează, se armonizează ca o tehnică și pe urmă... e bine că dispăre! Nu știu ce să-ți spun. Sunt într-o (hai că e

Unde să plec? Aici e Colosarea Neînfrântului și Măsa Tăcerii...

frumos acum) tranziție. Mă îndrept „de undeva”, care s-a dus pe apa Sâmbetei, spre altceva, ce aș vrea să fie cât mai limpede și clar, care și el se va duce pe apa Sâmbetei. Spectatorii vin la teatru să afle ceva despre ei. Cine a tembel – în sală doarme, îi sfărăie creierul și nu-nțelege sau nu vrea să facă efortul să se bucure de ce vede –, vine degeaba. Poate să-l vadă și pe Pacino și pe De Niro, și pe Smoktunovski, și pe Laurence Olivier, dacă nu înțelege... Poate să-i cânte Menuhin pe Stradivarius ce știu eu ce minune. Dacă tu n-ai urechi să auzi, degeaba cântă!

□ **Ce părere aveți despre faptul că unii vă consideră genial, iar alții „anormal”?**

■ E treaba lor! Mie îmi place așa, când mă uit câteodată în oglindă, să mă „troglolesc” în putoarea orgoliului meu și să zic: „Mamă, sunt genial, îți dai seama?” Dar să dea Dumnezeu să nu dureze niciodată prea mult. Te poți tâmpi. Pe față nu mi s-a spus că sunt anormal...

□ **Vă afectează părerea criticilor?**

■ Nu, și le mulțumesc foarte mult că au avut întotdeauna grijă să-mi dea niște șuturi care mi-au prins bine, pe care le-am folosit întotdeauna spre creșterea mea. Mai bine așa decât o mângâiere, o recunoaștere, un premiu alde UNITER sau „Asociația Internațională a Criticilor Români”...

□ **Vă considerați nedreptățiți?**

■ Da, dar îmi face plăcere și le mulțumesc, pentru că atunci mă trezesc și-mi spun: „Da” nu pentru ăștia fac eu teatru, măi frate!” Nu sunt un câțel care face ghidușii la osciorul criticilor. Cine sunt ei? Sfântul Petru la Poarta Raiului? Respect critici care devin directori de teatru, care scriu piese, dar nu pe ceilalți. Pune mâna, fă și tu un copil, o casă, sapă o grădină, schimbă, lasă-te de ceva, mai fă ceva! Chiar e bine, pentru că vine un timp în care multe lucruri se vor răsturna, dispar, nu mai e nici o grilă de apreciere. E ca o pădure după ploaie, unde apar o groază de ciuperci. Vin generații peste generații, o să dispărem din teatru. Nu știu dacă pe Vraca îl mângâie acum, acolo unde e, critica nu știu cărui critic, care spunea despre el că era senzațional sau nu în Richard III. El avea o experiență de viață pe care și-a urmat-o, a fost piatra de măcinat la moara lui. Și el și-a măcinat existența și-a scos, poate, mălaiul. Știu că murim, că dăm ortu’ popii, asta e sigur. Cel mai sigur lucru. Nici nu știm când, peste 5–10 minute, o oră, mâine, poimăine... și aș vrea să fiu pregătit pentru momentul ăla.

□ **Revin la energia și deschiderea dumneavoastră...**

■ Poate că mi-e frică de moarte și de-asta fac tot ce fac. Mi-e frică de imensul examen. Ce-i un examen la Andrei Șerban? Sau să te ia Brook în trup? Că iei, că nu iei, nu contează. Vine un moment când se stinge relația cu lumea asta. Dacă ar trebui să am o anumită stare pentru momentul ăla?

□ **Ce credeți despre „nebulia necesară” în profesie? Și despre firesc, pe care-l aveți în toate rolurile, același și mereu altul?**

■ Habar n-am. Iartă-mă, dar au fost oameni care mi-au stricat empoi-ul, mi l-au schimbat. **Opera de trei parale**, rolul Mackie-Șiș, am tupeul – da, citiți bine! – să spun că nu le cunoașteți. Nici unul dintre critici (au citit despre Brecht, nu pot să le iau dreptul ăsta) n-a experimentat. N-a încercat să vadă, să bage în trup, să morfolească gândurile alea. Unu. Și doi, la noi nu s-a cântat niciodată această partitură. Ne-am lipit foarte tare de imaginea lui Toma Caragiu în rol, care nu a cântat partitura. Să o cânte cineva, și să vadă pe urmă cum joacă rolul mai departe! Pentru că nu poți să cânti partitura într-un fel și pe urmă să joci altfel, înțelegi? Sau un amestec care a scris că nu eram „destul de mefistofelic”. Să citească bine **textele** muzicii! Nu e piesa despre Richard III cu monologul din Henric IV!!! Este unul dintre spectacolele cele mai „artă pentru artă”, este un joc cu imagini și alt fel de a le structura. E ceva ce am ajuns, am **devenit** să fac Mackie-Șiș așa.

□ **Țineți atât de mult la el?**

■ Da! Țin la ultimele roluri pe care le joc. N-am roluri pe care vreau să le joc, iar la el țin în momentul ăsta, da. Este cel mai complex rol care se joacă acum pe scenele din țară, e bine? Și eu știu asta. Ei zic că e prost. Să se urce pe scenă, să încerce să-l facă, să spună o poezie, să spună măcar „Partidului”.

□ **Vă simțiți obosit după roluri așa de mari? Simțiți nevoia de pauză?**

■ Pentru ce? Dacă mor mâine? Nici nu știu dacă am jucat mult sau puțin. Așa au venit lucrurile, le fac și eu, dar se fac și ele

prin mine, adică sunt și energii care vin de-afară, nu sunt numai din puțul gândirii sau trăirilor mele. Sunt un om trăit care vin cu trăire. Dar sunt trăit. Ne trăiesc lucrurile, mă trăiește acest timp. Ne trăiește generația care vine, suntem împinși în mileniul următor. Sunt convins că viitorii ani vor strânge uscăturile și le vor pune pe foc, iar cine – pac! – mai dă un lăstar, face creanga, iese strugurele... nu? Parabola cu via.

□ **Veți rămâne în România?**

■ E extraordinar în România! Pentru că e greu. E superb. E un front aici, e totul deschis, totul posibil. Poți să fii lovit din spate, din față, să adormi stând de veghe. Unde să te duci? Destinul te urmărește pretutindeni. Nu poți fugi de timp, oriunde te-ai duce. Tu ești tu, tu călătorești în tine, nu în spațiu. În spațiul din tine.

□ **Vă simțiți „plin”?**

■ Da și nu. Da, pentru că trăiesc, lucrez la împlinire, și nu, pentru că n-am împlinit nimic. S-a dus pe apa Sâmbetei ce am făcut până acum și se va duce pe apa Sâmbetei ce voi face mai departe. Am venit în pielea goală pe lumea asta, în pielea goală mă duc. Când te gândești din perspectiva asta, lucrurile capătă o cu totul altă valoare. Se zdruncină totul. Sigur că viața de zi cu zi te atacă, te ispitește, te îngâdurează, te simți obosit, revoltat, dar pe urmă există un plan – planul secund. Ca o cheie majoră, când zici: „Ce joc?” Sinistru, absurd și tragicomic. Cred că viața e o experiență care trebuie trăită cu toate ale ei. Îmi imaginez teatrul așa, ca o stradă lungă. Teatru lângă teatru, lângă teatru, lângă teatru. Tu joci într-o căsuță, lângă tine joacă lordache, mai sus pe stradă joacă De Niro, mai încolo lueș, mai jos Horațiu, și publicul trece, și prin fața lor, și prin fața ta. Pentru cine faci teatru? E o chestie „la jumătate”. Jumătate e pentru spectatori, jumătate e pentru ceva care-ți scapă. Poate că jumătatea ta e pentru un contract mai bun, poți să te lauzi acasă și te recunosc oamenii pe stradă... dar nu prea rămâne nimic din tot ce faci. Tot înălțimea aia o ai, tot aceeași culoare a ochilor.

Claudiu Bleonț (împreună cu Laura Jianu) în Opera de trei parale de Bertolt Brecht la Odeon (regia: Beatrice Bleonț)

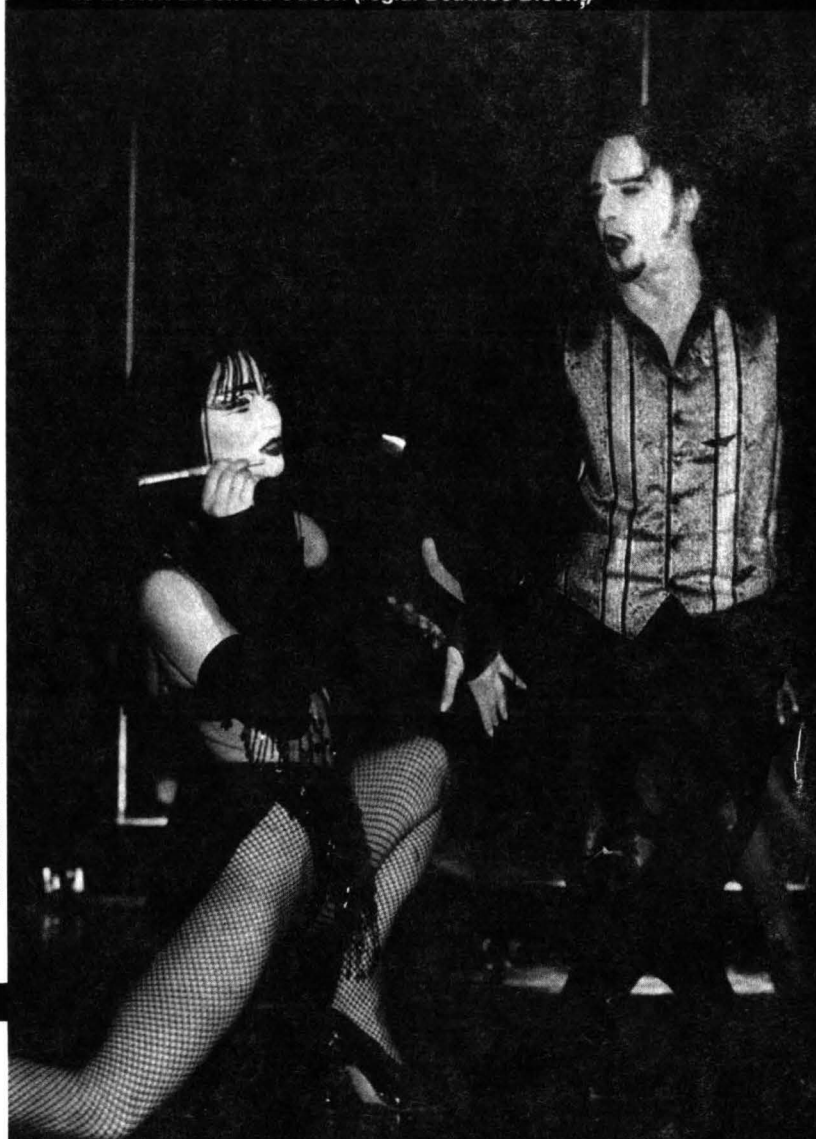


foto: Mihail E. Cratoșil

☐ **Opțiunea pentru teatru ați făcut-o dintr-o nevoie de comunicare?**

■ N-aș putea să spun. E ceva nedefinit... Simțeam, nu pot să zic din conștiință sau din nevoie... Era o furnicare... așa... poate cum îți vine să mănânci, „a, mi-e poftă de ceva dulce”.

☐ **Cum se armonizează viața personală, de familie, cu cea profesională? Cum v-ați întâlnit cu Beatrice?**

■ Acum e frumos, la fel de frumos ca toate celelalte momente pe care le-am trăit. Trăim împreună aceeași poveste. S-a întâmplat la un chef al unui coleg de-al lui Beatrice, care repeta cu noi și cânta în **A douăsprezecea noapte**, era corepetitor la Opera Română. A fost ziua lui, am fost invitat și am văzut-o. Mă enerva groaznic când am văzut-o, dar pe urmă am dansat și mi-a plăcut. Am zis „dacă fac și eu teatru cum dansează ea, sunt fericit”.

☐ **Ați filmat recent în Ungaria. La vreuna din ieșirile în turneu sau altfel, v-ați simțit tentat să rămâneți în străinătate?**

■ Mie îmi place aici. E bine. E greu. E bine că-i greu. Ca actor, nu poți exista în alt mediu. Ești ca un pește pe care l-ai scoate din apă. Cum să pleci din apa limbii tale? Am jucat la Budapesta în **Maestrul și Margareta**, rolul Woland, și n-am s-o mai fac niciodată, pentru că așa cum jucam eu în maghiară n-a trecut prin carnea mea. Pentru mine capitolul s-a închis, a fost o experiență trăită până la capăt. Am jucat într-un film care a avut premiera de curând, un rol principal. N-aș putea să mă duc să stau acolo (am filmat 60 de zile). Am fost în turneu cu Andrei, dar el a construit un metalimbaj teatral. Ne întâlneam dincolo de noi, într-o limbă comună, a vibrațiilor, a sunetelor și a intențiilor de stare. Cu asta se putea circula. Ungurii, prin film, vând imaginea lor în lume. Îi înțeleg, am o înțelegere perfectă. Povestea ciudată a cinematografiei noastre e că statul nu se implică. Sunt de acord cu comentariul lui Noica: „Noi nu avem vibrație și stare de a face film. Filmul trece prin tehnică. Noi n-avem apetit tehnic. Filmul înseamnă un orgoliu și un fel de a-ți vinde lumea”. Noi nu prea am avut lucrurile astea. La noi, cultura, valorile au fost interioare, s-au ogindit, s-au răsfrânt în interior. Brâncoveanu e un mare moment de înflorire spirituală, în primul rând. Că a făcut el ce a făcut, a fost discret în comparație cu ce ar fi putut să facă dacă era cu 1 000 de kilometri, să nu zic 2 000–3 000, mai încolo, unde același spirit al lui Brâncoveanu ar fi avut altă valoare. Dar dacă era acolo, rata momentul să-și vadă copiii decapitați și el să fie decapitat și pus în calendarul sfinților români. Mie mi se pare unul dintre cele mai mari spirite. Să ai experiența aia și să spună copiii: „Tată, nu vreau să devin musulman, lasă-mă aici!” „Da, da-ți taie capul!” „Nu contează, dă-i în...!” Păi îți dai seama ce valoare interioară există în neamul ăsta? Cum să pleci? De ce n-a plecat Țuțea? Sau Noica? Cioran n-a plecat niciodată din România. El s-a dus să se afirme. Pentru el era o și mai mare povară să trăiască în Franța, el și-a rupt și limba română ca să se bucure mai mult de renunțare. Înțelegi? Dacă stătea aici, la ce să mai renunțe? Îți dădeau ei o cantină. Nu. El a vrut să mănânce la o cantină în Paris, unde putea să se bucure de toate vinurile superbe. Nu. El a vrut să trăiască în mediul buricului snob al lumii, a vrut să fie mai jos, mai sărac, să refuze Legiunea de Onoare sau ce-au vrut să-i dea. Dar Cioran rămâne Cioran și rămâne român chiar dacă a plecat. Sunt oameni care pleacă și se descoperă. Brâncuși s-a dus să se aprofundeze, ca român, acolo. S-a circumscris, adică s-a închis valoarea în jurul lui. Izolat ca o celulă, n-a devenit altceva decât român. Nu și-a trăit decât propriile măcinări interioare. Unde să pleci? Aici e Coloana Infinitului și Masa Tăcerii...

IOANA FLOREA

Pledoarie pentru orgoliu

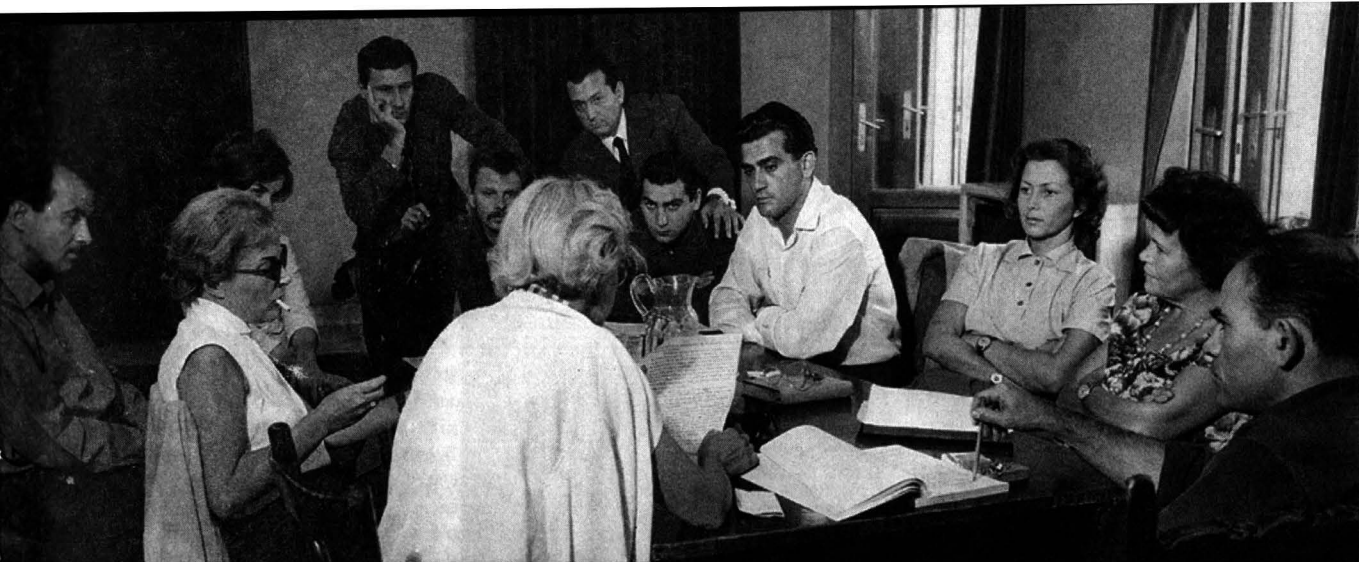
După ce ani de zile, în absența unor subiecte reale de dezbatere, s-a discutat despre primatul regiei, raportat la preexistența textului, despre regizorul-regizor și regizorul-actor, despre contribuția creatoare a scenografiei, s-a ajuns, în sfârșit, și la tensiunea creată de concursul, instalarea și durata directorilor de teatru. Până în 1989, doar Mircea Albulescu era celebru prin dorința arzătoare de a ajunge conducător de colectiv artistic. Restul directorilor – foști, prezenți și propuși – acceptau cu umilință să țină locul altuia mai bun și să coordoneze cu modestie eforturile creatoare ale trupei. Oricât părea de monoton peisajul conducerii artistice privit din avion, la nivelul solului realitatea era foarte diferențiată. Căutarea unor artiști-activiști sau activiști-artiști dădea rezultate irepetabile. Oricâte bancuri s-ar povesti despre triumviratul doamna Bulandra–Beate Fredanov–Jules Cazaban, nimeni nu a contestat puterea lor de a construi un colectiv funcțional, asigurând o corectă exprimare a talentelor adunate ne-întâmplător în acel „colectiv”. (Aceasta ar putea fi o temă de meditație: de la colectiv, la trupă sau echipă.) Și tocmai pentru


că teatrul este un organism viu care se hrănește din asimilarea succeselor și raportarea la eșec, dinamica lui a fost deosebit de sensibilă la modificările de climat, prevestindu-le uneori: Teatrul din Piatra Neamț condus de Ion Coman, Teatrul „Bulandra” condus de Ciulei, Teatrul de Comedie condus de Radu Beligan, Teatrul Mic condus de Penciucescu, Teatrul Național din Cluj condus de Vlad Murgu au devenit structuri organice sub raport



Lucia Sturdza-Bulandra în Mamouret de Jean Sarment la Teatrul Municipal (1960)

artistic, în care s-a creat un stil și s-a făcut școală, unde artiștii erau legați de o concepție sau de o intuiție comună despre arta reprezentației. Manager sau actor, regizor sau teatrolog, directorul de teatru era personalitatea care iniția tendințe și care îi atrăgea pe cei ce gândeau (sau aveau impresia că gândesc) la fel. Nu trebuie idealizat trecutul: poate cu singura excepție a Teatrului de Comedie, unde Beligan a construit pe loc gol, toți ceilalți au preluat trupe și tehnicieni, noii-veniți n-au fost întotdeauna întâmpinați cu covorul roșu și nici ei n-au justificat întotdeauna toate speranțele. Oamenii se certau și se invidiau, ca în viață, ca în teatru. Criticii cârteau și căutau pete în soare, și astăzi e greu să realizezi din ceea ce a rămas scris că a fost într-adevăr „o epocă de aur” a teatrului românesc.



 Repetiție la masă la spectacolul Copiii soarelui de Maxim Gorki la Municipal; primul din dreapta: regizorul Liviu Ciulei

Fără nici un fel de lege specială, actorii valoroși jucau pe mai multe scene, regizorii talentați circulau în toată țara, creând momente de sărbătoare în cele mai neașteptate locuri.

Deși în ziare toate acestea se chemau „înflorirea culturii socialiste”, în realitate era vorba despre miracolul întâlnirii oportune între personalități puternice, care pentru un timp mai lung sau mai scurt erau dispuse să se suporte.

Acest aparent paseism n-are drept motivație „trecutul de aur raportat la infamul prezent”, ci dorința de a demonstra prin exemplele cele mai la îndemână că, într-un teatru, conducătorul își alege colectivul și nu invers, că teatrul nu este un parlament unde contează în cele din urmă deciziile majorității. De câte ori există un spațiu al libertății, așa se petrec lucrurile. În teatru (ca și în viață) pasiunile și devotamentele nu sunt eterne. Oamenii se adună și se despart, artiștii se susțin și se detestă concomitent și succesiv. Meyerhold și Vahtangov au început prin a fi discipoli fideli ai lui Stanislavski și, în momentul în care au sesizat că au ceva de spus dincolo de „sistemul” maestrului, l-au părăsit și și-au creat propriile colective, școli și sisteme. Aici e locul în care ar trebui pomenite niște amănunte, de obicei trecute cu vederea: Stanislavski era un om bogat și la început s-a „autofinanțat”, apoi, pe măsură ce s-a dezvoltat, a apelat la generozitatea a ceea ce astăzi s-ar numi sponsori. A beneficiat ulterior de subvenție de la stat. Când s-a despărțit de Teatrul de Artă, Meyerhold a plecat cu partizanii săi în provincie, unde, în prima stagiune, a montat 73 (nu este o greșeală de tipar) de premiere, apoi a venit la teatrul unei mari vedete petersburgheze, care avea sponsorii ei, a binemeritat postul de regizor al Teatrelor Imperiale. O parte din trupa lui l-a urmat și administrativ în noile locuri, cu ceilalți organiza spectacole ocazionale, foarte gustate de un public select și bogat. După revoluția din 1917 a beneficiat și el de subvenția statului, la teatrul care îi purta numele și care i-a adus în cele din urmă moartea. Dar asta este altă poveste. Sunt de reținut flexibilitatea și dinamismul, faptul că liderii erau nu doar creatori, ci și manageri (folosind din nou vocabularul zilei de azi).

În România, anul 1989 a găsit trupele teatrale într-o structură extrem de dezechilibrată. Aplicarea unor grile succesive de economii a determinat pensionări care practic înlăturau generația bunicilor de pe scenă. Instrucțiunile pentru repartizarea absolvenților de învățământ superior nu permiteau angajarea tinerilor în București și în orașele mari. În elanul

primelor luni postrevoluționare trupele s-au completat cu persoanele necesare, cu cele care ar putea fi vreodată necesare și cu prietenii lor cei mai buni. În afara crudei și masive selecții făcute de destin, nimeni n-a avut curajul să privească un actor în ochi și să-i spună: „Caută-ți un loc unde să fie nevoie de talentul tău”. Teatrele bucureștene adăpostesc câte două, dacă nu trei trupe, cu liderul lor informal. Uneori, când se anunță regia unui spectacol, știi pe cine vei găsi, dar mai ales pe cine nu vei găsi în distribuție. Deși nu sunt bani și într-o asemenea situație un bun gospodar își situează investițiile pe obiectivele performante, mai primesc subvenție o seamă de teatre din țară care nu mai au nimic în comun cu o instituție profesionistă. Paradoxal, în condiții de austeritate, numărul teatrelor, în loc să scadă, crește. Teoretic, nu e nimic rău în asta, dacă orgoliul autorităților locale sau al unor entuziaști rătăcitori s-ar putea însoți de ambiții creatoare pe măsură.

Încercarea de a dobândi normalitatea prin schimbarea directorilor de teatru este, după părerea mea, sortită din principiu eșecului și nu face decât să compromită bunul nume al unor artiști. Cât timp directorul este chemat să administreze și să conducă un organism pe care nu el l-a creat și pe care nu-l poate redimensiona conform necesităților, dar și propriilor opțiuni artistice, ocupantul fotoliului trebuie să facă din nou apel la modestie și capacitate de sacrificiu. L-am întrebat pe Victor Rebengiuc și pe Leopoldina Bălnuțu ce piese se vor pune **pentru el** în colectivele pe care le conduc. M-au privit ca pe un trimis al diavolului și mi-au răspuns la fel (fără să știe unul de altul): „Întâi trebuie să am grijă de ceilalți”. Dar teatrul nu este o instituție de binefacere și cei doi actori-directori (ca și alți regizori sau interpreți) își pot pune marca asupra evoluției colectivului nu din birou, ci de pe scenă. Generozitatea unui artist nu se judecă în raport cu colegii, ci în raport cu publicul.

S-a discutat și se mai discută, probabil, despre politizarea teatrului prin numirea de directori. Numai un activist de partid stupid (și nici un partid nu deține monopolul stupidității) își poate închipui că face un bine unui om numindu-l director de teatru. Retribuția e mizeră, puterea limitată, inventivitatea celor nemulțumiți – infinită. Concursurile pentru postul de director trebuie însoțite de demersurile necesare pentru instaurarea unei legislații permissive și flexibile, pentru înlăturarea directivelor care înlănțuie puterea de decizie. În absența lor, concursurile sunt un lung prilej de contestații, când nu se ajunge până la proces. Dacă e cineva căruia nu-i convine



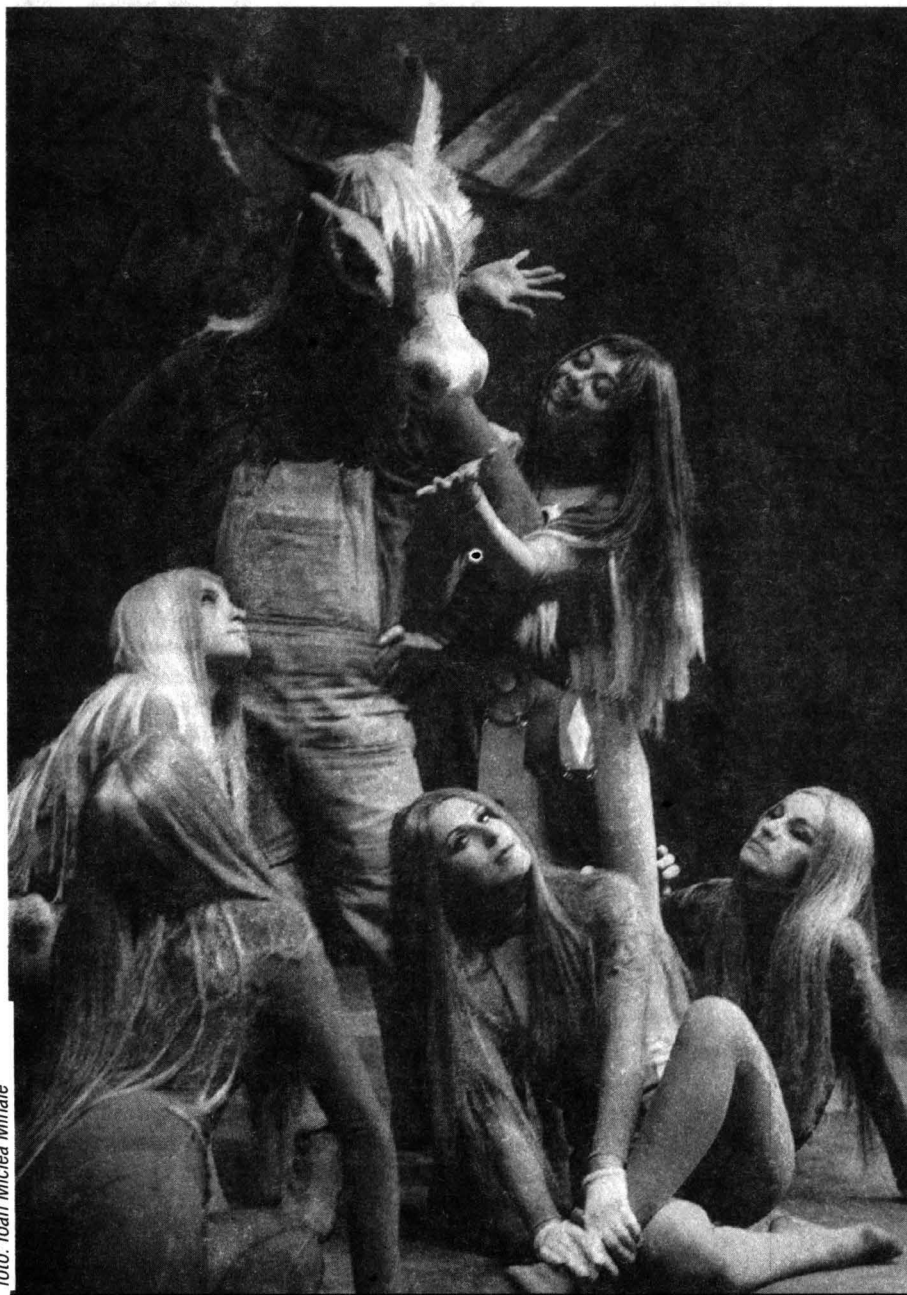


foto: Ioan Mică Mihală

Scenă din Visul unei nopți de vară de Shakespeare la TN Cluj (regia: Vlad Mugur)

rezultatul unui concurs legal, să se ducă în altă parte, unde își găsește colegi de gândire sau de pahar, nu să infesteze cu reclamații viața trupei, dacă nu a orașului.

Trebuie să ne obișnuim cu gândul că teatrul nu este o proprietate colectivă. El aparține nu celui care posedă clădirea, ci aceluia care o însușește. Democrația nu înseamnă alegerea directorului printr-o majoritate de voturi, ci alegerea de către director a unei majorități cu care se poate conlucra armonios. În artă democrația presupune nu simularea modestiei, ci stimularea orgoliului.

MAGDALENA BOIANGIU

Berliner Ensemble traversează o criză de când Martin Wuttke a demisionat din postul de intendent, pe 4 decembrie 1996. Acest mare actor care a triumfat în **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** nu a izbutit să-și impună planul de restructurare a teatrului întemeiat de Bertolt Brecht în 1949. Wuttke o consideră vinovată pe Barbara Schall-Brecht, fiica și moștenitoarea dramaturgului, care se împotrivesc înnoirii, impunând clișee regizorilor doritori să monteze piesele răposatului ei tată. Oglindă a fostei R.D.G., Berliner Ensemble este victima propriei sale istorii și, în timp ce se pregătește, pentru 1998, sărbătorirea centenarului Brecht, teatrul nu-și găsește locul său în Berlinul unificat. („Le Monde” – 28 ianuarie 1997)

Unul dintre cele mai prestigioase teatre de pe scena internațională, **Piccolo Teatro** din Milano, traversează o serioasă criză de când a demisionat întemeietorul său, regizorul Giorgio Strehler, pe 12 decembrie 1996. Scârbit de atacurile primăriei din Milano, deținută de Liga Nordului (partid de dreapta, în timp ce regizorul este afiliat stângii – M.B.), Strehler a renunțat la direcție cu câteva luni înainte ca teatrul să aniverseze jumătate de secol de la înființare. Jack Lang (fost ministru al Culturii în Franța, om de stânga, prieten cu regizorul) a acceptat pe 9 ianuarie, la invitația personalului din teatru și a vice-prim-ministrului italian, să asigure un interimat, până când Strehler își va relua postul. („Le Monde” – 14 februarie 1997)

La șapte ani după schimbarea regimului, artiștii sunt sfâșiați între sărăcia progresivă și experiența libertății. Unele scandaluri recente pun sub semnul întrebării buna-credință a aliaților lor naturali, liberalii, și le accentuează teama revenirii la putere a reprezentanților unui naționalism retrograd. **Teatrul „Katona József”** este cel mai prestigios din capitala ungară. Unul dintre regizorii săi, Tamás Ascher, este neliniștit de dezechilibrul creat între scenele care consideră teatrul o artă și cele care au adoptat criteriile show-business-ului. („Le Monde” – 26 februarie 1997)

Directorii și schimbarea

Tot încercând să scriu cronică unui spectacol craiovean, nici mai bun, nici mai rău decât atâtea altele, a unui spectacol, cu alte cuvinte, „onorabil“, m-am trezit că pixul o ia razna, obligându-mă să scriu nu despre cu totul altceva, ci despre ceva probabil mai important în viața teatrului din Craiova, ca și a altor teatre din țară. Iar cum totul în teatru pornește de la repertoriu sau de la director (ceea ce e și nu e chiar același lucru), iată-mă scriind despre climatul nostru teatral, dominat în ultimii ani de schimbarea directorilor. Multe dintre aceste schimbări vor fi fost necesare. Altele s-au dovedit derizorii, penibile sau de-a dreptul întristătoare. Acum, istoria riscă să se repete, desigur pe fundalul inevitabilelor schimbări ale tranziției. Așa că pixul, știind-o pe-a lui, s-a simțit obligat **să dea sama** și de cele ce se întâmplă în teatru, dincolo de un spectacol sau altul.

Cine-și închipuie că repertoriul unui teatru e doar o listă de titluri (sau de „opțiuni“ regizorale), decisă în ultimă instanță de un director care nu are – evident! – nici un merit atunci când spectacolele au succes, dar e singurul vinovat atunci când n-au – pentru că el a hotărât înscrierea pieselor în repertoriu! – dovedește o lipsă de înțelegere a fenomenului teatral, de care nici n-ar mai trebui să ne ocupăm, dacă ea n-ar fi generalizată, în primul rând în teatre. E de la sine înțeles că directorul are datoria să ia în calcul tot ceea ce ar putea să ducă la succesul spectacolului, de la calitatea textului și a actorilor pe care-i are în trupă, la anvergura artistică a viziunii regizorale-scenografice și la probabilitatea receptării ei de către public. Numai că directorul, fiind și el până la urmă tot om, se poate înșela și poate greși, mai ales atunci când e vorba de piesele unor autori în viață, mai puțin cunoscuți sau încă neconsacrați. Ca să nu mai vorbim de faptul că piesa unui autor american, presupus a fi „cu relații“, poate însemna virtualmente un (utopic) turneu în America, după cum piesa unui parizian prin adopție poate însemna un (la fel de utopic) turneu la Paris. Greșește foarte mult directorul dând teatrului său o astfel de șansă? Și da, și nu. Dar acum va „greși“ nu în funcție de succesul sau insuccesul spectacolului, față de care, iarăși, nu va avea nici un merit sau va purta toată vina, ci în funcție de perfectarea turneului, devenind singurul vinovat când acesta nu are loc, date fiind costurile lui exorbitante!

Tot directorul e vinovat atunci când organizează un festival teatral, ca și atunci când nu organizează nici unul. Iar când festivalul este internațional și directorul trebuie să respecte totuși legislația românească în vigoare, care se dovedește de altfel nu doar improprie și nestimulativă, ci de-a dreptul aberantă, atunci directorul riscă să fie găsit vinovat și de Garda financiară și de Curtea de conturi, chiar dacă nu și-a însușit, personal, nici un leu!

Lucrurile se complică nu atunci când teatrele merg prost și directorii se dovedesc incapabili pentru această funcție, ci, dimpotrivă – adică așa cum e „fresc“ la noi! – atunci când teatrele merg bine și directorii sunt recunoscuți ca buni manageri. Căci în teatru eșecul nu supără pe nimeni, în timp ce succesul irită și deranjează pe toată lumea! Așa se face că directorul, dacă nu fură, bea, iar dacă nu bea, trăiește în văzul lumii cu nu știu care acțiță, în caz contrar știind toată lumea că e homosexual! Și cum lucrurile nu se vor schimba niciodată în teatrul X ca și în teatrul Y până nu se va schimba directorul, o impresionantă cantitate de reclamații, mai ales anonime, se va aduna la primărie, la prefectură, la minister, la poliție, la



Diana Gheorghian, Valer Dellakeza și Tudor Gheorghe în Unchiul Vanea de A. P. Cehov la TN Craiova (regia: Mircea Cornișteanu)

procuratură sau Parchet, la guvern sau președinție, la Senat ca și la Camera Deputaților, nefiind departe vremea când ele vor ajunge și la Consiliul Europei!

Dacă directorul se întâmplă să fie un „fost“, asta neînsemnând altceva decât că a fost director și până în '89, lucrurile devin de-a dreptul intolerabile! Cum să fi fost competent și atunci ca și acum? E ca și când ai spune că un medic, un dirijor, un compozitor sau un cercetător în biologie ar fi putut să fie competent sau talentat și înainte și după '89! Ba chiar și înainte și după noiembrie '96! Atunci, de ce-am mai votat schimbarea?

E drept că majoritatea a votat schimbarea în bine, nu schimbarea în sine! Dar ce mai contează „costurile“, dacă putem da jos directorul? Oricum, a fost membru de partid, căci altfel nu putea să fie director! Iar acum, în loc să intre la P.D.S.R., la P.N.Ț.C.D., la P.D. sau la P.U.N.R. ori la mai nu știu ce, ca să arate clar de partea cui e, el continuă să nu facă altceva decât să-și vadă de treabă! Păi, unde-am ajunge dacă toți și-ar vedea de treabă, în loc să facă politică?! Nu e în nici o alianță măcar, dar are pretenția să fie susținut și de municipiu, și de județ, ba și de minister! Ca și cum ministerul ar trebui să susțină, automat, toate festivalurile sau revistele care s-au dovedit viabile și de importanță

națională, în loc s-o ia de la zero, de la „proiecte culturale“ scoase „la licitație“, când se știe clar că tot ce s-a făcut înainte – mai ales ce-au făcut directorii! – a fost prost, iar cultura n-are nevoie de continuitate. Ne aflăm doar în România, unde, de fiecare dată, lumea începe cu noi și totul trebuie luat de la capăt!

De ce ar avea nevoie, așadar, directorul de teatru care a știut să-și conducă corabia și „înainte“, și „după“, dovedind că poate s-o strecoare și prin nemiloasele și întortocheatele fiorduri ale tranziției? De o hărțuială continuă, și dinlăuntru și din afara teatrului, din partea celor care cât de cât se pricep la asta și mai ales din partea celor care habar n-au de teatru, dar au devenit peste noapte specialiști în „schimbare“.

Prin anii colectivizării, văzând cum se duce de răpă toată agoniseala, țărani din Oltenia scosese și ei o vorbă: „Poa'să fie cât de prost/ Să nu fie cum a fost!“. Observând cum se schimbă directorii în clipa de față, desigur prin „concurs“ (căci concursul poate fi și de împrejurări!), tare mi-e teamă că în locul invocatei rigori morale și principialități absolute riscăm uneori să ne întoarcem la un singur „criteriu“:

Poa'să fie cât de prost
Să nu fie cum a fost!

VICTOR PARHON

Dumnezeu cu mila !

Citind interviurile acordate de actorii români (multe, apărute chiar în revista noastră), e greu să nu observi frecvența cu care se ivește în discursul lor cuvântul „Dumnezeu”. Și nu numai atunci când e vorba despre viața particulară a celui interviuat, despre dorințele și credințele lui ca persoană oarecare, „civilă”, ci și atunci când se discută despre meseria sa. Foarte adesea, evocând împrejurările studierii unui rol sau momentul interpretării lui pe scenă, într-o reprezentație ori alta, actorul român, în special cel tânăr, recurge la expresii precum: „A vrut Dumnezeu să fie bine”, „Dumnezeu a ținut cu mine”, „L-am simțit pe Dumnezeu în preajmă” etc. În variantă mai modestă și mai poetică, divinitatea supremă e înlocuită cu „Îngerul”: „S-a pogorît (sau nu s-a pogorît) Îngerul”. În traducere liberă – și liber-pansistă –, asta înseamnă „În cutare seară am jucat bine (sau prost)”.

Se poate deduce de aici că actorul român, mai ales cel tânăr, e o ființă profund religioasă și care, în plus, ține să-și afirme convingerile nu numai în biserică sau acasă, ci și în lume, adică în mediile de informare. Uneori, chiar așa și este (deși, mi se pare, un credincios autentic ar trebui să evite a lua numele Creatorului în deșert), alteleori el nu face decât să se conformeze modelului pioșeniei declarative, lansat cu succes după 1989. Dincolo însă de aceste posibile motivații, în fervoarea religioasă aplicată atât de insistent chestiunilor referitoare la profesie se lasă recunoscută, cred, o concepție adânc și multilateral nocivă: actorul român pune reușitele și nereușitele sale nu pe seama propriei priceperi sau nepriceperi în meserie (ori măcar a

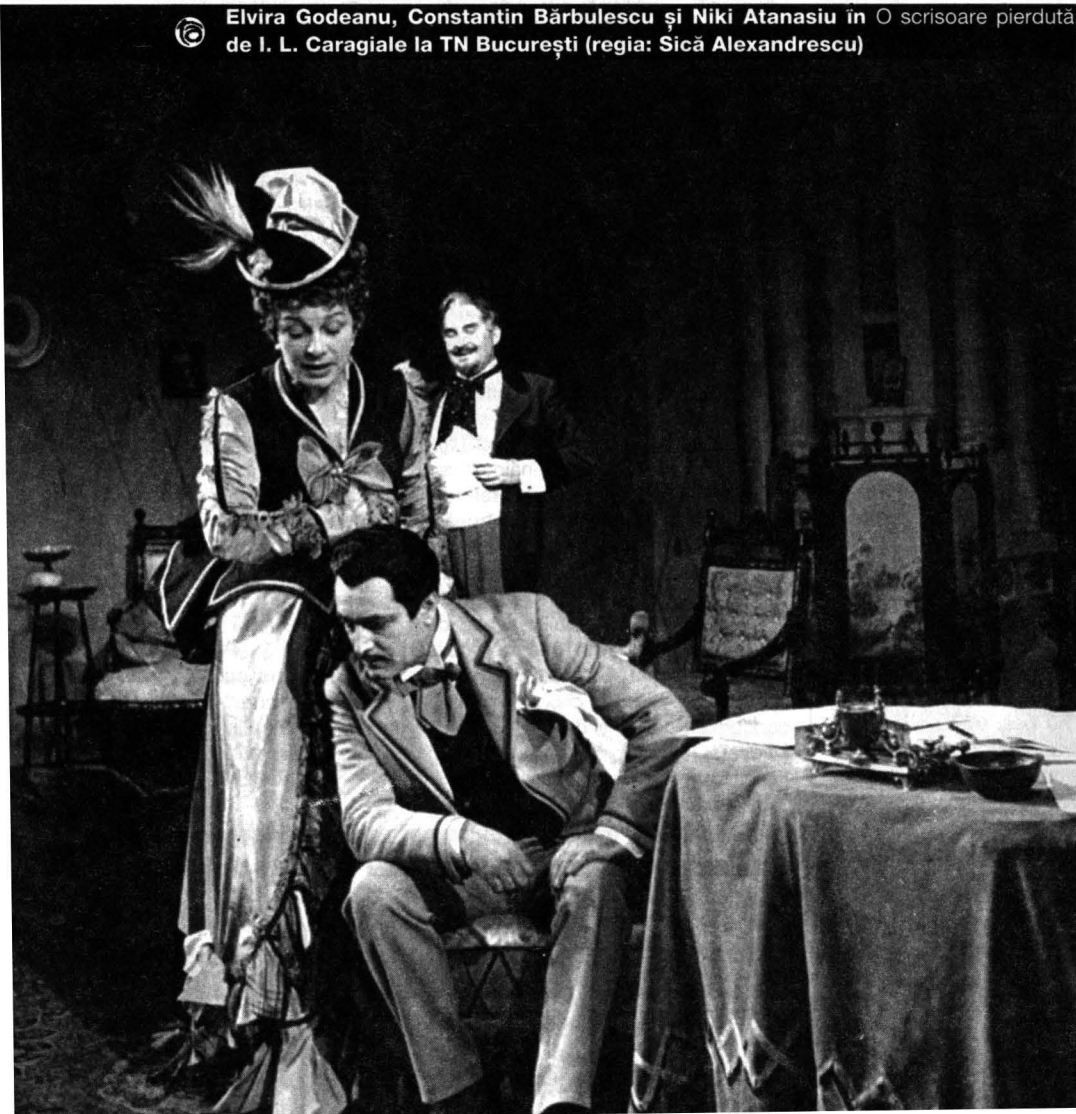
oscilațiilor regretabile cu care o practică), ci pe seama voinței supreme căreia, bineînțeles, nimeni și nimic nu-i poate sta împotrivă. Cu alte cuvinte, nu el, actorul, e de vină că, neînvățându-și bine rolul, bâlbăie replicile, că, neantrenându-se suficient, își pierde suflul în mijlocul unei tirade, că, necontrolându-și emisia vocală, urlă sau șoptește când ar trebui să vorbească normal, ci „Îngerul”, care, în seara cu pricina, și-a întors fața de la el. Eventual, către unul sau altul dintre parteneri.

Lăsând gluma la o parte – deși zic zău lui Dumnezeu că n-am prea glumit! –, cred că actorii noștri, și mai ales cei din generația tânără, sunt tentați să privească nepermis de superficial tot ceea ce ține de pregătirea profesională efectivă, de **tehnica** meseriei, dând credit excesiv **inspirației**, denumire laică, în fond, a aceleiași forțe supranaturale. Este aici, poate, un dispreț deopotrivă latin și bizantin față de munca tenace și



Radu Beligan în Revizorul de N. V. Gogol la Naționalul bucureștean

Elvira Godeanu, Constantin Bărbulescu și Niki Atanasiu în O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale la TN București (regia: Sică Alexandrescu)



migăloasă prin care anglo-saxonii și germanicii, de pildă, își modelează capacitățile pentru a obține rezultate dacă nu strălucitoare, cel puțin temeinice. Este însă, mă tem, și un efect al tranziției incomplete și dezorganizate de la școala de teatru de tip stanislavskian, considerată învechită și, cine știe, reacționară, la o formulă de teatru destul de vagă în contururi, impropriu asimilată spiritului occidental și socotită mai „liberă”. Născută pe vestigiile căutărilor de limbaj scenic ale lui Artaud (printre alții) și alimentată de redescoperirea entuziastă a commediei dell'arte, cu splendidele ei canoane (!) de improvizație și bravură fizică, această formulă – botezată când „teatru de imagine”, când „teatru de mișcare” – pare să dea mai multă satisfacție atât regizorilor, cât și actorilor, flatându-le inventivitatea, creativitatea, pe scurt libertatea. În raport cu ce? Desigur, cu textul și cu închipuirile constrângeri reprezentate de acțiune, de personaje și de relațiile dintre ele. Luată întocmai drept ceea

Natură moartă cu demisie

ce este, adică drept o metodă, printre altele, de a face teatru și utilizată ca atare, ea a produs în lume o serie de spectacole admirabile, fără a deveni însă un scop în sine. A devenit așa ceva abia pe meleagurile noastre teatrale, aprig pornite pe combaterea oricărei lumini de la Răsărit, inclusiv a celeilalte metode, aceea stanislavskiană, cu prescripțiile ei de „trăire” și adevăr psihologic. Aici a fost, pe deasupra, metisată cu elemente nedigerate de „ritual”, „mister”, „miracol” ș.a.m.d., preluate de-a valma din mitologia păgână și din tradiția creștină.

Urmarea concretă a acestei combinații aiuritoare, degustată cu voluptate de către unii pedagogi – profesorii de actorie și regizorii „non-conformiști”, regizorul fiind și el, la urma urmei, un pedagog –, este apariția, în ultima vreme, a promoții întregi de actori incerti, aproximativi, copie fidelă a procedeelelor folosite pentru instruirea lor. Sunt actori care nu știu să poarte un costum pe scenă (costumul, chiar cel contemporan, fiind, fără îndoială, ceva demodat, anacronic, a fost înlocuit cu veșnicele cămeșoaie și eternii „colanți”), actori care nu știu unde să-și țină mâinile nici când vorbesc, nici când tac, actori care nu știu să se așeze firesc pe (și nici să se ridice firesc de pe) un scaun, actori inapți să rostească „bună ziua” pe orice ton intermediar între tipăt și mormăială, actori cu figuri imobile și ochi goi, precum măștile tragediei antice și ale comediei renascentiste. Sunt actori incapabili să **construiască** un personaj, să-i dea viață pe scenă, să-l **individualizeze** prin acele infinite nuanțe de mimică, gest și intonație care fac, în realitate, deliciul oricărui iubitor de teatru. Și, de fapt, al oricărui **profesionist** de teatru.

Ar fi fost de așteptat ca abandonarea metodei – hai să-i zicem – realiste și adoptarea metodei contrare, căreia nu știu cum să-i zic, să fi produs cel puțin excelenți acrobați, virtuozii ai improvizăției, ai cântului și dansului etc. Nu s-a întâmplat nici asta. Zdrobitoarea majoritate a actorilor tineri se mișcă greoi și dezordonat, gâfâie și transpiră după trei genuflexiuni și cinci fandări, cântă mediocru și dansează fără grație; cât despre abilitatea de a improviza... Cauza acestei situații stă în faptul că nici însușirea noii metode nu se petrece în virtutea unor reguli clare și a muncii enorme pe care ea o impune. Și aici, „inspirația” a fost preferată tehnicii.

Or aceasta e, după părerea mea, cheia problemei: dincolo de orice metodă, curent sau tendință stilistică, actoria, înainte de a fi artă, trebuie să fie **meserie**. Sau, dacă acest termen nu sună destul de „elevat”, **profesie**. Nu profesie de credință, ci profesie practică cu seriozitate, conștiinciozitate și, mai ales, pricepere. Că poate fi așa ne-au demonstrat actorii lui Dodin, actorii lui Strehler, actorii trupelor britanice. Că trebuie să fie așa ne vor demonstra noile structuri organizatorice care, mai devreme sau mai târziu, vor apărea și în România. Ca să poată obține un contract, actorul român, mai ales tânăr, va fi nevoit să renunțe a aștepta „pogorîrea Îngerului” și să se transforme într-un profesionist veritabil. Spre consolare, îi rămâne dictonul „Dumnezeu ajută pe cel cese ajută singur”.

ALICE GEORGESCU

P.S. A se observa că nicăieri, în cele de mai sus, nu am apelat la cuvântul magic **talent**. Nici nu era nevoie. Căci... există oare actor român fără talent?

Se știe că marea nenorocire a doctrinelor religioase sau sociale o constituie maniera autoritar-categorică în care sunt enunțate sau impuse. Cronica teatrală suferă, la rândul-i, de această meteahnă. Personal, mă număr printre cei ce repudiază felul dictatorial în care sunt concepute criticile teatrale sau de orice fel, în genul „a fost bine”, „a fost rău”. Oricine are dreptul să-și exprime părerea despre un act cultural, dar, când este exprimată public, ea devine automat un bun public și emițătorul are datoria morală de a se face cunoscut în datele lui biografice, pentru ca noi, beneficiarii, la rândul-ne cu biografii care mai lustruite, care mai prăfuite, să știm **cine** este cel care a spus ce a spus și, respectiv, **cine** este cel care a scris ce a scris.

Propuneam unui cărturar, căruia îi port un fidel respect, ca orice demers critic, la nivelul oricărei secțiuni, să înceapă cu sintagma „după părerea mea”. Ar fi o scuză a criticului în fața celor care cred că a greșit și o ușurare a celor care, criticați fiind, pot să exclame liniștiți: „Asta e” sau „imbecilul”.

Bucuria fiecărei premiere din ultima parte a existenței mele a fost constant diluată de apariția aceluiasi grup, cenușiu și monoton în linia discursului. Agresivitatea slugarnică de care dă dovadă în asemenea situații o mediocritate binecunoscută a lumii teatrale este uimitoare. Pentru că răul este asociativ, mai dansează în această horă, bolnavă și duhnitoare, unul dintre stăpânii meselor pătate de băuturi ieftine, împreună și cu un bărbat în fustă, urât, gras, asudat și tabagic, pe care rușinea l-a ascuns sub câteva nume în spatele unui ziar. Nu dezvălui, deocamdată, identitatea celor care intră în compoziția acestui grup. Ar fi un atac la pudoare.

Îmi aduc aminte, aparent fără nici o legătură, de vorbele lui Jonathan Swift: „Singurul semn că s-a născut un lucru bun: imediat se va forma o conjurație a imbecililor împotriva lui”. Este o consolare și, în același timp, o formă intelectuală de semnare.

Cred în teatrul care emoționează, în forța gândului, în dictatura ideii. Cred în teatru, indiferent de categoria stilistică ce îl impune. Cred și sunt interesat, în egală măsură, de teatrul simbolist, metaforic, constructivist, nebun sau necomun, ce poate revoluționa sau crea, la rândul-i, o manieră plicticoasă și condamnată, ce cred că i-a îngenucheat și supus pe mai-sus-amintiții mei contemporani.

Și, pentru că instituțiile adiacente teatrului, ce ne conțin și mă

conțin, s-au politizat exagerat, așa încât au devenit irespirabile, ținând cont de infirmitatea mea politică, vă rog să-mi primiți această demisie publică din toate funcțiile avute până acum, inclusiv cea de vicepreședinte al Societății Teatrale Române. Veți continua să mă găsiți în teatre, ca actor, regizor, scenograf sau grafician, împotriva voinței detractorilor mei, fără de care viața ar deveni o zdreanță umedă și inutilă.

■ **HORAȚIU MĂLĂELE**



© Horațiu Mălăele...

...și Ion Caramitru,
în viziunea
caricaturistului H.M.



Renumerația de la buget !

1. Credeți că teatrele vor fi subvenționate în continuare de la buget sau urmează o restructurare a lor?
2. Cum vedeți această restructurare?
3. Ce credeți că se va întâmpla cu actorii actualmente angajați în teatre?

MIRCEA ALBULESCU:

„Alternativa cea mai sigură”

1. Orice reformă care va diminua finanțarea instituțiilor de spectacol se va dovedi o „re-formă” nefericită. Instituțiile de spectacol (și nu numai ele) trebuie să beneficieze de o triplă finanțare. De la centru, de la primării sau prefecturi, și de la eventualii sponsori ocazionali. Firește, cât privește cuantumul finanțării, primele două foruri trebuie să aibă o valoare egală. Adică atât guvernul cât și primăriile să fie obligate să respecte sumele propuse de una din părți. Teatrul românesc reprezintă o mare biruință a spiritualității noastre și trebuie „reformat” cu iubire și maximă competență.

2. Bineînțeles, cine muncește mult și bine trebuie să câștige mult și bine. Dar teatrul este (după vânătăoarea) cea de a doua indeletnicie colectivă. Dialogul replicilor sau al gesturilor este cea dintâi virtute a artei dramatice. Configurația dramatică presupune și... trecători. Ei bine, valoarea acestora în structura spectacolului este la fel de importantă ca și a actorului care joacă mult, mare, tare și bine, chiar dacă sub raport cantitativ aportul „trecătorului” este mai mic, mai ușor, într-un cuvânt, mai trecător. Și asta pentru binecuvântatul motiv că fără zecile de personaje „trecătoare” nici o singură piesă a marelui Will n-ar mai vedea lumina rampei. (Iată, dacă vreți, unul dintre motivele pentru care capodopera camilpetresciană Danton a zăcut decenii la rând în sertarele secretariatelor literare.) Cine crede că se poate face teatru burdușind planul al doilea al spectacolului cu „nu-contează-cine”, cine crede că personajele secundare sau personajele colective (vezi Danaidele ori Phaedra) pot fi aruncate în scenă cu fărâșul,

nu e un om de teatru, iar prezența lui, ca factor de decizie într-o asemenea instituție, e o crimă.

Teatrele de repertoriu trebuie să fie finanțate! Triplu finanțate! Singura „re-formă”, care să ofere forme noi și creatoare teatrului, este ca instituțiile de spectacol să capete banii de care au nevoie! Cu bani puțini sau, și mai bine, fără bani (după cum visează unele capete din căpătâiul căpătâni), nu se pot încropi decât trupe sporadice, care să joace un spectacol (dacă se vinde) până la epuizare, după care să caute bani pentru un alt proiect care, indiferent de valoarea lui, va fi sau nu va fi teatru doar dacă vor fi sau nu vor fi bani.

Și atunci... „Iată-ntrebarea. E oare mai de laudă să suferi în sinea ta săgețile și praștia norocului vrăjmaș, sau mai degrabă să te-narmez în fața unei mări de zbucium și prin luptă s-o răpui?...” Și atunci... E limpede că este imperios necesar ca prețul gesturilor artistice și culturale și rămână încă multă vreme „nefiresc” de scăzut pentru a putea alinia „viața de tranziție” a românilor, învățându-i drumul către Teatru, Operă, Filarmonică, Galeriile de Artă Plastică și atâtea alte forme, unele chiar nebănuite încă, de a ne înălța fruntea cu lumina unui gând către înalt, uitând pentru câteva clipe lacrima sălcie a „imediatului obiectiv”.

Alternativa artistică și culturală este cea mai sigură cale spre România de mâine!

ȘTEFAN RADOF:

„Schimbare de mentalitate”

1. Categoric vor fi subvenționate, dar sub altă formă. Vor fi restructurate cu siguranță, dar pentru asta este mai întâi nevoie de o lege a instituțiilor de spectacol (pe care și actuala guvernare întârzie să o dea la iveală – și nu știu de ce, poate din dorința de „temporizare” a unor mentalități care privesc circumspect reforma). Totuși, cred că acest fenomen se va produce. Numai că subvenționarea, în condițiile unui sistem democratic liberal, trebuie concepută în așa fel încât să devină cu adevărat un mod de susținere a culturii și mai ales a artei teatrului, care are o solidă tradiție la noi.

2. Detaliind ceea ce am spus mai înainte, eu cred că mișcarea artistică emblematică – înțelegând prin aceasta Teatrele Naționale, filarmonicile, Opera, Opereta, chiar și teatrele de revistă – trebuie să fie finanțată direct de la buget, oferindu-i-se, însă, o autonomie și juridică, și financiară.

O altă categorie ar fi cea a teatrelor municipale. Eu consider că fiecare capitală de județ are orgoliul de a tutela măcar un teatru profesionist pe teritoriul său. Deci nu se va pune problema desființării acestora.

A treia categorie ar fi cea a teatrelor particulare, cu o multitudine de forme de organizare – de la cele stabile, de repertoriu, și până la trupele constituite ad-hoc.

Fiecare dintre aceste structuri ar presupune un mod de finanțare care se poate face pe proiect ori pe stagione de către Ministerul Culturii, Consiliile Locale sau de către sponsori.

Întorcându-mă la Teatrele Naționale și la cele municipale, vreau să adaug că, pentru a putea beneficia de o subvenționare de la stat, ele trebuie să aibă mai întâi un statut propriu care, firește, poate fi diferențiat după specificul fiecărei instituții – angajamente pe termen fix, sau permanent, când este vorba de Teatrele Naționale, unde artiștii de renume pot deveni societari.

Valeria Seciu și Mircea Albulescu în Pescărușul de Cehov la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu)



Nenorocirea contractului colectiv de muncă este că egalizează calitățile și competența în funcție de vechime. Este absurd!

3. Eu socotesc, sincer vorbind, că asta seamănă mai mult cu „pisica neagră” aruncată în curtea breslei noastre. Dar nu mă neliniștește! Orice trupă stabilă va putea să facă angajamente, să zicem, pe patru ani, pe trei, pe doi și pe un an. Actorii angajați la început pe un an vor putea – în funcție de prestația lor artistică – să fie angajați apoi pe trei ani sau pe patru... Nu văd posibilitatea unei risipe valorice în domeniu decât prin menținerea lui în această structură amorfă ce creează o situație duplicitară și în conștiința vedetei, și în conștiința interpretului de planul doi. Noi ar trebui să existăm după principiul confreriiilor și fără a ne rușina că la început vom fi doar simpli novici...

Cred că foarte multe lucruri pot lua o altă întorsătură printr-o simplă schimbare de mentalitate, dar asta presupune, în primul rând, asumarea unei responsabilități.

Mă bucur sincer că în teatrul nostru (Teatrul „Nottara” – n.n.) a venit un director tânăr, energic – dl Vlad Rădescu – și care, cu siguranță, va face aici o instituție-pilot în lumina ideilor expuse. În plus, îl socotesc un apărător al breslei noastre.

EMIL HOSSU: „Contracte pe o perioadă determinată”

1. Pe timp scurt, sunt convins că vor fi subvenționate; în viitor, cred că va trebui să se descurce singure.

2. Depinde foarte mult de restructurările din economie. Se va ține cont de legile ce vor trebui să apară și probabil că actorul care nu va mai avea un angajament pe viață, va trebui să accepte contracte pe o perioadă determinată sau pe proiect.

3. Dacă reforma în mișcarea teatrală va avea loc după cea din economie, cu siguranță se vor găsi și mijloacele de protecție socială adecvate.

Fiind simplu actor și nefăcând parte din organele de decizie, nu pot da un pronostic în legătură cu ceea ce, cu siguranță, se va întâmpla. Dar sunt sigur că această schimbare va veni. Repede, însă, NU!

VLADIMIR GĂITAN: „Artiști pe bandă rulantă”

1. Consider că teatrele trebuie subvenționate în continuare, dar este evidentă necesitatea unei selecții după criterii valorice; sunt foarte multe teatre care nu-și justifică existența. Cu durere a spun, acestea trebuie desființate!

2. În primul rând mă bucur pentru decizia d-lui ministru Ion Caramitru de a fi lăsat teatrele sub tutela financiară a Consiliilor Locale, pentru că aici fondurile sunt mai elastice și oferă mai ușor posibilitatea unor subvenții reale. (Eu, din păcate, am „funcționat” ca director al Teatrului de Comedie exact în timpul procesului dintre ministru și primărie!)

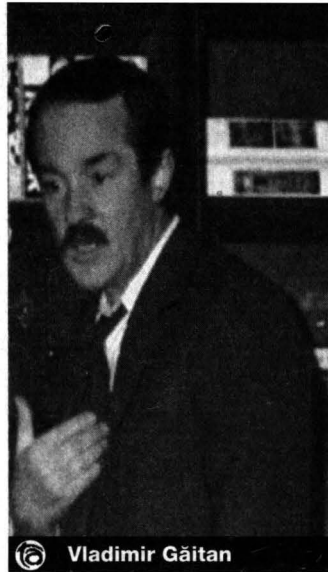
Pe urmă, o dată cu micșorarea schemelor mult prea umflate ale instituțiilor de spectacol, lucrurile vor lua altă întorsătură...

Aș mai propune ca alternativă privatizarea atelierelor, astfel încât povara plăților să fie ușurată. Practic, aceste „appendice” ale teatrelor, cuprinzând ateliere de croitorie, tapijerie, lăcătușerie, ar putea să contribuie la bunul mers al producției prin veniturile pe care le-ar aduce în timpul în care nu lucrează pentru teatru.

Întorcându-ne la actori, suntem obligați să recunoaștem că, pe lângă statele de plată excesiv încărcate, școlile de teatru – atât cele de stat cât și cele particulare – „fabrică” artiști pe bandă rulantă. Ar trebui stopată această masivă „producție” ce seamănă cu cea stahanovistă (când confecționam milioane de piulițe peste plan, dar nu aveam ce mânca...) Această fată morgana născută într-o democrație prost înțeleasă de către mulți ar trebui să dispară înainte de a se ajunge la o „inflație”

de actori și actrițe cu care teatrele deja nu prea mai au ce face și care duc spre o stare conflictuală prea puțin benefică artei. Este necesară o mai riguroasă selecție în institute. Poate, dacă ar exista taxe adecvate învățământului artistic, responsabilitatea profesorilor și a celor care studiază ar crește. (Deocamdată eu n-am auzit să fi rămas cineva repetent în facultățile de teatru. Toți absolvă în triumf cu media 10 și bat, mai apoi, pe la porțile teatrelor bucureștene cu o dulce inconștiență.) Știu că ceea ce spun acum este foarte crud, dar s-a creat o „cantitate” uriașă de material uman... inutil profesiei noastre.

3. Va trebui să profesăm o a doua meserie. V-o spune Vladimir Găitan, care de mult cochetează cu acest gând. Evident, mulți dintre noi vor renunța la actorie... cu greu și debarasându-se de orgolii. De asemenea, e necesar să se ajungă la angajamente ferme și responsabile, care să nu permită migrarea haotică a actorilor dintr-un teatru în altul, făcând ca spectacole de mare valoare să moară din cauza unor colaboratori ce nu mai pot fi adunați laolaltă.



Vladimir Găitan

HORAȚIU MĂLĂELE: „O structură stalinistă”

1. Cred că teatrele vor fi subvenționate în continuare de la buget sau că urmează o restructurare a lor. Sentimentul meu este incert pentru că nu știu dacă actuala guvernare are curajul să înceapă o reformă serioasă la nivel național și care să implice absolut toate teatrele.

Noi am încercat să facem ceva acum câțiva ani; mă aflu și eu printre „cei șase” de atunci; unii s-au risipit, alții s-au prăpădit – și de fapt nu s-a mai întâmplat nimic.

Sigur că este necesară o schimbare serioasă, pentru că mici „cosmetizări” s-au făcut dintotdeauna și sub orice regim. Deocamdată continuăm să funcționăm într-o structură stalinistă, respectiv comunistă; suntem plătiți execrabil (vorbesc de actorii care lucrează). Sigur că sunt și mulți artiști „înghețați” și care nu fac absolut nimic – nu din cauza lor, evident, ci din motive subiective sau... obiective.

2. S-ar impune o restructurare la toate nivelurile. Trebuie schimbate niște grile; trebuie – mi se pare – o înfrățire a Ministerului Muncii cu Ministerul Culturii și apoi să se porceadă la o adevărată reformă a teatrelor.

Se știe că actorii care nu lucrează sunt plătiți sensibil asemănător cu cei care muncesc tot timpul. Evident, ei trebuie remunerați în continuare cu același salariu de acum, trebuie susținuți de stat sau de instituții adiacente, plătiți și ajutați, pentru că, în fond, talentul este un lucru subiectiv și discontinuu: poate să existe azi, iar mâine să te părăsească! Și atunci, într-o perioadă de criză, e normal să beneficiezi de un ajutor, indiferent sub ce formă.

3. Mai mult ca sigur că angajamentele pe contract ar avea efecte extraordinare – în primul rând, asupra spectacolelor care se vor îmbunătăți, pentru că vei avea de ales nu dintr-o distribuție limitată la cadrul unui teatru, ci din toată „puterea” actorimii române; în al doilea rând, se va câștiga mai bine și se vor schimba și alte lucruri. După părerea mea, sunt foarte multe fetișuri; mai dănuie elefanții, deși calitatea lor a scăzut de mult: mulți actori care ar trebui să fie schimbați și foarte mulți care așteaptă să joace... Or nu se poate face nimic din cauza acestui sistem, din cauza acestei fortărețe pe care nu o va distruge nimeni decât, eventual, o autoritate supremă care să cadă ca o ghilotină.





Cristian Șofron și Horațiu Mălăele în Puricele de Georges Feydeau la „Nottara” (regia: Horațiu Mălăele)

CRENGUȚA HARITON: „O profesie care se bazează pe subiectivitate”

1. Cred că va exista o restructurare, dar nu în viitorul apropiat.

2. Bănuiesc că nu vor mai fi atât de mulți angajați pe perioadă nedeterminată; presupun că va rămâne – dacă nu în toate teatrele, măcar în câteva – un nucleu de câțiva artiști, iar în rest totul se va petrece pe bază de colaborări, după sistemul occidental.

3. Probabil, vor fi solicitați; dacă vor fi solicitați. Este o profesie care se bazează mult pe subiectivitate. Contează mai puțin cât de bun ești și mai mult dacă vreun regizor are nevoie de tine. Eu sunt încă, oarecum, prizonieră a trecutului: mintea îmi spune că această reformă trebuie să vină, dar sufletul meu se teme. Poate că ar trebui să-mi urmez gândul, chiar dacă mai sălășluiește în mine spaima că nu voi fi distribuită și că voi rămâne fără mijloace financiare. Pe urmă mai știu că în Occident artiștii nu trăiesc numai din ceea ce câștigă în teatre. La noi, de bine-de rău, salariul, deși rușinos de mic, există. Încă...

COCA BLOOS: „Cererea-oferta-concurența- contractul”

1. Consider că numai o lege a teatrelor poate da un răspuns concret și avizat acestei întrebări. Eu personal nu mă tem de restructurare, dar cred că teatrul nu poate fi abandonat, ci, dimpotrivă, el trebuie să fie subvenționat în continuare (în limita posibilităților) de minister, primării și, în special, de iubitorii de teatru. Înțeleg prin aceștia din urmă pe dragii noștri oameni de afaceri, care ar trebui să sprijine teatrul cu aceeași osârdie și dragoste cu care sprijină fotbalul, tenisul, popicele și Miss-urile.

2. Restructurarea trebuie să se bazeze pe principiile elementare ale managementului, și anume cererea-oferta-concurența-contractul, un rol esențial revenind, în acest sens, directorilor de teatre.

3. Cred că actorii trebuie să fie protejați, indiferent de vârstă, dar, în mod deosebit, cei care aparțin tinerei generații.

RADU BÂNZARU: „O utopie...”

1. Între scandalul băncilor și scumpirea benzinei, între tranziție, austeritate și moartea animalelor în complexe unde ele ar trebui să se îngrășe, ar fi o utopie să-mi imaginez că se mai poate schimba ceva în teatrul românesc: o societate înțepenită și bolnavă, care nu se va trezi curând.

2. Pot părea sceptic sau mai mult decât atât (motto de revistă și nu numai), dar cred că dl ministru Ion Caramitru nu are puterea, hotărârea și disperarea de a schimba ceva.

Nu văd această restructurare în nici un fel, menirea mea pe acest pământ fiind cu totul alta.

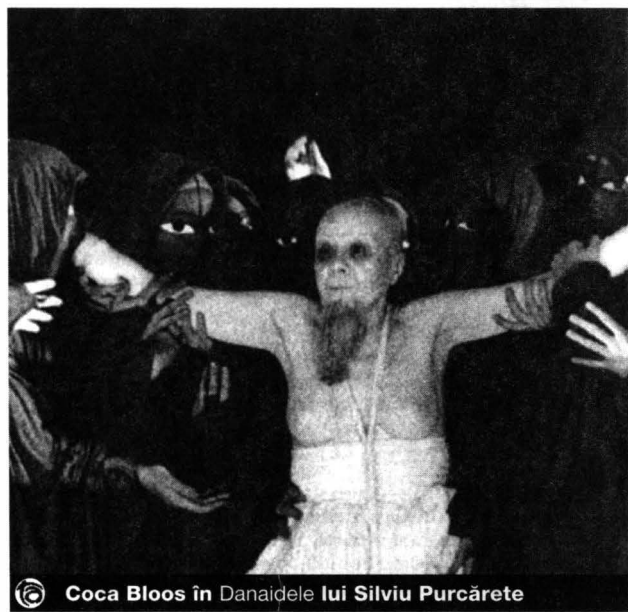
3. În cazul fericit al unei schimbări – dar vorbim din nou de abstracțiuni – se va alege grăul de neghină, binele de rău, frumosul de urât. Cei antrenați vor supraviețui; ceilalți – chelneri, șoferi, secretare, cine știe...

DELIA NARTEA LUCACI: „Actorii să circule liber între teatre”

1. Cred că o restructurare a teatrelor este absolut necesară, dar, în aceeași măsură, consider că nu ar trebui să se renunțe la subvenționarea acestora, deoarece pretutindeni în lume teatrul este susținut de către stat.

2. Prima măsură și cea mai importantă ar trebui să aibă în vedere conducerea teatrelor. Directoratul să fie acordat unor buni manageri și nu (neapărat) unor personalități artistice, deoarece calitatea de mare actor sau mare regizor nu este întotdeauna direct proporțională cu aceea de bun manager.

De asemenea, actorii trebuie să poată circula liber între teatre, iar acest lucru nu este posibil decât pe baza unor contracte serioase care să le asigure o viață... decentă. Ei trebuie să fie retribuiți în funcție de ce și cât joacă, pentru a



Coca Bloos în Danaidele lui Silviu Purcărete

se crea diferențe între cei activi și cei ce există doar pe statele de plată; cât despre cei pensionabili, să fie scoși la pensie!

Este absolut necesară și înființarea unui sistem de impresariat artistic pentru protejarea intereselor actorilor, aflați deseori în dificultate, atunci când au posibilitatea să încheie contracte în afara teatrului (de film sau cu alte teatre).

3. Cred că vom rămâne angajați în continuare în teatre.

MARIUS STĂNESCU: „Nu se va putea copia în totalitate modelul occidental”

1. Sunt convins că urmează o restructurare, însă nu cred că subvenționarea teatrelor de către minister și municipalitate va fi suprimată cu totul.

2. E foarte greu să-mi dau seama cum va arăta această restructurare. Probabil, va semăna – într-un fel sau altul – cu cea din Occident. Oricum, ea va trebui să fie susținută de o nouă legislație; și mă gândesc în primul rând la o nouă lege a sponsorizării, care să atragă investitori serioși în lumea teatrului.

Părerea mea este că nu se va putea copia în totalitate modelul occidental, ținând cont de faptul că nu avem o economie națională pe măsură. Deocamdată.

În orice caz, sper ca această reformă să dea actorilor și oamenilor de cultură, în general, posibilitatea să fie plătiți potrivit muncii pe care o depun.

3. Categorie, modalitatea de lucru va trebui schimbată, și mă refer aici în special la lucrul pe contract. Aceia dintre noi care nu vor fi solicitați de un regizor sau de un teatru se vor îndrepta, probabil, spre altceva, pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă. Oricum, eu nădăjduiesc că va fi mai bine pentru fiecare dintre noi.

GEORGE IVAȘCU: „Să ne gândim în primul rând la public”

1. Nu știu. Dar, atâta timp cât societatea este în permanentă transformare, cred că și teatrul va suporta anumite modificări. După părerea mea, însă, într-un sistem economico-financiar instabil și dezorganizat poziția teatrului și a actorilor nu poate fi alta decât cea a unor cobai. Căci schimbarea cu orice preț, fără a se ține cont de resursele financiare și de mentalitatea spectatorilor (familiarizați cu un teatru de repertoriu și nu cu unul de proiecte), ar putea avea urmări dezastruoase.

În ceea ce mă privește, sunt deja un actor care circulă liber, care se mișcă după proiect; cu toate acestea nu cred că se poate pune încă problema restructurării după modelul vestit.

2. Pentru ca schimbarea să fie posibilă trebuie să avem în vedere, înainte de toate, mijloacele prin care ea se va realiza.

Să ne gândim în primul rând la public: de ce, pentru ce, pentru cine, când vine publicul la teatru? Pentru a afla toate acestea trebuie înființată o comisie de sondaj alcătuită din psihologi, sociologi, teatrologi, care să testeze (pe minimum două stagioni) preferințele și așteptările publicului pentru care noi, actorii, jucăm seară de seară.

Pe de altă parte, această reformă vizează în mod direct actorul. De aceea, el trebuie să știe din timp care vor fi repertoriile teatrelor și proiectele companiilor – atât din București cât și din țară –, pentru a putea alege și a se putea orienta în stagiunea următoare.

Un alt element esențial al angajamentelor pe contract îl reprezintă modalitatea de plată. Ea trebuie să ofere actorului o solidă protecție financiară, nu numai pe parcursul contractului, ci și între două angajamente.

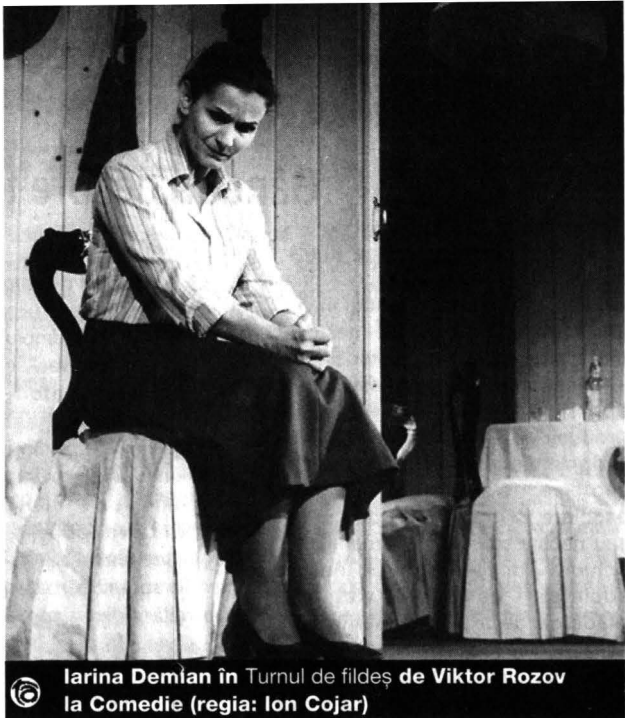
De asemenea, nu se poate pune problema înlocuirii brutale a sistemului vechi cu unul nou atâta timp cât lipsesc verigi esențiale în producerea actului artistic, cum ar fi impresarii, producătorii, managerii etc. Numai în funcție de toate aceste lucruri poate să fie operată în mod realist, și nu sinucigaș, o schimbare benefică în lumea teatrului.

3. Nu cred că sunt în măsură să dau un răspuns decât în numele meu, ceea ce consider că am și făcut.

ADRIANA TRANDAFIR: „Schimbarea va permite o departajare netă între actori”

1. Aș fi fericită să se poată schimba ceva în lumea teatrului, dar eu nu cred în această posibilitate atâta timp cât banii vor constitui o problemă insurmontabilă.

2. O reformă adevărată va trebui să aibă ca punct de plecare rezolvarea condiției financiare precare a oamenilor



Larina Demian în Turnul de fildeș de Viktor Rozov la Comedie (regia: Ion Cojar)

de teatru. Mă gândesc în primul rând la necesitatea unei legi a sponsorizării, care să-i determine pe investitori să sprijine teatrul nu numai din milă (cum se întâmplă acum), ci și din considerente legislative menite să-i co-intereseze. Acest lucru va modifica înainte de toate spectacolul în funcție de public, deoarece spectatorul din sală, o dată dezamăgit, nu se va mai întoarce. Or, nici actorii, nici regizorii, nici investitorii nu vor putea să nu țină cont de exigențele acestuia în momentul în care biletul nu va mai costa cinci mii de lei, ci douăzeci-treizeci de mii, poate.

O schimbare în bine nu poate avea loc fără a se lua în calcul și teatrele din provincie, care sunt foarte multe și se află deja într-o stare disperată. Trebuie să se găsească modalități prin care regizorii să fie stimulați să monteze în țară, la fel ca în București, pentru ca aceste teatre să nu dispară.

3. Schimbarea va permite o departajare netă între actori; nimeni nu va mai putea să lipsească sau să greșească atunci când salariul nu va mai fi același pentru toți, ci va fi în funcție de calitatea și cantitatea muncii fiecăruia. Va urma o perioadă foarte grea, dar, poate, numai o asemenea perioadă ne va învăța cum să luptăm și să ne câștigăm un loc prin propriile merite.

IARINA DEMIAN: „Nu întotdeauna cel mai bun câștigă”

1. Cred că din cauza coeficientului mic alocat culturii din buget va trebui să aibă loc o restructurare, dar depinde cum și de cine va fi făcută. Dacă Legea teatrelor ar fi făcută de Dumnezeu, aș fi sigură că este bună și binevenită. Dar dacă o vor face „sfinții” (care te mănâncă până la Dumnezeu), mă îndoiesc de ea.

2. Eu personal sunt împotriva sistemului occidental. Nu cred că se poate pune problema liberalizării culturale deoarece proiectele sunt niște experimente (în care artiștii își pot permite să strălucească sau să greșească), care nu pot înlocui arta adevărată. Nu se poate face teatru decât într-o trupă bine sudată și primenită sistematic. Dar ceea ce cu siguranță trebuie schimbat este modalitatea de retribuire a actorilor, în funcție nu atât de cantitatea, cât de calitatea rolurilor interpretate.

Publicul are nevoie de teatrul de repertoriu și până la urmă el este cel care va decide.

3. Selecția ar trebui să fie naturală, dar, din păcate, nu este întotdeauna așa. Nu întotdeauna cel mai bun câștigă. Mai mult decât în orice alt domeniu, aceasta este o profesiune subiectivă, de aceea restructurarea trebuie concepută cu grijă, cu gravitate și cu foarte multă conștiință.

■ Anchetă realizată de MARIA LAIU și FLORINA BUCUR

Gânduri despre teatru

Viața, formă superioară de manifestare a materiei, implică primire și emitere de mesaje informaționale. Deci **viul** înseamnă schimb de mesaje. Orice mesaj este impregnat cu valoare PSI. PSI – prescurtare de la psihic, forma specifică de reflectare a realității, produsă de sistemul nervos, reflectare proprie fiecărui individ, funcție de implicare, de sensibilitate, de putere de asociere prin analogie, de cunoaștere sau necunoaștere a fenomenelor. Acest schimb informațional cu natura, cu societatea este datul vieții și face plăcerea de a trăi. Unele întâmplări, evenimente, fenomene ale realului nasc valori PSI greu de suportat. De-a lungul unei vieți, nu toți avem norocul sau nenorocul de a trece prin evenimente cu trăiri puternice. Nu mă refer la aventură – sau, mai bine zis, nu numai la aventură –, ci la întâmplări, evenimente, fenomene din cadrul realului, ce declanșează o puternică acțiune PSI. Dar dacă ar exista o modalitate de a trăi aceste evenimente fără să primim șocul PSI atât de brutal? Arta – și eu, fiind actor, spun: teatrul, mai mult ca oricare artă – a găsit această modalitate de a crea evenimente ce transmit false impulsuri PSI. Aceste evenimente artistice nu au avut la început un scop atât de subtil. Cum spunea foarte bine cineva, când omul a descoperit baia ca mijloc plăcut de a se răcori pe vreme de caniculă, nu s-a gândit că baia ar putea fi un bun leac pentru boli. Laicizarea teatrului a fost un pas hotărâtor pentru dezvoltarea omenirii în planul conștiinței. Omul este o ființă foarte influențabilă. Să știi numai unde să-l „acupunțezi”. Teatrul este o rampă de lansare și proiectare a ideilor în masa spectatorilor. Cu cât crește masa spectatorilor, cu atât, în proporție directă, crește sensibilitatea și capacitatea de percepție a spectatorilor. În timpul reprezentației, în această masă de spectatori există comunicări secrete: rumoare, explozii de râs, tăceri fără fund. Percepția se face în grup. Această ființă cu 600 de capete și 600 de guri, cu 1 200 de ochi, 1 200 de urechi și 1 200 de palme aprobă sau dezaprobă gestul teatral: e fericită, întristată, fermecată, interesată, incitată, uimită. Grupul modelează sensibilitatea personală a indivizilor, având tendința de ridicare a individualului la nivelul generalului. Grupul „ștampilează” succesul unui spectacol cu progresia geometrică a comunicării dintre oameni. Spectacolul teatral, această relație a viului cu viul, nu va muri niciodată. Este mijlocul cel mai eficient de transmitere a cunoașterii stărilor PSI, cele mai complexe stări omenești.

INSERTURI:

Gradul de implicare

Pentru a explica acest termen, am să vă dau un exemplu.

Un fapt real, o execuție într-o piață publică: eșafod, călău, secure, condamnatul așteptând cu capul pe butuc, garda din jurul eșafodului. Multă lume umple piața, balcoane înșesate, loji de favoare, copii, cai, porumbei, câini. Undeva, după o fereastră închisă, o siluetă abia zărită. Femeile plâng mocnit în șorțuri; bărbai cu capete pios plecate; alții, ridicați pe vârfuri, ca să vadă mai bine. Un copil trage de șorțul mamei, nu ajunge să vadă nimic, dar se uită la fața ei înlăcrimată. Un cer alb-luminos. E dimineață, multe gospodine, coșuri cu cumpărături, umbra caselor acoperă două treimi din piață. Toată lumea din această piață și fiecare în parte privește același eveniment. Dar nu toți sunt zguduiți, afectați, înduioșați la fel. Acea valoare PSI despre care vorbeam este direct proporțională cu gradul de implicare în eveniment. Ea diferă de la individ la individ, în funcție de distanța de la care privește (unghiul din care se privește, unghiul obiectiv) și depinde de ce știe și cât știe despre (unghiul subiectiv). Cel din ultimul rând vede capetele oamenilor, spatele lor, simte mirosul de transpirație al celor din față, vede, înălțându-se pe vârfuri, bustul călăului, cu securea ridicată, careul de sulite din jurul eșafodului, casele, oamenii din balcoane, porumbeii, cerul albastru... Cel din primul rând vede încordându-se mâna călăului, vede crisparea condamnatului, simte mirosul de lemn proaspăt geluit, vede fața impasibilă a lăncierului, faptul că e mai voinic condamnatul decât călăul, cămașa cu gulerul smuls, butucul noduros și primitiv. Unul vede condamnatul din spate: târlci de postav cu găuri în tălpi, pantaloni umpluți cu un viitor hoit, spatele puternic aplecat cuminte, mirosul de lemn proaspăt, mustața abia mijită a lăncierului din față... Altul vede fața crispată a condamnatului cu gura larg deschisă, ochii imenși, îngroziți și curioși în așteptarea momentului când năvălește neantul.

Atâtea imagini diferite dau naștere la impulsuri diferite. Vă dați seama că nu pot fi la fel de impresionat dacă văd fața condamnatului sau îi văd târlcii găuriți!

Ce și cât știe privitorul despre condamnat? Natural, rudele cele mai apropiate, prietenii, cunoscuții primesc șocul PSI al întâmplării cel mai puternic. Ceilalți primesc șocul în funcție de cele

auzite despre condamnat: avea trei copii; își iubea nevasta/și bătea nevasta; un om cu frica lui Dumnezeu/o fiară de om; își cosea singur nasturii; avea un câine mare, negru – trebuie să fie pe-aici; unul din copiii lui e ala de colo; a fost un om bogat/n-avea de nici unele; a dat/a luat; a făcut/n-a făcut; a primit/a dăruit, a fugit, a lovit, a plâns, a..., a..., a... Și alte mii de vorbe care pot schimba valoarea lui PSI.

Acum să ne imaginăm că acest fapt real a devenit un tablou într-o expoziție. Sigur că suntem șocați, dar nicidecum mai șocați decât ultimii privitori din real. Privitorul tabloului va avea liniștea de a observa măiestria pictorului, finețea penelului, paleta cromatică, discretă, rafinată cunoaștere a caracterelor umane și modul de expresie în fața evenimentului. Un privitor mai depărtat de tablou va admira paleta cromatică și maniera compozițională, rama bogat ornamentată și patinată de vreme. Un trecător grăbit prin expoziție a auzit despre tablou, știe că e acolo, dar nu l-a văzut niciodată. Un altul n-a auzit niciodată despre tablou. Și, poate, undeva în lume există un om sau mai mulți care nici nu știu că tabloul există...

Sensibilitatea

– facultatea de a simți: capacitatea de a percepe senzații;

– **senzitiv, sensibil**: care poate fi mișcat, impresionat, simțitor, emotiv, afectiv.

Sensibilitatea este un dat genetic; dovadă că mulți oameni se nasc cu organe de simț atrofiate. În actul trăirii, orice impresie fizică sau psihică poate crește sau descrește această potență. Deci, e foarte clar, nu toți avem aceeași sensibilitate! Ca să putem avea sensibilitatea egală cu a altei persoane trebuie să ne substituim total acelui individ: să ne naștem în locul lui, să mâncăm cu lingura lui, să stăm în bancă la școală în locul lui, să ne căsătorim cu soția lui, să citim cărțile lui. Și tot ce ține de „lui”.

Puterea de asociere prin analogie

– proprietate a psihicului de a zămisli reprezentări, de a atrage în conștiință o altă reprezentare, analogă, parțial asemănătoare, întâlnită anterior. Acest fenomen psihic ia naștere la nivelul subconștientului. Și cu asta am pus punct.



□ În Belgia, montarea ta cu Regele Lear se bucură de aprecieri deosebite din partea publicului și a presei. Ține afișul de două stagiuni, lucru rar pentru teatrele belgiene, unde un spectacol se joacă de obicei într-un număr limitat de reprezentații. De asemenea, a fost solicitat pentru al doilea turneu în Olanda. Cum s-a născut această colaborare și ce crezi că i-a asigurat succesul?

■ A fost o întâmplare fericită, acum doi ani. Într-o seară, la spectacolul **Poveste de iarnă** de la „Bulandra”, mi s-a spus că în sală se află un grup de belgieni. Foarte încântați de reprezentație, ei mi-au adresat invitația să montez în Belgia. Așa am ajuns la teatrul din Mechelen; este singurul teatru de repertoriu din această țară, dotat cu două săli și o trupă permanentă, formată din 15 actori. E o instituție de aceeași vârstă cu „Bulandra”; în curând va împlini 40 de ani de existență. Experiența a fost deosebit de importantă pentru mine, pentru că acolo am întâlnit o situație nouă: doi actori foarte buni și populari în Belgia, Mano și René Verreth, frați gemeni, cel din urmă fiind chiar directorul teatrului. Ei mi-au oferit cheia unei posibile și insolite lecturi scenice a **Regelui Lear**: regele și bufonul au fost interpretați de cei doi frați gemeni. Bufonul nu dispărea din spectacol, el era umbra lui Lear, iubindu-l până la pierzanie. Din comic, personajul devenea tragic, iar Lear – comic, aproape ridicol. Ca și cum s-ar fi produs un transfer de personalitate. În final, amândoi o purtau pe Cordelia, așa încât nu mai știai care dintre ei este Lear. Este un spectacol elementar, extrem de simplu, la care am colaborat cu compozitorul Adrian Enescu și cu scenografa Maria Miu, încercând împreună să punem în valoare două idei pe care le sugerează textul lui Shakespeare: ce înseamnă iertare și ce înseamnă conștiință, în ce măsură suferința, durerea pot să deschidă mintea omului? Critica a apreciat nu numai originalitatea mizanscenei, ci mai ales faptul că a fost un spectacol de mare anvergură artistică pe un text din

dramaturgia universală clasică. Până acum, teatrul din Mechelen a înregistrat succese cu texte contemporane având o rezonanță extrem de acută în viața comunității din Flandra. Un nod important pentru teatru a fost lucrul cu Grotowski; acum, alt nod, la fel de important, este considerat **Regele Lear**. De aceea, m-au invitat din nou să montez un clasic. Și am optat pentru **Duhul pădurii** de Cehov.

□ Cum a fost primit acest spectacol?

■ La fel de bine ca și **Regele Lear**. După fiecare reprezentație veneau spectatori să ne felicite; ne mărturiseau că montarea noastră le-a schimbat viața, că au înțeles ce înseamnă Cehov. Marea revelație, și pentru public, și pentru critică, a fost emoția. Într-o mare parte din Europa Occidentală percepția lui Cehov se reduce uneori la o înșiruire plictisitoare de tirade. Peter Stein a făcut spectacole riguroase, dar reci, fără emoție, în care se face filosofie.

□ Există o continuitate între această montare și antologica **Trei surori de la „Bulandra”**?

■ În ambele piese e vorba despre ratare și despre inconștiența somnolentă în care personajele cehoviene se complac. Dacă în **Trei surori** intensitatea acestui sentiment – ratarea – era cosmică, avea o greutate, o forță extraordinară, dar apăsătoare și speranța, ca urmare a mântuirii (crucea care trebuie purtată), în **Duhul pădurii** există inversul acestei stări, ratarea nici măcar nu este conștientizată de eroi. Ei continuă, în actul IV, după moartea lui Vanea (care este un episod pasager), să facă ceea ce făceau în actul I. Disparația lui Vanea nu schimbă nimic, personajele sunt la fel de ridicole, de tragice în comicul lor. Sunt niște ființe peste care timpul nu lasă nici un fel de urmă. Montarea este o comedie și am dorit ca spectatorul să realizeze că viața lui e la fel ca a lor și că poate și el face la fel de multe lucruri inutile. Se gândește atât de puțin la sufletul său, de cele mai multe ori e insensibil la suferința aproapelui... Am lucrat cu aceeași echipă. Decorul Mariei Miu încerca să dea senzația de



Ⓢ Frații gemeni René și Mano Verreth în **Regele Lear** de Shakespeare la teatrul din Mechelen, în regia lui Alexandru Dărie

foto: Luc Hilderson





timp care stă pe loc, de spațiu unde nu se schimbă nimic, unde totul se întoarce în cerc, în timp ce muzica lui Adrian Enescu păstra specificul rusesc al lumii cehoviene. E un spectacol unde curgerea poveștii se petrece mult mai delicat, sentimentele sunt văzute ca printr-un văl. „Mâna regizorală” este mai fină, mai puțin apăsată ca în **Trei surori**. Din punctul meu de vedere, e un spectacol mai matur.

□ **Cronicarii belgieni semnalau că prin aceste reprezentații ai reușit nu numai să inaugurezi un nou drum în viața teatrului, dar și să-ți pui pecetea, ca regizor, asupra trupei. O confirmă și faptul că ai fost chemat pentru un al treilea spectacol, de astă dată pe un text contemporan flamand, Adriaen Bronner de Felix Timmermans, care a fost tradus și la noi.**

■ Propunerea a fost pentru mine o premieră. A trebuit să realizez un spectacol de două ore, într-un spațiu neconvențional, cu un singur actor. Textul e dramatizarea unui roman scris la persoana întâi, eroul lui fiind o figură fascinantă, un pictor flamand care a murit la 33 de ani, contemporan cu Rubens, Van Dyck, Frans Hals, Rembrandt. Un mare miniaturist, cu o extraordinară cunoaștere a tipologiilor umane. A pictat cloșarzi, țărani, cerșetori, cârciumi mizere. Un personaj tragic, care a luptat împotriva dominației spaniole; bea, îi plăceau femeile, iubea viața cu tot ce înseamnă întineric și lumina ei. Autorul acestei biografii, Felix Timmermans, este unul dintre romancierii flamanzi cei mai respectați; are o limbă extraordinară, fiind un fel de Mateiu Caragiale al Belgiei. Acest lung monolog l-am montat foarte simplu, într-o veche cârciumă medievală, un spațiu autentic din acea perioadă. În fața unui public format din 200 de persoane, același actor, René Verreth, interpretul lui Lear, întruchipa vreo 27 de personaje. Fără machiaj, el juca tot, de la iubita și mama eroului, până la cele mai importante figuri ale epocii evocate: Frans Hals, Rubens, Rembrandt. Publicul a fost cucerit de performanța actorului. Spectacolul va pleca în turneu în toată Belgia, iar eu și Maria Miu am fost invitați pentru noi colaborări. Maria a și început să lucreze un Feydeau cu regizorul belgian Marc Bober, iar eu urmez să fac o nouă propunere pentru stagiunea 1998/99.

□ **Acest lung periplu belgian s-a întretăiat primăvara trecută cu unul japonez. O premieră pentru tine, căci și s-a oferit ocazia să montezi, cu o renumită trupă din Tokio, Omul cel bun din Siciuan.**


■ O experiență extraordinară. Un șoc pe care orice regizor important ar trebui să-l aibă. M-am întâlnit cu această lume cu prilejul turneelor la Teatrul Globe cu **Mult zgomot pentru nimic** (montat la Oxford Theatre Company), **Poveste de iarnă, Julius Caesar**. A trăi o vreme în acest spațiu, a lucra cu actorii japonezi este însă altceva. Senzația este că trăiești pe altă planetă. Acolo reperele sunt altele. Totul în jurul tău este un teatru Kabuki. Japonezii au un cult special al tradiției, au o gândire medievală, fiind în același timp creatorii și posesorii unei supertehnologii, ai unui standard de viață și grad de informație dintre cele mai ridicate. O combinație foarte stranie! În teatre întâlnești în fiecare cabină monitoare supersofisticate, dar și câte o zeitate care ocrotește instituția respectivă și căreia i se aduce mâncare în fiecare dimineață! Teatrul „Ginza Saison”, unul dintre cele mai mari și mai bogate din Tokio, un fel de teatru de pe Broadway, avea și el o zeitate cu care cei din trupă m-au învățat cum să vorbesc ca să-mi poarte noroc în spectacol. Ei se îmbracă în alb când moare cineva, reîncarnarea, comunicarea cu morții fiind cel mai firesc lucru. O dimensiune familiară a

existenței de zi cu zi. Contactul a fost, pentru mine, fabulos. E o lume care nu doarme niciodată. În Tokio totul este deschis 24 de ore din 24. Orașul este enorm, cât Europa – așa îți dă senzația. Locuiam aproape de teatru și, cu toate acestea, făceam o oră cu metroul până acolo. A trăi într-o asemenea lume este foarte stresant. Japonezii nu au duminică. Etica lor este să vii la lucru mai devreme decât ești așteptat și să pleci mai târziu decât se cade. Aveam ședințe de producție la 1-2 noaptea, iar la 7 dimineața trebuia să fii în picioare. E un popor care se mișcă foarte repede; japonezii dorm când pot, în picioare, moțând pe un scaun, dar când trebuie să facă ceva, funcționează perfect. Sunt ca niște extraterestri pentru noi. Cât am stat – o lună și jumătate –, de dimineața și până seara târziu am fost tot timpul în priză. Întreabă de o sută de ori același lucru, dar în final fac totul fără nici o greșeală. Erau decoruri în spectacol de opt metri înălțime, care trebuiau schimbate pe întineric; aceste schimbări se făceau în zece secunde de către șase mașiniști. Totul funcționează ca un mecanism perfect – pentru că e pe bani, pe costuri enorme. Am lucrat cu două mari staruri ale scenei și ecranului din Japonia. Eu și Maria aveam fiecare câte patru asistente. În jurul nostru toți foloseau computerul. Era o organizare ireproșabilă. Se urma o strategie bine gândită, ce trebuia să lanseze și să asigure succesul spectacolului, care costa un milion de dolari (fără salarii – doar decorul, costumele, lumina etc.).

□ **Cum ai gândit Omul cel bun din Siciuan pentru o asemenea lume care trăiește în viitor cu nostalgia trecutului?**

■ Pentru prima dată am avut toate condițiile; puteam să cer orice și mi se punea la dispoziție. Problema mea și a Mariei Miu a fost a selecției, a rigorii. Pentru că oferta era maximă, dar maximă era și exigența în privința rezultatului! La 80 de dolari biletul, nu ai voie să greșești! Apoi, percepția lui Brecht, în Japonia, este deformată; e considerat un autor comunist, care face ideologie pe sârmă. Eu am demonstrat că este un autor la fel de bogat ca și Shakespeare. Pe o scenă de 24 de metri, ca la Operă, cu decoruri enorme ce se schimbau pe muzică, am localizat acțiunea într-o mare metropolă, la începutul mileniului II. A fost prima mea superproducție. Am vrut să fac un spectacol despre pofta de a trăi, despre ce parte din noi trebuie să sacrificăm sau cât de negativi trebuie să devenim ca să construim ceva pozitiv. Despre acest contrast am vrut să vorbesc. Și am început de la stilurile de teatru care se aflau într-un conflict exploziv. Personajele evoluau într-un ritm trepidant, de la teatrul de bulevard până la cel expresionist. Se întâlneau secvențe de o mare naivitate, aproape benzi desenate, cu momente de mare gravitate; se îmbina ridicolul cu sublimul, kitsch-ul cu rafinamentul. Se amestecau lămpile de gaz cu laserii, derizoriul cu fabulosul. E un spectacol în care mi-am propus să-mi las frâu liber imaginației, pentru oamenii anului 2100. A fost ca o călătorie în viitor. Lucrul cu actorii m-a fascinat, ei fiind obișnuiți să joace meyerholdian, de la exterior spre interior. A fost greu să-i învăț să procedeze invers, dar până la urmă am reușit. Reacția publicului a fost extraordinară. Se bucurau ca niște copii. La Tokio, Osaka, Kyoto, Sapporo, sălile erau arhipline. Să vezi o coadă de o sută de persoane la cabina interpretilor, să vezi culoarele pline de flori la fiecare spectacol era emoționant. Producătorul, unul dintre cei mai buni din Japonia, Hiroshi Sasabe, mi-a propus o nouă colaborare. În august voi pleca să montez un Shakespeare, în care voi vorbi despre tradiție. Nu va fi cu samurai, Kabuki; va fi un spectacol



 Imagine din Duhul pădurii de Cehov la Mechelen, în viziunea lui Alexandru Darie

despre obsesia morții, a supranaturalului, care e foarte puternică în Japonia.

□ Ai un impresar la Londra, ai realizat cincisprezece spectacole în străinătate. Ce înseamnă pentru tine acest contact cu teatrul lumii?

■ Nu m-aș mai putea imagina regizor fără această experiență. Este ca un balon de oxigen. Din două motive. Mai întâi, ai ocazia să-ți verifici, prin contactul cu alte culturi, cu alte civilizații, ceea ce ai acumulat în țară. În al doilea rând, mi se pare vital să iei legătura cu un teatru care, din punct de vedere managerial și administrativ, este mai evoluat. Îți oferă exercițiul lucrului concentrat, te obligă să ajungi la performanță într-un timp scurt. O mizanscenă se face în 20 de zile; acolo sunt profesii specializate – light-designer, sound-designer, ofiter de presă –, care la noi nu există. Toate acestea creează o atmosferă sănătoasă și eficientă în jurul unei reprezentații. Prin comparație, am constatat că România este binecuvântată pentru că are o tradiție în ceea ce privește publicul: oamenii vin la teatru. În țările occidentale există o recesiune a publicului. De exemplu, la ultima întâlnire de la Strasbourg a Uniunii Teatrelor din Europa, un reprezentant al lui Royal Shakespeare Company se plânga că se confruntă cu cea mai gravă criză a publicului, o adevărată „cădere” a spectatorilor, în proporție de 30-40%.

Pentru noi este important să cultivăm această dragoste a oamenilor pentru teatru. Să începem reforma și în aceste lăcașe de cultură! Trebuie nu numai să producem spectacole interesante, de valoare europeană; și infrastructura instituțiilor trebuie să fie de nivel european.

□ Ai reprezentat Teatrul „Bulandra”, în februarie, la Adunarea generală a U.T.E. de la Strasbourg. Ce hotărâri importante s-au luat acolo?

■ În Uniune au fost admise patru noi teatre: Naționalele din Strasbourg, Salonic, Ljubljana și Helsinki. A fost dat afară Teatrul Național Regal din Londra, pentru că nu și-a plătit cotizația și a avut o activitate modestă. Viitorul Festival UTE va avea loc la Salonic, unde Teatrul „Bulandra” va merge cu spectacolul **1794**, la care lucrez acum. S-a hotărât ca festivalul să aibă o tematică și să se creeze anual o producție europeană, cu actori și regizori din teatrele care fac parte din Uniune. Se va edita o revistă trimestrială și au început discuțiile pentru crearea unei școli superioare europene de teatru la Veneția. Activitatea Teatrului „Bulandra” a fost deosebit de apreciată de participanți, considerându-se că a intrat în plutonul întâi al Uniunii Teatrelor din Europa.

LUDMILA PATLANJOGLU

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

– 27 martie 1997 –

mesaj internațional
de YEONG OK KIM

regizor, președinte al Institutului Internațional de Teatru

Astăzi, când văd lumea îndreptându-se spre unificare, cred cu atât mai mult în nevoia de pace a omenirii. Pentru noi, lumea care e pe cale de a fi creată trebuie să fie o lume a înțelegerii și a armoniei, pentru a putea înflori fără divizări și fără discordie. O lume în care uniformitatea este înlocuită cu diversitatea creatoare, aceasta fiind însăși esența ființei noastre. Iar acest lucru nu va putea fi realizat decât acceptându-ne reciproc unii pe alții. În toate întâlnirile noastre, personalitatea și originalitatea fiecăruia vor fi păstrate datorită spiritului de deschidere și de înțelegere reciprocă.

În secolul 20, ființa umană a descoperit progresul fulgerător al domeniilor materiale și tehnice, care a răscolit profund societatea noastră. Dar el n-a putut să facă să dispară sărăcia și foametea. N-a putut evita războaiele. Și uneori ne apucă disperarea din pricina neputinței noastre în fața acestei triste realități.

Ce putem face? Ce poate face Teatrul?

Situația tragică în care am ajuns este rodul dogmatismului îngust și al intoleranței. Suntem convinși că Teatrul poate fi unul dintre mijloacele prin care această maladie poate fi vindecată. Iată de ce noi credem în importanța de a asculta cu atenție cuvintele actorilor de teatru, mai mult decât pe acelea din discursurile oamenilor politici sau ale savanților teoreticieni. Sperăm că astfel vom vedea această situație tragică a unui secol 20 îmbătrânit, transformându-se în situația înfloritoare a unui secol 21 promițător. Că vom vedea o lume devenită inumană evoluând spre o lume mai altruistă și mai generoasă.

Eu credeam că locuiesc într-o țară aflată la marginea lumii. Până în secolul 19, Coreea era una dintre țările cele mai zăvorâte față de lumea exterioară, așezată cum era într-o regiune îndepărtată a Orientului, care o făcea greu abordabilă.

Astăzi, tocmai în această parte îndepărtată a Extremului Orient se vor întâlni oameni de teatru din lumea întreagă, cu prilejul celui de-al 27-lea Congres al Institutului Internațional de Teatru, în toamna anului 1997. Capitala noastră, Seul, care a fost atâta vreme izolată de restul lumii, va deveni noul centru al artei teatrale mondiale. E de dorit ca această reuniune de dimensiuni universale să poată stimula nașterea unor noi centre. Într-o lume unificată, fiecare națiune ar putea fi un centru, iar noțiunile de Orient și Occident, ca și acelea de Sud și Nord, ar fi depășite. Lumea aceasta, în care despărțirea între Sud și Nord, între Est și Vest ar dispărea, lumea aceasta, în care centrul ar fi acolo unde se află fiecare națiune, lumea aceasta ar vedea dispărând îngustimea dogmatismului și meschinăria intoleranței și ar deveni o lume a diversității creatoare și a originalității fiecărui individ.

Să avem mereu în minte ideea că suntem gata să pregătim un nou mileniu și că suntem datori să creăm o lume nouă. ■

Notă biografică

Jeong Ok Kim, născut în 1932, este unul dintre cei mai importanți profesori și regizori din Coreea. El a contribuit în mod deosebit la dezvoltarea teatrului și cinematografului din țara sa. Este absolvent al Facultății de Limbă și Literatură Franceză de la Universitatea Națională din Seul, precum și al Institutului de Cercetare Cinematografică de la Sorbona (Franța) și diplomat în literatură franceză contemporană la Sorbona.

Ca pedagog, a îndeplinit funcții de conducere în cadrul Universității Naționale din Seul, fiind din 1996 Decanul Școlii de Arte a aceleiași universități, unde predă arta cinematografică de treizeci de ani.

Este cunoscut mai ales ca regizor de teatru și director al uneia dintre cele mai active trupe de teatru din Coreea, Grupul Teatral Jayu (Libertate) din 1965. A pus în scenă peste 70 de spectacole, începând cu *Lysistrata* de Aristofan și continuând cu *Hamlet*, *Nunta însângărată* de F. Garcia Lorca, *Balul hoșilor* de Anouilh și multe altele. Autor dramatic, Jeong Ok Kim a pus în scenă și propriile sale opere dramatice, între care *Ce vom deveni după moarte?*, *Floarea se deschide chiar și în furtună*, *Păsările zboară în amurg*. Cele mai multe spectacole create de Jeong Ok Kim sunt marcate de un simbolism intens și tind către teatrul absurdului. De multe ori el utilizează texte scrise în versuri.

După anii '70, Kim se consacră și schimburilor internaționale în domeniul artelor scenice. Cu Grupul Teatral Jayu a inaugurat o nouă eră de schimburi culturale cu Japonia. Sub conducerea sa, Grupul Jayu a întreprins numeroase turnee în Franța, Spania, Olanda, Tunisia, Cehoslovacia și alte țări.

În cadrul Institutului Internațional de Teatru, Jeong Ok Kim a desfășurat și continuă să desfășoare o bogată activitate, contribuind la dezvoltarea programelor de schimburi culturale ale ITI, la promovarea înțelegerii reciproce și a prieteniei între artiștii de teatru din Est și Vest, conducând ateliere de creație pentru tinerii profesioniști ai scenei în cadrul Universității Teatrului Naționalilor, precum și în cadrul unor congrese ale ITI. Kim a fost președinte al Asociației Naționale de Teatru din Coreea și este membru al Academiei Coreene a Artelor, din 1991. Ca președinte al Centrului Coreean al ITI, a fost ales de cinci ori în Comitetul Executiv al Institutului Internațional de Teatru. Din 1995 este președintele Institutului Internațional de Teatru.

Jeong Ok Kim a vizitat România în 1996, participând la cea de a Patra Întâlnire a Școlilor și Academiei de Teatru de la Târgoviște, a fost oaspetele Centrului Român al Institutului Internațional de Teatru și nutrește sentimente de prietenie pentru oamenii de teatru din România.

Ministerul Culturii din România
Revista VATRA, Revista Postscenium
Teatrul Național din Târgu-Mureș
Teatrul Ariel – Târgu-Mureș
Organizația NOROC – Marea Britanie

lansează Concursul Național de Selecție „DRAMAFEST” pentru texte noi de teatru. Pot participa autori nedebutați scenic, cu texte de teatru de orice factură – piese, scenarii, notații-colaje, eseuri dramatice sau poeme scenice etc. – PENTRU TEATRU DRAMATIC ȘI/SAU TEATRU DE PĂPUȘI ȘI/SAU MARIONETE. Juriul, format numai din regizori, va selecta cinci texte pentru teatrul dramatic și unul pentru păpuși/marionete, care vor fi montate de către selecționerii înșiși și prezentate la Festivalul Noii Dramaturgii Românești, „DRAMAFEST” '98 (aprilie 1998, Târgu-Mureș), cu caracter competitiv.

Textele vor fi trimise, pe sistem „motto”, în 3 (trei) exemplare, pe adresa: Teatrul ARIEL, str. Poștei nr. 2, 4300 Târgu-Mureș, cu mențiunea PENTRU DRAMAFEST.

DATA LIMITĂ DE PRELUARE A TEXTELOR: 1 septembrie 1997.

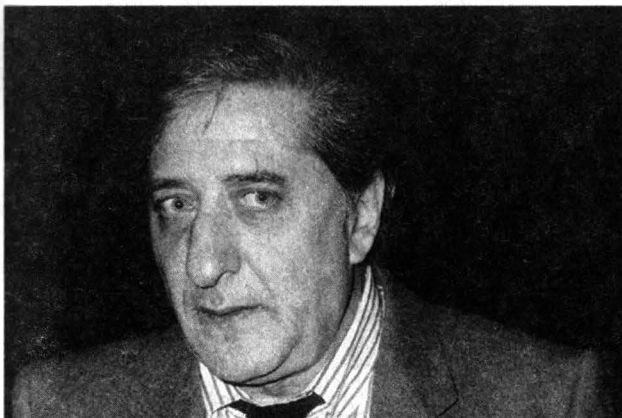
Informații suplimentare: Alina Nelega (Cadariu), tel. 065-182917 (acasă); tel/fax 065-165537 (Teatrul ARIEL).

DRAMAFEST



VALERIU MOISESCU – 65 de ani

N-am să spun că Valeriu Moiescu este cel mai important regizor român din generația mea. Deși **este**. Nici că este unul dintre cei mai importanți regizori români contemporani, pur și simplu. **Este**. N-am să vorbesc nici despre duelul continuu de idei la care m-a obligat după ce, descoperind o piesă a mea într-un sertar al Teatrului „Bulandra”, s-a hotărât s-o urce pe scenă. N-am să vorbesc nici despre multele spectacole ale sale, de o cutezătoare noutate și de o desăvârșită profesionalitate, care au



decis câteva începuturi și câteva itinerarii în teatrul românesc. Și nici despre el ca despre unul dintre cei mai buni profesori de regie. Ar trebui să scriu ceva foarte lung și arborescent, iar eu, de la o vreme, m-am întors la scrisul scurt, simplu și sărac.

Valeriu Moiescu m-a uluit de-a dreptul când a pus mâna pe stilou și a tradus, pentru uzul propriei sale reprezentații, **Mizantropul**, iar această traducere, pe care am avut bucuria să o primesc spre lectură, m-a șocat, fiind, după părerea mea, cea mai bună, cea mai nuanțată, cea mai scenică traducere a piesei lui Molière. Și toate astea fără ca opera să-și piardă poezia, umorul amar, profunzimea, eleganța. Și m-a mai uluit cu însemnările lui „contradictorii” despre teatru, pe care le-a publicat, ani la rând, în revista noastră și care sunt de o rigoare, de o finețe și de o ascutime polemică remarcabile. Rareori regizorii își mai găsesc timp, între două spectacole, să mediteze asupra teatrului și puțini sunt aceia în stare să-o facă. Valeriu Moiescu se numără printre acei puțini, pentru care fiecare gest artistic este dublat de un gând, fiecare fapt scenic își are o filosofie a lui, care îl îmbogățește, îl potențează, îi dă relief.

Ca să arăt cât de mult îl prețuiesc pe Valeriu Moiescu, iată, îl elogiez nu atât pentru ceea ce a făcut și face în domeniul **lui**, cât pentru ceea ce a făcut și face în domeniul **meu**. Fără invidie, fără gelozie, cu dragoste și cu admirație.

DUMITRU SOLOMON

DESPRE PREMII

„Nu vă dați seama pe câtă lume ați jignit cu nominalizările voastre?” m-a întrebat o actriță cu care m-am întâlnit la parastasul unui prieten mai mult sau mai puțin comun. Reîntoarcerea de pe „pajiștile cu verdeață unde nu-i nici înfrustare, nici suspin” a fost destul de brutală. Nu-mi dădusem seama, mă gândeam cu precădere la bucuria celor nominalizați, cărora li se recunoștea astfel calitatea de a fi cel mai bun. Deoarece aceasta este semnificația nominalizărilor: se aleg – conform criteriilor estetice (probabil, și etice) ale unui juriu – cele mai bune performanțe dintr-un domeniu artistic, care au toate egală îndreptățire pentru un unic premiu.

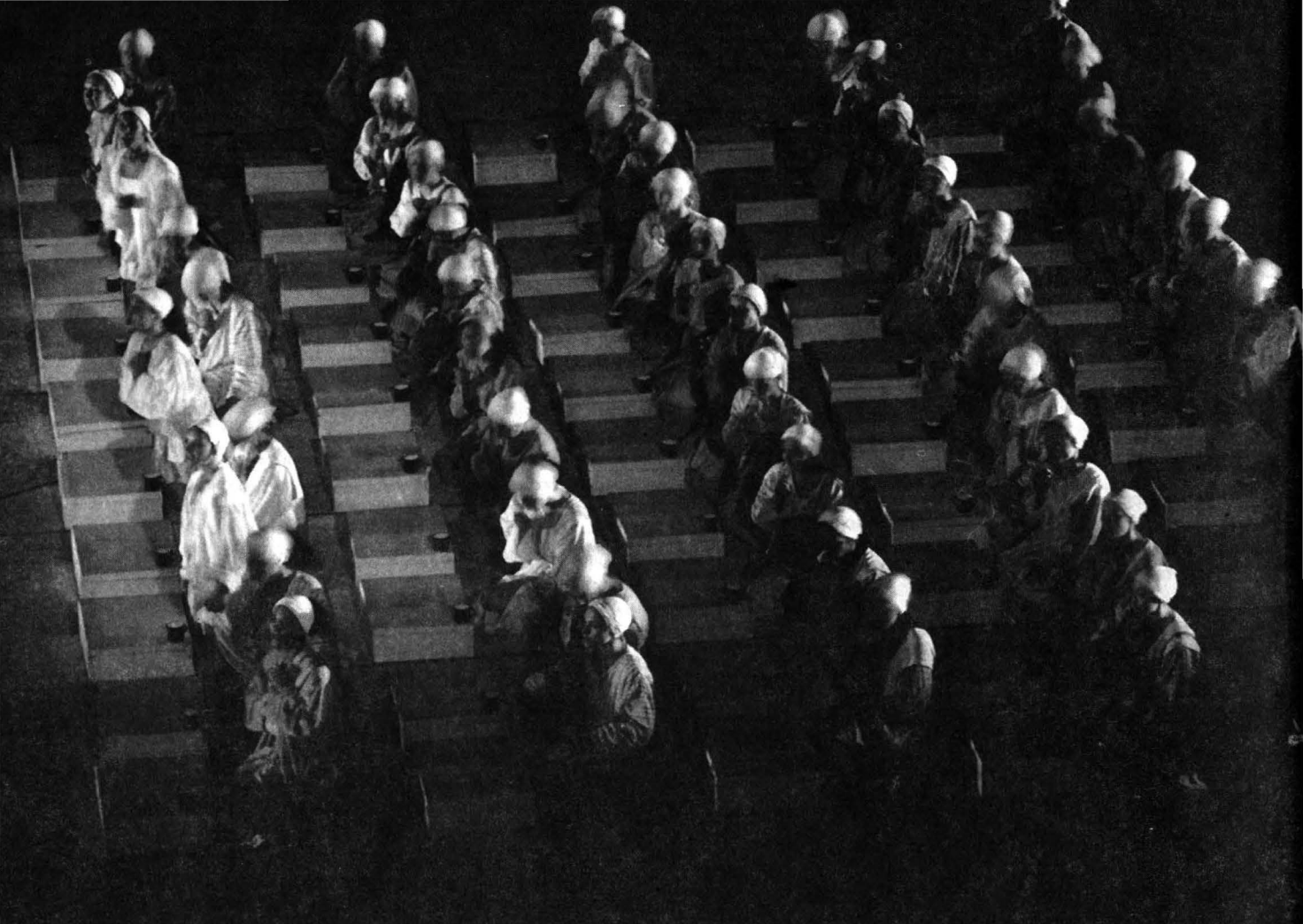
În ceea ce ne-a privit pe noi, redactorii de la revista „Teatrul azi”, acțiunea de selecție pentru Gala UNITER n-a fost teribil de dificilă. De-a lungul stagiunii am tot discutat spectacolele, le-am orânduit conform unor criterii – în redacție nu există în general divergențe spectaculoase. Cele trei opțiuni acopereau de fapt și oferta stagiunii. Nu au fost mult mai multe performanțe decât cele nominalizate și premiate, cu două excepții (interpretare masculină și scenografie). Și dovada care contrazice toate suspiciunile de părtinire este faptul că cele două liste de premii, acordate de două jurii diferite, coincid în cea mai mare parte. Iar acolo unde nu coincid, diferențele se explică prin faptul că juriul UNITER ia în considerare stagiunea, iar cel al Secției române a AICT – Fundația „Teatrul XXI” se referă la anul calendaristic.

Din punctul meu de vedere, o singură problemă ar putea să-mi dea insomnii: cea a performanțelor individuale bune, într-un context mediocru sau chiar mai rău. În mod firesc, atenția celor care distribuie premii se îndreaptă spre realizările care impun prin armonie, nu prin denivelări. Nu știu ce învățături și corective pot fi extrase din această situație.

În perioada dintre anunțarea nominalizărilor și decernarea premiilor ni s-a pus des întrebarea Ce criterii au determinat alegerea? Pentru cititorii revistei „Teatrul azi” o asemenea detaliere este inutilă: în cronicile la spectacolele nominalizate se explică acele calități care au determinat opțiunea noastră. Ne-am străduit, în final, ca, la fiecare categorie, performanțele să fie comparabile între ele. Desigur, acest criteriu nu este întru totul echitabil și am fost extrem de sensibilă la această realitate după ce am văzut spectacolul Teatrului de Stat din Oradea cu piesa lui Matei Vișniec **Și cu violoncelul ce facem?**. Era un spectacol foarte bun, dar care nu putea să stea alături de **Danaidele**, **Caligula** sau **Opereta**, și demodatele instincte pedagogice riscă întrebarea dacă e mai util să-i spui încă o dată lui Silviu Purcărete că are talent, sau să încurajezi manifestările artei spectacolului acolo unde ele întâmpină oarecari greutăți în exprimare. Există însă un unghi din care această problemă este falsă: nici un premiu nu este o diplomă pentru talent, el certifică doar fericita întâlnire dintre text, artiști, tehnicieni și ceilalți – oamenii cărora li se mulțumește cu gâtul strâns de emoție la festivitățile cu cecuri.

Nu știu, nu știm pe câți am jignit cu nominalizările, dar am văzut ce aer jignit aveau unii dintre nominalizații nepremiați: așa e la noi, în afara primului loc nu există nimic. Nu știu, nu știm ce sfori s-au tras; înclin să cred că nici una, dar există coincidențe tulburătoare. Pot să afirm pe cuvânt de onoare că noi n-am fost de față nici la împărțirea talentelor, nici la cea a prăzii. Am formulat doar unele opinii cu privire la premii.

MAGDALENA BOIANGIU




 **Scenă din Danaidele după Eschil (regia: Silviu Purcărete)**

foto: Dorian Delureanu

PREMIILE UNITER

- stagiunea 1995-1996 -

● **Premiul de excelență:** SILVIU PURCĂRETE

● **Premiul pentru întreaga activitate:** LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ, RADU BELIGAN, LIVIU CIULEI, ION POPESCU-UDRIȘTE, ION TOBOȘARU

● **Premiul pentru cel mai bun spectacol:**

DANAIDELE după Eschil, Teatrul Național Craiova & Fundația pentru teatru și Film TOFAN, regia: Silviu Purcărete

● **Premiul pentru cel mai bun regizor:**

CĂTĂLINA BUZOIANU, pentru spectacolele **Șase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello, **Copilul îngropat** de Sam Shepard (Teatrul „Bulandra” & Teatrul Român-American „Eugene O'Neill”), **Chira Chiralina** după Panait Istrati (Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila) și **Penthesilea** de Heinrich von Kleist/Mioara și Adrian Cremene (Teatrul Dramatic din Constanța)

● **Premiul pentru cel mai bun scenograf:**

DRAGOȘ BUHAGIAR & IRINA SOLOMON, pentru spectacolele **Frații** de Sebastian Barry (Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov) și **Chira Chiralina** după Panait Istrati (Teatrul Dramatic „Maria Filotti” din Brăila)

● **Premiul pentru cel mai bun actor:**

VICTOR REBENGIUC, pentru rolul Dodge din spectacolul **Copilul îngropat** de Sam Shepard (Teatrul „Bulandra” & Teatrul Român-American „Eugene O'Neill”)

● **Premiul pentru cea mai bună actriță:**

MARIANA MIHUȚ, pentru rolul Halie din spectacolul **Copilul îngropat** de Sam Shepard (Teatrul „Bulandra” & Teatrul Român-American „Eugene O'Neill”)

● **Premiul pentru cel mai bun critic:**

CRISTINA DUMITRESCU

● **Premiul pentru cel mai valoros debut:**

VELICA PANDURU, pentru costumele la spectacolele **Conu' Leonida față cu reacțiunea** de I. L. Caragiale (Teatrul Mic), **Lecția** de Eugen Ionescu (Theatrum Mundi/Teatrul „Nottara”) și **Penthesilea** de Heinrich von Kleist/Mioara și Adrian Cremene (Teatrul Dramatic din Constanța)

● **Premiul pentru teatru TV:**

ȘARPELE, scenariu: Adriana Rogovschi și Viorel Sergovici după Mircea Eliade, regia: Viorel Sergovici

● **Premiul pentru teatru radiofonic:**

LA PUNTA de Yvette Z'Graggen, regia artistică: Leonard Popovici

● **Diploma pentru producțiile școlilor de teatru:**

BINE, MAMĂ, DA' ÂȘTIA POVESTESC ÎN ACTU' DOI CE SE-NTÂMPLĂ-N ACTU'-NTÂI de Matei Vișniec, spectacol al clasei prof. univ. Dionisie Vitcu de la Academia de Arte „George Enescu” din Iași

● **Premiul Cea mai bună piesă a anului 1996** a revenit piesei **Capricii** de Olga Delia Mateescu

● **Premiul „Interferențe”** acordat de Fundația Culturală Română pentru „merite de excepție în activitatea de integrare a valorilor culturale românești în circuitul universal” a fost decernat regizorului TOMPA GĂBOR.

PREMIILE CRITICII – 1996

Secția română a A.I.C.T. – Fundația „Teatrul XXI“

● **Distincția „IN MEMORIAM“:**

VALENTIN SILVESTRU

● **Premiul pentru debut:**

CRISTINA TOMA, pentru rolul Alison din **Privește înapoi cu mânie** de John Osborne, la Teatrul Național din Târgu-Mureș

● **Premiul pentru învățământ artistic:**

VALERIU MOISESCU, profesor universitar, șeful Catedrei de Regie Teatru și Coregrafie din cadrul Academiei de Teatru și Film din București

● **Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină:**

SILVIA GHELAN, pentru rolul titular din **Regina Mamă** de Manlio Santanelli și rolul Janina din **Nu poți trece cu capul prin zid** de S. I. Witkiewicz, ambele la Teatrul Național din Cluj

● **Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină:**

MIHAI CONSTANTIN, pentru rolul Claudius din spectacolul **Hamlet** de William Shakespeare la Teatrul Național din Craiova

ADRIAN PINTEA, pentru rolul titular din spectacolul **Hamlet** de William Shakespeare la Teatrul Național din Craiova

● **Premiul pentru dramaturgie:**

VLAD ZOGRAFI, pentru piesa **Petru sau Petele în soare** din volumul „Isabela, dragostea mea“ apărut la Editura UNITEXT

● **Premiul pentru carte de teatru:**

ȘTEFAN OPREA, pentru volumul „Chipuri și măști“ apărut la Editura „Cronica“

● **Premiul pentru cel mai bun spectacol de teatru de televiziune:**

UN DEȚINUT LA AUSCHWITZ de Alain Bosquet, scenariul și regia: Domnița Munteanu

● **Premiul pentru cel mai bun scenograf al anului:**

MIHAI MĂDESCU, pentru realizarea cadrului plastic al spectacolelor **Antigona** de Sofocle la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, **Caligula** de Albert Camus și **Copilul îngropat** de Sam Shepard la Teatrul „Bulandra“

● **Premiul pentru întreaga activitate**, cu ocazia împlinirii a 45 de ani de creație artistică:

TAMARA BUCIUCEANU

● **Premiul pentru întreaga activitate artistică** desfășurată în țară și în străinătate:

VLAD MUGUR

● **Premiul pentru cel mai bun regizor al anului:**

CĂTĂLINA BUZOIANU, pentru spectacolele **Chira Chiralina** după Panait Istrati la Teatrul Dramatic „Maria Filotti“ din Brăila, **Copilul îngropat** de Sam Shepard la Teatrul „Bulandra“, **Penthesilea** de Heinrich von Kleist/Mioara și Adrian Cremene, la Teatrul Dramatic din Constanța

● **Premiul pentru mecenat artistic:**

GELU TOFAN, președintele firmei „Tofan Group“, creatorul Fundației pentru Teatru și Film „TOFAN“

● **Premiul pentru cel mai bun spectacol al anului:**

HAMLET de William Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova, regia: Tompa Gábor, decoruri: Th. T. Ciupe, costume: Judith Kóthy Dobre.

foto: Dorian Delureanu

● Moment din Hamlet de Shakespeare la TN Craiova (regia: Tompa Gábor)





Pașcu Balaci

TRAMVAIUL NEGRU

Dramatis Personae:

ȚĂRANUL

ZILIERUL

ÎNCASATOAREA

(Un decor sugerând ieșirea dintr-o gară a unui mare oraș, spre o stradă împărțită în două de șinele de tramvai. În stația acestuia, stă rezemat de un indicator de circulație „Trecere de pietoni”, Zilierul, un om mai în vârstă, cu cască de protecție pe cap și cu bluza murdară strânsă cu o curea pe trupul firav. Este foarte de dimineată. Zilierul aprinde lanterna, luminând șinele de tramvai.)

ZILIERUL: Acum, la bătrânețe, am ajuns, Doamne iartă-mă, să vorbesc singur. Când eram copil, râdeam pe înfundate de oamenii care vorbeau singuri pe stradă, vociferau, se certau cu cineva nevăzut, se opreau în loc să poată explica mai bine unui ascultător, dădeau singuri din cap, aprobându-se pe ei înșiși... Lumea spunea că sunt nebuni. Dar care om nu a vorbit singur, măcar o dată, în sinea lui? Să-l văd eu pe ăla. Că ăla e cu adevărat nebun! *(Se apleacă să cerceteze șina de tramvai.)* Toți oamenii vorbesc în sinea lor. Strigă în tainița sufletelor lor mai tare decât într-o prăpastie. Și până afară nu se mai aude aproape nimic. Decât o bătămăleală de vorbe purtate de un vânt răzleț... Din fundul prăpastiei de singurătate, omul iese pe brânci, cu palmele zdrelite la sânge... De o bună bucată de vreme, iată, nu mai aud bătămăjeala nimănui. Nici la televizor și nici la radio. Mi-am pus asta pe cap. *(Se lovește ușor cu degetele în cască de pe cap.)* Oamenii au început să vorbească singuri pe străzi. După câte necazuri au, nimeni nu mai are urechi să-i asculte. Fiecare are părerea lui, nimeni nu se mai înțelege cu nimeni. Zidurile bolborosesc și ele și mestecă profeții sumbre pe masele roșii de cărămidă. Orașul e pustiu. Se teme de o nouă invazie? Încă e răcoare. Dar, la prânz, orașul o să ia foc de căldură. Poate și de asta au fugit oamenii. Nu mai suportă. Pe străzi am văzut cohorte nerușinate de șobolani, șoarecii au năpădit în tramvaie. Într-unul am zărit doar o bătrână ghemuită pe scaunul gravidelor.

Ieri, doi bărbați de la Salubritate au fost găsiți morți de beți, cu gâtleurile sfărțecate de rozătoare... Ele au început să ronțăie orașul dinspre răsărit, se împreunează în cimitirul pustiu, unde de ani de zile nu se mai îngroapă nimeni. Prin centrul orașului au început să dea târcoale câinii. Corciturile de javre...

Toată lumea bună e în vacanță. O vacanță, e drept, cam silită de zvonurile că orașul va fi luat iar cu asalt...

Au mai rămas niște funcționari mărunți de la Primărie, care înregistrează decesele, niște sergenți de poliție pedepsiți de șefii lor, toată Salubritatea aflată în luptă cu rozătoarele și așteptând ajutoare

din străinătate contra pericolului de epidemie, și pompele funebre...

A apărut deja un stol de corbi... Ieri, cei de la Salubritate au avut o idee genială: au aruncat un năvod peste un prun sfrijit în care corbii erau îndesați ca vinetele pe tarabă. O captură de zile mari... Acum corbii aceștia care trăiesc și până la două sute de ani se zbat în năvod ca niște pești cu aripi care vor muri... *(Își întinde gâtul.)* De aici se vede bine ceasul Primăriei. De două săptămâni nu mai merge. S-a oprit așa, din senin. Primarul a declarat la o conferință de presă ținută atunci că, din cauza căldurii grozave, piesele istoricului ceas, mândria orașului, s-au umflat și s-au blocat mecanismele... Un ceas care s-a umflat, va să zică, în pene... Nimeni n-a înghițit minciuna cu umflarea mecanismelor... Singurele care se umflă sunt numai prețurile. Dar dacă, totuși, primarul are dreptate? Atunci numai frigul de la iarnă îl va porni iar.

Trebuie să fie încă foarte de dimineată.

Tramvaiele nu au ieșit din depouri. *(Își ia bidonul cu păcură și măturicea.)*

Oricât aș unge șinele astea pe la încheieturi, șandramalele tot hârâie... Tramvaie nenorocite! Hoaște bătrâne! Sunt atât de vechi încât se aud de mai departe decât se văd. Și totuși, tramvaiele astea mai scheletice decât însăși moartea apără viața din oraș. Zi și noapte huruie, plescăie, scrâșnesc, tușesc, șuieră din încheieturi și sperie bestiile. Tramvaiele umblă toată noaptea prin decizia scrisă a Primăriei... Altminteri, orașul ar cădea. Ele sunt ca niște trenuri blindate care apără un oraș asediat...

Capătul ăsta de linie de la gară este, într-un fel, capătul lumii. Toți coboară din trenuri, aleargă, se urcă în tramvaie și revin și mai frământați în locul de unde au pornit... Ce mare brânză au făcut?! Eu sunt cel care îi dirijează pe toți. Pe toți! Cu asta!!! *(Ridică ranga de fier cu un aer triumfător.)* Dezlipesc și alătur macazul la șina de oțel. Ea este vâsla cu care înot în marea agitată a vieții. O simplă mișcare cu o mână și sute de oameni se duc acolo, sau acolo, sau acolo... La Dumnezeu sau la dracu'... Ha, ha, ha!!! Eu sunt stăpânul orașului. Da, da! Pe toți îi trimit unde vreau eu, unde am eu poftă, hi, hi, hi, hi!!! *(Își aprinde o țigară, după ce și-a rezemat ranga de coapsă.)*

Cui poate folosi o țigară pe burta goală? Mie, în nici un caz! Și, totuși, trag dintr-o țigară ca dintr-o micuță sticlă care să mă încălzească... Unde naiba o fi vatmanul? De ce nu vine odată?

(Începe să ungă canelura șinei, îndepărtându-se, încetul cu încetul, până iese din scenă. Se aude șuierul unui tramvai în viteză, apoi scrâșnetul amaric al frânelor. Apare Zilierul stropit cu păcură din cap până în picioare, cu bidonul turtit și mătura ruptă în două.)

ZILIERUL

(roșu de furie): Te crezi pe un tren internațional, orbete bătrân? Jigodie! Îți continui somnul de azi-noapte la manetă? *(la o piatră din caldarâm și o aruncă după tramvaiul care se îndepărtează în viteză.)*

Un nebun conduce un tramvai și nimeni nu s-a găsit să-l azvârle de acolo la balamuc?! Să-i pună mătura în mână să viziteze budele de acolo! Poftim! Era cât pe ce să mă taie în două, nemernicul! Oare nu l-o fi mușcat vreun câine turbat? *(Răsuflă adânc.)*

Ce-mi mai bate inima! De mâine, încep să-mi caut alt loc de muncă. Cum să nu fiu zilier toată viața, Doamne, dacă dau peste tot soiul de nebuni? Nici nu a oprit în stația de la gară, regulamentar! Ce dacă nu sunt la ora asta călători? El avea obligația să oprească! Vatmanul ăsta ticălos folosește ditamai tramvaiul public ca și pe autoturismul său personal. Ia pe cine vrea, oprește unde-i pică bine, îl smucește cum îi vine la îndemână... Când am să-i fac oare de petrecanie?

(Lovește cu o piatră desprinsă din caldarâm bidonul turtit, până când acesta își revine oarecum la forma inițială. Apoi leagă cu o bucată de sfoară din buzunar mătura ruptă.)

De l-aș prinde într-o seară pe o străduță lăturalnică, i-aș rupe spinarea, așa cum mi-a rupt el mătura! Să i-o dreagă apoi, dacă mai poate, starostele dracilor! I-aș pardosi scriul cu piei de șobolani. Să-i pută toată moartea!

(Din fundul scenei apare Țăranul, cu o traistă de lână pe umăr, cămașă albă, pălărie din paie de grâu și cu bocanci soldățești în picioare. Poartă în mână dreaptă un băț cu măciulie, cu care se sprijină la mers.)

ZILIERUL: Primul călător al zilei! Prima făptură, care s-a deșteptat înaintea tuturor!

ȚĂRANUL *(aparte):* Văd că omul ăsta a ajuns înaintea mea la stația de tramvai. Dar asta o fi stația cea bună? *(Îl examinează în ascuns pe Zilier.)*

Se vede că lucrează la șine.

ZILIERUL *(cercetându-l pe bătrân):* Dacă n-ar avea desaga aia pe umăr, pălăria pe cap și băta în mână, cu cămeșoiul ăla al lui ai zice că e unul băgat în cămașa de forță. *(Tresare.)* Dacă-i chiar unul scăpat de-acolo, de la balamuc? De ce nu se uită la mine? *(Luându-și seama, critic.)* Dar de ce să se uite? Cine ești tu? Dar sunt eu, totuși, atât de mic pentru domnia sa?!

ȚĂRANUL Aschimodia asta vărgată mă tot fură cu ochiul. Ce-o fi vrând? Bani sau băătură, așa de dimineată?

ZILIERUL: A înlemnit ca un tâmpit în fața ușii de ieșire de la stația CFR. Oare nu se mai urnește de acolo? Zevzecul! Că doar n-a venit în oraș să rămână statuie în fața gării!

ȚĂRANUL: Mi se pare că nimuricul boscorodește singur...

ZILIERUL: Oare nu i s-au mișcat chiar acum buzele?

ȚĂRANUL: Așa e: boscorodește singur... Ar fi bun de pus sperietoare în lanul meu de cânepă...

ZILIERUL: Ia să văd eu acum câte parale face nebunul. Îi fac semn să vină încoace și sigur face pe el de frică. Am speriat eu cu șmecheria asta oameni mai acătării decât el. Dar nebunilor le este frică, dacă îi iei tare. O s-o întindă numaidecât... *(Îi face semn să vină spre el.)*

ȚĂRANUL *(uimit):* Mi-a făcut semn să mă duc la el. Înseamnă că-i om de treabă. Iacă, vin! *(Apucă repede băta, pe care o rezemase de zidul gării, și se apropie repede de Zilier.)*

ZILIERUL *(speriat):* Să nu dai, să nu dai!

ȚĂRANUL *(uimit):* Nu dau!

ZILIERUL: Să nu dai, m-ai auzit?

ȚĂRANUL: Nu dau.

ZILIERUL: Dacă dai o dată, apoi tot dai. Pofta vine dând.

ȚĂRANUL: Dacă zici dumneata...

ZILIERUL: Să nu lovești pe nimeni. Ai mai lovit vreodată pe cineva?

ȚĂRANUL: Eu nu lovesc decât în lupi, mistreți, șerpi, șobolani și șoareci. Și, câteodată, mai dau și în nevastă.

Ha, ha, ha, ha!!!

ȚĂRANUL: Apoi, primăvara, dau cu sapa și după cârțile care-mi strică straturile de legume. Stau nemișcat și pândesc cu sapa ridicată în aer. Uite-așa! *(Ridică băta.)* Stau așa nemișcat și câte o jumătate de ceas și nu mișc.

ZILIERUL: De ce?

ȚĂRANUL: Cârtița are auzul atât de ascuțit, încât îl aude și pe bunul Dumnezeu când sfarmă știuleții de porumb toamna și aruncă boabele pe cer de se prefac toate în stele.

Și când cârtița începe să-și înalțe mușuroiul de țărână, ăla-i e și mormântul. Ochesc bine locul unde azvârle ea din picioare sub pământ și lovesc năpraznic cu sapa și o scot numaidecât afară de-o omoară lumina. *(Pune băta deoparte.)* Dar pe tine nu te lovesc. Nu ești cârtiță!

ZILIERUL: Ba sunt! Cârtiță încălțată în cizme sparte prin care intră apa. Nu mi-au mai dat altele noi. Ai pământ?

ȚĂRANUL: Dar tu?

ZILIERUL: Atât cât port în cizme.

ȚĂRANUL: Ești înșurat?

ZILIERUL: Nu.

ȚĂRANUL: De ce nu te-ai înșurat?

ZILIERUL: Care muiere crezi că vrea să vină după mine? Fără dragoste, muierile se mai pot mărita, dar fără biștari – ba!

ȚĂRANUL: Și acum ce ești?

ZILIERUL: Zilier.

ȚĂRANUL: Adică, zilaș.

ZILIERUL: Da, zilaș. Muncesc de azi pe mâine. Azi, aici, la tramvaie, mâine prind câini cu lațul de hingher. Poimâine, curăț haznalele orașului. Care muiere s-ar fi măritat cu un zilaș căruia-i pute salopeta a sânge și rahat? De aceea, m-am lăsat păgubaș. Câteodată, mai prind și eu câte o fufă pe care o plătesc cu un sfert din salariu. Dar de când cu boala asta urfă, sida, mă cam feresc.

(Deodată, scoate un icnet surd și e gata să se prăbușească.)

ȚĂRANUL *(îngrijorat):* Ce-i cu tine?

ZILIERUL: N-ai o țigară? Asta e a doua țigară pe care o trag pe stomacul gol.

ȚĂRANUL: N-ai mâncat astăzi?

ZILIERUL: Nu. Am stricat ieri banii pe băătură.

ȚĂRANUL: Atunci, ajută-mă să întind masa.

(Așază pe caldarâm un ștergar de cânepă, iar din traistă scoate un litru de băătură, caș, cămați, pâine, ouă fierte, castraveți, ceapă și brânză.)

ZILIERUL *(înlemnit):* Atâtea bunătăți la un loc n-am mai văzut de multă vreme.

ȚĂRANUL *(șterge gura sticlei):* Să-ți dea Dumnezeu sănătate! *(Trage o dușcă și întinde sticla Zilierului.)*

ZILIERUL *(ia sticla):* Mie?! Mie să-mi dea Dumnezeu sănătate? Să mi-o prăpădesc umblând pe șinele astea în zloată, pe frig și pe ploaie? Nu! Mai bine să le-o dea bunul Dumnezeu la alții, la cei care sunt vrednici de



ea. Să-ți-o dea ție, bunăoară! Și altora, care sunt aidoma ție!

Să-ți dea Dumnezeu și porția mea de sănătate! (*Ridică ochii spre cer.*) Dă-i, Doamne, și porția mea de sănătate aici pe pământ cât e în viață și locul meu din rai, după moarte. Amin! (*Bea cu înghițituri mari.*)

ȚĂRANUL: Dacă bei prea mult, o să-ți se isprăvească prea repede porția de sănătate, aici, pe pământ. Și, pe deasupra, dacă te îmbeți prea rău, nu o să mai afli drumul spre rai. Ai mare grijă de sănătatea ta. Sănătatea, dragul meu, este ca și pământul. Trebuie îngrijită, ca să dea roade. Iar cel dintâi rod al sănătății este puterea de muncă. Apoi, celelalte roade vin de la sine: belșugul, și familia, și copiii.

ZILIERUL: Ești un om înțelept. Cât despre sănătatea mea, ce să zic? Înainte de a veni tu aici, nemernicul de vatman a vrut să schilodească cu tramvaiul porția de sănătate pe care ți-am fâgăduit-o. Îmi mai dai un dărab de cârnat?

ȚĂRANUL: Cu dragă inimă. Ia un cârnat întreg, este destul. Să nu-ți fie rușine!

ZILIERUL: Numai în fața ta am sentimentul ăsta, de rușine. Mulțumesc.

ȚĂRANUL: Ascultă! Care tramvai merge la Prefectură?

ZILIERUL: (*uimit*): Dar ce treabă ai tu acolo?

ȚĂRANUL: Eu nu am nici o treabă. Ei au.

ZILIERUL: 1 negru.

ȚĂRANUL: Unu' negru?!

ZILIERUL: (*îmbucând cu mare poftă*): Îhî!

ȚĂRANUL: (*uimit*): Negru-negru?!

ZILIERUL: Negru. (*Îl bate pe umăr.*) Ascultă, omule: dacă mănânc bine, pun pariu că-l bat!

ȚĂRANUL: Pe cine?

ZILIERUL: Pe vatman. Când m-am angajat aici, m-a snopit în bătaie. Dar dacă prind puteri, îi trag o chelfăneală de-o să semnalizeze pe la intersecții numai cu vânățile. (*Începe, din senin, să rădă.*)

ȚĂRANUL: De ce râzi?

ZILIERUL: Mi-am adus aminte de ceva. Într-o bună zi șeful mi-a spus că sunt cu cașul la gură. Da, domnule șef, sunt cu cașul la gură! Veniți să mă vedeți! (*Mestecă o felie de caș cu mare poftă.*) E o fericire să fii cu cașul la gură. (*Sare dintr-o dată în sus.*) Păzea! Păzea! Vine!

ȚĂRANUL: Ce?

ZILIERUL: Tramvaiul. (*Se aude cum trece, șuierând, un tramvai.*) Dacă nu ești atent, îți taie picioarele.

ȚĂRANUL: Știu.

ZILIERUL: De unde știi?

ȚĂRANUL: La noi în sat a murit unul tăiat de tramvai. S-a dus în oraș să-și vadă feciorul, la facultate. Nefiind obișnuit cu orașul, a fost tăiat de tramvai. De-atunci, mi-e frică de oraș și de tramvaie. Tare mi-e frică. Tramvaiul acela a îngrozit tot satul.

ZILIERUL: (*Îl bate protector pe umăr*): Câtă vreme ești cu mine, să nu ai nici o teamă. Vezi-ți de treabă! Te văd bărbat în putere și cu multă minte. Când vine tramvaiul 1 negru, te urci în el și valse! până la Prefectură. Ușile se deschid ele singure!

ȚĂRANUL: La Prefectură?

ZILIERUL: Nu, la tramvai.

ȚĂRANUL: Cum de se deschid ele singure, la tramvai? Parcă ar fi lucrătura diavolului...

ZILIERUL: Și se închid tot singure. Vatmanul se uită chiorș într-o oglindă și vede tot. E simplu, dar pentru un țăran care nu a mai fost la oraș...

ȚĂRANUL: Am mai fost când am plecat pe front.

ZILIERUL: Nu știu de ce te îngrozești degeaba. Hardughile astea de tramvaie nu fac absolut nici un rău nimănui. Fii liniștit.

ȚĂRANUL: Îți mulțumesc pentru încurajare. Fă bine și mai bea!

ZILIERUL: Nu. Nu vreau să mă îmbăt. Pot fi dat afară din depou. Așa, de bine-de rău, am o slujbă. Ung încheieturile șinelor de tramvai cu păcură și cu ranga asta lipesc macazul unde trebuie. Hai, vino să-ți arăt! (*Ung cu măturicea canelura și împinge cu ranga de fier un macaz.*)

ȚĂRANUL: (*privind cu atenție*): Nu-i greu deloc.

ZILIERUL: (*aparent jignit*): Nu-i greu, da' pentru asta trebuie să ai cap.

ȚĂRANUL: Și eu nu am cap?

ZILIERUL: Cine a spus că nu ai? Ai! Tu ești un mare înțelept, în felul tău. Stai în sat, departe de nebulia marelui oraș, și-ți vezi de-ale tale. Ai aer curat, liniște și bucate destule. N-ai treabă cu nimeni, nu te doare capul ce va fi mâine, nu ai insomnii și dormi ca un buștean, fără vise.

ȚĂRANUL: Fără vise, nu. Acum două nopți am avut un vis de s-a crucit tot satul.

ZILIERUL: Și ce-ai visat?

ȚĂRANUL: Am visat niște pigmei roșii din deșert care încercau să dărâme piramidele. Cum nu izbuteau, au început să se certe și să urle unii la alții și zgomotul a pricinuit o avalanșă. Nisipul veacurilor s-a urnit din înaltul treptelor de piatră care urcau spre cer și pulberea i-a acoperit pe pigmeii roșii... Carele de luptă li s-au frânt împreună cu toate mașinăriile lor de distrugere. Apoi, nu știu cum s-a făcut că m-am pomenit pe o corabie. Cu tot avutul meu, cu vaca și vițelul, capra și oaia, câinele și pisica, calul și bivolul, porcul și găinile, rața și gâsca, șarpele de casă și muiera cu copiii... Și corabia plutea mândră pe apele Nilului când, deodată, pisica a început să miaune, câinele să latre, porcul să grohăie, bivolul să tropăie, gâsca să găgăie, găinile să cotcodăcească, calul să fornăie, capra să behăie, oaia să tremure, vaca să ragă, șarpele să sâsăie, copiii să plângă, muiera să țipe...

Am ieșit afară pe puntea corăbiei în noaptea mai neagră decât ciurma și nu vedeam nimic, dar simțeam și eu, ca toate celelalte animale, că ne apropiem de o prăpastie... M-a trezit cocoșul. Eram leorcă de sudoare și, când m-am ridicat din pat, tremuram tot. Ce zici de visul ăsta?

ZILIERUL: ăsta nu-i vis, e potop. Ce zici, o să vină sfârșitul lumii?

ȚĂRANUL: (*își face cruce*): Chiar dacă n-ar veni acum sau altcândva, pentru că aceea clipă o știe numai Tatăl, noi trebuie să fim pregătiți în orice clipă.

(*Trece un tramvai șuierând, se oprește și Încasatoarea, care desface un ghem și taie cu foarfeca ața pentru tricotat, urlă la Zilier.*)

ÎNCASATOAREA: Ce stai și caști ochii? Cară-te de-aici lângă cimitir! A plesnit o șină de tramvai. Du-te și ajută-l pe ălălat s-o sudeze la loc. Hai, nu mai trângăni! Cară-te! (*Desface ața de pe ghem în tramvaiul pustiu, care se urmește din loc.*)

ZILIERUL: Scorpia! Târfa! Ticăloasa! (*Abătut.*) E nevasta șefului.

ȚĂRANUL: Te duci?

ZILIERUL: Ba bine că nu! Aici e ca în armată: execuți! Chiar și ordinea unui nebun! Dacă nu ascult, mă concediază. N-am chef să-mi caut de mâncare în lăzile de gunoaie. (*Înciudat.*) Fir-ar să fie! Mereu se rup șinele de lângă cimitir. Și știi de ce? Îi pedepsește bunul Dumnezeu! Vor să facă din cimitir parcul de distracții al orașului. În loc să le plesnească morților oasele, plesnesc șinele! Să fie șinele de oțel mai slabe decât măduarele morților batjocoriți?! Au înălțat acolo și un bloc cu zece

etaje. Dar nimeni nu mai stă în el, din cauza feluritelor ciudăţenii care se întâmplă acolo. Doi tineri însurăţei care au primit apartament acolo, în prima noapte de dragoste s-au trezit cu o bătrânică între ei... Când au aprins lumina, a dispărut...

ȚĂRANUL: Zici că şinele plesnesc, dar oasele morţilor nu? Pot să jur asta.

ȚĂRANUL: Moartea e mai tare ca fierul, dar viaţa e mai tare decât moartea, ştii? Văd eu lucrul ăsta la mine în grădină. Morţii sunt cei care ne țin pe noi în viaţă. La noi în sat, morţii, de fapt, nu mor niciodată. În fiecare duminică sunt pomeniţi la biserică, faptele lor sunt pe buzele noastre, iar la Duminica Tomei morţii sunt chiar mai vii decât viii. Mor cu bucurie, numai să înviez de Duminica Tomei alături de toţi ai mei!

ZILIERUL (*posomorît*): Eu mă duc. Şi atât aş mai vrea să stau de vorbă cu tine... Mă duc. Poate beau lapte proaspăt şi cald.

ȚĂRANUL (*uimit*): De unde?

ZILIERUL: Din cimitir. Am văzut vaci pascănd peste morminte şi bălegându-se peste cruci. (*Îi dă măturicea şi ranga.*) Te rog, unge şinele de tramvai până vine tramvaiul tău! (*leşe cu paşi mari, preocupat.*)

ȚĂRANUL (*strânge masa, pune totul în traista de lână*): laca, mai învăţ şi eu câte ceva! (*Unge şina cu păcură.*)

Ce se aude? Tramvaiul!

Moşul meu îmi spunea că pe vremea lui tramvaiele erau trase de cai. Atunci, da, aş fi putut să lucrez la oraş. Ce mi-ar fi plăcut să mân caii prin oraş! I-aş fi îngrijit bine, coama şi coada să le strălucească de curăţenie! I-aş fi potcovit cu potcoave de fier moale şi le-aş fi dat ovăz cât le-ar fi trebuit! (*Speriat.*) Dar dacă ar fi alunecat ori s-ar fi împiedicat un cal, cum aş fi oprit nămetenia de tramvai? Cum, oare, cum?!

Opreşti o căruţă, dar un tramvai încărcat cu lume...

Un tramvai nu poate fi oprit... El vine mereu, vine, vine, vine... Ca moartea... Bine că n-am trăit vremurile acelea. Aş fi omorât caii cu tramvaiul...

(*Continuă să ungă canelura şinei cu păcură, când, deodată, se opreşte, ca fulgerat. Măturicea şi bidozul îi cad din mâini.*)

Mare-i minunea Ta, Doamne... lată! A crescut un fir de grâu lângă şinele de tramvai... Spicul s-a înnegrit puţin, dar cred că boabele sunt pline şi curate... (*Îngenunchează cu veneraţie, rupe spicul, îl freacă între palme apăsător, alege grăunţele de pleavă, pe care o suflă din căuşul palmelor.*)

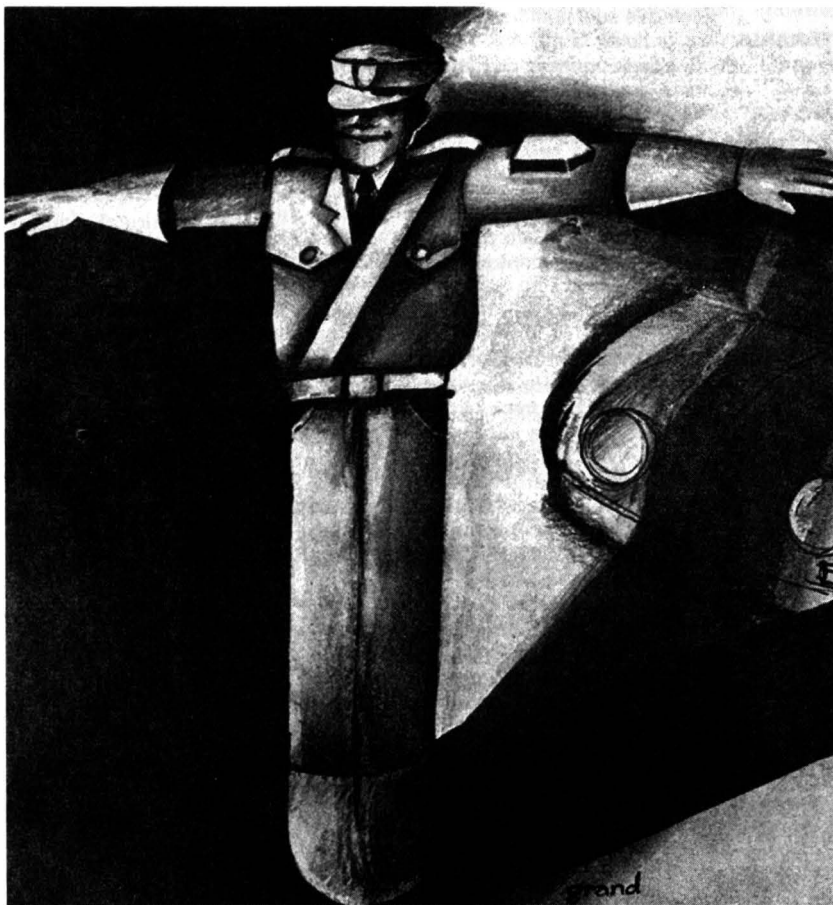
Răsuflarea gurii mele suflă pleava-n răpe rele. Doamne, Dumnezeu! Ce boabe mari şi sănătoase! Nici mana din pustie nu a arătat aşa! Aurul aurului! Dinţii balaurlui! Stelele cerului! Mătăniile adevărului! Acest bob de grâu are o dungă ca şi spinarea unei fete frumoase. Când ea se culcă sub

pământ, îi ies genele de aur prin ţărână şi picură lacrimi în formă de boabe de grâu... Binecuvântează, Doamne, plânsul acesta care ne hrăneşte... (*la un bob pe care-l mestecă cu grijă în gură.*)

E bun şi dulce ca mierea. E ca şi primul sărut de dragoste dat pe furiş. Nu te mai sature. Grăul este mana zilelor noastre, care ne mai aduce aminte de bunul Dumnezeu. (*Îşi zuruie boabele din pumn la ureche.*)

Cântă ca nişte bănuţi de aur din salba unei mirese... (*Îşi ia pălăria de pai din cap şi varsă boabele înăuntru.*)

Nu vreau să pierd nici un bob. M-am născut grăului rob.



(*Se aude şuierul tramvaiului. Țăranul se precipită, dar pune bocancul în spaţiul destinat macazului şi acesta, acţionat automat de la distanţă de greutatea tramvaiului care se apropie, îi prinde piciorul ca într-o menghină.*)

ȚĂRANUL

(*căzut jos*): Ajutor! Ajutor! Mi-a prins piciorul! Ajutor, oameni buni! (*Aparte.*) Trebuie să mă descalţ! Repede! Repede! (*Uruiul tramvaiului se apropie şi mai mult.*) Nimeni... Nu mă aude nimeni... Tramvai blestemat...

(*Se chirceşte în aşteptare, cu ochii holbaţi de groază. Tramvaiul se opreşte la câţiva paşi de el, scârţâind înfiorător.*)

ÎNCASATOAREA (*se dă jos, fără a înceta să desfacă ghemul*): Nenorocitul! Ce cauţi între linii?



ȚĂRANUL: Afurisitul ăsta de fier mi-a prins piciorul.

ÎNCASATOAREA: Prostule! Ține de ghemul ăsta! (*Țăranul îi ia ghemul din mână, timp în care Încasatoarea apucă ranga căzută, împinge macazul la o parte și Țăranul își trage bocancul afară, apoi se apleacă și caută atent printre șine.*) Dar ce cauți, nenorocitul?

ȚĂRANUL: Asta e treaba mea! Ia-ți ghemul înapoi! Îți mulțumesc că m-ai ajutat. Acum, fă bine, du-te și lasă-mă-n pace!

ÎNCASATOAREA: Ți-ai pierdut mințile printre linii?

ȚĂRANUL (oțărît): Da, scumpă doamnă, mi-am pierdut mințile printre linii și acu', după cum vezi, mi le caut să mi le pun la loc în pălărie.

ÎNCASATOAREA: Mă, tu te-ai țicnit rău de tot! Dacă te-ar fi călcat tramvaiul, nici n-ar fi fost mare pagubă pe lumea asta! (*Dintr-o dată se repede la el și-l scutură, furioasă.*) Mă, ai să mori, n-auzi, ai să mori. Zilele tale sunt numărate...

ȚĂRANUL (*se scutură*): Ia mai lasă-mă-n pace, cobe! Cară-te, până nu te pocnesc cu băta-n cap! (*Apucă băta și o ridică, amenințător.*)

ÎNCASATOAREA: Zilele tale sunt numărate...

ȚĂRANUL: Cară-te, îți spun!

(*Încasatoarea se îndepărtează cu ghemul în mână. Tramvaiul se urnește din loc.*)

Iacă drăcia dracului! Au venit peste mine cu hărăbaia lor și mi-am pierdut semințele... Aproape toate s-au risipit printre pietre... Dar oare vor rodi din nou? Nimeni nu a văzut cum a crescut spicul ăsta de grâu aici și toți mănâncă pâine. (*Închide ochii.*)

Văd cum din boabele risipite se va înălța o pădure de grâu. Pe aici nu va mai trece tramvaiul, pe aici nu va mai trece nimeni. Un zid de aur greu se va înălța în fața lui. Pe aici nu se trece. Țepile spicelor vor sări ca niște pisici sălbatice în gâtlejurile Încasatoarei și vatmanului. Securea umblătoare a tramvaiului va fi străpunsă de rădăcini. Rădăcina e mai tare ca fierul. Fierul ruginește sub ploaie, dar iarba înfloarește. Rădăcina e taina care biruie. (*Răde.*)

Văd deja iarba crescută pe dușumeaua tramvaiului... Puful păpădiilor va ieși prin geamurile sparte... Apoi ploile vor îngropa, încet, nămetenia nesimțitoare de fier, iar noaptea, pe barele din mijloc, vor cânta privighetorile până spre ziuă... În motorul tramvaiului va ciripi încet carul ruginei... Rădăcina... rădăcina este mai puternică decât fierul. Și sămânța e mai tare decât linia...

(*Se aude iar șuierul de tramvai.*)

Trece un tramvai... roșu... nu e pentru mine. Să mă așez... Îmi tremură picioarele...

Ar fi bine să mă descalț... Să pot să fug din calea tramvaielor...

(*Se descalță și aruncă cât colo bocancii. Se apropie un tramvai, șuierând.*) Și tramvaiul ăsta de culoare galbenă. Dar ruda o fi tramvaiul negru care duce spre centrul orașului, la Prefectură? (*Se apropie un tramvai, șuierând.*) Și tramvaiul ăsta e de culoare galbenă. Dar unde o fi tramvaiul care duce spre centrul orașului, la Prefectură? (*Se repede înaintea tramvaiului.*)

ÎNCASATOAREA: Ce, ai înnebunit? Vrei să te-nchidă că oprești circulația? Ce vrei?

ȚĂRANUL: În oraș toate tramvaiele sunt galbene și roșii?

ÎNCASATOAREA: Da.

ȚĂRANUL (*bolborosind*): Și... tramvaiul negru?

ÎNCASATOAREA: Ești nebul, nu este nici un tramvai negru! (*Trage fereștriuca, depănând în continuare ghemul.*)

ȚĂRANUL: Cum adică, tramvaiul negru... nu există? Și totuși zilașul care m-a lăsat aici să lucrez în locul lui...

Trebuie să mă duc pe jos la Prefectură... Să mă încălț... (*Nu mai apucă să ia bocancii, fiindcă apare Zilierul.*)

ZILIERUL: Tot nu ai ajuns în centrul orașului, omule?

ȚĂRANUL: Și sculele tale?

ZILIERUL: Trebuia să le fi lăsat aici, nu s-ar fi atins nimeni de ele.

ȚĂRANUL: M-ai mințit de la obraz.

ZILIERUL: Cum adică?

ȚĂRANUL: Mi-ai spus că în oraș umblă un tramvai negru. Nu există nici un tramvai negru, am întrebat Încasatoarea. Toate tramvaiele sunt galbene și roșii. Când te-am întrebat care tramvai merge spre Prefectură, nu mi-ai răspuns că unu' negru?

ZILIERUL: Ba da, 1 negru...

ȚĂRANUL: De un ceas stau și aștept. N-a apărut nici un tramvai negru...

ZILIERUL (*Începe să priceapă confuzia și izbucnește într-un râs nestăpânit*): M-ai înțeles greșit, omule. Eu am spus 1 negru, tu ai înțeles unu' negru!!! Ha, ha, ha, ha, ha!!! Tu ai înțeles culoarea, nu numărul de ordine.

ȚĂRANUL (*Încă nelămurit*): Cum?

ZILIERUL: Eu am spus cifra, tu ai înțeles litera! Tu ai văzut culoarea, nimic altceva! Tramvaiul 1 negru este tramvaiul care are înscrisă la cabina vatmanului cifra 1, de culoare neagră. Acel tramvai merge în centrul orașului.

ȚĂRANUL: Acela?

ZILIERUL: Sigur că da. Tu ai crezut, după firea ta, că e un tramvai în întregime negru, nu-i așa?

ȚĂRANUL: Așa mi-ai spus!

ZILIERUL: Așa ți-am spus, dar e vorba de cu totul altceva decât ai priceput tu.

ȚĂRANUL: La mine albul e alb și negrul e negru.

ZILIERUL: De ce nu-ți pui pălăria pe cap? Încalță-te! Ce ai acolo, în pălărie?

ȚĂRANUL: Grâu.

ZILIERUL: Grâu? De unde?

ȚĂRANUL: Dintre șine.

ZILIERUL: Bine că l-ai smuls de acolo. Dacă ar fi venit șeful și l-ar fi văzut acolo, m-ar fi dat afară... Îmi caută de câțeva vreme nod în papură... O, ce bine că ai făcut curățenie între linii. (*Se aude un șuier.*) Tac! Auzi? Ce să aud?

ZILIERUL: Cred că vine un tramvai. Dar e un șuier neobișnuit, pe care nu l-am mai auzit niciodată. Șuierul vine dinspre răsăritul orașului.

(*Se uită și el, măsoară zgomotul ce se aude tot mai tare, ochii i se fac cât cepele.*)

Vine... un tramvai negru... Nemaipomenit! De când circula în oraș un asemenea tramvai?! De când? Spune-mi! Nu se poate! Spune-mi că mă înșală ochii! E o vedenie! E o... nălucă!!!

ȚĂRANUL: Îl văd bine acum! E negru ca un bivoli când iese din apa râului!

ZILIERUL (*se freacă la ochi*): Nu, nu se poate! (*Zgomotul crește înfiorător.*)

ȚĂRANUL: Mă duc.

ZILIERUL (*îngrozit*): Nu te duce, omule!

ȚĂRANUL: Nu mai am vreme să mă încălț... Dar semințele le-am luat cu mine.

ZILIERUL: Tramvaiul e complet gol!

ȚĂRANUL: Cu atât mai bine. Am unde să mă așez și unde să-mi pun desaga. Înăuntru am biblia și ochelarii. (*Se îndreaptă spre tramvai.*) Iată, ușile s-au deschis singure...

(*Cade cortina*)

TEHNICA UTOPIEI NEGATIVE

TEHNICA RAIULUI de Mihai Ispirescu • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data reprezentației: 7 februarie 1997 • Regia: Dan Micu • Decoruri, costume și light-design: Dragoș Buhagiar, Irina Solomon • Muzica și interpretarea la pian: Dorina Crișan Rusu • Mișcarea scenică: Felicia Dalu • Distribuția: Gheorghe Dinică (Leopold/Maestrul), Constantin Dinulescu (Bondi), Olga Delia Mateescu (Narcisa), George Ivașcu (Geo), Valentin Uritescu (Bill), Alexandru Georgescu/Dragoș Ionescu (Edmond), Vivian Alivizache (Linda), Tamara Crețulescu (Ernest), Felicia Dalu (Îngerul Albastru Cândva), Dan Morariu (Un decorat), Iulia Boroș (Îngerul Ilarion), Mihail Panait (Dansatorul), Rona Hartner (Patinatoarea), Ana Maria Covaser (Viola) ș.a.

Așa cum utopiile pozitive sunt, în literatură, opera unor umaniști pe cât de iertători față de păcatele omenirii, pe atât de naivi în fond, tot astfel utopiile negative sunt opera unor ironiști pe cât de lucizi, pe atât, la rândul lor, de naivi. Primii își închipuie că, propunând semenilor un model social superior, îi vor determina să-l și adopte; ceilalți speră că, înfățișându-le proiecția mărită a viciilor sistemului în care trăiesc, îi vor face să se lepede, răsând, de el ori, măcar, să-l asaneze. Avantajul celor dintâi este că sunt priviți cu bunăvoință de contemporani; blestemul celorlalți este să aibă parte în viață de uitături

piezișe, dacă nu și de reprobări mai concrete (vezi cazul lui Jonathan Swift), singura lor consolare rămânând aceea că posteritatea îi va citi cu mai multă plăcere decât pe colegii lor. Prin noua sa piesă, **Tehnica Raiului**, Mihai Ispirescu își asumă riscul (și, cine știe, voluptatea) de a fi admis printre damnați.

Asta nu înseamnă că, până acum, dramaturgul s-ar fi bucurat de răsăturile soartei. Înainte de '89, piesele sale cele mai împlinite, **Trăsura la scară** și **Într-o dimineață (Aprilie, dimineața)**, comedii crâncene și încrâncenate, au cunoscut prea des briciul cenzurii și prea rar scândura scenei. Mai încoace, **Arșița și viscolul**, scriere de aceeași factură, s-a întâlnit cu publicul printr-o singură montare, deși e una dintre puținele piese (valide) inspirate din actualitatea „tranziției”, subiect care, dacă e să ne luăm după confesiunile emise în felurite împrejurări, le stă foarte tare la inimă regizorilor, ba chiar și criticilor preocupați de literatura dramatică națională. Acestea erau texte de tip realist, în care însă comicul atroce, grotesc deformant (căci Ispirescu, la fel ca și ilustrul său concetățean din „republica Ploieștilor”, Caragiale, vede monstruos) deschidea subit o breșă metafizică dătătoare de frisoane. O dată cu **Tehnica Raiului**, autorul părăsește solul realității imediate, îndreptându-se spre un fantastic declarat, dar straniu de familiar – pentru

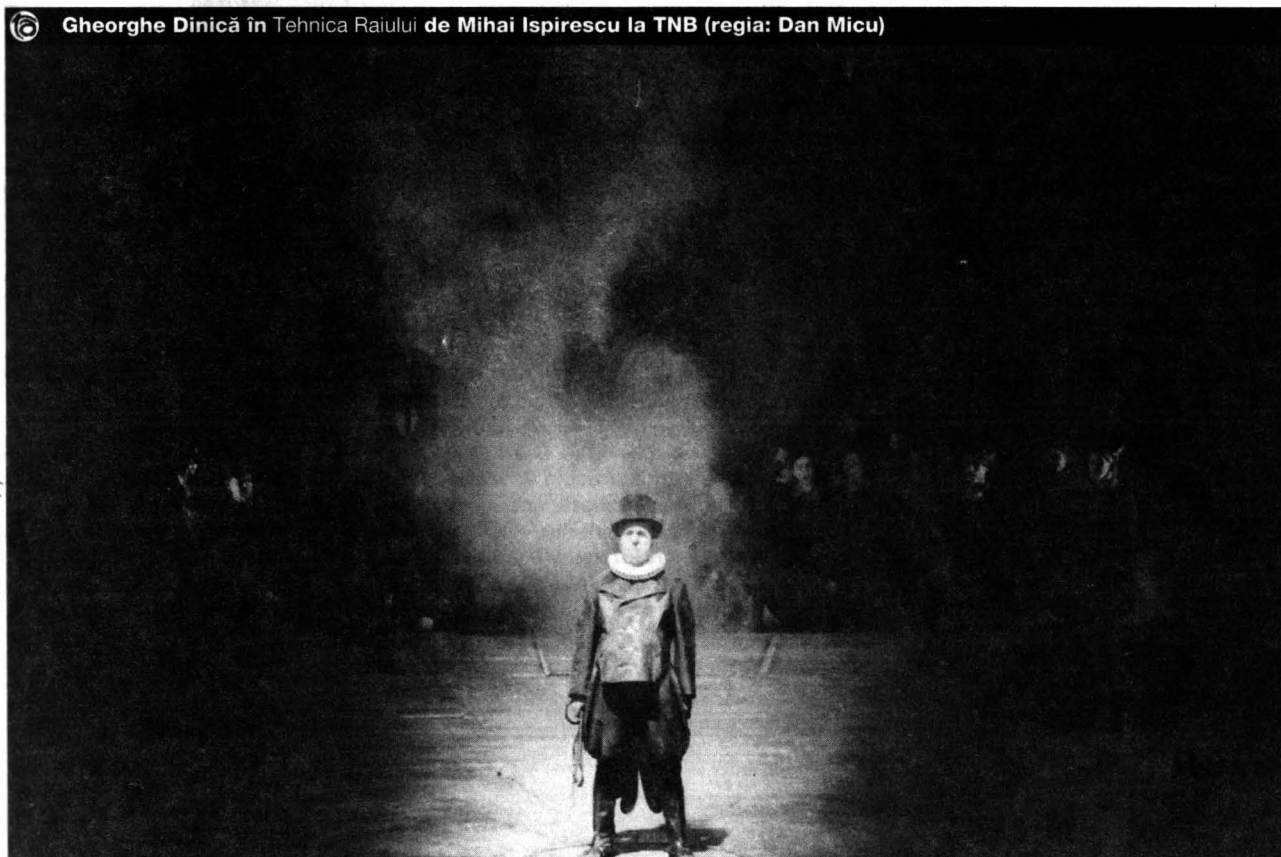
că rocambolescul Saliola, denumire a unei mici planete și, totodată, a ideologiei lozincarde ce guvernează acolo, e doar substitutul onomastic al „epocii” pe care am depășit-o nu demult. După cum tot așa ceva e și Aloilas-ul rival, planetă și ideologie dominate, sub semn numai aparent contrar, de același haos ostil individului. Rătăcit, pierdut între aceste două lumi deopotrivă inacceptabile, unde stăpânește cu nume diferite (Leopold/Maestrul) un unic duh malefic, „omul obișnuit” (Geo) va invoca disperat, în final, ajutorul îndoielnic al unei forțe supreme ce pare hotărâtă să distrugă, imparțială, pe toți și toate.

O utopie negativă, cum spuneam, în care Mihai Ispirescu trece, ca în binecunoscuta anecdotă, de la ipostaza pesimistului („Mai rău decât așa nu se poate!”) la aceea a optimistului: „Ba se poate, ba se poate!!”. E o trecere sesizabilă și în limbaj: replicii cursive, malițioase, sprintene din celelalte piese îi ia locul aici un dialog sincopat, cu multe fraze neterminate, exprimând parcă o imensă oboseală interioară. Atrăgător din punct de vedere pur literar, căci materializează incoerența și alienarea universului înfățișat, procedeul fragmentează însă considerabil acțiunea propriu-zisă, al cărei flux e uneori greu de urmărit. Dar, oricât de surprinzătoare și derutantă, **Tehnica Raiului** este un text

PREMIERĂ ABSOLUTĂ



Gheorghe Dinică în **Tehnica Raiului** de Mihai Ispirescu la TNB (regia: Dan Micu)



ÎN TRE ONEST ȘI ONORABIL



cel puțin interesant, demn de atenția oricărui regizor ambițios.

Un astfel de regizor s-a dovedit Dan Micu, de altminteri consecvent promotor al dramaturgiei lui Mihai Ispirescu, din ale cărui **Trăsura la scară** și **Într-o dimineață** a făcut cu ani în urmă, la Teatrul „Nottara”, spectacole de succes. De astă dată, sedus, probabil, de amploarea viziunii autorului și de generoasele perspective pe care ea le oferă unei desfășurări scenice bogate, Dan Micu a preferat studiului minuțios al personajelor și desenului strict al mizanscenei, calități ce dăduseră strălucire montărilor amintite mai sus, o tratare în stil grandios a substanței dramatice. E drept, și uriașa scenă a Sălii Mari a TNB predispune la excese de concepție – am văzut și cu alte ocazii... Rezultatul a fost un spectacol copleșitor ca extensie „orizontală” și fastuos ca plasticitate – tandemul scenografic Dragoș Buhagiar-Irina Solomon poate serba încă o victorie, căci platforma circulară construită de ei, arenă de circ și totodată secțiune în trunchiul Pomului Cunoașterii, e cu adevărat o idee creatoare –, un spectacol fără îndoială impresionant pentru ochi, dar în care semnificațiile dispar, înghițite de preaplinul vizual. Impresia persistentă e că undeva, în profuziunea de culori și sunete (foarte bună, ca de obicei, muzica Dorinei Crișan Rusu), zace ascuns ceva important, esențial, care însă îți scapă, fuge, se șterge... Și pleci cu regretul că ai trecut nepăsător, dar fără să ai vreo vină, pe lângă acel ceva.

Așa cum se estompează înțelesurile, se estompează și prezențele actricești. E imposibil să spui că vreunul dintre interpreți nu joacă bine, dar e foarte greu și să spui **cum** joacă fiecare sau întreaga echipă. Reții, desigur, conturul ferm dat de Gheorghe Dinică celui Janus bifrons care e Leopold, pentru că, atunci când apare în scenă, magnetismul personalității artistului condensează parcă sensurile risipite, iar sarcasmul lui dă un salutar accent de realitate întâmplărilor. Reții și secvențe din evoluțiile dense în dramatism ale lui George Ivașcu și Constantin Dinulescu, sau din acelea nuanțate comic ale lui Valentin Uritescu și Olgăi Delia Mateescu, ale lui Vivian Alivizache și Tamarei Crețulescu. Ansamblul, însă, fizionomia globală a spectacolului îți rămân străine, îndepărtate și – pe nedrept – indifferente.

ALICE GEORGESCU

MATCA de Marin Sorescu
● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA
● Data reprezentației: 8 martie 1997
● Regia și ilustrația muzicală: Daniela Peleanu ● Scenografia: Viorel Penișoară Stegaru ● Distribuția: Anca Dincă Dragomir (Irina), Vasile Cosma (Moșul).

Capodoperă a dramaturgiei soresciene, cu nimic mai prejos de **Iona** sau **Paraceliserul**, **Matca** a avut parte de o premieră absolută la Geneva, după care s-au succedat numeroase montări în țară. Să ne reamintim câteva dintre ele. Pe scena Teatrului Mic, care a întreprins un turneu de succes în Polonia cu acest spectacol, regizorul Dinu Cernescu a avut năstrușnica idee de a împărți rolul Irinei în trei, „multiplicând” personajul, ceea ce nu a împiedicat-o pe Leopoldina Bălanuță să-i dea o interpretare memorabilă, ca și aceea a lui Vasile Nițulescu (Moșul). La Baia Mare, rolul Moșului era interpretat, cu aplomb și înțeleaptă detașare de sine, de către Vasile Constantinescu. Printre interpretele de referință ale Irinei s-a aflat și Silvia Popovici, care a dat o tulburătoare semnificație scenică monologului final, inclus în recitalul „Treptele iubirii”. La Piatra Neamț, unde decorurile erau semnate de Liviu Ciulei, iar regia chiar de către autorul piesei, o interpretă sensibilă a Irinei a fost Catrinel Paraschivescu, rolul Moșului fiind jucat cu vigoare de către Cornel Nicoră. Aici s-a montat varianta lungă a textului (ca și în cazul **Actului Venețian**, ea nefiind superioară celei inițiale), ursitoarele sau moșii („urîții”) căpătând o pondere și o funcționalitate deosebită în spectacol. În fine, parcă nu foarte demult, la Ploiești, în direcția de scenă a actorului Dan Bădărau, un recidivist într-ale regiei, o foarte bună Irina a fost Camelia Maxim, ea făcând un reușit cuplu cu Dumitru Palade, sobru și reținut în rolul Moșului. Au fost și alte montări, cum desigur vor mai fi nenumărate, piesa având capacitatea de a transforma datele conjuncturalului – inundațiile din 1971 – în materia primă a unei drame a condiției umane, care va interesa, cu siguranță, și în mileniul următor.

În ceea ce-l privește, Naționalul craiovean se poate mândri că și-a legat numele de reprezentarea dramaturgiei soresciene, nefiind foarte departe de a realiza o „integrală” a dramaturgiei lui Marin Sorescu. L-a jucat în condiții grele, de aspră cenzură, reușind să dea totuși montări de referință precum **A treia țepă** și **Vărul Shakespeare**, ambele în regia lui Mircea Cornișteanu. Mai de curând, marele actor care este Ilie Gheorghe continuă să dea o strălucită interpretare monodramei **Iona**. Departe

de a fi deci un act conjunctural, înscrierea piesei **Matca** în repertoriul actualei stagiuni are semnificația unei onorante continuități repertoriale, nici considerentele de ordinul afinităților spirituale și al datorilor morale nefiind în acest caz neglijabile, ci, dimpotrivă, exemplare. Tocmai de aici, exigența sporită cu care suntem **îndreptățiți** să privim o montare Marin Sorescu pe scena Teatrului Național din Craiova, cu dorința și speranța de a asista la un nou eveniment artistic.

Din păcate, regia Danielei Peleanu nu ne oferă decât un spectacol bine intenționat, dar interesat prea mult de jocul efectelor scenice, ca să se mai poată concentra pe substanța dramei, transmisibilă doar printr-o muncă stăruitoare cu actorii, finalmente prin jocul acestora. Nu știu dacă tânăra regizoare a căzut în capcana întinsă de scenografia lui Viorel Penișoară Stegaru, vizibil preocupată de realizarea acestor efecte, de multe ori exterioare, sau dacă nu cumva bogata experiență a talentatului scenograf craiovean s-a lăsat prea repede sedusă de dorința inventivității regizorale, uitând de austeră simplitate de care au nevoie dramele ontologice soresciene. Lucrurile nu stau prea bine nici la capitolul recuzită și costume. Un coșciug despre care se spune că e din stejar, tocmai pentru că trebuia să aibă o rezistență simbolică, e desenat pueril, în manieră operetistică, iar Moșul, când încearcă să se primenească, înainte de a se așeza în sicriu, apare într-un soi de combinezon fără mâneci, stârnind involuntar o ilaritate greu reprimabilă. Altfel, distribuția a fost bine făcută, rolul Irinei fiind încredințat tinerei Anca Dincă Dragomir, actriță ce-și probează resursele pentru interpretarea acestui personaj dificil, tratat însă liniar și monocord din punct de vedere regizoral. Cum nu se poate mai indicat pentru rolul Moșului, având deopotrivă greutate și forță, Vasile Cosma e la rândul său să alunece spre pitoresc, uneori uitându-se că hazul e de necaz și că replicile personajului, în răspărul lor, ascund o filozofie de viață edificatoare pentru dănuirea ființei neamului românesc. Sunt și efecte scenice realmente reușite, chiar bogat sugestive, dar ele par mai mult să abată atenția decât s-o concentreze pe substanțialitatea discursului auctorial.

Se poate și așa, publicul dovedindu-se chiar entuziast. Numai că ceea ce pentru Daniela Peleanu nu-i deloc rău, ba chiar onorabil, pentru Teatrul Național din Craiova e numai onest, adică destul de puțin.

VICTOR PARHON



DOMNIȘOARA NASTASIA: UN CAZ

DOMNIȘOARA NASTASIA de G. M. Zamfirescu • **TEATRUL ODEON** • Data reprezentației: 20 martie 1997 • Regia: Horea Popescu • Decorul: Nicolae Ularu • Costumele: Romana Preoteasa • Coloana sonoră: Vasile Manta • Aranjamente muzicale originale: Dinu Giurgiu • Distribuția: Adriana Trandafir (Nastasia), Sebastian Papaiani (Ion Sorcovă), Petre Nicolae (Vulpașin), Marian Ghenea (Luca), Dorina Lazăr/Virginia Rogin (Vecina), Carmen Tănase (Paraschiva), Mirela Dumitru (Niculina), Ștefan Bănică jr. (Ionel), Laurențiu Lazăr (Cărciumarul), Mircea Nicolae Crețu (Omul Necăjit), Marian Lepădatu (Haimanaua), Mugur Arvunescu (Cerșetorul), Ion Chițoiu (Orbul), Ana Trofin (Gazda), Florin Dobrovici (Pascu), Mihai Tănăsescu/Florin Marin (Luca Lacrimă), Eliza Georgescu (Un copil); Mihai Dinu, Florin Bogan, Florian Andreescu (instrumentiști).

Deși nici în istoria dramaturgiei și nici în aceea a literaturii propriu-zise **Domnișoara Nastasia** nu reprezintă o mare valoare, piesa, și mai ales rolurile ei, devenite clasice, au fost mereu râvnite de teatre și de actori. Din acest punct de vedere, **Domnișoara Nastasia** reprezintă un **caz** asupra căruia ar merita să reflectăm, chiar dacă în multe privințe problema succesului în teatru rămâne adesea un mister.

Care să fie așadar motivele pentru care un text firav ca acesta, cu o retorică elementară, a sedus și mai seduce lumea scenei și publicul ei? Lunga discuție în jurul imaginii periferiei sau mahalalei românești (termen pe care autorul îl respingea), impusă de piesă și de dorința lui G. M. Zamfirescu de a-i da anvergură universală, n-a fost încă tranșată. Și totuși aici pare să stea cheia interesului unui public care, de la premiera absolută din 1927 și până azi, a jâmas sensibil la problemele acestui mediu pitoresc și tragic în același timp. Speculată social, compasiunea arătată de autor oamenilor sărmani din „Cartierul Veseliei” (între care s-a numărat și el), neputinței lor de a se împotrivi unui destin parcă fatal a prevalat asupra judecății critice, piesa făcându-și drum spre public mai degrabă pe această direcție sentimentală.

În privința ofertei de spectacol, cu siguranță textul a interesat mai întâi datorită tipologiei pe care o vehiculează, variată și colorată, ca și elementelor de atmosferă apte să configureze pe scenă o lume, un univers. Pe linia acestor deschideri, piesa și-a urmat cariera

foto: Mihai Muscelanu



Sebastian Papaiani și Adriana Trandafir în Domnișoara Nastasia de G. M. Zamfirescu la Odeon (regia: Horea Popescu)

scenică din care nu lipsesc nici interpretările de referință (Gh. Storin în Vulpașin), nici spectacolele memorabile, precum acela creat de regizorul Horea Popescu în 1956 la Teatrul Giulești, într-un moment semnificativ pentru ieșirea teatrului românesc de sub autoritatea bolșevică și pentru evoluția sa spre adevăr scenic.

Ideea de a re-face această montare în anul jubiliar al Teatrului Odeon-Giulești (a 50-a aniversare) n-a urmărit însă scopuri muzeistice (deși în lume există obiceiul menținerii unor spectacole peste ani). A fost mai degrabă un pariu cu timpul, în care regizorul a fost confirmat în intenția de a aplica piesei același tratament. Adică de a o citi în cheie realistă, cu vagi intenții de stilizare în decor, dar cu un minuțios studiu psihologic al personajelor, caracterizate până la detaliul vestimentar (foarte potrivite, costumele Romanei Preoteasa). Construit echilibrat, spectacolul excelează în scenele de ansamblu, unde Horea Popescu este maestru, asigurând o mișcare dinamică și expresivă figurației. Tabloul cărciumii unde își înecă amarul Vulpașin, de pildă, sau secvențele de la nunta Nastasiei, cu nuntași care se văd prin cadrul ușii de la camera ei, sunt remarcabile realizări ale unui fin observator al comportamentului de grup.

Viziunea regizorului se întregește firesc prin actori. În multe privințe

surprinzătoare, distribuția produce și câteva însemnate revelații. Prima și cea mai semnificativă este prezența lui Sebastian Papaiani în rolul Ion Sorcovă, blajinul, răbdătorul, dar și îndârjitul părinte al Nastasiei. Vocația dramatică a atât de cunoscutului actor de comedie, prea rar exploatată, din păcate, ne dezvăluie resursele nebănuite de umanitate ale unui personaj cel mai adesea tratat ca un bonom mediocru. Momentul în care Vulpașin vrea să-i cumpere tăcerea, încovoiindu-l peste umilinta monedelor strecurate în pumn, poartă cu siguranță marca unui mare actor, ce știe să-și impună personajul cu discreția relevantă a gesturilor mărunte.

Firescul lui Sorcovă îl are, în alt registru, și interpreta Paraschivei, talentata Carmen Tănase, care compune din mers șleampăt și vorbă legănată o damă de cartier sastisită, dar sigură pe succesul ei. Ceea ce alteori era stridența vulgară a femeii ușoare are acum, datorită interpretării lui Carmen Tănase, savoarea unui portret surdinizat cu rafinament. Regizorul face contrastul și mai vizibil așezându-i actriței alături o parteneră potrivită: Mirela Dumitru, în Niculina, își secondează „maestra” cu supunere tâmpă și excесе de originalitate. Din aceeași categorie a personajelor de plan doi, foarte reușite în spectacol, face parte și Ionel, interpretat de Ștefan Bănică jr. în nota clasică a



O PIESĂ „FOARTE ISTORICĂ“



fantelui de obor, dar cu infinite nuanțe în ținută și gest, care-i subliniază șmecheria, poltroneria și... charisma. Momentele cântate se integrează și ele organic aplaudatelor sale apariții. De o vitalitate clocotitoare, Dorina Lazăr compune portretul (care se reține) unei Vecine abuzive. În ordinea „pozitivilor”, o prezență discret-grăitoare este aceea a lui Florin Dobrovici, în Pascu.

În fine, Petre Nicolae, în rolul violentului Vulpașin, uriașul (era să scriu: malacul) de teama căruia tremură șapte mahalale, reprezintă poate cea mai neașteptată opțiune a regizorului. Potrivit intuițiilor acestuia, actorul duce personajul într-o zonă a tenebrelor, a subconștientului dospind de resentimente, unde Vulpașin își descoperă ascendenți gorkieni celebri. El se exteriorizează rar și numai pe jumătate și lasă să se vadă doar bănuite candori înăbușite, patimi reale. În scena dinaintea sinuciderii Nastasiei sau în aceea a izbucnirii de sinceritate către Sorcovă, personajul dobândește dimensiuni noi. Din păcate, timorat probabil de imaginea încetățenită a eroului caracterizat prin forță irezistibilă și primitivism afectiv, actorul nu-și duce personajul până la capăt.

Aleasă pentru rolul aprigei și mândrei Nastasia, eroină ce conține însă și o doză de romantism, de vreme ce visează la viața din cărțile pe care le citește, suferind, am zice, de un bovarism de sorginte autohtonă, Adriana Trandafir acoperă doar o parte din complexul de date al personajului. E pătimasă, voluntară, dar mai puțin reflexivă și înclinată spre reverii tandre. Poate și pentru că actrița se aruncă, de la început, în forță asupra personajului, nemaivând loc să evolueze, să gradeze, să nuanțeze balansul stărilor și trăirilor, Nastasia ei pare monotonă, dominată de încheștări și încrâncenări aproape patologice. Actrița are însă forța tragică necesară rolului și o inflexibilitate de monolit care dinamitează atmosfera.

G. M. Zamfirescu a pledat insistent pentru ca **Domnișoara Nastasia** să fie tratată ca o comedie tragică. Temele melodramatice pe care le conține piesa – neinspirat subliniate în spectacol de ilustrația muzicală – grevează însă asupra acestui mesaj. În această privință, nici spectacolul nu pare prea ferm, chiar dacă finalul auster, simplu și grav ne îndeamnă să reconsiderăm multe dintre datele destinului tragic al Nastasiei.

DOINA PAPP

CIUBĂR VODĂ de Laurențiu Faifer • **TEATRUL „LUCEAFĂRUL“ DIN IAȘI** • Data reprezentației: 9 februarie 1997 • Regia: Ion Cibotaru • Scenografia: Victor Palli • Muzica: Radu Ștefan • Mișcarea scenică: Alina Sirbu • Distribuția: Toma Hoge (Ciubăr Vodă), Cristina Anca Ciubotaru (Catrina doamna), Alina Sirbu (Rita), Ion Agachi (Pleașcă Vodă), Paul Sobolevski (Tușulea), Camelia Andriță (Florica), Adrian Zavloschi (Pană), Gigi Șfaițer (Mândriță), Emanuel Florentin (Grozuta), Aurelian Bălăiță (Bănilă), Nicolae Brehnescu (Atanase Țoi), Radu Ștefan (Țiganul, Druță), Adi Diaconu (Căpitanul).

După ce, vreme de aproape un sfert de veac, numele profesorului Laurențiu Faifer mai era evocat, când și când, de foștii lui învățăcei, uneori și de foștii – din ce în ce mai rariți – colegi, iată că, printr-o răsucire cumva miraculoasă a lucrurilor, prezentul îl redescoperă pe **drămaturgul** Laurențiu Faifer, despre care prea puțini inițiați aveau știință. Fără îndoială, volumul de **Teatru** (Editura „Glasul Bucovinei”, Iași, 1994), apărut sub îngrijirea istoricului literar și criticului dr. Florin Faifer, fiul autorului, și însumând

PREMIERĂ DE ȚARĂ

trei dintre cele șase texte dramatice rămase în manuscrisele profesorului trecut pretimpuriu spre cele veșnice, își are rostul lui în producerea numitului „miracol”.

În urmă cu vreo câteva luni, comedia în trei acte **Ciubăr Vodă** era lansată, în premieră absolută, la Teatrul „Ginta latină” din Chișinău. Ecourile acelei întâmplări scenice, ajunse până la noi, au fost favorabile montării. Pe data de 9 februarie, aceeași piesă apăsă, la Teatrul „Luceafărul” din Iași, într-o premieră-replică la surata ei basarabeană, tot în regia unui moldovean de peste Prut – Ion Cibotaru. Aflu că, la Chișinău, afișul anunța piesa ca fiind „aproape istorică”.

Un personaj foarte implicat în spectacolul ieșean îmi mărturisea, îndată după încheierea reprezentației de aici, că piesa i se pare „foarte istorică”. Îmi îngădui să mă alătur acestei din urmă păreri. Am să arăt numaidecât și de ce.

Importante în comedia bufă a lui Laurențiu Faifer nu sunt **întâmplările**, ci semnificația lor; nu existența, mai mult decât incertă, a lui Vodă Ciubăr (figură rocambolescă, imaginată, desigur, de un remarcabil necunoscut și legitimată de penița amuzată a lui Topârceanu) ne interesează; nici numărul exact de poloboace pe care el și vrednicii lui tovarăși le-ar fi golit; nici **cine** anume, **de ce** și **cum** râvnea la tronul lui. Ca și pe autor, pe noi ne interesează mecanismul diabolic pus în mișcare de neobosiții (și neadormiții, precum cei din blestemul ancestral) cățărători spre putere, **cu** și – mai ales – **fără meritele** cuvenite, după cum ne interesează (dincolo de publica, invidioasă și fariseica repudiere) secretul în temeiul căruia unii știu să-și agonisească atât de firesc niște bucurii profund neacademice, declanșând în rândul „celorlalți” nu sudalma, ci îngăduitor-zâmbitoarea clătinare din cap.

Sunt aceste două motive dezvoltate în piesă „foarte istorice”? Și permanent actuale? Și demne de toată atenția? Fără îndoială.

Nu mi-am propus, și nici n-are rost, să povestesc spectacolul. El trebuie văzut, „ca să se bucure rânza domniilor voastre”, cum zicea, cu șart, un ghiduș din vechime. Voi spune doar că, în decorul (cam greoi) semnat de Victor Palli (el fiind însă și creatorul unor costume expresive, oprite prudent la limita alunecoasă a operetisticului), Ion Cibotaru stăpânește cu destulă siguranță angrenajul complicat al quiproquo-urilor; reprezentația imaginată de dânsul are dinamism, fantezie, umor de bun-gust (la păstrarea căruia trebuie să se vegheze!), culoare, ritm. Aventura regizorală este



Scenă din Ciubăr vodă de Laurențiu Faifer la „Luceafărul” ieșean (regia: Ion Cibotaru)



VARIANTA CUIBUL DE VIESPI

susținută de coordonarea armonică a mișcării scenice, asigurată de Alina Sirbu, ca și (dar nu întotdeauna) de muzica pregătită de Radu Ștefan („Bolero”-ul lui Ravel, la curtea lui Ciubăr Vodă, spre pildă, parcă nu s-ar prea lavi...). Intermezzo-urile, de regulă însoțite de dans (mai exact, de joc), animă pozitiv întâmplarea în ansamblul ei. Mai sunt lungimi la care se poate renunța fără pagubă. Mai sunt infantile porniri ale unor interpreți de a ieși „în față” când nu trebuie. Dar ele nu tulbură, organic, discursul implicit, bine echilibrat, al întregului. Ni s-a înfățișat un spectacol agreabil, cu tâlc neostentativ, foarte la locul lui într-o sală de teatru care alături de spectatori înșiruiți pe o plajă foarte largă de vârste; fiecare alege și reține potrivit înțelegerii sale.

Ca de obicei, spațiul rămas pentru referirea la cei expuși în arenă, actorii, este insuficient. Eu aș saluta, înainte de orice, **echipa**, care a funcționat ca atare în înțelesul aproape întreg al cuvântului. Mi se pare un câștig notabil și o bilă albă în contul instituției. Câteva nume se cer, totuși, pronunțate, fără ca prin aceasta să-i socotim pe ceilalți, nenumiți, mai puțin merituosi. Toma Hoge (Ciubăr Vodă), surprinzător „altfel” decât îl știam mai de mult: calculat în gesturi, matur în nuanțarea replicii, prezent și atunci când nu participă direct la conflict. Cristina Anca Ciubotaru (Catrina Doamna), exact așa cum și-o dorea autorul în succintele indicații din lista personajelor (fandosită, afectând tinerețea), plus o câtime de agresivitate ridicolă, binevenită; registrul constant ridicat al rostirii sale ar trebui, cred eu, nuanțat. Alina Sirbu (Rita), apariție provocator exotică (anevoie de localizat geografic, dar, ca să spun așa, esențialmente aborigenă), strecurând cu abilitate, spre înțelegerea privitorului, realele motive ale subitei sale pasiuni amoroase pentru mărița sa Ciubăr. Ion Agachi (Pleașcă Vodă), cu un „cap” lucrat senzațional, de mumie asiriană reîncarnată, țâfnos, static-țopăitor (iată o performanță cu adevărat rară!), unsuros-viclean, foarte util atmosferei generale. În aceeași notă relevabilă – Nicolae Brehnescu, Paul Sobolevski, Camelia Andruță.

Nu s-a făcut, cu acest spectacol, doar un act de dreptate „autorului necunoscut” Laurențiu Faifer, ci și unul de artă, situat la o cotă convenabilă în peisajul teatral imediat.

GAÎȚELE de Alexandru Kirițescu
● **TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI** ● Data reprezentației: 8 februarie 1997 ● Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Ion Mânzatu ● Distribuția: Elena Coriciuc-Ligi (Aneta Duduleanu), Camelia Nistor (Wanda Serafim), Daniela Bucătaru/Olina Stratin (Margareta Aldea), Violeta Afrăsinei (Colette Duduleanu), Tatiana Zavialova (Fräulein), Narcisa Vornicu (Lena), Larisa Bordeianu (Zoia), Irina Mititelu (Zamfira), Volin Costin (Mircea Aldea), Jean Apostoliu (Georges Duduleanu), Marius Rogojinski (Ianache Duduleanu), Valerian Răcilă (Feciorul).


Istoria teatrului românesc consemnează în 1930 premiera craioveană a piesei lui Alexandru Kirițescu, **Cuibul de viespi**. Șase ani mai târziu, Naționalul bucureștean montează același text, însă cu titlul **Gaițele**. Nicăieri nu sunt menționate considerentele care l-au determinat pe dramaturg să opereze modificarea. Apelul la DEX (pentru siguranță) evidențiază că este vorba nu de o simplă nuanțare, ci de o schimbare de substanță. Epitetele „viespe” și „gaiță”, acordate îndeobște unor reprezentante ale sexului frumos, desemnează o femeie „rea și aprigă”, respectiv una care „vorbește mult și fără rost”. Și atunci, despre ce tratează autorul de fapt: despre viespi sau despre gaițe?

Regizorul Ion Mânzatu optează pentru prima variantă, chiar dacă păstrează titlul consacrat. Montarea sa nu rămâne într-un registru facil, de suprafață, ci explorează în profunzime esența umană și, o dată cu ea, aspecte mai puțin

înălțătoare ale specificului național. Nu faptele sunt urmărite în principal; ceea ce interesează aici sunt înseși formele (extreme?) de manifestare a răului fără scop, a urii fără motiv, a invidiei fără obiect, a totalei ignorări a celuilalt. În absența binelui, a stabili grade de comparație, de vinovăție, de implicare devine dificil, ori de-a dreptul imposibil. Nu se pot face diferențieri calitative între, bunăoară, înverșunarea fătășă a Anetei, versatilitatea lui Ianache, egocentrismul Margaretei, ipocrizia Zoiei.

Abordarea prin această prismă anulează împărțirea rolurilor în principale și secundare, astfel încât nu există protagoniști, dar nici personaje superficiale creionate. Fiecare în parte constituie în sine un punct de referință. În schimb, există planuri distincte, bine delimitate printr-o riguroasă organizare a spațiului de joc. Clanul Dudulenilor evoluează pe o platformă centrală, dreptunghiulară, ușor înălțată. Poziția sugerează nu doar mediul social și starea materială privilegiată, cât, mai ales, subliniază forța devastatoare a energiilor negative ce se dezlanțuie nestăvilite de vreun principiu moral, de vreun sentiment de afecțiune curată. Asupra lui se revarsă o lumină crudă, din zeci de tuburi de neon, obligând la observație lucidă și analiză atentă. Elementele de recuzită sunt puține, gândite să nu încarce inutil și pur ilustrativ. Referințe asupra epocii oferă cu intenționată parcimonie numai costumele, scopul nefiind nicidecum de încadrare într-un timp anume. Etern valabilă este percepută aici și dihotomia aparență/esență, ilustrată inspirat într-un al doilea plan, alăturat celui dintâi, dar nesituat la același nivel. El reprezintă



 Moment din **Gaițele** de Al. Kirițescu la Botoșani (regia: Ion Mânzatu)



SOMNUL CENZURII NAȘTE MONȘTRI



camera ocupată de Frăulein, unde adevărata ei personalitate se manifestă liberă de orice constrângeri sociale. Pălării extravagante, rochii provocatoare, pene și rujuri țipătoare completează imaginea celei care se dovedește a avea puternice porniri nimfomane. Mișcările voluptuoase, pantomima ironic-batjocoritoare la adresa stăpânilor, dansurile lascive nu mai au nimic comun cu individa rigidă, cu figură imobilă și gesturi militărești. Această dimensiune secretă, fără a intra în contradicție cu modelul autorului, are avantajul notabil de a crea un context care justifică îngăduința ei finală față de Wanda. Un procedeu similar, de îmbogățire a supratextului, utilizează regizorul pentru a reprezenta amplu categoria truditelor cu simbrile de pe lângă casele cele mari. Ei populează un spațiu aproape circular, ce înconjoară platforma centrală din trei părți, avansând până în prosceniu și pătrunzând până la limita adâncului de scenă. Încă o dată, aplecarea cu realism asupra unei lumi adesea idilizate scoate la lumină făpturi prozaice, cu preocupări banale, uneori iritante prin lipsa lor de seriozitate. Obșnuita atitudine meditativă e înlocuită cu privitul în gol, înțelepciunea proverbială cu trișatul la barbut, sfioșenia de altădată cu avansurile directe, iar bucatelor tradiționale le-a luat locul un pumn de semințe. Martori tăcuți, ei deschid reprezentația printr-un prolog fără cuvinte, aduc un plus de dinamism (necesar, mai ales în prima parte) prin aparițiile lor periodice și contribuie substanțial la construirea finalului într-o notă de cinism absolut: parastasul se termină cu o horă în care se prinde toată lumea.

În ansamblu, montarea tinde asimptotic spre o „comedie” de tip cehovian, gen **Trei surori** ori **Livada de vișini**, la aceasta din urmă făcând aluzie un detaliu scenografic: grădina cu pomi mulți din spatele casei. Meritul de a păstra permanent echilibrul, fără a cădea în capcanele extreme – caricaturizare exagerată sau patetism ieftin –, la fel de periculoase amândouă, revine, în egală măsură, coerenței demersului regizoral și interpretărilor actricești, exacte și motivate.

ANCA ROTESCU

RECVIEM LA GHIȘEU de Mariana Vartic ● **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMȚ** ● Data reprezentației: 16 martie 1997 ● Regia: Radu Tempea ● Scenografia: Adina Panaitescu ● Distribuția: Lucreția Mandric (Femeia), Roxana Frunză (Doamna), Pompiliu Ștefan (Domnul), Mihaela Munteanu (Fata), Tudor Tăbăcaru (Zidarul), Traian Grigoriu (Bețivul).

Nu trebuie să se înțeleagă din titlu că am fi adepții sau „nostalgicii” cenzurii ideologice sau politice, practică nu doar de regimul comunist, ci de toate regimurile totalitare. Dar o cenzură estetică, a rațiunii și a bunului-simț, o cenzură a lucidității, capabilă să aperse valoarea artistică și să discearnă între experiment și aberație pur și simplu, trebuie să existe. Altfel, suntem nevoiți să asistăm neputincioși nu numai la maltratarea textului, ci și la chinuirea actorilor, zadarnică dar sadică, la propriu ca și la figurat, consecința firească fiind gonirea publicului. Căci nici spectatorii, nici criticii nu pot înțelege ceva acolo unde nimic nu e de înțeles. Pornind de la piesa nu lipsită de calități, normală și logică, a Marianei Vartic, **Recviem la ghișeu**, un tânăr absolvent clujean de regie a destructurat textul, concentrându-se doar asupra primului cuvânt din titlu, pe care l-a luat „la propriu”, precum într-o cunoscută piesă de Băieșu, ilustrând replicile aleatoriu, cu scene de sorginte religioasă sau de-a dreptul coșmarești, fără nici o noimă. A rezultat o struocămilă cu pretenții, dar fără nici o acoperire, pur și simplu întristătoare în raport cu buna-credință a actorilor și cu efortul depus.

Am avut curiozitatea să stau de vorbă, după reprezentație, cu câțiva spectatori; mai fuseseră la teatru, dar erau acum vădit nedumeriți. I-am asigurat de propria-mi nedumerire și i-am rugat să treacă peste incident și să vină în continuare la teatru, unde vor avea de văzut poate destule lucruri stranie, dar inteligibile și care probabil o să le placă. Nu știu cât m-au crezut, căci se arătau foarte descumpăniți. Așa că mă întreb și vă întreb: nu intră oare în atribuțiile directorului să oprească repetițiile la un spectacol care se dovedește nedemn de firma teatrului? Andrei Șerban, ca director al Teatrului Național din București, n-a ezitat s-o facă, și cred că era dreptul lui, chiar dacă nu va fi avut

„dreptate”, după opinia regizorului în cauză.

Incidentul pietrean – pentru că spectacol de teatru, oricât aș vrea, nu pot să-i zic! – n-ar fi meritat atâta considerație, dacă n-ar fi vorba aici despre o chestiune de principiu. Oricât de bine intenționat inițial – și cine ar putea fi împotriva încurajării tinerelor talente regizorale, mai ales la Teatrul Tineretului, cu o frumoasă tradiție în acest sens? –, directorul are și obligația de a „cenzura” sau chiar de a scoate de pe afiș ceea ce – la modul cel mai evident cu putință – nu merită să apară în fața publicului. Căci el e investit cu răspunderi și pentru „protecția consumatorului” de teatru.

Altfel, geaba chichirez gâlceavă, dacă nema putrință.

VICTOR PARHON

OPȚIUNE IMPOSIBILĂ

DE PARTEA CUI EȘTI? de Ronald Harwood. În românește de Radu Beligan ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ● Data reprezentației: 20 martie 1997 ● Regia: Radu Beligan ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Luana Drăgoescu ● Distribuția: Costel Constantin (Steve Arnold), Cecilia Bărbora/Tatiana Constantin (Emmi Straube), Lamia Beligan (Tamara Sachs), Alexandru Bindea (Helmuth Rode), Dan Puric, Mihai Călin (David Wills), Mircea Albulescu (Wilhelm Furtwängler).

Extraordinara eficiență a filmului „Procesul de la Nürnberg” a contribuit hotărâtor la încrustarea în conștiința publică a succesului în procesul de pedepsire a criminalilor de război, a crimei de genocid. Filmul a fost mult mai reușit decât realitatea; juriștii, victimele și, nu în ultimul rând, acuzații au atras atenția, în lucrări mai puțin populare, că celebrele procese au fost un eșec: acuzații au fost adunați oarecum la întâmplare, capetele de acuzare au ținut seama de interesele divergente ale învingătorilor, definițiile juridice s-au dovedit neputincioase în fața enormității crimelor. Verdicturile au fost și ele destul de emoționale: secretarul lui Himmler

- totuși, un funcționar - a fost condamnat la moarte și executat, în timp ce unii comandanți ai lagărelor de exterminare au scăpat cu pedepse mult mai blânde. Activitatea imediat postbelică a tribunalelor militare americane și britanice, a Comisilor de denazificare a fost în bună măsură anulată de deciziile Comisiei de Clemență germane, instituționalizată în anul 1950. Dar clișeul denazificării „perfecte” este mult mai persistent decât fețele contradictorii ale adevărului și se consideră, în general, că adevărul despre nazism și naziști este atât de cunoscut încât a venit rândul artei să-și elaboreze procesele. „După Auschwitz nu se mai poate scrie poezie”, s-a tot repetat, dar se scrie și poezie, și proză, și dramaturgie. Acolo unde justiția a ratat, arta încearcă să adauge înțelegerii compasiunea, pentru a pătrunde în misterul ororii. Documentele și mărturiile care au precedat căderea comunismului, dezvăluirile care i-au urmat aruncă o nouă lumină asupra procesului nazismului; dar, prin faptul că oroarea n-a fost unică, ea nu devine mai puțin reprobabilă. Nazismul interpretat ca o reacție necesară la globalizarea comunistă, comunismul prezentat ca ultimul zid de apărare împotriva demenței hitleriste sunt tot atâtea moduri de a justifica inacceptabilul: masacrul inocenților.

Ronald Harwood, autorul piesei **De partea cui ești?**, imaginează dialoguri din miezul acestor contradicții, adăugându-și câteva obstacole suplimentare. Principalul este cel al unui personaj real, cu nume și biografie - Wilhelm Furtwängler -, care tinde să pună pecetea **documentară** asupra întregului. Marele muzician german a existat, înregistrările lui sublimе se găsesc de vânzare în magazinele de specialitate, probabil că e adevărat ce ne povestește autorul că i-a ajutat pe unii muzicieni evrei să fugă din Reich. Tot din istorie pogoară și alt personaj, Emmi Straube, fiica unui complotist împotriva lui Hitler, care în 1944 a încercat să-l ucidă pe Führer cu o bombă. Complotul a eșuat, cei care l-au pus la cale au fost anchetati și executați. Prezența fiicei în țesătura dramei este menită să demonstreze cu argumentele faptelor irefutabile că au existat și germani „buni”, care au detestat nazismul. În ce măsură complotul Wehrmacht-ului i-a reprezentat pe acești germani buni este o altă discuție, care depășește (la fel ca multe alte considerații) limitele unor note despre o piesă și un spectacol. Această ancoră în realitate își întinde paramele și spre personajele imaginare: în special asupra maiorului Steve Arnold, anchetatorul american grobian, și a

Foto: Mihail E. Cratoșil



Costel Constantin și Mircea Albulescu în De partea cui ești? de Ronald Harwood la TNB (regia: Radu Beligan)

locotenentului David Wills, anchetatorul evreu american, delicat și meloman. Steve Arnold a fost agent de asigurări, nu știe nimic despre Beethoven și Furtwängler și este opac la orice demers al celor din jur de a-l lumina. Sugestia că maiorul ar fi un instrument al unui complot urmărind distrugerea dirijorului este mai puțin convingătoare. Împreună cu trupele americane, Arnold a eliberat lagărul de la Belsen-Belsen și în nări îi stăruie mirosul de carne arsă, iar în ochi, priveliștea stivelor de cadavre. În numele lor, îl consideră pe Furtwängler vinovat pentru că a fost în relații cordiale cu șefii acestui infern. Maiorul e surd la armonie, dar are memorie olfactivă și vizuală. Așa formulat, conflictul nu poate fi rezolvat, nu poate fi stabilită o relație cauză-efect. „Hier ist kein warum” (aici nu există **de ce**), povestește Primo Levi că i-a spus un gardian SS, de îndată ce a ajuns la Auschwitz. Această absență a explicației covârșește și toate eforturile colaterale de acuzare și de apărare ale vinovaților, complicilor și martorilor. Este meritul autorului de a fi expus această neputință, al regiei de a fi transformat absența în expresie și acțiune. Piesa și spectacolul doresc să fie un avertisment care să stăvilească judecățile pripite, determinate mai curând de emoții decât de inteligență.

Este de vină Furtwängler că la moartea lui Hitler radioul nazist a difuzat muzică dirijată de el? E o întâmplare care nu dovedește nimic. Are el dreptate când își motivează rămânerea în țară și prezența la pupitrul Filarmonicii prin faptul că, fiind german, nu se cuvenea să emigreze (așa cum au făcut-o muzicienii evrei) și trebuia să rămână alături de poporul său? Dar și Thomas Mann era german, își iubea poporul și a plecat. Și dacă a plecat, ce? Și Hitler, și partidul, și generalii săi și-au văzut de treabă, cu sau

fără cautiunea unor importanți oameni de cultură. Acest tip de argumentație se poate prelungi la nesfârșit, fără a izbuti să se încheie cu o concluzie clară asupra felului cum trebuie să se comporte artiștii în vreme de restriște. În sufletul și conștiința fiecăruia se fixează echilibrul între tentația intransigenței și vocația compromisului. Balanța nu se înclină, în general, din cauza opțiunilor ideologice, ci, mai cu seamă, în funcție de rivalitățile și concurența din domeniu. Partea cea mai convingătoare din rechizitoriul încropit al maiorului este cea privitoare la motivațiile meschine, de carieră și glorie, ale dirijorului. Motivații personificate de Helmuth Rode, muzician de mână a treia, care, prin eliminarea evreilor, are nesperata ocazie de a deveni de mână a doua, turnător din oportunism, nu din convingere, meschin până în imaginea marilor gesturi de rezistență.

Aceasta este piesa pe care a vrut s-o pună în scenă maestrul Radu Beligan și aceasta este piesa pe care a pus-o. Orice alte considerații despre apartenența politică a creatorilor spectacolului, așa cum le-a formulat Doru Mareș în „Cotidianul” - „un produs tipic de stânga” care „adâncește confuzia egalitaristă” (?), devenită obsesie pentru Beligan și Albulescu, care vor să-și justifice „înaltele poziții în PDSR” -, țin de ignoranță politică și de precaritate estetică. E greu de susținut că „produsele tipice de stânga” deculpabilizează nazismul, este inacceptabil sistemul de descifrare a semnificațiilor spectacolului prin filiațiile politice ale realizatorilor. Din fericire, Doru Mareș nu găsește în programul de sală „nimic despre tinerețea autorului” pentru a ne putea prezenta toate țiile complotului. Poate că teatrele ar trebui să prezinte cronicarilor împătimiți de politică dosarele de cadre complete ale autorului, regizorului,

PREMIERĂ DE IARĂ



FRUMOSUL AMBALAJ



scenografilor, actorilor și – de ce nu? – ale electricienilor, mașiniștilor și lucrătorilor de la ateliere.

Cred că au fost corecte intențiile lui Mihai Mădescu de a sugera prin scenografie ruina postbelică din Berlinul anului 1946, spațiul care înconjoară camera când prea friguroasă, când prea călduroasă unde se desfășoară acțiunea propriu-zisă. Dar sugestia funcționează evident doar la final, când situarea în ambianță s-a produs. Substituindu-se persoanei Furtwängler, Mircea Albulescu izbutește pe deplin să proiecteze autoritatea talentului dar și a poziției, aroganța celui obișnuit să se facă ascultat și urmat. Marele dirijor care a izbutit în tot ce a făcut, a ratat o intrare – sau poate o ieșire – în/din propria lui viață, iar drumul spre această înțelegere este jucat cu discreție și eleganță, de la suficiența ostilă la compasiunea imposibil de măturisat. În rolul maiorului american, Costel Constantin abuzează de fortissimo, ceea ce dă rezultate amestecate: agresivitatea și bătăria expresivă a personajului copleșesc partea lui de adevăr. Alexandru Bindea îl poartă pe spectator în descoperirea personajului său, traversând cu multă finețe drumul de la milog la abject, de la jalnic la periculos. Crima nazismului împotriva germanilor a fost tocmai valorizarea acestui tip uman. Dan Puric joacă atât de discret discreția încât e greu de distins tema centrală a personajului: durerea și năuceala nu-i pot anula admirația pentru marele muzician. Cel îndreptățit de experiența lui personală să acuze e mult mai reținut decât spectatorul neutru. Dorința de răzbunare poate crea crime la fel de sinistre ca și acelea pe care și-a propus să le pedepsească. Îi face ecou admirația jucată de Cecilia Bârbora – fiica complotistului patriot, care îl adoră pe muzician și vibrează la ideea de solidaritate națională. Difil, rolul Lamiei Beligan – episod nevrotic în demonstrarea lipsei de însemnătate a faptelor bune, când răul e atotputernic. Adresându-se tuturor, actrița este de fapt singură cu trecutul ei, cu imaginea ei despre acest trecut, devenit tot mai neinteligibil.

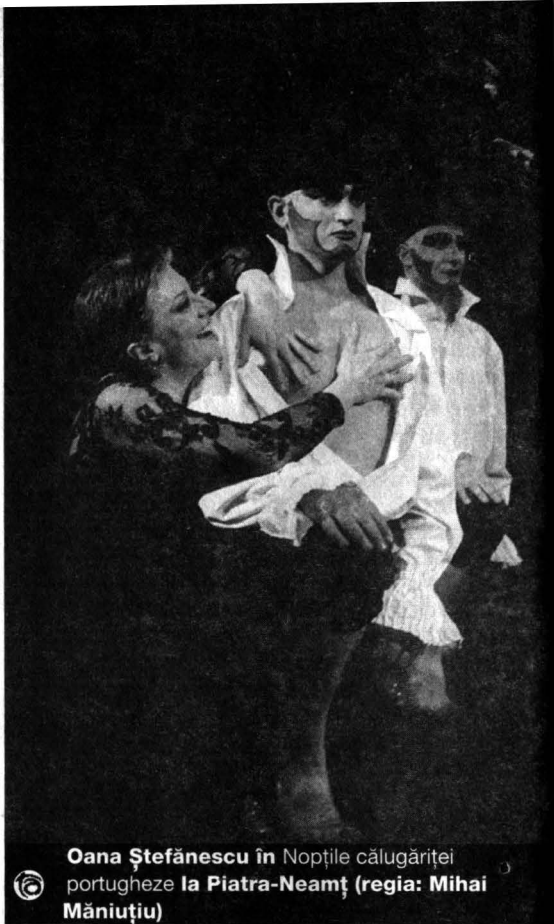
Titlul românesc al spectacolului ne somează să alegem o poziție. Opțiunea e imposibilă în condițiile normalității. „Vai de țara care are nevoie de eroi” îți vine să-ți îngâni pe Galileo Galilei, imaginat de Brecht, un autor despre a cărui tinerețe – vai! – știm totul.

MAGDALENA BOIANGIU

NOPTILE CĂLUGĂRIȚEI PORTUGHEZE, versiune scenică de Anca Măniuțiu după „Scrisorile portugheze ale Mariane Alcoforado”. Traducerea: Veronica Porumbacu • **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMȚ** • Data reprezentației: 15 martie 1997 • Regia: Mihai Măniuțiu • Decorul: Mihai Mădescu • Costumele: Doina Levintza • Muzica: Iosif Herțea • Distribuția: Oana Ștefănescu (Mariana Alcoforado), Daniel Beșleagă, Ionuț Cucoară, Mihai Danu, Iurie Luncașu, Radu Mateescu, Pompiliu Ștefan (Ofițerul). La contrabas și saxofon: Fănel Pojoagă; la violoncel: Dan Costea; la clarinet: Ciprian Vasiliu.

Genul epistolar, fie că e vorba despre misive reale, cu expeditor și destinatar indentificabili, sau despre scrisori imaginate, compuse de un autor de literatură, a oferit deseori teatrului un bun punct de plecare pentru reprezentanții. Într-adevăr, corespondența, mai ales dacă se desfășoară pe o perioadă mai lungă, pune la dispoziție nu numai dialoguri gata făcute și personaje gata construite, ci și o acțiune sui-generis, adică tot atâtea elemente din care se poate compune, cu relativă ușurință, un text teatral. Exemplul pieselor extrase din scrisorile schimbate între G. B. Shaw și Stella Campbell (**Dragă mincinosule**) ori între Cehov și Olga Knipper (**Domnul Cehov e îndrăgostit**), sau, în ordinea ficțiunii, între eroii lui Choderlos de Laclos din romanul „Legăturile periculoase”, este, cred, convingător. Un caz mai rar – și, firește, mai difil din punctul de vedere al transpunerii scenice – este acela al corespondenței așa-zicând unilaterale: o singură „voce”, oricât de contradictorie, nu naște, fatalmente, decât monolog. Or, pe scenă, monologul, chiar scris de un mare dramaturg, produce teatru adevărat, adică nu simplă recitare, doar atunci când e debitat de un mare actor.

Oprindu-se asupra „Scrisorilor portugheze ale Mariane Alcoforado”, Mihai Măniuțiu s-a hotărât probabil să demonstreze, la Piatra-Neamț, că și un regizor talentat e capabil să transforme în teatru adevărat un monolog; și, încă, unul nu dinainte gândit pentru scenă. Căci Mariana Alcoforado, persoană reală (a trăit între 1636 și 1723, petrecându-și cea mai mare parte a vieții într-o mănăstire), a dorit, se pare, ca epistolele ei să nu ajungă nici măcar în mâna celui căruia îi erau destinate: un ofițer superior francez



Oana Ștefănescu în Noptile călugăriței portugheze la Piatra-Neamț (regia: Mihai Măniuțiu)

ce o părăsise după un scurt, dar înflăcărat episod amoros. Găsite și publicate de un diplomat cu preocupări literare (fapt ce a dus la mari îndoieli în privința autenticității lor), scrisorile au ajuns însă repede bun public, chiar în timpul vieții presupusei autoare. Nu fără motiv. Chinurile unui suflet frământat de amintiri și nostalgii, dar și de conștiința „păcatului”, suferințele unui trup bântuit de dorințe încă aprinse dar sortite să rămână pentru totdeauna neîmplinite, gelozia, remușcările, dragostea mereu vie alcătuiesc, fie și numai „zugrăvite” în cuvinte, un peisaj oricând atrăgător... Întrupat pe scenă, el putea, trebuia să fie răscolitor.

Spectacolul lui Mihai Măniuțiu este – minus aglomerarea de „semne” vizuale, unele de-a dreptul kitsch (figurinele ce mimează acuplarea) – remarcabil de frumos. E frumoasă ideea concretizării iubitului necredincios într-o prezență mută și multiplicată, ce devine astfel obsedantă și invadatoare; sunt frumoase costumele în alb, negru și roșu ale Doinei Levintza; e foarte frumoasă muzica gravă, pătrunzătoare a lui Iosif Herțea; e superb decorul lui Mihai Mădescu: un arbore desfrunzit, înălțându-se solitar în mijlocul unui deșert, parcă, de pulbere calcinată; e frumos, în fine, efortul Oanei Ștefănescu de a juca/trăi pasiunea liminară a eroinei. Oricât de frumos, însă, și cu oricât rafinament drapat, un ambalaj care nu învelește nimic nu provoacă decât dezamăgire.

ALICE GEORGESCU



REGIA, CA ȘI VRĂJITORIA

PERIPEȚIILE VRĂJITOAREI MEG, scenariu, muzică și versuri originale de David Wood. Traducerea : Daniela Mișcov • **TEATRUL „ION CREANGĂ”** • Data reprezentației: 24 ianuarie 1997 • Regia: Elliot Swift, Diana Manole • Decorul: Vali Ighigheanu • Costumele: Anca Pâslaru • Muzica: Gabriel Basarabescu • Coregrafia: Roxana Colceag • Distribuția: Marioara Sterian (Meg), Ion Ionuț Ciocia (Mog), Marcela Andrei (Buf), Liviu Păncu (Stegozaurul), Ovidia Manon Oprișan (Vrăjitoarea Cress/Stafia 1), Florina Luican (Vrăjitoarea Bess/Sir François), Cornelia Pavlovici (Vrăjitoarea Jess/Stafia 2), Claudia Revnic (Vrăjitoarea Tess/Îngrijitorul de la Grădina Zoologică/Stafia 3), Cristian Irimia (Tigrul/Sir George).

Vrăjitoarea Meg este un element al tranziției de la Frații Grimm și Hans Christian Andersen la „Jurassic Park” și „E.T.” Când majoritatea trucurilor pot fi înfăptuite de țânci care n-au apucat încă să se alfabetizeze, peripețiile unei vrăjitoare subcalificate, nevoită mereu să apeleze la sprijinul marilor puteri – bătrânele vrăjitoare competente – au un haz postmodern, asigurând complicitatea între copiii-spectatori și însoțitorii lor mai în vârstă. Opțiunea pentru musical este îndreptățită prin capacitatea acestui gen de a induce buna-dispoziție, iar apelul la un regizor din S.U.A., unde musicalul s-a afirmat ca gen și a atins cotele excelenței, este, de asemenea, justificat. Dar, deși s-au pus toate ingredientele necesare pentru obținerea unui produs de calitate, rezultatul nu este pentru toate gusturile. Pe de o parte, colectivul

teatrului nu este, sau nu mai este antrenat pentru performanță. Se cântă dizarmonic, mișcărilor sunt lipsite de grație, spre sfârșitul spectacolului oboseala interpreților este evidentă. Convenția funcționează aleatoriu: unele animale din echipa vrăjitoarei vorbesc și cântă, altele tropăie și „se exprimă” prin onomatopee. Se pare că, în S.U.A., Meg, vrăjitoarea incompetentă, și Mog, motanul sufletist care o însoțește, sunt personaje populare ale televiziunii. Pe scena Teatrului „Creangă” Marioara Sterian și Ion Ionuț Ciocia nu izbutesc să însușească tipul de personaje-locomotivă, interesant și captivant de urmărit în orice împrejurare. Interpreții se supun situației, nu o stăpânesc. Mai atractiv scenic funcționează consorțiul vrăjitoarelor bătrâne, stimulate probabil de competiția internă din grup. Ca de obicei în spectacole de această factură, fiecare actor joacă mai multe personaje și dacă, individual, fiecare se străduiește în mod stimabil, procedeul este folosit inconsecvent: uneori transformarea se produce la vedere, alteori se fac eforturi de a ne convinge că totul e cât se poate de „adevărat”. De-a lungul întregului spectacol sunt momente în care vechea poftă de joc a colectivului de la „Creangă” se face simțită și rezultatul nu e doar nostim, ci și expresiv (scena de la grădina zoologică, de exemplu). Excesul de analiză poate da o importanță inutilă atât calităților, cât și defectelor spectacolului. Ca și personajul central al piesei, regizorii nu știu rețeta vrăjii prin care musical-urile îi bucură pe interpreți și spectatori deopotrivă.

MAGDALENA BOIANGIU

GORKI VĂZUT PRIN CEHOV

COPILII SOARELUI de Maxim Gorki. Adaptare după traducerea lui R. Donici și Ema Beniuc • **TEATRUL MIC** • Data reprezentației: 2 aprilie 1997 • Regia și ilustrația muzicală: Cristian Hadji-Culea • Scenografia: Vittorio Holtier • Distribuția: Mihai Dinvale (Pavel Feodorovici Protasov), Lamia Beligan (Liza), Cătălina Mustață (Elena Nikolaevna), Radu Amzulescu (Dmitri Sergheevici Vaghin), Claudiu Istodor (Boris Nikolaevici Cepurnoi), Irina Movilă (Melania), Sorin Medeleni (Nazar Andreevici), Vitalie Bantaș (Mișa), Avram Birău (Egor), Carmen Cintează (Avdotia), Emil Hoștină (Iakov Trosin), Domnița Constantiniu (Antonovna), Ruxandra Enescu (Fima), Oana Albu (Lușa), Dan Zamfirescu (Roman), Nicolae Praidă (Doctorul).

Dicționarele și enciclopediile, atât cele de cultură generală, cât și cele teatrale, îl desemnează pe Gorki drept unul dintre cei mai importanți dramaturgi ruși, adăugând îndeobște: „reprezentant de seamă al realismului”. Aprecierea aceasta conține, fără îndoială, o doză mare de adevăr, pentru că, la fel ca majoritatea artiștilor „porniți de jos” – și Gorki a pornit foarte de jos, dintr-o familie săracă și lipsită de preocupări intelectuale –, scriitorul nu a putut și, de altfel, nici nu a vrut să facă abstracție, în operă, de realitatea cu care, vrând-nevrând, venea în contact. Or, realitatea rusească de la sfârșitul secolului 19 și începutul secolului 20 însemna mizeria, ignoranța vecină cu îndobitocirea și obscurantismul celor nevoiași, pe de o parte, și inconștiența, ineficacitatea vecină cu abulia și retorica goală a celor avuți și a „inteligenței”, pe de altă parte. O realitate care aproape că impunea, spre a fi convingător transferată în ficțiune, utilizarea instrumentarului estetic al realismului – și nu e întâmplător faptul că toți marii autori din această epocă (Dostoievski, Tolstoi, Cehov) au fost realiști. În fond, când nu și în formă, căci temperamentul uman și artistic al fiecăruia a căutat, firește, să îmbrace conținutului haina stilistică proprie. Din acest punct de vedere, Gorki mi se pare, în dramaturgia sa cel puțin, mai aproape de expresionism. Personajele încarnând mai degrabă idei, concepte decât psihologii, culorile puternic contrastante în care sunt compuse „scenele” (cum și-a subintitulat adesea textele de teatru), vizionarismul mai fățuș ori mai subtil ce se lasă citit în „mesajul” dramelor lui fac parte din arsenalul curentului pe cale, de

Imagine din Peripețiile vrăjitoarei Meg de David Wood la „Creangă” (regia: Diana Manole și Elliot Swift)





Lamia Beligan, Mihai Dinvale și Claudiu Istodor în Copiii soarelui de Maxim Gorki la Mic (regia: Cristian Hadji-Culea)



altminteri, să se nască tocmai în anii când Gorki își scria primele piese (1902–1905) și să apună când le elabora pe ultimele (1932–1934).

Oricum, ca o piesă expresionistă apare, în spectacolul lui Cristian Hadji-Culea, **Copiii soarelui**. Montarea mai produce, după părerea mea, o revelație în ceea ce privește textul: asemănarea frapantă dintre Gorki și Cehov sau, în termeni mai duri, epigonismul lui Gorki în raport cu Cehov. Aceeși lipsă de „acțiune” are ca purtători același savant egoist (Protasov e o variantă pozitivistă a lui Serebriakov din **Unchiul Vanea**), aceeași soție bovarică și decorativă (Elena Nikolaevna e o Elena Andreevna mai energică în expresii) – și identificările pot continua la nesfârșit, căci Liza e o Sonia neurastenică, Melania e o Mașa (din **Pescărușul**) exacerbată, Vaghin e o combinație între Astrov și Trigorin, Cepurnoi, una între Astrov și Tuzenbah (din **Trei surori**) ș.a.m.d. Tot ceea ce, însă, la Cehov, este nuanță, semiton, sugestie, la Gorki devine pată cromatică violentă, exclamație, declarație. Ar fi diferența dintre impresionism și expresionism, în accepțiunea mai cu seamă plastică a termenilor, dar este și diferența dintre geniu și artistul bun. Sunt asemănări și deosebiri pe care Hadji-Culea le evidențiază pe scenă cu finețe și cu precizie, punând totodată în valoare și elementul inedit din opera gorkiană: erupția brutală, în mijlocul acestui univers autosuficient ai cărui protagoniști se iluzionează că participă la viața „maselor” îngrijind câte un bolnav sau muștrându-l pe lăcătușul care își bate nevasta, a maselor înseși, turbulente și setoase de sânge. Dar, după scurtul episod absurd-

contondent, ritualul se reia, neschimbat; zguduit o clipă în convingerea că „toți suntem copii soarelui”, Protasov se întoarce la sterilele sale experiențe chimice, iar „umiliții și obidiții” înfuriați, tot o clipă, de zvonul că din retortele chimistului s-a iscat holera care-i seceră pe capete, vor continua să-i lustruiească, pe brânci, podelele laboratorului. Imaginea, pregnantă și frumos desenată vizual, rezumă starea de spirit a unui întreg moment istoric – anul 1905, al revoluției ruse ratate. E anul când, de altfel, Gorki a și scris piesa.

Lucrat cu migală și inventivitate, spectacolul, derutant la început din cauza registrului acut în care evoluează interpreții, captivează, treptat, prin rigoarea analizei complicatelor relații dintre personaje și prin atmosfera de tensiune psihică ce se instituie pe scenă. Soluțiile regizorale sunt ingenioase (am totuși rezerve față de realizarea sugestiei de lume închisă prin abandonarea încălțăminteii de către toți cei ce trec pragul casei Protasovilor – mi se pare ostentativă și, repetată mereu, obositoare) și narează expresiv întâmplările. Un sprijin prețios al mizanscenei îl constituie decorurile și costumele lui Vittorio Holtier. Cele dintâi organizează spațiul de joc în jurul unui modul cu pereți străvezii – laboratorul-refugiucarceră al savantului –, ilustrând ironic-nostalgic spiritualitatea clamată de eroi prin silueta în perspectivă oblică a unei biserici suspendate deasupra scenei. În tonuri pământii și cu aspect de uniformă la început, veșmintele devin policrome (unele, chiar, somptuoase) în episoadele de efuziune sentimentală, pentru a-și recăpăta, la sfârșit, aerul mohorât.

În fine – sau, poate, în primul rând –, regizorul a cooperat fericit cu actorii, obținând în general de la fiecare, în linia îngroșată expresionist de care am pomenit, performanțe reale. Se detașează totuși, net, jocul intens, îmbinând o interiorizare ce se bănuiește laborioasă și o exteriorizare dezinvoltă dar perfect supravegheată, al Irinei Movilă (Melania) și al lui Claudiu Istodor (Cepurnoi), care izbutesc să fie în același timp – lucru greu – caraghioși și emoționanți. Întărind un pic prea tare conturul eroinei, Cătălina Mustață o plasează pe Elena Nikolaevna într-o lumină riscant de crudă, în care ies la iveală și calitățile interpretării (forța) și neîmplinirile ei (monotonie). Acesta din urmă e un reproș pe care și-l atrage și Mihai Dinvale (Protasov), deși coloana vertebrală a partituri a fost corect intuită de actor. Neinspirat caricatural e conceput (probabil, de către regizor) și înfățișat de către Radu Amzulescu personajul Vaghin. În rolul foarte dificil – căci presupune jocul pe multe de cuțit între exaltare și nebunie incipientă, definitivă apoi – al Lizei, Lamia Beligan are sinceritate și credință; din păcate, și oscilații ale glasului care îi fac, pe alocuri, neinteligibile replicile. Notabil susținute sunt aparițiile de plan secund: Ruxandra Enescu, Oana Albu, Domnița Constantinescu, Emil Hoștină, Avram Birău, Sorin Medeleni, Vitalie Bantaș, Dan Zamfirescu reușesc să se impună atenției chiar dacă nu au de rostit, unii, decât două-trei cuvinte. Când actorii joacă bine, parcă și piesa e mai bună.

ALICE GEORGESCU

POLITICĂ ȘI DELICATESE

UNDE-I REVOLVERUL? de Gőrgy Gábor. Traducerea: Zeno Fodor
 ● **TEATRUL „NOTTARA”** ● Data reprezentăției: 29 martie 1997
 ● **Regia:** Mircea Cornișteanu
 ● **Decorul:** Mihai Mădescu
 ● **Costumele:** Luana Drăgoescu
 ● **Muzica originală:** Nicu Alifantis
 ● **Distribuția:** Mircea Albulescu (Kiss), Horațiu Mălăele (K. Müller), Emil Hossu (Țuki), Viorel Comănici (Excelența), Valentin Teodosiu (Martin).

Spectatorii umplu sala până la refuz, frunțile li se descrețesc, râd copios, aplaudă frenetic minute în șir la sfârșitul reprezentației. Rețeta acestui succes de public al Teatrului „Nottara” se datorează unei combinații care dă greș rareori: politică și delicatese. Un regizor și o trupă cu câteva capete de afiș populare, datorite cu harul comediei, aduc pe scenă un text ce tratează o problemă sensibilă pentru contemporanii noștri: „puterea care corupe, indiferent de sistem”. Piesa, scrisă în 1966 de maghiarul Gőrgy Gábor, își dovedește paradoxal actualitatea mai ales după '89, spre exasperarea autorului, care afirmă: „Am început să mă gândesc la o piesă în care să prezint toate variantele vieții politice și sociale maghiare și ale posedării puterii cu umor și sarcasm necruțător, astfel caracterizând tot ce am trăit și am văzut, astfel exprimându-mi – într-un hohot uriaș – toată disperarea. Și, după cum s-a văzut, acest hohot disperat nu și-a pierdut actualitatea nici după schimbarea de regim. Din contră! Nu e întâmplător, deci, că după 1989 s-au înmulțit premierele cu acest text”. O fabulă cu tâlc pentru ziua de azi, în care cinci

personaje, captive într-o încăpere, se maltratează la propriu și la figurat și se torturează reciproc. Un intelectual, un țăran, un proletar, un aristocrat, un funcționar își dispută cu feroare un pistol. Pe măsură ce devin, rând pe rând, posesorii acestui obiect, în ei se nasc energii malefice. În ritualul schimbării poziției de forță a unuia față de celălalt, fiecare aspiră cu voluptate să treacă de la rolul de victimă la cel de călău. Fin analist, dramaturgul pune sub lupă mecanisme ce țin de subiectivitatea noastră și declanșează un rău atavic. Cuprinși de beția puterii obținute grație unui pistol, eroii se contaminatează de brutalitate, de violență, de plăcerea umilirii aproapelui. Tare de comportament, slăbiciuni, complexe alimentează sindromul rinoceritei care-i cuprinde pe toți. Se instaurează biologicul primar. Această umanitate bolnavă este prezentată caricatural. Tonul este parodic sau ironic, nu are forța pamfletului.

În cascadele de răs pe care le provoacă acest spectacol al degradării umane nu lipsesc totuși notele de gravitate, concentrate mai ales în secvența finală; personajele reușesc pentru un moment să se lepede de ispita pistolului și, printr-un efort colectiv, deschid ușa ce-i ținea prizonieri. Dar – stupoare! – se izbesc de un zid ce face absurdă zbaterea lor ilară. Evadarea din micul infern este imposibilă.

Mircea Cornișteanu construiește o mizanscenă în contururi limpezi. Decorul realizat de Mihai Mădescu, masiv, cu detalii realiste, unde o latrină coabitează cu o sculptură kitsch, amplifică senzația de clausturare, dar și de vid spiritual. Creează o atmosferă ușor misterioasă în care regizorul și actorii pun la bătaie un

întreg arsenal comic: gaguri fizice, grimase, schimbări bruște de umoare, o gestică dezlănțuită. În această joacă de-a puterea se detașează Horațiu Mălăele. Cameleonismul eroului său, dispus mereu la cooperare cu noii stăpâni și apoi la trădare, se desfășoară în jerbe ludice de un haz molipsitor. Portretizează caricatural Mircea Albulescu. Interpretul pune expresiv în valoare natura versatilă a unui intelectual trândav și abulic, trecerea sa de la lașitate și umilință prefăcută, la revolta și fanatismul de paradă ce înarmează bruta. Viorel Comănici, în Excelența sa, persiflează elocvent, printr-o evoluție studiată, orgoliul fudul, snobismul vetust, ramolismul fantomei unor vremuri apuse. Emil Hossu întruchipează reliefat un proletar bătăran și hulpav din ignoranță, cinic din frustrări, agresându-și semenii când se simte stăpân pe situație, retrăgându-se slugarnic atunci când simte că pământul îi fuge de sub picioare. Valentin Teodosiu demistifică, în rolul țăranului, cu umor succulent, farmecul rusticității și idilismul vieții la țară. Frust, greoi, el afișează o mască de efect a candorii tâmpе. Muzica originală a lui Nicu Alifantis, costumele Luanei Drăgoescu, caracterizante pentru condiția personajelor, amplifică tensiunea comică. Spectacolul este, totuși, încă deficitar în privința ritmului, lucru evident mai ales în prima parte.

Unde-i revolverul? se urmărește cu plăcere și cu anume îngândurare în unele momente, prefigurând un longeviv succes de public pe scena Teatrului „Nottara”.

LUDMILA PATLANJOGLU

Scenă din **Unde-i revolverul?** de Gőrgy Gábor la „Nottara” (regia: Mircea Cornișteanu)



TREZIREA LA REALITATE

CSONGOR ȘI TÜNDE de Vörösmarty Mihály • **TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ** • Data reprezentației: 10 ianuarie 1997
● Regia: Csizmadia Tibor (Ungaria)
● Decoruri și costume: Király Anna
● Ilustrația muzicală: Demény Attila
● Mișcarea scenică: Liviu Matei
● Distribuția: Madarász Lóránd (Csongor), Senkálzsky Endre (Neguțătorul), Boér Ferenc (Principele), Csiky András (Savantul), Kardos M. Róbert (Balga), Hatházi András (Kurrah), Bandi András Zsolt (Berreh), Bogdán Zsolt (Duzzog), Csutak Réka (Tünde), Gajzágo Zsuzsa (Ilma), Spolarics Andrea (Mirigy), Tóth Tünde (Ledér), Rekita Rózália (Regina nopții), Lőrincz Zsuzsa, Gajai Ágnes, Zorkóczy Zenóbia, Dimény Levente, Ambrus Emese, Szilágyi Kinga, Szilágyi Patkó Csaba, Posta Ervin (Zâne).

Vörösmarty Mihály (1800–1855), poet de seamă al epocii reformelor maghiare, canalizează orientările precoce ale literaturii fundamentate pe sentimente patriotice în direcția unui limbaj specific: așa-numita limbă poetică, bogată în jocuri multicolore ale fanteziei și în nuanțări ale stărilor sufletești. Limbajul poezilor și pieselor sale de teatru este un izvor de incântare și, totodată, un obiect de studiu pentru filologi. Moștenirea lui literară a fost preluată de alți poeți de seamă ai literaturii maghiare, precum Petőfi Sándor sau Arany János, mai târziu de Ady Endre și cercul său literar. Vörösmarty este considerat un precursor al limbii literare maghiare moderne. Din dramaturgia sa – căci domeniul acesta ne interesează acum – cităm drama **Zsigmond Király** (Regele Sigismund – 1823), tragediile **Solomon** (1827), **Kincskeresők** (Căutătorii de comori – 1832) și **Marót bán** (Banul Marot – 1839), comedia **A fátyol titkai** (Secretele voalului – 1835) și, nu în ultimul rând, poemul dramatic **Árpád ébredése** (Deșteptarea lui Árpád), cu a cărei primă reprezentare a fost inaugurat Teatrul Național din Budapesta, în 1837. Vörösmarty a avut și o prodigioasă activitate ziaristică, publicând între 1837 și 1842 cronici teatrale în revista „Athenaeum”. Avea un adevărat cult pentru Shakespeare, din opera căruia a tradus **Julius Caesar** și **Regele Lear**; a pledat în favoarea romantismului francez, a elucidat conceptul de tragedie ș.a.m.d. Piesa lui cea mai valoroasă s-a dovedit a fi **Csongor și Tünde** (1831), considerată **Visul unei nopți de vară** al literaturii maghiare, mai ales prin finețea narațiunii, poezia ingenioasă, farmecul limbajului.

Acest poem dramatic este prelucrarea/adaptarea unei istorioare din secolul al XVI-lea, intitulată „Despre

prințul cu numele Argyirus și Zâna zânelor”. Se mai spune că originile legendei sunt italienești, însă susținătorii ideii n-au produs până acum nici o dovadă, în ciuda trăsăturilor comune consemnate de literatura comparată și de cercetarea etnografică. Alți studioși afirmă că piesa poartă în esență semnele confruntării dintre romantismul feeriei, idealist și, nu în ultimul rând, metafizic, și realitatea prozaică. Lumea visată de Vörösmarty și căutată de eroul pribeag Csongor este una imaginară; așa cum spune Savantul din piesă, „Lumea zânelor e-a poezilor, / E vis doar, destinat copiilor!”. Personajul principal își prefiră în minte imagini al căror aranjament contemplativ constituie vertebra principală a piesei. Peripețiile prin care trece el în căutarea fericirii, a preafrumosului divin, și apoi trezirea la realitatea crudă au ca urmare maturizarea sa dureroasă. Regăsirea pe pământ a femeii închipuite, Tünde (o adaptare a cuvântului „zână”), reprezintă de fapt sfârșitul copilăriei, al fericirii edenice, inocente. Metafora zânelor o reîntâlnim de altfel în literatura vremii, la Petőfi Sándor sau Arany János. Contradicțiile dintre vis și realitate, diurn și nocturn, absolut și relativ, adevăr și fals, iluzie și deziluzie ș.a.m.d. iau forma personajelor masculine, Csongor și Balga, respectiv feminine, Tünde și Ilma, care sugerează duplicitatea firii omenești. Autorul își populează opera cu personaje simbolice: un tânăr rupt din stele, Csongor, o tânără ruptă din soare, Tünde, un țaran cam zălud, Balga, o țarancă focoasă, Ilma, vrăjitoarea rea, Mirigy (în traducere „glandă”), un Neguțător (putred de bogat, la început, sărac lipit pământului, la sfârșit), un Principe (orgolios, apoi decăzut), un Savant (gânditor subtil, apoi dezechilibrat mintal), o Curtezană (apatică), Drăcușori (trei la număr), simbolizând, fiecare, câte o trăsătură a firii omenești.

Spectacolul lui Csizmadia Tibor tinde asimptotic spre concepția filosofică a lui Vörösmarty, reușind o compilație între lumea basmelor și cea de astăzi. Dacă gândurile poetului rimează cu ale noastre – și acest spectacol stă mărturie –, putem spune că Vörösmarty, clasicul romantic, este contemporanul nostru. Iar cât de actuale sunt mesajele sale am constatat și în cazul montărilor lui Harag György (în 1983/84, la același teatru clujean) sau Merő Béla (în 1995/1996, la Timișoara).

În centrul variantei de acum se află vrăjitoarea Mirigy, „glandă” ce secretă otravă; eliberată de către Csongor, ea își părăsește locul de detenție (era legată de mărul cu poame de aur), asemenea lui Caliban, și își reia practicile distrugătoare: se pune, cu orice preț, în calea iubirii tinerilor. Mirigy este personificarea

încălnațiilor josnice, distructive ale firii omenești. Actrița Spolarics Andrea apare în rol nu ca o vrăjitoare convențională, ci drept încarnarea acestor încălnații latente; personajul ei, de o mare combustie internă, devine axul spectacolului.

În jurul ei, precum planetele unui sistem solar, gravitează întreaga distribuție. Csongor, simbolul purității sufletești, sublimă însușire omenească, pierde, în interpretarea lui Madarász Lóránd, din importanță; părul bălai, alura adolescentină și puținii ani petrecuți pe scenă nu alcătuiesc condițiile întruchipării adecvate a acestui rol dificil. Tünde, glorioasa frumusețe cerească, tălmăcită scenic de Csutak Réka, pare o făptură mult prea pământeană. Ilma, simbol al feminității reale, e inspirat concepută de Gajzágo Zsuzsa; duetele ei cu Balga, țaranul prostuț, cel mai simpatic personaj al montării, datorită dexterității profesionale a actorului Kardos M. Róbert, sunt printre momentele cele mai reușite ale spectacolului. Ledér-Curtezana, jucată de Tóth Tünde, este credibilă. Regina nopții, cu ținuta unei vampe hollywoodiene în interpretarea actriței Rekita Rózália, conferă întregului nuanțe esoterice. În rolul Neguțătorului, octogenarul Senkálzsky Endre cutreieră piscurile și adâncimile traiectoriei personajului cu multă sensibilitate. Principele, Boér Ferenc, se prăvălește de la „Raiul e-acolo unde mi-s eu” până la „Un spirit regal cade, vai, în groapă”. Savantul lui Csiky András decade, și el, de la „Mintea putere-i, căci domnește” la „Cine ești tu, ce capu-mi tulburi? / Spirit ești, sau ce, de vârfu-mi scuturi?”. Kurrah, Berreh și Duzzog, cei trei drăcușori neastâmpărați, reprezintă forțele jucăușe și sălbatice ale naturii; interpretați de Hatházi András, Bandi András Zsolt și Bogdán Zsolt, devin niște apariții simpatice, sugubețe.

În decorul creat de Király Anna, centrul scenei este ocupat de măr – pomul iubirii; fundalul se schimbă în funcție de povestire, folosindu-se și fosa orchestrei întru diversificarea locurilor de joc. Soluția materializării unor copaci (?) prin prezența câtorva studenți, aproape nemișcați timp de un act, nu cred că este o soluție fericită, deși poate fi un exercițiu pentru tineri: cât rezistă, înțepeniți, în plin spectacol?

Ideea reluării pe prima scenă de limbă maghiară a țării a capodoperei **Csongor și Tünde** este binevenită; spectacolul lui Csizmadia Tibor, modern, agreabil, nu atinge însă nivelul valoric al celui semnat de regretatul Harag György.

STRACULA ATTILA

SUIȘURI-COBORÎȘURI ASUMATE

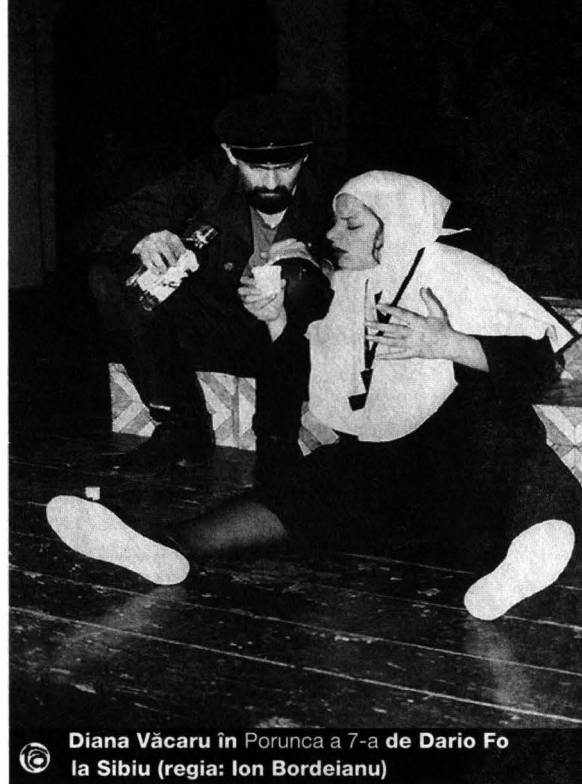
PORUNCA A 7-A de Dario Fo
 ● **TEATRUL „RADU STANCA” DIN SIBIU** ● **Data reprezentației:** 3 aprilie 1997 ● **Regia și coloana sonoră:** Ion Bordeianu ● **Decorul și costumele:** Dorin Bordeianu ● **Distribuția:** Diana Văcaru (Enea), Mihai Bica (Feretrofobul, Domnul, Trimisul), Ovidiu Moș (Gropar I, Profesorul), Mihai Coman (Gropar II, Hoțul), Viorel Rață (Gropar III), Mircea Iach (Gropar IV), Dana Lăzărescu-Popa (Soția feretrofobului), Dana Taloș (Cocota), Ioana Blaga (Cocota I, Soția paznicului), Lerida Buchholtzer (Cocota II), Denisa Boriga (Cocota III), Ibolya Costin (Cocota IV), Gelu Potzolli (Excelența Sa), Ion Buleandră (Comisarul), Nae Floca-Acileni (Directorul cimitirului), Avram Besoiu (Judecătorul), Cătălin Neghină (Paznicul, Șantajatul), Kitty Stroescu (Maica Ranieri), Geraldina Basarab (Maica soră I), Rodica Mărgărit (Maica soră II), Ovidiu Verdeș (Agent I), Adrian Tănase (Agent II); în alte roluri: Adrian Cheroiu, Ștefan Bucșe, Nicu Dan, Dan Voinea, Nicolae Mitroi, Ovidiu Negrea.

După patru ani, Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu a sosit la București. Scopul deplasării: prezentarea spectacolului **Porunca a 7-a** de Dario Fo, în regia lui Ion Bordeianu. Este primul turneu în capitală după remarcabilul **Decameron** al lui Iulian Vișa. Regretatul regizor a dinamizat și a motivat trupa teatrului, pe care am urmărit-o cu încântare și în **Chang-Eng**, și în **Cartoteca**. Repede după '89, teatrul din Sibiu a devenit, cu mult înaintea altora, un loc viu. Un loc în care se întâmpla ceva, care renăștea – și la propriu, și la figurat – din propria-i cenușă. Prinși de vârtejul tranziției, poate mulți dintre noi n-au fost foarte atenți la acest fenomen, cu nimic mai prejos decât cel de astăzi de la Piatra-Neamț, de pildă, și nu l-au comentat ca atare. El a existat însă, indiferent de reacțiile noastre, pasive sau active. Nu știu cât de bun manager a fost Iulian Vișa. Nu prea eram familiarizată atunci cu înțelesurile acestui cuvânt. Dar știu că a fost regizorul trupe, mentorul ei. După moartea lui Vișa, direcția a fost preluată de actorul Mihai Bica. Mai adaptat, poate, la cerințele realului (și ale

unor mode), Mihai Bica a scos câteva premiere, a organizat câteva ediții ale Festivalului școlilor de teatru (fără un program estetic foarte limpede) și câteva colocvii. Activitate meritorie. Dar nu a găsit **regizorul** care să poposească la Sibiu și să lucreze serios cu o trupă performantă. Încet-încet, aleatoriu s-a instalat în strategia repertorială și în cea de atragere a unei autorități regizorale. Discutăm finalitatea gesturilor, materializată în spectacole. Poate că Mihai Bica a încercat, dar, până una-alta, n-a reușit. Anul trecut, în cadrul Festivalului internațional de teatru tânăr profesionist, am văzut **Doña Juana** de Radu Stanca. Un spectacol care m-a întristat și pentru că nivelul actorilor coborâse incredibil. Pasiuni și orgolii, mai mult sau mai puțin justificate, au făcut ca teatrul să-și piardă direcția. Să coboare ștacheta. Să devină, din păcate, unul dintre atâtea.

Nu sunt un fan al autorului Dario Fo și mă întrebam ce a scos regizorul Ion Bordeianu, de care nu am auzit, din **Porunca a 7-a**. O piesă despre manipulare, despre naivi și escroci, o parabolă parodică despre indiferența pe care o afișează oamenii în cele mai grave situații. În spatele indiferenței se ascunde însă o curiozitate feroce. Superficială totuși, preocupată de bârfe și cancanuri, și nu de analizarea problemelor, a situațiilor, de rezolvarea lor. Groparul Enea, o fată tânără și deloc pricepută în matrapazlăcuri și în cele lumești, declanșează fără voie mecanismul dezvăluitor al aranjamentelor, traficului și escrocheriilor petrecute, să zicem, în cimitirul în care cu onor muncește. „Cine sapă groapa altuia, cade singur în ea”, spune un proverb. Enea a săpat gropi din îndatoririle slujbei. Alții, însă, au săpat alte variate „gropi” din voluptate. Din plăcerea înșelării, din plăcerea amețitoare a banului sau a puterii.

Spectacolul de la Sibiu nu este nici un eșec, dar nici vreo izbândă. Mizează mult pe umorul degajat de textul lui Dario Fo, și cam atât. Regia lui Ion Bordeianu este confuză, lăsând de prea multe ori ca lucrurile să alunece în vulgar. Stridența limbii vorbite (nu și rostite) pe scenă, prea deseale intersectări cu limbajul neglijent din cotidian, înghesuiala unui decor nefuncțional, utilizarea unor lumini care măruntesc tușele groase ale



Diana Văcaru în **Porunca a 7-a** de Dario Fo la Sibiu (regia: Ion Bordeianu)

interpretărilor, dar și, vai, costumele scoase din zona artisticului și trimise în civile au estompat mult și din eforturile Diane Văcaru (Enea), ale lui Mihai Bica (Feretrofobul, Domnul, Trimisul) sau ale lui Nae Floca-Acileni (Directorul cimitirului). Scenografia lui Dorin Bordeianu sufocă, în multe momente, și textul, și actorii, și regia. Chiar dacă discuțiile pe care le-am avut după reprezentație m-au mai lămurit pe ici, pe colo, rămâne mediocritatea spectacolului. Am înțeles că la sediu elementele de decor sunt funcționale (vezi inexplicabilele trape), că filtrele pentru lumini sunt altele (și nu verdele amestecat cu albastru și roșu, de un gust îndoielnic), că totul este mai degajat și mai aerisit. Sunt de acord că, de cele mai multe ori, un spectacol arătat în alt spațiu decât cel de la sediu comportă și riscuri. Dacă ele sunt atât de mari încât să-i afecteze imaginea, ca în cazul nostru cu **Porunca a 7-a**, nu știu dacă nu e mai profitabil să se renunțe la deplasare sau să se caute, mai atent, un alt spațiu, cât mai asemănător celui de acasă. Este și spre binele celor care joacă, și al celor care văd spectacolul. Altfel, suișurile și coborîșurile care depășesc limitele normale ale reprezentațiilor trebuie asumate. Până una-alta, **Porunca a 7-a** este un spectacol nici prea-prea, nici foarte-foarte.

MARINA CONSTANTINESCU

BOLNAV DE TEATRU

BOLNAVUL ÎNCHIPUIT de Molière
 ● **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMȚ** ● Data reprezentației: 15 decembrie 1996 ● Regia și ilustrația muzicală: Bogdan Voicu
 ● Scenografia: Adina Panaitescu
 ● Distribuția: Constantin Ghenescu/ Daniel Beșleagă (Argan), Gina Gulai (Béline), Petronela Zurba (Angélique), Lucreția Mandric, Carmen Moruzi (Béralde), Tudor Tăbăcaru (Domnul Diafoirus), Pompiliu Ștefan (Thomas Diafoirus), Florin Mircea jr. (Domnul Purgon, Domnul Fleurant), Radu Mateescu (Domnul de Bonnefoi), Andreea Anghel/Roxana Frunză (Toinette, O bătrână), Traian Grigoriu (Polichinelle).


Clasicismul, între curentul literar și accepțiunea curentă a termenului, întinde un arc peste veacuri, devenind sinonim cu perenitatea. Numele lui Molière se impune aici de la sine. Montarea unei piese din dramaturgia sa ridică, în primul rând, întrebarea „cum?”. Restul este informație, ori se află sintetic explicat în sintagma „teme etern valabile”, ori e perfect justificat prin locuțiunea „castigat ridendo mores”, adevărată profesiune de credință pentru Molière. Acestui „cum”, regizorul Bogdan Voicu îi răspunde cu spectacolul **Bolnavul închipuit**, surprinzător parcurs **à rebours**, de la general la particular, de la râs la plâns, din atemporal la momentul bine precizat. Desigur, punerea în context nu înseamnă a face teatru ca în secolul al XVII-lea, ci urmărește afirmarea identității artistului, reamprontarea operei. Iar viziunea sa excelează prin modernitatea soluțiilor cu care exploatează mijloace scenice vechi de când teatrul, sau achiziții și inovații de dată recentă. Astfel, construcția clasică prolog-conținut-epilog propune un tip de juxtapunere în formula Shakespeare-

Molière-Shakespeare, pentru care varianta de teatru în teatru se dovedește a avea dublă valență. Deschiderea spectacolului cu o repetiție din **Romeo și Julietta** are darul, pe de o parte, de a panorama epoca, iar pe de alta, de a stabili repere biografice. Prima ipostază trimite la condițiile istorice care au adus în Franța numeroase trupe de actori englezi. În perioada Reformei și a puritanismului, Anglia izgonise teatrul din cetate, obligându-i pe slujitorii săi să emigreze, fapt ce a contribuit la „exportul” pieselor shakespeareiene. Dacă alăturarea celor două genii vizează similitudinile din experiența lor umană, vecinătatea reprezentațiilor constituie, în mod evident, o licență. Menirea ei este să puncteze ipostaza secundă: identificarea locului cu Palais Royal. Aici, apariția directorului, actorul și dramaturgul Molière, se înscrie în mersul firesc al vieții teatrului. Acesta, îngândurat dar blând, oprește repetiția, își îndeamnă colegii să se costumeze și să-și pună perucile pentru că spectacolul de seară trebuie să înceapă. Pânza albă este ridicată ca o cortină de pe ceea ce până atunci părea a fi decorul potrivit pentru scena balconului. Acum, lasă să se vadă un spațiu strâmt, înconjurat cu zăbrele verticale și dominat de un imens fotoliupat. Încă o dată, semnificația dublă se revelează. Evocarea celebrului fotoliu al autorului-protagonist se completează cu restabilirea mărimii scenei, în dimensiunile ei active, atât cât mai rămânea neocupată de spectatorii din înalta societate. Scenografia Adinei Panaitescu rezolvă fermecător de simplu trecerea de la turnul alb, înalt al familiei Capulet la căminul-colivie aurită în care s-a închis de bunăvoie simulantul Argan. La rândul-i, Constantin Ghenescu se metamorfozează ușor din animatorul taciturn al teatrului în ipohondrul notoriu al comediei. Inadvertența între ceea ce sunt și ceea ce par a fi personajele

coboară în straturile adânci ale psihicului, într-o analiză cu accente satirice de tip freudian. Obsesii erotice, frustrări, temeri, infidelități alcătuiesc, toate, surse ale comicului și, totodată, un supratext extrem de ofertant pentru actori. În fapt, intervenția masivă pe text se oprește cu deosebire la prezentarea personajelor. Intrările în scenă sunt veritabile caracterizări, realizate prin muzică și mișcări coregrafice, cu o lumină concentrată într-un singur spot de urmărire a traseului fix, în unghiuri drepte, parcurs de fiecare în parte. Monologurile și replicile puține pe care le schimbă în continuare nu fac decât să creioneze acea latură a firii asupra căreia se răsfrâng pregnant deficiențele structurale. Argan se înfățișează ca un adevărat ghem de energie și vitalitate, de dorințe și pasiuni, greu înfrânate de pornirile ipohondru-egoiste. Constantin Ghenescu închide în cele mai mărunte gesturi, în mobilitatea chipului, în expresivitatea atitudinilor griji excesive și temeri deplasate, obstinație și lașitate, autocompătimire și viciu. Toinette (Roxana Frunză) are asupra lui un ascendent izvoit nu doar din vioiciunea minții, ci și dintr-un raport intim de care știe să uzeze într-un permanent balans între incitare și refuz. Béline (Gina Gulai) este o femeie încă tânără, preocupată mai mult de relația ei extraconjugală cu notarul. Caricaturizarea merge până la limitele artificializării în cazul doctorilor – Tudor Tăbăcaru și Pompiliu Ștefan –, sau a cuplului de mătuși (sic!) – Lucreția Mandric și Carmen Moruzi. Raportarea constantă la intențiile autorului conduce la menținerea formei de spectacol cu balet. De data aceasta, însă, îndrăgostiții se vor avânta într-un stângaci rock cu figuri, iar slujnica va interpreta un număr solo, rotindu-se lasciv și provocator în jurul unei bare, ritmul accelerându-se până la secvențe stroboscopice.

Registrul se schimbă complet când pânza albă coboară iarăși peste ingeniosul decor. În prim-plan reapare Molière-omul, suferind de plămâni și bolnav de teatru, condamnat de fizie și prizonier al scenei. Tragedia umană are chipul maestrului artei comice. Testament și confesiune ultimă îi sunt versuri din Baudelaire, precum și mărturiile păstrate de La Grange și Baron. În epilog, declarațiile perechii din Verona se aud ca un murmur surd, ca un bocet înăbușit. Moartea a închis cercul generat de nemurire.

ANCA ROTESCU

 **Roxana Frunză și Constantin Ghenescu în Bolnavul închipuit de Molière la Piatra-Neamț (regia: Bogdan Voicu)**



NOUTATE ȘI... RATARE

AȘTEPTÂNDU-L PE GODOT de Samuel Beckett. Traducerea: Gellu Naum • TEATRUL UNU • Data reprezentației: 22 februarie 1997 • Regia și colajul muzical: Dragoș Galgoțiu • Decorul: Eva Szantai • Costumele: Mioara Stoenică • Coregrafia: Varvara Ștefănescu • Distribuția: Gabriel Spahiu (Vladimir), Mihai Baranga (Estragon), Florin Grigoraș (Pozzo), Sorin Tofan (Lucky), Medeea Marinescu (Băiatul), Anca Androne, Ioana Abur, Otilia Caba, Gabriela Curpăan, Marius Cordoș, Mircea Drîmbăreanu, Emil Hoștină, Vlad Jipa, Mihai Răzuș, Andrei Rusu (Personaje fără nume).

Este mai cu seamă un act de temeritate înființarea unui teatru într-o lume cu totul supusă derizoriului. De curând, așezat undeva între Studioul Casandra și Teatrul de Comedie, Teatrul Unu și-a deschis porțile așa cum se cuvine: cu o conferință de presă, cu afișe, cu „fluturași”, cu mape în care se regăsesc „declarațiile de principiu” ale unora dintre fondatorii și angajații săi.

Aflăm, așadar, că proiectele ce vor lua ființă aici „au ca scop producerea și reprezentarea de spectacole de teatru, producția de filme, precum și organizarea unor acțiuni artistice cu caracter interdisciplinar. Personalitatea Teatrului Unu se va manifesta în primul rând prin susținerea și promovarea tinerilor actori, regizori, coregrafi, plasticieni, muzicieni, prin sprijinul acordat formării unei noi generații de spectatori, precum și prin favorizarea relansării relației dintre spectacolul teatral și public” (Dragoș Galgoțiu, director artistic). Un program generos, recunoaștem! Și, dacă punem la socoteală mica trupă deja constituită din absolvenți ai ultimelor generații A.T.F. București (unii dintre ei chiar talentați), vom crede, o dată mai mult, în „mecenatul” pe care instituția și-l propune.

Curios ni se pare, însă, faptul că întâia ridicare a cortinei nici nu ne convinge, nici nu contrazice seriozitatea și mai ales sobrietatea (!) propunerilor teatrului de pe Lipscani. Un text cum este **Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett** presupune, pe lângă gravitatea discursului scenic, măcar existența maturității mijloacelor de expresie ale interpreților (altfel, izbânda se va lăsa și ea îndelung căutată/așteptată). Nu ne-am întreba acum care a fost motivația alegerii unei astfel de piese pentru a pune în valoare calitățile unor artiști aflați la început de carieră, dacă rezultatul demersului nu ar fi rămas sub semnul mediocrității la toate nivelurile.



foto: Kati Burlacu

Gabriel Spahiu în Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett la Teatrul Unu (regia: Dragoș Galgoțiu)

Astfel, ne va fi greu să înțelegem pentru ce decorul indicat cu tâlc de autor și reprezentând un loc indeterminat (ca și timpul acțiunii, de altfel) este „transferat” într-un sordid subsol care adună parcă deșeurile întregii omeniri (și amintindu-ne mai mult de **Emigranții** lui Mrożek). Nu ne dăm seama nici pentru ce acest spațiu trebuie să fie intens populat cu „personaje fără nume” (în fapt, „aurolacii” vieții noastre de fiecare zi!). Nu știm și probabil că nu vom afla niciodată de ce „eroii” păreau „împrumutați” din altă literatură dramatică, bunăoară din **Oamenii cavernelor** de William Saroyan sau din **Azilul de noapte** de Maxim Gorki. Nu găsim rostul „împănării” acestui ghiveci cu „muzică și dansuri” (oricum extrem de puțin adecvate momentelor), la care se adaugă, din timp în timp, o lumină mesianică, pur demonstrativă, venită de undeva din fundal. Interpreții se pierd și ei prin aceste hățșuri, făcând eforturi disperate și inutile pentru a-și defini prezența. Sigur că însușirea pe tărâm cultural a rolurilor încredințate ar fi dus mai ușor spre posibilitatea unei comuniuni creatoare între actor și autor, între actor și regizor, între actor și public... Neexistând acest contact între elementele spectacolului

(decât, cel mult, în plan formal), efectele se dovedesc stingeritoare: ne plictisim cu Vladimir (Gabriel Spahiu) și Estragon (Mihai Baranga) – primul fiind măcar plin de vitalitate, al doilea, doar insignifiant –, îndurăm apariția lui Pozzo (Florin Grigoraș) cu o brumă de speranță, dar rămânem repede perplecși în fața monologului rostit de Lucky (Sorin Tofan) fără a ne spune nouă, spectatorilor, chiar nimic!

... Și așa se face că „actul așteptării” a devenit, în ceea ce ne privea, stăruitor de concret: doream ca reprezentația să se sfârșească mai repede pentru a putea pleca acasă cu sentimentul datoriei împlinite. Nici măcar ivirea în final a Băiatului (Medeea Marinescu), marcată de o dulce candoare – mirarea că se află acolo citindu-i-se pe chip – nu ne mai putea opri!

Se naște acum o unică întrebare: cui să fi folosit acest proiect? Regizorului, scenografulor, coregrafei, actorilor, spectatorilor? Teamă ne e că nimănui. Păcat. La ceas de cumpănă, un teatru și-a fost deschis porțile cu o dureroasă ratare...

MARIA LAIU

S.O.S. – TEATRUL UNU

UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ de Tennessee Williams. Traducerea: Dorin Dron ● **TEATRUL UNU** ● Data reprezentației: 21 februarie 1997 ● Regia: Anca Maria Colțeanu ● Coregrafia: Varvara Ștefănescu ● Muzica: Marius Popp ● Text songuri: Chris Simion ● La pian: Cristian Moldoveanu ● Distribuția: Alice Caracostea (Blanche), Medeea Marinescu (Stella), Emil Hoștină (Stanley), Mihai Răzuș (Mitch), Otilia Caba (Eunice), Marius Codoș (Steve), Mircea Drămbăreanu (Pablo), Andrei Rusu (Un tânăr), Sorin Tofan, Mihai Baranga, Gabriel Spahiu, Florin Grigoraș, Vlad Jipa, Anca Androne, Ioana Abur, Gabriela Curpân (Vecinii).

Ceea ce uimește la această variantă muzical-dansantă a piesei lui Tennessee Williams este primitivismul. Mohorită, strict decorativă, vetustă prin naturalism și lipsă de fantezie, ea a reușit performanța rară de a face să nu mai fie recunoscuți nici textul, nici actorii, nici coregraful, nici muzicienii, nici regizorul. Interpreții frizează grotescul prin energia pe care o consumă și puținătatea a ceea ce comunică. Reprezentația ne-a intrigat prin prestația rudimentară, operetistică a unor tineri de talent pe care i-am urmărit evoluând meritoriu în producții studențești. Regizoarea Anca Maria Colțeanu, coregrafa Varvara Ștefănescu, actorii Emil Hoștină, Mihai Răzuș, Medeea Marinescu, teatrologul Chris Simion (autoare și regizoare a unui spectacol-recital la Teatrul Național din București), pianistul

Cristian Moldoveanu (elev al lui Marius Popp, autorul muzicii montării) se prezintă deprofesionalizați. Prin refuzul violent al esteticului, spectacolul e un hibrid ce mistifică nu numai realitatea operei, dar și menirea teatrului. Teatrul Unu, recent înființat în strada Lipscani nr. 53, își propune în programul său „să fie un prilej de întâlnire și colaborare dintre tinerii oameni de teatru din România”, „să transforme spațiul exclusiv teatral într-un spațiu spiritual”, „să definească o nouă morală teatrală”.

Menționăm că morala teatrală, fie ea veche sau nouă, ne-a făcut să consemnăm totuși această premieră, pentru a lansa un S.O.S. Atâta irosire de talent, energie, bani, speranțe ne îngrijorează.

LUDMILA PATLANJOGLU

O CALIGRAMĂ

PLAYBOY, adaptare după The Playboy of the Western World de John Millington Synge ● **TEATRUL TOACA** și A.T.F. ● Data reprezentației: 5 aprilie 1997 ● Regia: Nona Ciobanu ● Decorul: Iulian Bălătescu ● Costumele: Dana Sipa ● Muzica: Cristi Ștefănescu ● Distribuția: Bogdan Talașman/Damian Oancea (Christopher Mahon, Michael James), Ioana Flora/Andreea Bibiri (Peegen Mike), Crina Matei (Văduva Quin), Adrian Damian (Shawn Keogh), Alin Panc (Jimmy Farrell), Cosmin Șofron (Philly Cullen), Antoaneta Zaharia (Sara Tansey), Simona Mihăescu (Susan Brady), Șerban Pavlu (Bătrânul Mahon).

Un teatru preocupat de teme și forme populare, cum vrea să fie acest nou înființat „Toaca”, lipsea din peisajul nostru teatral. În activitatea regizoarei Nona Ciobanu, care l-a inițiat, interesul s-a manifestat însă cu mult înainte, ca și dorința acum formulată de a crea spectacole bazate pe „convergența mai multor forme artistice (teatru, dans, mimă, muzică, circ, teatru de păpuși, film, arte plastice)”. De la primele sale realizări din anii de studiu și până la recentul spectacol **Cum vă place** de la Teatrul Mic, se poate vorbi despre o seducție a ludicului care-și află în arta populară formele sale pure, ca și despre intenția regizoarei de a descoperi, în formele originare sincretice ale artelor, formula sintetică la care se întoarce, după o lungă și laborioasă călătorie, spectacolul modern.

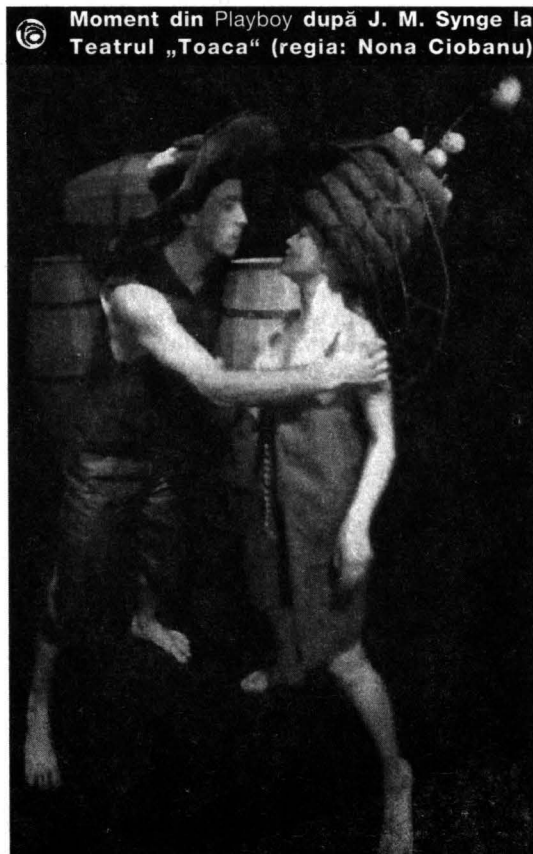
Dar Fundația Toaca, gazdă a trupei, urmărește și un alt scop, de mai largă respirație: schimbul, comunicarea între culturi cu identități specifice, la a căror afirmare își propune să contribuie. De aceea, pe lângă spectacolul **Dorde** sau **Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte**, coproducție cu Theatre-anon din Malta și Old & Even Company din Moscova, prezentat la La Valetta, Teatrul Toaca a ales acum o piesă inspirată din folclorul irlandez. **The Playboy of the Western World** de J. M. Synge are la bază o poveste care evocă Irlanda, cu umanitatea ei originară,

cu morala ei stranie privind relația dintre adevăr și cinste, curaj și bine, având neașteptate ecouri în actualitate. Fiindcă, la urma urmei, și la generațiile tinere de astăzi există destul teribilism, care merge uneori până la acte criminale, îmbrăcate de ceilalți în haina bravurilor eroice.

De factură tradițională, textul, care a mai circulat pe scenele românești cu titlul **Năzdrăvanul Occidentului** (în 1965 un grup studențesc a prezentat cu succes piesa la un festival în Marea Britanie) suportă nu fără dificultate tratamentul aplicat în acest spectacol. Analiza fină a psihologiei de grup, distorsionarea conceptului de ideal în comunitatea izolată pe care o prospectează autorul, argumentația despre adevărul obiectiv și percepția subiectivă, ca și concluzia controversată despre relativitatea sensului faptelor noastre se diluează în formula stilizată de montare propusă de Teatrul Toaca.

Deși organic asumat de trupă și coerent, demersul regizoarei pare suprapus forțat materialului dramatic ce nu avea nevoie, credem, de o temă folclorică supra-adăugată.

Scena este mobilată cu butoaie, expresive ca imagine plastică și multifuncționale („Butoiul este matricea lumii acestui spectacol”, notează regizoarea în program) ca obiect de decor cu destinație clară (masă, scaun, poartă) sau definită în relație cu actorul. Butoiul devine astfel ascunziș, loc de dormit sau de spionat. Dar cea mai naturală întrebuintare a lui



Moment din **Playboy** după J. M. Synge la Teatrul „Toaca” (regia: Nona Ciobanu)

ABSURDUL CU ZÂMBET SENIN

Într-un han ca acela unde se petrece acțiunea este cea de recipient, din care vinul este extras de către doritori cu ajutorul unor țevi supradimensionate. Ca simbol al civilizațiilor rurale, obiectul de lemn aparține unei arii europene mai largi, universalitatea sensului poveștii fiind subliniată și pe această cale.

Actorii poartă costume stilizate, identice, diferențiate doar în funcție de sex și întregind prin croială și colorit imaginea de ansamblu, rafinat-mono-cromă. Evoluția grupurilor este armonioasă și inspirat condusă spre alcătuirea unor formații adesea surprinzătoare. În spectacol sunt și multe momente cântate, care îmbină muzicalitatea vocilor cu sonoritățile unor instrumente populare (toba, fluierul).

Aleși să corespundă viziunii plastice a spectacolului, tinerii interpreți (studenți în anul IV la ATF, clasa Alexandru Repan-Victor Ștengăru) își individualizează, în schimb, mai greu personajele. Au ținută, voci bune, dar comunică fără fior biografia personajelor și substanța dramatică a piesei.

Câteva momente mai „calde” ale spectacolului se datorează Simonei Mihăescu și Antoanetei Zaharia, apariții cu haz în rolurile celor două „muieri țărnoase”, și lui Bogdan Talașman, care împrumută hangului un aer amuzant de prostănac. Crina Matei interpretează o văduvă abuzivă, cu aplomb, dar și cu multe stridențe vocale, păcat de care nu scapă mulți dintre membrii ansamblului. Andreea Bibiri, în rolul tinerei care s-ar mărita și cu un criminal numai erou să fie, joacă mai ales grația și mai puțin motivația perversă a îndrăgostitei. „Playboy”-ul a fost, în reprezentarea pe care o comentăm, Damian Oancea, prea crud pentru ambiguitatea personajului, pe care-l reduce la frivolități și cochetării nevinovate. Finalul care-l transformă din călău în victimă ar fi trebuit să fie și vârful tensiunii în această tragicomedie, vârf pe care în spectacol încearcă să-l preia corul. Șerban Pavlu și-a compus exterior personajul, făcând din aparițiile tatălui „ucis” momentele cele mai confuze ale spectacolului.

În mod paradoxal, deși **Playboy**, în viziunea Ciobanu-Bălătescu, se remarcă prin rafinament plastic, omogenitate stilistică, accentuată teatralitate, reprezentarea rămâne în afara comunicării cu spectatorul, trăind în sine ca o meșteșugită caligramă. Poate pentru că demersul lor ar fi fost mai potrivit unui alt tip de scenariu și nu acestei piese de teatru cu structură clasică; ea a opus rezistență unui mod de abordare caracterizat prin distanțare.

DOINA PAPP

LECȚIA de Eugen Ionescu
● **ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM/TEATRUL „BULANDRA”** ● **Data reprezentației:** 27 februarie 1997
● **Regia:** Vlad Massaci ● **Scenografia:** Velica Panduru ● **Distribuția:** Marius Florea (Profesorul), Andreea Bibiri (Eleva), Alina Berzunțeanu (Servitoarea).

Lumea teatrului – ca și lumea-lume – este când și când bântuită de câte o alarmă. Acum, la ordinea zilei ar fi temerea că nu mai avem regizori. Sau, mă rog, că sunt tot mai puțini, că tineri interesanți nu prea se ivesc ș. a. m. d. Poate că îngrijorarea își are rațiunile ei, poate că fumul nu a apărut chiar fără urmă de foc și tocmai de aceea semnalele încurajatoare care apar în acest sens sunt demne de atenție.


Un astfel de semnal emite spectacolul **Lecția**, realizat la Studioul Casandra de Vlad Massaci, student în ultimul an la clasa de regie a prof. Cătălina Buzoianu, și preluat de „Studioul tânărului regizor” al Teatrului „Bulandra”. Două lucruri atrag mai cu seamă atenția, constituind temeiuri pentru a considera montarea – mai mult decât o reușită întâmplătoare – un posibil semn bun pentru viitoarea evoluție a regizorului; pentru că amândouă țin de personalitatea artistică. Cel dintâi se referă la construcția scenică **dinspre text**, nu dinspre (sau în replică la) alte reprezentări; cel de al doilea constă în absența preluării/mimării stilului maestrului. Par două calități firești, de la sine înțelese? Dacă ne vom gândi la spectacolele semnate în ultimii ani de studenți sau chiar de tineri absolvenți ne vom da seama că nu e deloc așa.

Cheia pentru care optează Massaci în transpunerea scenică a unuia dintre textele emblematice ale teatrului absurdului este aceea a unui firesc colocvial, i-am spune, a unui realism de gest, de atitudine, de intonație care creează – prin contrast, prin aparentă

inadecvare – un efect foarte puternic. Cu atât mai puternic cu cât sentimentul absurdului se insinuează treptat, cu discreție, fără motive evidente. Totul pare a se desfășura „normal”, situația pare controlată ori măcar controlabilă și totuși atmosfera se încarcă pe neștiute, tonul ușor, de conversație banală, stârnește un fior de neliniște aproape material.

Acest extrem de bogat teatru sărac se dispensează de decoruri și de costume „simbolice” (foarte bună, expresivă fără întortocheri de forme și culori, scenografia Velicăi Panduru), optează pentru calea dificilă – cale regală! – a simplității. Actorii nu au fețele vopsite ca ale comanșilor aflați în război cu alte triburi, nu-și rostesc replicile urcându-se pe pereți, nu au cuțite înfipite în creierul mic, și totuși (sau **de aceea**) comunică perfect. Există o stare de ușoară ambiguitate, o pendulare fină între normalitate și patologic, ce dă o încărcătură specială nu numai personajelor, dar și relațiilor dintre ele. Profesorul (Marius Florea) parcurge toate gamele nevrozei conținute, izbucnirea ajungând a fi o descătușare nu doar pentru personaj, ci aproape și pentru noi: ea a fost impecabil pregătită, ea **trebuia** să se întâmple. În acest perpetuu război al nervilor, Eleva (Andreea Bibiri) îl înfruntă ironizându-l printr-un fel de ignorare. Ea e stupidă, sau poate nu e, regula ambiguității funcționează și aici. Așa cum funcționează și în raporturile Servitoare (Alina Berzunțeanu)–Profesor, balanța dominat–dominator oscilând adesea. Din firescul conversației, al raporturilor, din ambiguitatea pe care o conțin izvorâște absurdul și totodată umorul spectacolului. Râzi cu sufletul la gură pentru că mecanismele detracate nu ți se arată ca exponatele într-o vitrină, ci ești invitat să le descoperi singur, acolo unde te-ai aștepta mai puțin. Adică nu neapărat la ceilalți.

CRISTINA DUMITRESCU

 **Scenă din Lecția de Eugen Ionescu la „Bulandra” (regia: Vlad Massaci)**



OGLINZILE OGLINZII

LUNILE LUNII, scenariu de commedia dell'arte de Liana Ceterchi • ATF și TEATRUL MIC • Data reprezentației: 23 martie 1997 • Regia: Liana Ceterchi • Decorul: Andreea Mincic • Costumele: Oana Botez • Muzica: Dragoș Bozdog, Andreea Mincic, Iulia Topor • Distribuția: Dana Medeleanu/Ana Scarlat (Flaminia, Vrăjitoarea), Ovidiu Cunce (Pantalone, Îndrăgostitul), Mihaela Rădescu (Îndrăgostita, Isabella), Dan Zamfirescu (Il Capitano), Liviu Pancu (Arlecchino), Anca Iorga (Colombina).

Commedia dell'arte, deși fenomen unic și irepetabil al istoriei teatrului, se regăsește și la răscrucea teatrului contemporan. Astăzi, apelul la acest gen

renascentist își află motivația în potențialul său coeficient regenerativ pentru teatrul gestual, de exemplu.

De aceea, unei „reconstituiri muzeale” îi este de preferat o reprezentație **à la manière de...**, așa cum și-a propus actrița Liana Ceterchi, actualmente studentă la regie (anul IV, clasa prof. Cătălina Buzoianu). Însăși dubla sa condiție i-a furnizat, probabil, ideea unei meditații pe teme tangente la subiectul enunțat eliptic în foaia-program: „Veneția în Carnaval. Arlecchino sparge Luna. Catastrofă. Veneția, esența apei, e fără apă (è senza aqua); Veneția, esența dragostei, e fără dragoste (è senza amore)...”.

Cadrul scenografic auster, cu valtrapuri iluminate fastuos, sugerează adâncurile memoriei. Simbol arhetipal fundamental, totodată simbol al

cunoașterii conceptuale, Luna funcționează și ca unitate temporală, și ca principiu de clasificare a Lumii, de pe Pământ și de dincolo. În spectacol e figurată și dimensiunea cosmică, și cea intim umană. O fâșie de pânză devine rază de astru influențând prin fire nevăzute (ițele intrigii) subconștientul personajelor, eroi tradiționali ai commediei dell'arte: Arlecchino (Liviu Pancu), diavolesc ingenuu; Colombina (Anca Iorga) cea isteasă; belicosul Capitano (Dan Zamfirescu); Îndrăgostitul (Ovidiu Cunce) suav și Îndrăgostita (Mihaela Rădescu) siderată, aceiași ultimi doi actori fiind deopotrivă infatuatul Pantalone și nefericita Isabella. Acest nume, ca și cel al protagonistei, sunt împrumutate de la persoane reale, două celebre actrițe ale secolului XVI, Isabella Andreini și Flaminia Aretino. Se punctează astfel, discret dar ferm, însăși rațiunea acestei evocări, menite să amintească ponderea în reprezentația scenică a actorului-creator.

Dana Medeleanu izbutește o performanță deosebită în chip de Zagna, femeia-bufon săvârșind năstrușnice ghidușii, doar aparent superficiale. De altfel, eroina poartă întreaga încărcătură filosofică a acestei ingenioase meditații vivace asupra măiestriei histrionului cu două fețe, cu personalități contrastante, reflectate însă de aceeași individualitate pe cât de energică, pe atât de flexibilă. Un tricou bicolor și grima în alb-negru secționează simbolic trupul actriței, investită și cu rol de „vrăjitoare”. Partitura e deținută și de Ana Scarlat, aflată într-o excelentă formă, probată și în scenele de ansamblu, veritabile intermezzo-uri.

Forța magiei scenice e susținută – la vedere! – și de doi tineri muzicieni executând armonioase acorduri, dar și hazoase onomatopee.

Zidurile, piețele, canalele Veneției se animă, chiar dacă proporțiile lor sunt miniaturale, dictate de minusculele machete de carton ce străjuiesc imaginea Apei, deopotrivă liant și dizolvant al legăturilor de suflet etern perisabile.

Mai puțin inspirată în materie de costum și mască (autoare: Oana Botez), rafinată stilizare și inventivă esențializare atinge culminația printr-un banal artificiu de recuzită vestimentară: o carte-obiect, purtată pe cap. Inteligent disimulat, un omagiu adus petrarchismului, indirect egocentrismului histrionic ce se oglindește mereu în oglinzile de peste veac.

IRINA COROIU

Imagine din Lunile Lunii la Teatrul Mic (regia: Liana Ceterchi)





Scenă din Hamlet de Shakespeare la TN Craiova (regia: Tompa Gábor)

TEATRU ȘI TEATRU – la poalele unui monument –

Care dintre arte, dacă nu teatrul, mai are vicii atât de bine adâncit de a strecura în sânul propriilor martori sentimentul vinovăției și al responsabilității? Și de unde îndemnurile la vigilență vin cu mai mare însuflețire decât dinspre teatru? Când prințul Hamlet al Danemarcei a hotărât că trebuie să dovedească tuturor o crimă, ajutându-se de o înscenare cu câțiva comediați, el a silit nobila artă să-și trădeze ceva din descendența ei nu prea boierească în spirit. Sau poate a semnat doar actul ei de pervertire în istoria modernă căreia i se va dedica.

Între timp, unul dintre miturile cele mai obsedante ale teatrului a devenit teatrul însuși. E mai întâi fascinația lumii de **dincolo**, care-și scoate măruntaiele la lumină, și apoi orgoliul unei **meniri** morale de a arăta „lucrului de scârbă propriul lui chip” și de a ține sufletele oamenilor la un ceas de penitență și căință. Trecându-te prin experiența concentrată a răului, teatrul știe să te arate cu degetul și te întreabă muștrător: dar tu? Știm doar cu toții, lumea e stricată. Nicăieri ca în teatru nu există mai mulți oameni lucizi, intransigenți, care nu suportă extremismele, bestialitatea, prostia, îngâmfarea...

Foarte pedagogic: altminteri, anarhistă cum este, poezia găsește și reversul de sublimitate al păcatului și al ororilor. Purtător de bine și de adevăr, teatrul se invocă mereu pe sine și se închină la el însuși ca la o icoană.

Tompa Gábor montează la TN Craiova **Hamlet** de Shakespeare, punând întreaga tramă a piesei sub

semnul înscenării. Paznicii mormântului bătrânului Hamlet, care deschid spectacolul, își dau replicile în fața unei mese de machiaj și le rostesc cu artificialitatea exercițiului actoricesc. Teatrul este chiar (supra)tema spectacolului de teatru cu **Hamlet**.

De vreme ce suntem martori la o înscenare, înțelegem atunci că totul încapă aici, așa cum știm în general că în teatru încapă orice. Muzici diverse, atmosfera de bălci (pentru că la bălci se joacă teatru) care leagă scenele în lunecarea conflictului, până și citate ironice din spectacolele lui Silviu Purcărete: lada din **Danaidele**, corurile sau patul traversând neverosimil scena din **Phaedra** ne fac să înțelegem încă o dată că postmodernitatea e cea mai înzestrată să descifreze sugestiv un univers baroc. În final, însă, moartea lui Hamlet prin spada otrăvită a lui Laertes este singura reală și sparge canonul **înscenării** spectacolului. Claudius, regele omorât, și Laertes sau Polonius cel ucis din greșeală se ridică nevătămați, lăsându-l singur pe Hamlet să-și ducă destinul de actor până la ultima consecință: atingerea nemijlocită de realitate. Așadar, jocul oglinzilor și suprapunerea de straturi de „lectură” a spectacolului fac din destinul tragic al lui Hamlet un exercițiu de pirandellism. Hamlet nu este altceva (într-un spectacol cu atâtea aluzii și citate) decât actorul comic din **Astă seară se Improvizează**, care, tot jucându-și moartea, moare de-adevăratelea. În această înscenare singurul care și-a luat rolul în serios este actorul lui Hamlet. El

sfârșește, singurul, prin a se sustrage marii înscenări la care am asistat. Și iată cum teatrul în teatru se-arată a fi instrumentul cel mai eficient de denigrare a înseși condiției teatrului. Hamlet sfidează **înscenarea** și o denunță ca fiind o minciună, o farsă, un joc trivial, înlăuntrul căruia te poți păstra dacă participi nu cu **ființa**, ci numai cu **masca**.

Dar înscenarea crimei lui Claudius, de către Hamlet? Între spectacolul lui Hamlet din spectacolul lui Tompa Gábor și spectacolul lui Tompa Gábor se deschide o prăpastie enormă: dacă teatrul de care are nevoie Hamlet pentru a dezvălui crima este un teatru al adevărului (deși, mai degrabă al denunțului), teatrul tragediei lui Hamlet însuși este o simplă făcătură de bălci, deci un teatru al minciunii.

În fine, dincoace de cortina de fier care acoperă teritoriul înscenării se refugiază, în final, Horatio, urmând să ducă mai departe adevărul morții prietenului său Hamlet. Așadar, un alt fugăr din înscenare.

Paradoxul acesta năucitor în care ne aruncă Tompa Gábor se poate descrie astfel: simulând pentru a spune adevărul, teatrul are idiosincrasie la ideea de simulacru; clădit prin înscenare, el detestă ideea de înscenare, inautenticitatea, minciuna, detestă materialul din care el se face, pielea cu care el se acoperă. Dacă, însă, nu-i amintești teatrului de el însuși, atunci el este purtător de adevăr, așa cum se dovedește a fi înscenarea pătimașă a lui Hamlet.

ÎNCĂ O DATĂ DESPRE...



MUTUL și... filmul vorbitor

Și-a propus, într-adevăr, Tompa Gábor să illustreze acest paradox? Și, mai ales, de ce? Cu siguranță, nu și-a propus. El a creat un paradox, dar s-a gândit la o analogie: dacă spectacolul lui Hamlet demistifică crima, atunci și spectacolul tragediei lui Hamlet (al lui Tompa Gábor) ține, la rândul-i, „lumii oglinda în față”... și cum poate să arate o lume a minciunii, a uzurpărilor nelegiuite și a firii pervertite dacă nu ca o agitație de bâlci în care oamenii, uitând că trebuie să-și joace un destin, joacă roluri, simulacre de destin? Și nu e tocmai lumea noastră de azi, pentru care onestitatea și autenticitatea sunt nefericiri?

Vrând să arate cu degetul, să denunțe, teatrul s-a folosit din nou de mitul teatrului. Vrând să țină „lumii oglinda în față”, teatrul și-a ținut sieși oglinda, uitând că ceea ce-l înspăimântă mai tare e propriul lui chip.

SEBASTIAN-VLAD POPA

P.S. Dacă lăsăm, însă, la o parte speculațiuni precum cele de mai sus și alte ceremoniale dintre acestea cârtoare de cronicar conștiințios, vom avea fericirea să descoperim la T N Craiova, pe lângă frumusețea multor alte idei regizorale și armonia ansamblului, un spectacol de o impecabilă eleganță actricească. În Hamlet, Adrian Pintea adună parcă tot ce are mai bun din experiența lui artistică și descoperă partitura la însumarea celor mai profunde nuanțe de înțelegere a literaturii căreia trebuie să-i dea trup. Înțelept, dar uneori de o spontaneitate și o fierbere adolescentină, încăpățânat dar șovăitor și reflexiv, fragil dar de neabătut, mereu cumpănind faptele deopotrivă cu ardență și luciditate, Adrian Pintea produce, literalmente produce sens artistic prin simpla descindere în scenă. În rolul lui Claudius, Mihai Constantin aduce grosolănia purulentă a regelui uzurpator, dar și câteva momente de un dramatism care simți că te spintecă pe jumătate prin coloana vertebrală. Polonius interpretat de Ilie Gheorghe e spiritual și alunecos, de un farmec al cărui secret îl deține artistul în regim de exclusivitate. Iar regina incestuoasă, Gertrude, e capabilă, prin expresia în scenă a Oanei Pellea, deopotrivă de cruzime, frivolitate sau tandrețe. O reverență se cuvine să fac Ozanei Oancea (Ophelia) și lui Constantin Cicort (în Osrick – de un comic virtuos.)

Printr-un concurs de împrejurări ce ar putea fi pus și pe seama spiritului de emulație, Teatrul Național de Televiziune a realizat un excelent film, de o frumusețe aparte. Scenariul lui Constantin Banu are deopotrivă laconism și complexitate, fior dramatic și nerv politic, plasând un delicat conflict psihologic într-un controversat context istoric. Momentul „23 August '44” își recapătă dimensiunea reală din perspectiva unui sătuc românesc oarecare, a unei familii ca atâtea altele. O văduvă de război cu doi copii îl primește ca ajutor în gospodărie pe un tânăr adus pe ascuns de fratele ei, plutonier de jandarmi și paznic la un lagăr de deținuți sovietici. Bărbatul de care se îndrăgostesc și mama, și fiica trece drept mut pentru a nu-și desconfira originea. Biografia lui e complicată: de fapt este un preot basarabean cărui ocupanții i-au omorât mișelește apropiatii; deportat în Siberia, ucide și se substituie unui soldat rus, faptă pentru care este căutat și în final lichidat.

Cucerită de această poveste impresionantă, construită într-o suită de stări ambigue, sentimente contradictorii și dezvăluiri tensionate, regizoarea Olimpia Arghir și-a asociat un profesionist de marcă, pe Viorel Sergovici. Operator-regizor cu o poetică personală, Sergovici a impus din filmare cadența melodică a narațiunii, susținută și de ilustrația muzicală (Lidia Danciu), și de montaj (Sebastian Chelu). Armonia astfel instituită a permis evidențierea autenticității: filmările au avut loc, în timp-record, într-o așezare argeșeană în care locuitorii au acordat sprijin deplin echipei, ușurând munca scenografilor (Ion Olaru – decor, Elena Timonu – costume). Un fluid de sensibilitate deosebită avea să se transmită și interpreților, integrați perfect ambianței. Fizionomia țărânului anonim devine reper emblematic pentru fiecare actor în parte. Personajul lui Virgil Andriescu – aflat sub povara unei duble responsabilități, ca militar și ca frate preocupat de soarta surorii sale – are chipul brăzdat de riduri și o privire grea, care spune mai mult decât replica.

Lipsit aproape cu totul de apanajul vorbelor, Lucian Nuță și-a exploatat la

maximum expresivitatea, dezvăluind treptat fața ascunsă a eroului hăituit de un vitreg destin: aparenta stângăcie provenită din teamă se topește într-o îndemănare ieșită din comun, el vindecând tot ce atinge printr-un har de-a dreptul christic. Memorabil rămâne zâmbetul eroului când izbutește să o pună pe picioare pe fetița surescitată de boală. Teodora Cămpineanu uimește printr-o gamă variată de nuanțe, într-un rol de foarte mare dificultate, parcurgând dus-întors calea dintre suferință și speranță, dragoste și gelozie. Mihai Verbițchi personalizează fără excese un tipic colaboraționist din tagma politrucilor cu manta de piele. Ruxandra Sireteanu aduce nota de umor lovcace caracteristică pentru „gura lumii slobodă”, ținută în frâu de o cumătră mai în vârstă, desenată, cu firescul său dintotdeauna, de Jeana Gorea. Ion Lemnaru îl impune în doar două cadre pe bătrânul ce se scoală din morți pentru a-l țintui fără drept de apel pe cotropitorul-învingător. Căci „Pe la noi pe-aici/vin doar bolșevici!”, cum sună una dintre strigăturile rostite cu năduf de personajul lui Ion Haiduc, situat în permanență pe muchea ambiguității: marcat de infirmitatea întâmplătoare sau provocată, interesat de mersul evenimentelor, pe care-l urmărește la BBC, ros de o dragoste neîmpărtășită și de o pizmă prost disimulată, înăbușită însă în clipa-limită. Lui i se datorează în bună parte suspansul psihologic foarte bine dozat al filmului.

Tușa Olimpiei Arghir se simte îndeosebi în portretizarea eroinei Mariei Ploae, căreia îi reușesc câteva secvențe antologice: scena în care îndoliata văduvă își spală trupul încercând să-și astâmpere focul sufletului, sau cea în care-și transferă asupra fiicei surplusul de afecțiune și senzualitate; o dată iubirea mărturisită, femeia și bărbatul își potrivesc, parcă simbolic, pasul pentru arat și semănat, pentru mersul înainte al vieții.

În ultimă instanță, filmul povestește despre ură și crimă, iubire și gelozie, despre vicii și virtuți omenești. ■

© Fotogramă din Mutul de Constantin Banu la TVR (regia: Olimpia Arghir)



DON JUAN sau ambiția numitorului comun

Prevalându-se de butada „orice avangardă ajunge să se clasicizeze” și în perspectiva articulării unei trilogii TV, Eugen Todoran și-a permis să-l „citească” pe Max Frisch la fel ca pe Friedrich Schiller.

Și dacă despre scriitorul german se poate spune că a fost romantic convertit la clasicism în spirit iluminist, despre scriitorul elvețian se știe că a debutat în teatru sub auspiciile unui suprealism tardiv, fiind îndeobște încadrat dramaturgiei contemporane a distanțării și ideilor abstracte. De altfel, în chiar Addenda la **Don Juan sau Dragostea pentru geometrie**, Frisch își explică maniera de abordare: „De la un dramaturg contemporan nu ne putem aștepta să aducă în scenă absolutul sub chipul Oaspetelui de piatră. Ce ne-am face cu o fantomă fioroasă ca o sperietoare de ciori? Totuși, nu se poate niciodată detașa de Don Juan această crustă alcătuită din cioburile tuturor legendelor antice și bretone, și, numai printr-o parodie, nu poți înlătura o asemenea ipoteză. Parodia presupune doar ca spectatorul să mai creadă încă, în fundul inimii, în ceea ce se parodiază. Care dintre spectatorii noștri crede că morții batjocoriți pot să apară în realitate și să se așeze la masă cu noi? (...) Ce ne rămâne însă e poezia și, înțelegă astfel, mai poate dăinui legenda clasică a prăbușirii în iad. Deznădăjduit de imposibilul existenței sale – Imposibil care nu se mai manifestă ca o furtună metafizică, ci exclusiv ca plictis – Don Juan este acela care de aici înainte își pune singur în scenă legenda prăbușirii sale în iad, ca într-o operă, ca un trucaj pentru o evadare, ca o operă care presupune numai absolutul, ca poezie bineînțeles. Dar atunci e vădit că legenda prin care își bate joc de lume e numai un mod de expresie a efectivei sale prăbușiri sufletești, intime, invizibilă celor din afară, dar reală și de neînlăturat”.

Având această „acoperire” și evitând o viziune brechtiană fălșă („Nimic altceva decât teatru!”, sună o replică), Eugen Todoran a optat pentru o formulă „clasică”, similară celei aplicate piesei lui Schiller **Don Carlos**. Astfel că aberația apare încorporată firescului, într-o hazardată anihilare a jocului scontat de

autor prin insolita motivație a recludării: pasiunea pentru o știință exactă – geometria – și un joc al minții – șahul. Eroul preferă plăcerile trupului, de care e sătul, plăcerile spiritului, de care e însetat.

Don Carlos este o dramă de idei travestită în poem dramatic, iar **Don Juan sau...**, o tragedie disimulată într-o comedie absurdă. Căci autorul rămâne consecvent temei dominante a operei sale: angoasa sceptică a omului modern, incapabil să mai creadă într-o instanță divină și să i se supună. Ceea ce l-a interesat în legenda personajului a fost tocmai condiția sa de victimă a imaginii pe care și-au făcut-o alții despre el, supus acum agresiunii deopotrivă a femeilor îndrăgostite și a bărbaților trădați. O hărțuială sexuală altfel flatantă (vezi murmurul vocilor ce-i îngână numele în momentele tensionate). Aspirația de a deveni el însuși îi este zădărnicită, seducătorul fără voie văzându-se silit să se conformeze falsului pus în circulație, să corespundă faimei sale.

Ironia lui Max Frisch intervine puternic, atacând frontal mitul printr-o serie de coincidențe plasate simetric în construcția piesei și care-i trădează formația de arhitect. Don Juan este iubit nu doar de o tânără și de mama ei (ce se declară „mai mireasă” decât copilul), ci și de o prostituată – și nu una oarecare, ci „târfa Spaniei”, care va reuși să-l facă și tată, sechestrându-l definitiv în iadul conjugal. În rolul de senzualitate dezlănțuită al Mirandei – Irina Movilă. Nerușinarea mamei adultere este dublă, fiindcă ea trăiește deja cu o înaltă față bisericească. Aceluiași prelat i se confesează și soțul, relatându-i experiența sa dintr-un harem. Pater Diego se arată dispus să o consoleze pe fiică, fata respinsă de protagonist dintr-un capriciu justificat cu o cinică argumentație, care determină sinuciderea eroinei. Logica speculației este una dintre voluptățile actualului Don Juan, care-și pierde și amicul atunci când îi declară că iubita l-a înșelat cu el: „Nu suport prietenii siguri de mine!”. Sarcasmul acestei succesiuni de infidelități este colosal și dă dimensiunea exactă a satirei. Satiră a cărei aciditate apare estompată în acest spectacol de televiziune ce ilustrează cu precădere

psihologia personajelor, și mai puțin caricatura lor. Maia Morgenstern, în rolul secundar al patroanei de bordel Celestina, care acceptă să îmbrace armura devenind „Statuia de fier”, reflectă cel mai bine spiritul umorului special al lui Max Frisch. E regretabil că s-a renunțat la **intermezzo**-ul de la mănăstire, cu spovedania în fața fostei iubite a lui Don Juan, ajunsă călugăriță. Ștefan Sileanu creează un Don Gonzalo emfatic, dezabuzat când e vorba de familie, deosebit de activ în reveria rememorativă a aventurilor extra-conjugale. Mitică Popescu înfățișează un afanizat Tenorio, tatăl lui Don Juan. Ion Siminie îi conferă valetului Leporello onestitatea devotamentului. Palid sunt configurați, din păcate, Dona Elvira – Mihaela Mitache și Dona Inez – Iuliana Ciugulea, Don Roderigo – Vlad Zamfirescu. Florin Zamfirescu îi etalează inchizitorului întreg libidoul. Laura Jianu – Dona Anna – emoționează în fulgurantele sale apariții cvasi-onirice. Mircea Albulescu (amintind de găunoșenia prelaților fellinieni) domină partea a doua, de altfel mult mai coerent filmată.

Adrian Pinte, cu binecunoscutele-i calități, îl individualizează pe acest inedit Don Juan, depășind handicapul licenței de vârstă inițiale, vârsta chistică dominând-o în schimb ferm și doar din cochetărie apelând la machierea „la vedere” pentru farsa înscenată. Handicapul se resimte totuși din cauza operatorului Cristian Nicolau. Directorul de imagine a fost, de astă dată, mai puțin atent la arta portretului, făcându-se vinovat și de unele deficiențe în iluminarea prea puțin nuanțată a chipurilor, ca și a decorurilor arhitectei Theodora Dinulescu. Sevilla „de teatru” solicitată de autor resimte neplăcut efectul de butaforie. Costumele Eugeniei Botănescu sunt, de astă dată, fastidioase.

Persiflării gongorismului curtenesc i se subsumează ilustrația muzicală a Lidiei Danciu, cu aportul formației corale „Preludiu”. Indirect se susține, astfel, ambiția realizatorilor de a stabili un numitor comun cu **Don Carlos**, prima montare a tripticului.

IRINA COROIU

MARIUS STĂNESCU:

„Le iubesc pe toate“

□ Domnule Marius Stănescu, v-am văzut toate filmele, teleplay-urile, v-am văzut pe scenă (Richard III), v-am ascultat înregistrările radiofonice, v-am citit interviurile, iar acum, în sfârșit, o întâmplare fericită a făcut să vă „prind“ în foaierul Teatrului „Nottara“, după o lungă absență a dumneavoastră din România, pentru niște filmări la BBC Londra, dacă bine am înțeles...

■ Ați înțeles foarte bine! Am avut norocul să fac la BBC un film de televiziune (ceea ce se înțelege acolo prin film de televiziune, ei nu lucrează niciodată pe casete video!) în două părți, care se cheamă „The Lab“ și care va apărea la BBC 1. Am fost contactat acum trei ani și jumătate, când eram în turneu cu **Richard III** în Marea Britanie. Spectacolul fiind un succes și cronicile fiind extraordinare, au venit multe persoane importante din Marea Britanie să ne vadă. În urma acestui spectacol, Marcel lureș a fost contactat de unul dintre cei mai importanți impresari de acolo, Jeremy Connaway (care este și impresarul lui Anthony Hopkins), și a intrat în circuitul internațional de film. Radu Amzulescu a făcut și el un film alături de mari actori ai lumii: Donald Sutherland, Max von Sydow, Steven Rea, și același impresar m-a contactat după doi ani, când a fost aici la premiera cu **Omorul în catedrală**. Am discutat mai mult cu el, i-a plăcut cum vorbesc engleza... Mi-a spus că dacă vreodată va apărea ceva pentru mine, o să-mi dea un telefon. După doi ani de la această discuție, și-a adus aminte, pentru că în film există un personaj care se cheamă Ștefan Popescu, este un chimist foarte bun, tânăr (30 de ani, dar tânăr, nu?!), care a lucrat cu Elena Ceaușescu înainte și a fugit în Marea Britanie, unde stă de șase ani, lucrează într-un laborator, intenționează să rămână acolo. E „răul“ din film, din cauza lui se întâmplă tot ce se întâmplă. Este, zic eu, al treilea rol ca importanță, și singurul negativ! M-am dus la Londra, am dat probe cu producătorii și regizorul filmului (care e o doamnă – Moira Armstrong), în urma probelor am luat rolul, am stat șase săptămâni și am făcut filmul. Sunt și eu curios să-l văd!

□ Condițiile au fost... ca-n filme?

■ Bineînțeles. Exact ca-n filme. Anglia e o țară civilizată. Probabil că va trebui să treacă multă vreme până când o să ni



se întâmpla același lucru în România, dar... sperăm că o să se întâmple. Cam asta a fost experiența londoneză. Sper să nu fie singura!

□ Să ne temem că veți pleca din țară?

■ Nu, niciodată! Niciodată nu m-am gândit la asta! Dacă mai primesc oferte dincolo, cu toată plăcerea le voi onora, dar niciodată n-am intenționat și nu intenționez să rămân definitiv în altă parte. Mi-a fost destul de dor, deși poate că sună ciudat, dar a fost prima oară când am ieșit din țară singur. Nu în turneu, nu cu colegii... După șase săptămâni, voiam să se termine mai repede totul, voiam acasă.

□ Știu că ați filmat și în țară, înainte de BBC, la Mircea Veroiu, pentru ultimul său film.

■ E prima mea întâlnire cu Mircea Veroiu și am avut bucuria să descopăr că ne înțelegem ca și cum ne-am fi cunoscut „de mici“. Așa am simțit eu... A fost o colaborare extraordinară. În film e vorba despre o româncă (este un fapt real) care l-a dat pe mâna poliției pe celebrul gangster John Dillinger. E o adaptare a romanului „Femeia în roșu“, care a apărut în anii '80, scris de trei autori români. Domnul Veroiu a făcut un scenariu, după părerea mea extraordinară, l-a combinat și cu ziua de astăzi. Eu sunt tânărul regizor de film care află despre această poveste și cercetează biografia femeii, luând interviuri... Nu e un rol foarte mare, dar niciodată n-am „pus bază“ pe întinderea unui rol, dacă oamenii cu care lucrez sunt importanți, interesați și am limbaj comun cu ei.

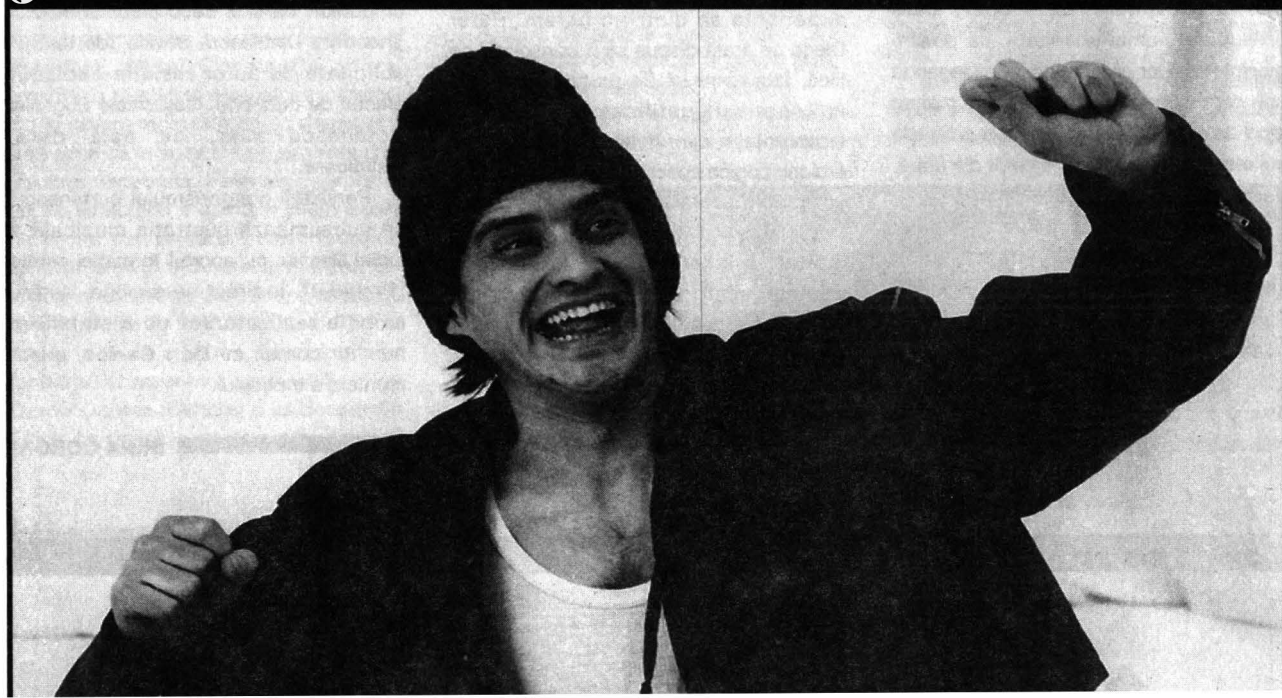
□ Să ne întoarcem puțin în trecut... Ați dat de cinci ori admitere la ATF. Cum a trecut pentru dumneavoastră acest timp? V-ați gândit la un moment dat să renunțați?

■ Să ne întoarcem, deși mi-e foarte greu să-mi amintesc, acum. Atunci a fost cumplit, deși tot răul a fost spre bine, căci, dacă intram mai devreme, terminam mai devreme... Prima oară când am dat examen era în '84, aș fi terminat înainte de evenimentele din '89 și n-aș fi putut să-l am profesor pe Alexandru Repan. El nu era în școală la ora aceea, a venit după '90. Asta a fost o șansă... Nu-mi pare rău că s-a întâmplat așa, pentru că, zic eu, am recuperat cei cinci ani, având în vedere că sunt angajatul Teatrului Odeon din '91, când eram în anul II de facultate. Cred că sunt primul caz de student angajat în teatru din anul II. Nu neg că am avut noroc și-i mulțumesc lui Dumnezeu pentru asta! Am lucrat destul de mult în timpul acesta, am făcut opt filme din '91 până în '96, ceea ce cred că nu e puțin. Nu e nici mult, dar am avut roluri importante.

□ Dacă nu ați fi intrat nici a cincea oară, ați fi dat până reușeați?

■ Nici așa! Am făcut un pariu cu mine însumi, pentru că una e să vrei și alta e să poți. Eu voiam neapărat să mă fac actor. În

Ⓢ Marius Stănescu în *Înjunghiați* de Antonio Onetti la Odeon (regia: Jean Dusaussay)



urma primului examen de admitere, când concuram pentru un singur loc, am picat primul sub linie. Asta însemna ceva... Însemna că mai trebuia să încerc! Dacă nu luam proba eliminatorie în primul an, renunțam, pentru că însemna că nu am ce căuta acolo.

□ **Vă iubiți toate rolurile din teatru și film?**

■ Le iubesc pe toate, pentru că altfel nu le făceam. Dacă nu îți place unul, nu ții la el cu toată ființa ta, nu oricum, nu puțin sau „ăsta merge”... Dacă-ți place, trebuie să-ți placă de tot, că de-aia îl faci. Te doare. E ca o naștere. Copii nu faci decât dacă îi iubești pe urmă. O femeie care se chinuie să nască o face pentru că vrea copii. Personajele noastre sunt copii noștri. Și dacă i-am născut, trebuie să-i iubim pe toți, indiferent dacă unii ies... ușor handicapați.

□ **Ce ați făcut în cel cinci ani, până ați intrat la facultate?**

■ Am lucrat pentru pregătire. Am avut mare noroc cu părinții, care m-au ajutat, pentru că altfel nu se putea, și mă ajută și acum, pentru că, iarăși, altfel nu se poate... În cei cinci ani m-am pregătit pentru admitere cu Virgil Flonda, Petrică Gheorghiu, Nae Iliescu și, vreo săptămână, și cu doamna Mihaela Juvara.

□ **Ce ați jucat mai important în Institut?**

■ Am jucat foarte mult, vreo 20 de roluri. La clasă, AA din **Emigranții** de Mrožek, **Regele din Becket** (ca și acum, la „Nottara”), Kocikariov din **Căsătoria** de Gogol, Tipătescu, Rică Venturiano, Pickering din **Pygmalion**, Bufonul din **Escorial**, „bătrânul rege Lear”, Arlecchino și Pantalone în commedia dell'arte, Odiseu în **Hecuba**, Gaev din **Livada de vișni**, Boțoghină din **Moromeții**. Acestea au fost la clasă sau în spectacolele colegilor de la regie, în primii doi ani. Pe scena profesionistă am debutat la Casandra, cu Abad din **Pe cheiul de Vest** de Bernard-Marie Koltes, în regia lui Felix Alexa. Apoi am trecut la Teatrul Odeon, unde m-a luat Vlad Mugur.

□ **Ați debutat aici în Richard III?**

■ Nu. Primul rol a fost în **Mincinosul** de Goldoni, în regia lui Vlad Mugur. După aceea s-au mai întâmplat multe și frumoase... nu le mai știu în ordine: **Faust** de Marlowe în regia lui Dragoș Galgoțiu, apoi a fost **Richard**. Apoi **...au pus cătușe florilor, Înjunghiața, Întâlnire în pădure** (în regia Cătălinei Buzoianu), unde am avut norocul să joc alături de doamna Olga Tudorache. De altfel am avut privilegiul să joc și alături de George Constantin, când am terminat anul I, în **Omul, bestia și virtutea** de Pirandello, în regia lui Alexandru Dabija. Aceasta a fost prima mea piesă de turneu, cu un teatru particular; cred că a fost unul dintre primele teatre particulare – „Teatrul nostru” din Galați, unde mai jucau Hossu, Diplan... Revenind la Odeon, am mai jucat în **Demonul meschin, La țigănci, Lulu, Teatrul Seminar** de Petre Țuțea... Am făcut vreo zece roluri la Odeon, cele mai importante pentru mine.

□ **Vă simțiți nedreptățit în privința premiilor?**

■ Nu, de ce, vai de mine! În film am luat premii: pentru rol secundar în „Undeva în Est”, la Costinești, și pentru debut în „Pro Victoria”, cu Cristian Iacob, unul dintre actorii mei preferați – asta trebuie neapărat să scrieți! –, colegul meu și unul dintre actorii mei preferați. În teatru am luat premii cu colectivul de la Odeon: pentru cea mai bună echipă la **...au pus cătușe florilor...**, pentru cel mai bun spectacol cu **Richard III**.

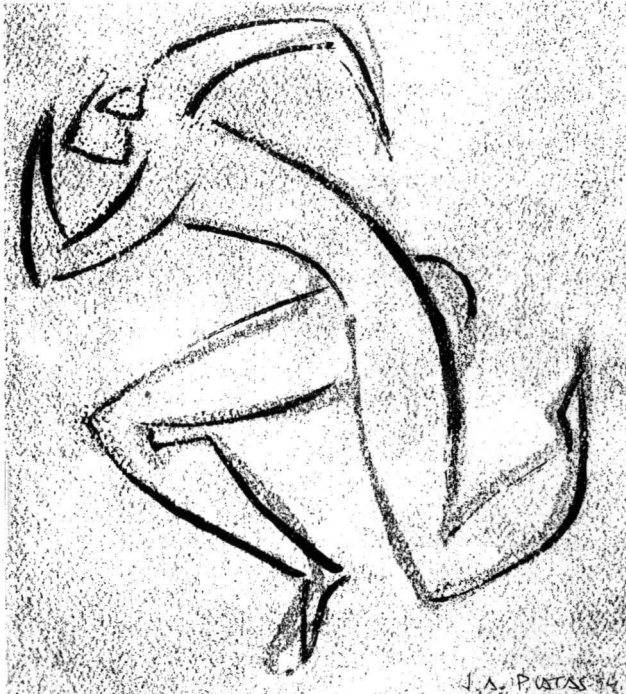
□ **Se vor relua Richard III și Cătușele...?**

■ Nu știu, să dea Dumnezeu!

□ **Ce veți juca în viitor? Dacă aveți certitudini...**

■ Din 7 martie am început, cu colegii mei de la „Bulandra”, repetițiile pentru spectacolul **1794**, un scenariu făcut de Alexandru Darie după **Danton** de Camil Petrescu, **Moartea lui Danton** de Büchner și **Marat-Sade** a lui Peter Weiss. După aceea voi începe repetițiile la **Upercute stânga** de Joël Jouanneau, o piesă franțuzească de actualitate, foarte frumoasă, în regia lui Dragoș Galgoțiu.

IOANA FLOREA



Ziua Internațională a Dansului – 29 aprilie 1997

Mesaj internațional
de Maurice Béjart

Acest secol XX, care curând își va încheia destinul, ne-a adus cu adevărat confirmarea a ceea ce declarăm eu în anii cincizeci, în fața unor zâmbete cam ironice, și anume că a fost secolul Dansului.

Acum o sută de ani, o nebulă de geniu apărea aproape goală sub vălurile ei, liberă și sublimă, răsturnând toate tradițiile și ideile primite despre arta baletului: era Isadora Duncan.

Baletele Ruse ale lui Serghei Diaghilev, la rândul lor, au făcut altă revoluție, în care s-au aruncat cele mai mari genii ale epocii, muzicieni, pictori, dansatori, coreografi. De atunci, Dansul, această „frumoasă din pădurea adormită” deșteptată în sfârșit, cucerește fără încetare noi spectatori și țări noi, în lumea întreagă.

Diferitele tendințe coregrafice se confruntă, stilurile se dezvoltă, se amestecă, se luptă sau se combină și s-ar putea spune că secolul acesta vede trăind și creând tot atâția coreografi câți muzicieni de operă a cunoscut secolul XIX.

Un public tânăr și sensibil sprijină orice încercare nouă, luând locul vechilor „baletomani” și aducând deodată Dansul pe aceeași linie și în competiție cu cei doi „mari” ai epocii: Sportul și Cinematograful.

Dansul e un sport și mai mult decât un sport, deoarece el reunește bucuria efortului, a competiției sportive, cu o trăire emotivă și spirituală.

Dansul, ca și Cinematograful, ne propune imagini repezi, emoționante, plastice, abstracte sau dinamice, care intră în ritm cu ego-ul nostru.

Secolul acesta stă să moară, trăiască Dansul, Dansatorii, toți aceia care-și caută ființa prin mijlocirea corpului.

Maurice Béjart – schiță biografică

Maurice Béjart, născut la Marsilia la 1 ianuarie 1927, este renumit în lumea întreagă în calitate de coregraf, director de companie și fondator de școală.

În 1957, a înființat „Ballet Théâtre de Paris”. Compania s-a mutat apoi la Bruxelles, unde Béjart a înființat „Baletul Secolului Douăzeci”, precum și „Școala Mudra”, devenită celebră în lumea întreagă.

Din 1987, Maurice Béjart și compania sa s-au stabilit la Lausanne, în Elveția. În 1992, el a creat acolo Școala-Atelier Rudra.

De foarte mulți ani, Maurice Béjart și trupa sa au întreprins turnee în multe țări ale lumii, cucerind pretutindeni elogiile criticii și entuziasmul publicului. Personalitate dinamică și emoționantă a lumii dansului, Maurice Béjart a fost distins cu numeroase premii.

Chipul tânăr al teatrului britanic

Până nu demult, imaginea teatrului britanic se asocia, pentru noi, cu Teatrul Național din Londra, cu Royal Shakespeare Company și spectacolele lui Peter Brook, cu compania „Cheek by Jowl”. Nu vorbesc de dramaturgie, prezentă adesea pe scena românească, ci de arta spectacolului. Prin televiziune ne-au parvenit și o parte din înscenările, cumini și respectuoase față de text – dar un respect încărcat de cultură și de rafinamentul cuvântului –, realizate de BBC cu operele marelui Will.

În această primăvară – între 14 și 22 martie – am putut cunoaște și o altă față a teatrului britanic. Începutul l-a făcut, de fapt, acum doi ani, scurta microstagione care s-a numit „British Season” și care ne-a prezentat două dintre trupele pe care le-am revăzut acum: „Opera Circus” și „Told by an Idiot”. Acestora li s-au adăugat acum „Empty Space” și „Volcano”, toate patru alcătuind o mică mostră de teatru profesionist alternativ, modern și îndrăzneț, lipsit de prejudecăți și de orice fel de inhibiții, în care puținătatea mijloacelor tehnice este compensată de o inventivitate fără limite în planul expresivității actoricești, regizorale sau scenografice și de o impecabilă rigoare profesională.

Nici una dintre cele patru companii prezente în ceea ce s-a numit British Spring Festival nu a avut la baza spectacolului său o piesă, adică un text construit coerent, scris de un dramaturg, definindu-se ca o operă dramatică. Să fie acesta un semn al unei tendințe mai generale în arta spectacolului contemporan, tendință în care se înscriu și unii din creatorii de spectacole din țara noastră? E un subiect de cercetare și de meditație.

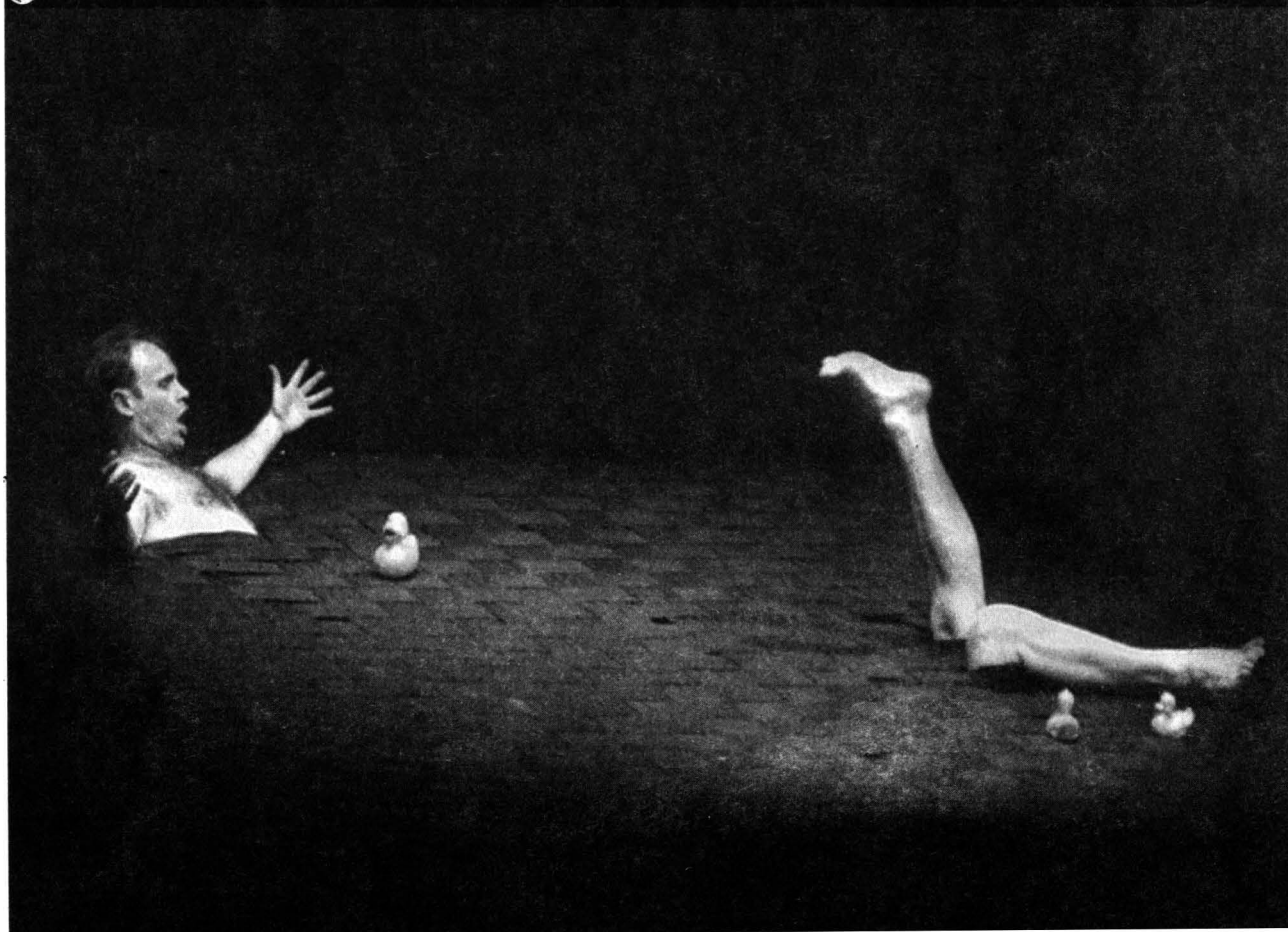
Toate sunt trupe mici și tinere, atât ca timp scurs de la înființare – între doisprezece și trei ani –, cât și ca vârstă a membrilor lor.

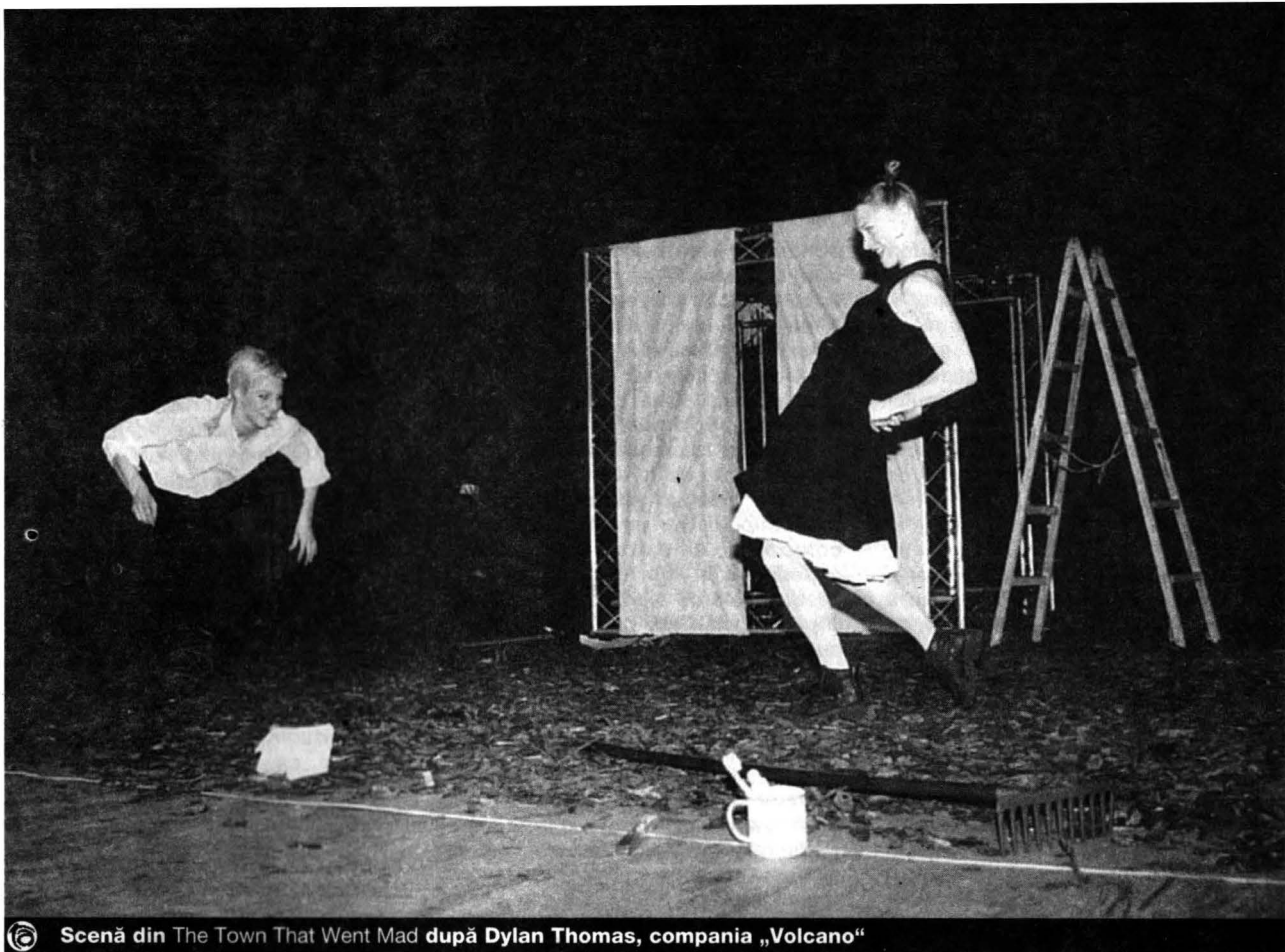
● Să începem cu „Empty Space Theatre Company”, întemeiată de regizorul Andrew Holmes în 1985 „pentru a reprezenta lucruri noi, pe o scenă simplificată ca decor, la cele

mai înalte standarde interpretative”. **Dr. Jekyll & Mr. Hyde** sau, cu titlul integral, **Ciudatul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde**, adaptare scenică de Robin Brooks după faimosul roman al lui Robert Louis Stevenson, apărut în 1886, se înscrie în acest program. Într-adevăr, pe scena goală, unicul element de decor este o ușă foarte înaltă, multifuncțională, care figurează când interiorul, când exteriorul casei, dar și unele momente conflictuale din conștiința doctorului Jekyll înfruntat de dublul său, Mr. Hyde. Câteva scaune mai adaugă ceva la decor. Laboratorul doctorului Jekyll este sugerat prin gesturile acestuia – mimează turnarea într-un recipient nevăzut a substanței ce bolborosește și gâlgăie. Din ea se va întrupa făptura ce reprezintă răul din conștiința doctorului, chipul malefic al lui Hyde rămânând totdeauna imprecis. Procedee ingenioase descriu întâlnirile doctorului Jekyll cu dublul său, crima lui Hyde este evocată prin loviturile ritmice ale unui baston, un întreg fond sonor creează efectul unor imagini vizuale, totul provocând la maximum imaginația spectatorului. Cu scenografia zgârcită dar elocventă creată de Anna Georgiadou, cu regia profundă și rafinată, inventivă și energică a lui Andrew Holmes, cu interpretarea de mare precizie și acuratețe a numai patru actori – Andrew Wheaton, Adam Fahey, Simon Walter și Steph Bramwell (aceștia doi din urmă schițând mai multe personaje) –, spectacolul izbutește să creeze atmosfera de mister și neliniște cerută de povestirea „ciudatului caz” ce pune în discuție dualitatea ființei umane. Și chiar dacă repetarea unor procedee, a unor sugestii sonore poate da impresia de monotonie, spectacolul s-a impus prin precizia interpretării actoricești și puterea de sugestie a întregii ambianțe, dovedind că și exactitatea matematică, folosită cu abilitate, poate stârni frisoane.

● Un gen de spectacol cu totul diferit a prezentat compania „Opera Circus”, pe care, de altfel, unii spectatori au mai văzut-o în 1995, cu același **Shameless!** (Fără rușine!), entuziasmul de

Imagine din **Shameless!** după Brecht, compania Opera Circus





Scenă din *The Town That Went Mad* după Dylan Thomas, compania „Volcano“

atunci al publicului românesc justificând revenirea reprezentației în această Primăvară teatrală. Patru actori – și ce actori! – interpretează cinci personaje (o văduvă tânără și plină de foc mcnit, un fante agresiv, un neguțător hrăpăreț, soția pioasă a acestuia și o servantă nurlie) implicate într-o serie de peripeții inspirate din scurtele povestiri ale lui Bertolt Brecht și din tablourile lui Otto Dix, cântă (cu voci excelent cultivate pentru operă) și în același timp mimează, fac salturi acrobatice pentru a plonja în țesătura elastică a unui pat uriaș (unicul element de decor), mobil și multifuncțional, din care apar pe rând când capete, când picioare, sugerând scene erotice, scene comice, scene onirice, scene poetice. Totul, scăldat în ironie, umor și voie-bună, pe o muzică compusă de Paul Sand îmbinând arii din opere de Verdi, Mozart, Rossini, Puccini, Händel, Johann Strauss și alții, pe texte scrise de compozitor, luând în răspăr dramatismul operelor originare și transformând întregul într-o parodie colosală a tradiționalului **belcanto**, sub îndrumarea regizorului David Glass și a pianistului Stephen Ellis, acompaniator și totodată dirijor al ansamblului. Un mecanism scenic de o mare vivacitate și de o perfectă sudură a echipei, îndelung exersată. Numele actorilor: Edward Hands, Tina Ellen Lee, Morag Mc Laren, Richard Morris. Scenografia: Rae Smith.

● Cu trupa „Volcano“ din Swansea am plonjat cu adevărat într-o lume nebună, nebună, nebună. Nu pentru că spectacolul s-a chemat **Orașul care a înnebunit**, schimbând astfel titlul blând (*Under Milk Wood*) al operei poetului Dylan Thomas, care i-a servit drept sursă de inspirație, ci pentru că tot ce s-a petrecut pe scenă, timp de o oră și jumătate, a fost o dezlănțuire frenetică de mișcare, cuvânt, țipete, gest, acrobație, muzică **crazy** și sexualitate exacerbată. Peste toate se revarsă la un moment dat vocea lui Tom Jones cu o binecunoscută melodie, spectacolul atingând intensități paroxistice și crescând mereu, incredibil, până la extraordinara clipă de poezie din final, pe fundalul unui cer înstelat care scaldă toată nebunia într-o lumină

de vis. Cadrul metalic, lucitor al unui cub enorm a fost decorul acestui spectacol; mănuit cu virtuozitate, astfel încât să poată sugera orice spațiu de joc: o cameră, un acoperiș sau o punte de vapor. Actorii – Andrew Jones (autor și al ingeniosului decor), Gillian Lyon, Emma Carter, Roy Sadler, Simon Thorp, Russell Gomer –, de o rară expresivitate corporală, s-au dăruit iureșului general cu umor, cu ironie și cu o libertate frizând uneori impudoria. Cronicarul unui ziar galez scria că spectacolul nu e recomandat copiilor... Regizor a fost croatul Branko Brezovec, cu care trupa a mai colaborat și altă dată, într-o deplină unitate de viziune și mijloace.

● Cunoscută din turneul românesc din 1995, compania „Told by an Idiot“ și-a dovedit din nou rafinamentul artistic într-o improvizație creată sub îndrumarea regizorului John Wright. Tema: un triumfi amoros; titlul: **You Haven't Embraced Me Yet** (Încă nu m-ai îmbrățișat). Nota dominantă a spectacolului e candoarea, o candoare plină de haz, inocent și complice totodată. Jocul actorilor e făcut din gesturi mărunte, semnificative, executate cu o dexteritate ce le conferă naturalețe, spontaneitate. Sugestia înlocuiește expresia directă. Cele trei personaje – Jimmy, Emmy și Nathalie – își trăiesc povestea de amor, trădare și răzbunare ca într-o veselă halucinație, fără cumpbite încrâncenări; replici simple, rostite ca un leit-motiv („ai săni frumoși“), fac deliciul sălii. Decorul, dominat de o scară centrală în spirală, în vârful căreia o cortină roșie sugerează și ascunde fapte inavuabile, e simplu și sugestiv; spațiul scenic se extinde uneori și asupra sălii și totul lasă impresia unui joc la care ai participat cu plăcere, fără a te implica. Cei trei actori au fost Catherine Marmier, Hayley Carmichael, Paul Hunter.

● Mi-e dor dearele teatru britanic.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

Colocvii critice

În cercul strâmt (nu întotdeauna petrecut de norocul „sorocit”) al criticii românești de teatru și-a găsit locul, la început de martie, o manifestare cu numele Colocviile Secțiunii AICT-UNITER. Întâlnirile au fost găzduite de proaspăt renovatul sediu al Muzeului Literaturii. Sala ni s-a părut cumva simbolică: în fața mulțimii de scaune – când mai pline, când dimpotrivă – se aflau, de-a dreapta și de-a stânga mesei referenților și parcă aparținând unui decor involuntar dar emblematic, un jilț de mahon sculptat și o veche tiparniță, cu aspectul unui scaun de tortură medieval. Să fi fost oare alăturarea cu pricina o aluzie subtilă la însăși condiția criticului de teatru sau doar imaginația, stârnită de o primăvară belalie, ne joacă feste?

Ceea ce știm sigur este că, de această dată, tema dezbaterilor a fost una autoapreciativă – a „stării” actuale. Și asta ne face să exclamăm entuziast: halal! Interes merită și faptul că acest prim pas al colocviilor se înscrie într-o serie mai lungă, pe care o sperăm la fel de interesantă și, pe cât posibil, contrazicând dictonul cu „vorba lungă...”

Proiectul a fost structurat pe patru secțiuni: Istorie teatrală, Secretariat literar (considerat tot un „ochi critic”, însă din interior), Jurnalism și Teorie teatrală.

„Foaia de temperatură” care s-a dorit și a reușit să fie această inițiativă (datorată, ca și sintagma citată, Mirunei Runcan) a avut – cum era de așteptat – și

puncte fierbinți. Printre ele, acela referitor la statutul secretarului literar. În acest sens au prezentat opinii scrise Alina Moldovan-Massaci (de la „proaspătul” Teatru Unu) și Visky András (de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj). Tânăra colegă, aflată, ca mulți dintre noi, la un început de carieră ce justifică nedumerirea, își exprima deruta cu privire la contradicția dintre termenii „secretar” și „literar”. Ne-am dat seama în cursul discuțiilor ce au urmat că, de fapt, confuzia nu se datora lipsei sale de experiență, ci altor lipsuri, între care aceea legată de reactualizarea acestei „fișe de post”. Chiar dacă unele aspecte au fost limpezite, problema rămâne a fi soluționată „cândva”, probabil în urma multor altor eforturi. Oricum, un posibil algoritm l-a oferit celălalt referent, conturând câteva date importante ale experienței sale de unic (în România) secretar literar-dramaturg, specializat după tipicul german.

Au mai fost și alte momente care au produs o stare de emulație, provocând fluxul ideilor. Ele s-au situat mai ales în perimetrul Teoriei teatrale (spre pildă, discursul Alinei Cadariu-Nelega despre „Corporalitatea cuvântului teatral” sau cel al lui Marian Popescu referitor la „Teatrul ca prizonier de lux”), dar și în spațiul Jurnalismului „de profil” (cum ar fi intervenția documentată, necesară și ironică a Mirunei Runcan pe tema „Etica și critica teatrală” sau propunerea lui Victor Scoradeț de a afla cauzele „crizei

de modele” cu care criticul găsește că ne confruntăm).

Dar, pentru că se cade să punem și un accent... critic, aș aminti o dureroasă omisiune pe care a făcut-o Saviana Stănescu în lista, de altfel amplă, a cotidianelor care au rubrică de teatru. A fost ignorat, desigur neintenționat, ziarul „Azi”; or, pe lângă informațiile furnizate în coloanele zilnice, acesta oferă cititorilor săi trei suplimente culturale, între care „Rampa”, singurul săptămânal de informație și opinie teatrală din peisajul actual.

În finalul dezbaterilor s-au profilat patru viitoare subiecte de abordat: problemele învățământului teatral (cu aplicație exclusiv la Teatrologie), relația Teatru-Imagine, starea textului de teatru și raporturile sale cu scena și muzica văzută ca parte integrantă a spectacolului, nu ca simplă ilustrație (aici vor fi invitați compozitori de muzică „teatrală” deja cunoscuți: Iosif Herțea, Dorina Crișan-Rusu etc.). S-a propus chiar organizarea acestor întâlniri la un interval de timp regulat, ceea ce e de natură să dea speranțe tuturor. Încheierea în notă optimistă n-a aparținut doar „colocviilor”, care și-au atins scopul de a oferi o radiografie „la zi” și de a pune în lumină zone nevalgice, ci s-a transferat și asupra materialului de față. Așteptăm cu interes ce va fi să fie.

MĂDĂLINA TULINESCU

IOARTEA UNUI ARTIST

BEATE FREDANOV: o profesoară-actriță

Beate Fredanov a fost o **doamnă** care ținea mult la titlul de **tovarășă**. Persecuțiile antisemite din tinerețea ei de la Cernăuți, priveliștea nazismului din timpul studiilor la Viena au dirijat-o spre comunism, din care ea a făcut o ideologie și o estetică personală, fără prea multe puncte de contact cu structurile oficiale, pe care le-a slujit totuși cu un devotament onest. În anii '80, în Teatrul „Bulandra”, perioada când Beate Fredanov „fusesse la putere” era evocată cu zămbete și anecdote care nu aveau nimic sinistru și obsedant în ele. Împreună cu doamna Bulandra și Jules Cazaban asigurase inserția teatrului în structurile de propagandă, păstrându-i

nealterată forța artistică. Știința compromisului, care i-a caracterizat activitatea publică, nu a dat subproduse înșoitoare.

Nu a fost din categoria acelor actrițe care să **poată** totul, dar ceea ce putea, **făcea** extraordinar, și rolurile ei secundare aveau un desen atât de precis, încât deveneau memorabile.

Dar mai presus de orice s-a exprimat ca profesoară de actorie. Avea intuiție teatrală și o severitate izvorâtă din corectitudine care îi asigurau un statut superior în orice colectiv s-ar fi aflat și indiferent de poziția concretă în ierarhie. Doamna Beate era întrebăată și ascultată în mai toate problemele vieții teatrului, chiar de către acei care nu o iubeau. Singură într-o casă mare și înghețată, cu vederea într-un continuu și inexorabil declin, doamna Beate a decis să-și părăsească tovarășii de scenă și, pe la sfârșitul anilor '80, a rămas în Germania. La Teatrul „Bulandra”, ședința de excludere din partid a căpătat tonuri atât de laudative, încât „tovarășă” de la sector le-a atras atenția foștilor studenți ai „fugitei” că ședința este de excludere, nu de primire în partid.

Dar doamna Beate Fredanov nu



putea, nu poate fi exclusă din partidul oamenilor demni, generoși cu știința și talentul lor, partid neîmpărțit în sectoare separate pentru vii și morți.

MAGDALENA BOIANGIU

VOCI DE PESTE PRUT

Cu îngăduința dumneavoastră, îmi continui însemnările despre niște texte care poate vor fi publicate, poate nu, poate vor fi puse în scenă, poate nu vor avea această șansă. Dacă tot au fost scoase din sertar și lăsate să-și aibă soarta lor, parcă e păcat să nu fie luate în seamă...

Umor și nostalgie

Îmbietoare ca idee, dramatizarea **Această copilărie îndepărtată**, făptuită de Serafim Saka prin combinarea unor scene din scrierile lui Ion Creangă, nu-i lipsită nici de nerv, nici de culoare. Voluptatea spunerii aproape că încarcă, mai cu rostiri preluate din marele humuleștean, mai cu ziceri depănate din fondul paremiologic, un text altminteri destul de fragmentat. Nu e, de fapt, o simplă dramatizare, ci, într-o **viziune** plină de nostalgie și colorată de umor, un montaj dominat de dureroase obsesii basarabene, cu o tendință, poate cam îngroșată, de actualizare. E vorba, mai întâi, de prezența stânjenitoare a „rusului”, această piață-rea a moldoveanului dintotdeauna. Apoi, de dificultățile pe care le întâmpină oamenii locului – și îndeosebi cei cufundați în lene și ingorantă – în a deprinde ca lumea „limba noastră cea română”. Ce-i drept, câte o formulare („se stăruiesc”), câte o inflexiune specifică îi scapă chiar și autorului dramatizării.

Un livresc accentuat

Cu toate că unele aluzii ar vrea să o aducă la zi, piesa lui Igor Isac, **Trăiască măriia sa, Omul!**, datează binișor, fiind consonantă, ca manieră, cu dramaturgia ce se producea dincoace de Prut prin anii '60. Patetisme gârlă, vanitatea filosofării cu orice preț, exprimarea neapărat aforistică lasă o impresie de emfază și de prețiozitate pe care citatele din Schopenhauer sau din Cioran nu fac decât să o întărească. Cuvintele mari („prosperarea adevărului”), elanurile colosale (dorul de absolut, râvna spre sublim), gesticulația afectată, efuziunile pompoase ce potopesc rostirea celor doi tineri aflați, la răspântia dintre ideal și real, într-un impas, ajung să dăuneze până și dimensiunii morale a piesei. Întâi de toate, prin exces.

Pasaje însuflețite de simțăminte luminoase (dragostea, prietenia, speranța răscumpărării de sine prin poezie și credință) sunt invadate de un livresc accentuat („forțele întunericului”, „în posesia timpului”, „peregrinări pe tărâmul necunoscutului”), care prezintă și inconvenientul de a împinge în desuet discursul dramatic. În plus, o asemenea paradă nu se potrivește defel cu expresii surprinzător de fruste și, în tot caz, nelalocul lor („– De ce ești atât de grăbită? – De brânză!”, „– N-o face pe mortul în păpușoi”). Semnalează și niște mici derapări de sens și de vorbire: „intolerabil” în loc de „intolerant”, „a cui să fie versurile”, „detestez”, „în exclusivitate era compus numai din...” În rest, dacă moldovenismele („totuna”, „să te stăruie”, „am început să prietenim”) mai merg, unele având chiar o anume savoare, niscaiva riscate împreunări de silabe („că câteodată”, „că convingerile”, „că cu părinții”) ar putea indispune o ureche mai gingașă.

Meritul piesei, cu titlul ei de un sarcasm amar, stă în prețuirea valorilor neîntinate ale spiritului (credința, nevoia de ideal, aspirația spre fericire), ce trebuie ocrotite de agresiunea atâtor păcătoșenii: obtuzitate, ipocrizie, prejudecăți. Vorba e că – precum am arătat mai sus –, în toiul confesiunilor în cascadă, limbajul joacă ici-colo câte o festă. Ce poți gândi despre un personaj care mărturisește că „sentimentul de morală” îl „devorează ca un cariu”? Doar să-l compătimești, săracul... Sau, cum îi șade unei **drame** să admită scene ca de pildă aceea

dinspre final, în care eroii se fugăresc în jurul mesei de zici că au căpiat, el fiind cât pe ce să o gătuie pe ea, iar ea, pradă isteriei, scoțând „țipete bizare” și izbucnind într-un „plâns infernal”, ca în melodramele de odinioară? În loc să impresioneze, un astfel de moment mai curând consternează, intensitatea incongruenței neîngăduindu-ți nici măcar să surâzi.

Între exces și molcomeală

Contrariantă cum e, mixtura dintre Ion Druță (**Horia**) și Emil Cioran (**Schimbarea la față a României**) ar fi putut, la urma urmei, să aibă un anume efect dramatic, iscat din imprevizibilul jocului de registre. Dacă nu se întâmplă așa, este poate fiindcă incompatibilitatea se dovedește ireductibilă sau pentru că autorului dramatizării **Clopotnița**, același Igor Isac, nu i-a izbutit îndrăznețul pariu.

Un continuu balans stilistic dăunează acestui text amfibiu, pe două voci, care nu intră însă în rezonanță. Una potolită, blajină, cu smerenii și abureli (lirice) prin care transpare accentul sămănătorist („străbuna noastră glie”, „roada străvechiului nostru pământ”) și o alta febrilă, cu avânturi ce se precipită în discursiv. Metaforismul și reflexele tradiționaliste, împletite cu argumentele impregnate de ecologism moral, nu se sortează cu transa poetico-filosofică a unor tirade incendiate, convulsionate de un delir lucid. Dangătul „clopotniței” nu provoacă „saltul transfigurator”.

Altfel, găsim în **Clopotnița** destule scene în care, mai cu ironii ascuțite, mai cu mahnire, sunt surprinse aspecte ce țin de destinul unei mult pătimite etnii – umiliința îndelungată și orbecăirea prin „negură”, stagnarea (un personaj se numește Baltă) și pustiirea sufletească pe care s-au stăruit s-o săvârșească toți cei care, venetici sau pământeni, n-au avut niciodată nimic sfânt. Până și admirația pentru un bard de felul lui Adrian Păunescu exprimă întrucâtva o „stare de suflet” caracteristică, locală. Dar, cum să zic, fie și într-un amalgam forfotind de ambiții cum este încercarea lui Igor Isac, între Cioran și acest Păunescu nici o conexiune nu e posibilă, nici dacă bardul de la Bârca și-ar fi cultivat mai convingător „schimbarea la față”.

Între exces și molcomeală, piesa **Clopotnița** ratează o fuziune care nu știu, zău, cui i-ar fi stat la îndemână.

S-o îndura norocul?...

Cu un titlu cam forțat și neîndemânos, piesa lui Mihai Prepelită, **Îndurarea norocului**, are și portanță alegorică și fior dramatic. I se poate recunoaște nu doar decența de a evita să speculeze abundant pitorescul, dar și capacitatea de a manevra simboluri.

Din sporovăiala muieretului care, într-un soi de ritual, albește rufe la Izvorul care ba stă să sece, ba e gata – precum în **Matca** lui Marin Sorescu – să-și năboiască puhoiul peste satul din vala, află multe despre traiul de zi cu zi și de an cu an al unei întregi comunități. Mai tânguindu-se, mai jelind sau, alteori, veselindu-se amărui, basarabencele acestea care păstrează obiceiurile din străbuni, asigurând și în acest fel o continuitate grav amenințată, știu bine care li-i datul. Dar, suportând diumul de necazuri, fiind când și când copleșite de deznădejde, ele nici că se lasă înfrânte. Dacă li se mai întâmplă să fie slabe în imediat, rămân, în orice caz, puternice în durată. Poate și în temeiul credinței că, după atâtea pătimiri și jertfe, după rele parcă fără de sfârșit „norocul” tot se-ndură. Concentrat și grav, dramaturgul nu-și reprimă unele solemnități de ton. Sunt emanațiile unui patos bine temperat.

FLORIN FAIFER



Cu privirea spre stele

Pe actor îl cunoști mai bine în turneu, în deplasări. Obligat să duci o viață comună și dincolo de scenă, partenerul de cameră îți devine confident: își dă drumul la băierile sufletului, destăinuindu-și micile și

marile bucurii și necazuri.

Așa l-am cunoscut mai bine pe Florin Vasiliu – într-un turneu pe litoral. Serile, după spectacol, în cameră, în fața unei sticle de Murfatlar (... „ăsta cu corăbioare pe etichetă să știi că e foarte bun”), mi-a povestit toată viața lui artistică, dându-mi și încuviințarea s-o aștern pe hârtie.

Într-o perioadă de mare strălucire a casei lui Alecsandri, debutează la Iași, în 1939, în opereta „Vagabonzii” de Ziehrer. Nu l-aș fi crezut, dacă nu mi-ar fi arătat o fotografie: tuns chilug, puștan semeț, între marii actori ieșeni Miluță Gheorghiu și Margareta Baciu.

În 1946 îl găsim în București, la teatrul de revistă „Atlantic”, ca apoi să treacă la teatrul de revistă „Tănase”. În raftul meu de amintiri păstrez momentul când l-am văzut pe Florin Vasiliu într-un rol de compoziție: un țăran moldovean bătrân, care se minuna că „arde lumânarea în beșică”.

Între 1946 și 1950 urmează cursurile Institutului de teatru, având, în cei patru ani de studiu, profesori străluciți, ca Ion Manolescu, Beate Fredanov, Sică Alexandrescu, Moni Ghelețer.

Este repartizat la Teatrul Tineretului, a cărui sală se afla pe vremea aceea în localul Liceului „Sf. Sava”. Aici joacă, printre altele, în **Sânziana și Pepelea**, alături de Iancovescu și Dacian, în rolul lui Lăcustă Vodă, creația sa făcându-i pe spectatori să ceară bilete la piesa „Lăcustă Vodă”... Peste treizeci de roluri de prima mărime joacă pe scena Teatrului Tineretului (mutată ulterior în actuala sală a Teatrului de Comedie), demonstrând, pe lângă talent original, multă eleganță și farmec. Unele roluri sunt creații care-i aduc unanime elogii din partea cronicarilor sau autorilor; de pildă, interpretarea personajului Barabas, din piesa **Ultimul tren** de György Kovács, autorul textului (și interpret al aceluiași rol, la Târgu-Mureș) fiind plăcut surprins de câteva momente rezolvate excelent de interpretul bucureștean. Elogiul cel mai frumos i l-a adus însă decanul cronicarilor dramatice londonezi, Ossia Trilling, care avea să scrie: „Am văzut mai multe spectacole în Balcani, printre care și **Mult zgomot pentru nimic** de Shakespeare la București.

Același spectacol l-am văzut și la Londra, cu Sir John Gielgud în rolul lui Benedict, și la București, cu Florin Vasiliu. În timp ce Gielgud mergea mai mult pe latura serioasă a personajului, Florin Vasiliu a mers pe cea de comedie. După părerea mea, idealul ar fi o medie între cei doi”.

Ca actor, din 1960, al Teatrului de pe Sărindar, joacă mult: **David Copperfield**, **De Pretore Vincenzo**, **Tango, Scrisori de dragoste**, **Amoor**, **Cum se jefuiește o bancă**. Surprinzătoarea creație din **Emigrantul din Brisbane** rămâne un model de migăloasă muncă asupra unui rol episodic. Îmi amintesc că apărea aici conducând o trăsură trasă de un cal adevărat. Era birjarul: neglijent îmbrăcat, dar purtând melon, puțin cabotin, dar și tragic. Cele câteva replici erau rostite în șoaptă, cu gesturi largi; insufla textului poezie. Un joc care îl va face pe un cronicar dramatic să observe că: „Aici Florin Vasiliu demonstrează arta de a face dintr-un rol episodic, un rol de neuitat și de a da expresie și convingere interioară monologului”.

Vrând parcă să păstreze parfumul modestiei, actorul se dedică rolurilor episodice, de compoziție. Detaliile semnificative în construirea personajelor, discreția pusă în dozarea efectelor – model de tehnică actoricească – sunt preluate de tinerii săi colegi, care, cu respect, îl numesc „dom’ profesor”.

Dar Florin Vasiliu a trecut din când în când și de partea cealaltă a rampei, devenind autor dramatic. În colaborare cu colegul său Vasile Nițulescu scrie piesa **Ultima generație**, inspirată din viața absolvenților de liceu ai anului 1944. Premiera are loc la Craiova și Amza Pellea, Ion Marinescu și Silvia Popovici, pe atunci tineri actori craioveni, dau strălucire piesei. A mai scris de asemenea **Casa din strada Coșbuc 10**, piesă ce s-a jucat la opt teatre din țară. În sfârșit, **Vrei să fii nevasta mea?**, o savuroasă comedie, este ultima sa creație literară, prezentată pe scene din București și din provincie.

Noaptea prinde cerul în năvoade. E târziu și pescărușii ne dau ultimul salut. Corăbiile de pe eticheta sticlei parcă au plecat și ele în larg. Florin se ridică emoționat și, prin fereastra larg deschisă, se uită melancolic spre stele.

– Ei, dragul meu, nu știi cine spunea că viața actorului sunt rolurile sale și că restul n-are importanță. Cred că avea dreptate!

CONSTANTIN DINESCU

TEATRUL

Et in Bologna ego

La scurtă vreme după premiera cu **Hamlet** de William Shakespeare în regia lui Tompa Gábor, Naționalul craiovean pleca în turneu la Bologna cu **Phaedra**, după Euripide și Seneca, în regia lui Silviu Purcărete și scenografia Ștefaniei Cenean, de departe spectacolul românesc cu cea mai îndelungată și prodigioasă carieră internațională, apropiindu-se acum de suta de reprezentații în străinătate. Căci, tot în acest an, **Phaedra** urmează să participe, în Coreea de Sud, la Festivalul Teatrului Națiunilor și să se abată puțin și pe la Tokio, înainte de a porni din nou spre diferite capitale europene. Ceea ce pare – și este, într-adevăr! – uimitor, devine mai lesne de înțeles abia însoțind trupa într-unul dintre turneele ei internaționale. „Cota” lui Purcărete, în continuă creștere și din ce în ce mai bine consolidată în planetara lume teatrală a sfârșitului de secol XX, reprezintă o garanție pentru orice impresar (care nu-și poate permite să lucreze în pierdere!) și pentru orice director de teatru sau de festival teatral, interesat să ofere publicului montări reprezentative, prestigioase, în relevante imagini scenice, capabile a depăși barierele lingvistice.

Pe de altă parte, nici asiduitatea și neastâmpărul directorului Emil Boroghina nu înseamnă puțin lucru, în spatele fiecărei deplasări în străinătate existând un uriaș volum de muncă, nevăzută dar nu mai puțin importantă, **managerul** aruncându-și în joc toate argumentele și relațiile, care și ele trebuie cultivate și întreținute cu grijă, mai ales într-o lume ce nu duce lipsă de invidie profesională. În fine, sarcina cea mai grea revine trupei, care, chiar și în absența regizorului, trebuie să joace spectacolul așa cum l-a fixat el, fără să-și permită derogări de ritm, intensitate și tensiune dramatică, felul cum e primită fiecare reprezentație, atât de către public cât și de către critică, atârând greu în balanța ofertelor viitoare. Iar strădaniile trupei – mergând până la corecțiile pe care și le fac interpreții unii altora, fără ranchiună! – sunt și ele impresionante și explică durabilitatea acestui succes ce nu poate fi decât al

ROMÂNESC PE SCENA LUMII



Scenă din *Phaedra* după Euripide/Seneca la TN Craiova (regia: Silviu Purcărete)

tuturor, ca să poată fi și al fiecăruia în parte. Sigur că meritele (ca și satisfacțiile) interpreților principali – Leni Pinthea Homeag (*Phaedra*), Ilie Gheorghe (Tezeu) și Angel Rababoc (*Hypolit*) – nu sunt totuși și nu pot fi egale cu acelea ale actorilor din cor, dar sentimentul responsabilității față de coerența, fluenta și acuratețea întregului e același, oferindu-ne încă una dintre explicațiile acestui tur de forță în jurul lumii. Contează apoi și faptul că în conferințele de presă, ca și în întâlnirile cu spectatori virtuali (în cazul dat, cu studenții facultăților de artă ai Universității din Bologna), viziunea regizorală, ca și modalitatea de lucru a lui Purcărete sunt explicate chiar de către actori, dovedind o înțelegere superioară a valențelor spirituale ale implicării lor în spectacol. (Excelente și în aceste discuții, intervențiile lui Ilie Gheorghe la Bologna aveau darul să ofere un adevărat **vade mecum în arta poetică** a regizorului Silviu Purcărete, pe care marele actor nu se sfiște să-l considere genial și să-l așeze înaintea tuturor celorlalți regizori europeni, în clipa de față.)

Cei care nu țin însă cont de nici o explicație sunt criticii. Iar comentariile criticii italiene au fost dintre cele mai elogioase, sesizând originalitatea viziunii regizorale și impresionantele linii de forță ale acestui edificiu teatral.

Astfel, sub titlul „*Phaedra* lui Purcărete între mit și magie – Spectrul lunii”, vorbind fără ezitare de „geniul metaforic al lui Silviu Purcărete”, Sergio Colomba remarcă: „Sub o lumină fixă și verzuie, cu reflexe parcă rău prevestitoare, care scaldă

existențele umane fără a separa complet tenebrele de lumini, între regizor și textul clasic se închide un fel de cerc magic. Pe care de altfel scena îl conține și îl restituie perfect în spațiul său închis: de la corul de punere în temă, cu interpreți îmbrăcați în alb, la rituri druidice, toate fac ca luna să se transforme treptat, de la o geană de lumină la lună plină („Il Resto del Carlino” – Bologna, 17 ianuarie 1997). Analiza lui Sergio Colombo e în continuare pătrunzătoare: „Această **Phaedra**, într-o versiune onirică și șocantă, tulburătoare, apropie mitul de noi, obligându-ne să-l acceptăm ca pe ceva necesar, fie și inexplicabil (...). E o lume a antitezelor totale, condamnată la autodistrugere, povestită magistral în 70 de minute, care captivează mai ales partea irațională din noi. Acea parte pe care tragedia încearcă în zadar s-o supună”.

În „L’Unità” din 19 ianuarie 1997, Maria Grazia Gregori consemnează: „A pune împreună autori ca Euripide și Seneca, cu două texte ca **Hipolit** și **Fedra**, la o distanță de 400 de ani unul de celălalt, nu l-a înspăimântat pe regizorul Silviu Purcărete, în anii din urmă foarte prezent pe scenele internaționale (...) Neîncrezător că tragedia, cu întregul său bagaj de ritualitate mitică, poate încă să vorbească, cu tunete și tirade, unui azi al nostru, Purcărete conduce excelenții săi actori de la Teatrul din Craiova semnând și adaptarea dramaturgică a acestui spectacol, care aduce în scenă o **Phaedra** în același timp barbară și contemporană, legendară și reală. Paisprezece scene, cu un prolog și un epilog, subliniate de intervenții muzicale și de





o interpretare ce nu are nimic retoric, în care cuvintele se pot transforma în cânt pentru a povesti eterna dispută între bărbat și femeie, între fatalitatea ce guvernează lumea și revolta oamenilor, între costume antice și citate ironice ale unei modernități în fond asemănătoare. Un frumos spectacol, foarte aplaudat, care entuziasmează, construit pe cuvânt și pe expresia corporală, subsumate acelei vizualități simbolice specifice regizorului român.

„La Repubblica”, „Il Giorno”, „Avvenire”, aveau să comenteze pe larg, și după plecarea noastră, această „explorare a sufletului”, făcută „cu inteligență și perfecțiune estetică”, oferită de români timp de cinci zile la celebrul teatru Arena del Sole din Bologna. Discuțiile avute cu directorii teatrului, Paolo

Cacchioli și Bruno Damini, ca și cu impresarul Aldo Grampone, reprezentând cu cordială amabilitate firma Multimedia din Roma, ne-au dat sentimentul satisfacției reciproce, făcându-ne totodată încrezători în posibilitatea intensificării contactelor, turneele și schimburilor teatrale româno-italiene în viitorul apropiat.

Plecând din Bologna, am simțit că, de fapt, nu mă voi putea despărți niciodată de acest oraș. Nu e mai spectaculos decât altele, din Italia și din întreaga lume, dar e mai bogat în tihnă, în tăcere și taină. A spune mai mult ar însemna să încalc discreta invitație la confidențialitate pe care ți-o fac, insistent, nenumăratele sale arcade, călăuzindu-ți pașii spre tine însuși.

VICTOR PARHON

RADU VAIDA – un artist fericit?

Radu Vaida a fost și este actor. Toți cei care îl cunoaștem știm că e absolvent al IATC, și încă dintr-o promoție excelentă, marca profesor Octavian Cotescu, anul 1975. A fost actor la Teatrul de Stat din Oradea, unde a jucat câteva stagii bune – și la propriu, și la figurat. Să ne amintim doar de **Emigranții**, **Acești îngeri triști**, regizate de Alexandru Colpacci, și de **Rechizitoriul** sau **Fontana Trevi** semnate de Sergiu Savin.

A fost angajat apoi la Teatrul „Tândărică” din București. Câțiva ani. Pe urmă... Suedia. Se zice că, sunând el la teatru, directoarea l-a admonestat, cerându-i să vină repede la repetiții, fiindcă toți sunt supărați pe el că a întârziat două zile. „De unde vorbești?” I-ar fi întrebat directoarea. „De pe stradă”, a răspuns el. „Atunci hai repede, că vorbim la mine în birou.” „Stați așa, că eu vorbesc de pe stradă din Suedia”, a răspuns, mucalit, Radu. „Nu mă mai întorc.” Și chiar nu s-a mai întors.

A rămas acolo, devenind cetățean suedez. A început cu mici spectacole în limba universală a gesturilor, a mimicii. Spectacole pentru copii. Apoi, încet-încet, și în limba suedeză. Dar, cum a văzut că nu poate trăi din teatru (cine poate, Doamne?!), s-a apucat de altă meserie. Încă din țară știa să facă, din te miri ce și mai nimic, ba măștișoare, ba diverse obiecte, mici lucrări artistice pe care oricine le ținea cu drag în casă. Mai păstrez și azi un măștișor confecționat ingenios, dintr-o fiolă de neofalină în care înghesuise un bilețel cu „Te iubesc” și un șnur lipit de nu știu ce frunzuliță verde. Tinerii se băteau să le cumpere, mai ales pentru că măștișoarele făceau declarații de amor în locul lor. Și nu erau nici scumpe... Iată-l așadar pe Radu, el însuși cântăreț la vioară și la fluier, încercând marea muzicală cu degetul. A început să meșterească ocarine. Dar nu dintre cele întâlnite pe toate drumurile. Nu. Ocarinele făcute de el, cu migală și pricepere, din lut adus din Germania, colorat cu o fantezie inimaginabilă, având cele mai năstrușnice forme (păsări, animale, personaje fabuloase) se pot găsi astăzi în câteva orchestre suedeze și în mâinile unor cunoscuți și prețuiți interpreți. Pentru că el, Radu, nu-și vinde pentru nici o sumă instrumentele (și, credeți-mă, o ocarină nu este deloc ieftină!) unor nepricepuți într-ale muzicii. Scurt. Când o bătrână bogată a vrut să cumpere una, așa, pentru simpla ei desfătare, Radu a



Radu Vaida și fițița sa, Mira

refuzat-o politicos, spunându-i că deocamdată **toate** sunt comandă specială.

Am ascultat un concert înregistrat pe casetă. Muzica produsă de aceste instrumente sună aparte, tânguitor, rafinat și primitiv în același timp. Sunetul are ceva din limpezimea apei izvorului sau poate din curățenia lutului spălat sute de ani de apele izvoarelor.

Am văzut și un reportaj pe videocasetă. Fermecat de ocarinele de pe rafturi, reporterul tot încerca să cânte și nu reușea. Și-l tot întreba pe Radu – care purta un fel de șorț de piele și un fel de tiutubeică foarte originală – cum lucrează. Alături, în micuța și cocheta prăvălie în fața căreia se opresc trecători curioși, se află masa unde modelează și cuptorul în care arde ocarinele. Totul, într-o ordine și curățenie exemplare – recunoști în el pe ardeleanul perfecționist...

Nu prea merge la spectacole. Sau merge rar. Și tot rar se întâlnește și cu românii suedezi – actori, oameni de teatru. Aici trăiesc Liliana Tomescu, Lucian Muscurel, Mihaela Buta. De Radu Penciulescu îi este mereu dor, dar dumnealui e foarte ocupat, se văd doar din când în când.

Viața lui Radu – devenit în Suedia, nu știu de ce, Alexandru – se trece între atelierul-prăvălie și casa lui frumoasă, cu terasă și grădină. Aici, el, soția lui, Anca, și micuța Mira, fițița lor, trăiesc într-o desăvârșită armonie. Calmul, inteligența, umorul lui Radu le face, sunt sigură, viața fericită. Chiar așa! Întrebat dacă este fericit, Radu Vaida a răspuns: da. E mulțumit cu ce are și, mai ales, cu ce face. Lucru rar, monșer, în ziua de azi!

ELISABETA POP

ȚINO GEIRUN: „Eu sunt acasă oriunde“

Într-o seară de martie, pe Alserstrasse 43, am coborât treptele ce duceau în foaietul Teatrului „Pygmalion”. Senzația pe care am încercat-o este greu descriptibilă: o atmosferă familială, de confort spiritual și de prietenie. Se juca piesa lui Jean Paul Sartre **Cu ușile închise**, în regia lui Țino Geirun.

Țino Geirun s-a născut la Brăila, în 1950. A absolvit I.A.T.C., secția regie, în 1974, avându-i ca profesori pe David Esrig și Radu Penciulescu. În urma unor încercări dramatice care i-au marcat traiectoria profesională, în 1985 s-a stabilit la Viena. Aici a întemeiat, în 1989, Școala de Teatru „Pygmalion”, pe care o patronează. Ulterior, a înființat și Teatrul „Pygmalion”. Țino Geirun este un amestec de modestie, forță și firesc. Își asumă cu naturalețe destinul și, așa cum recunoaște, este „un posedat”. De teatru, de munca sa, de fiecare clipă ce trece...

❑ **Ce s-a întâmplat după terminarea I.A.T.C.-ului și în ce condiții ați părăsit România?**

■ După absolvirea Institutului, în 1974, am fost repartizat la Brăila, unde am avut niște ani grei; am trăit multe necazuri acolo... Din cauza unor oameni care erau aserviți... (**Urmează o pauză și o inspirație profundă.**)

❑ **...regimului?**

■ Nici măcar... Cel puțin cu mintea de acum, dacă aș ști că cineva era aservit regimului, n-aș avea nimic împotriva lui. Cred că erau aserviți posturilor pe care le dețineau sau unor persoane... În sfârșit, de la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila am plecat la Bacău. De fapt, nu am plecat, ci am fost, practic, dat afară: după trei spectacole interzise, am realizat că așa nu se mai putea.

❑ **De ce și de către cine interzise?**

■ Comisia de vizionare a constatat „inadvertențe” și a interzis spectacolele. Punctul meu de vedere – aproape de regimul trecut din România – era că dacă cineva este vinovat că lucrurile nu merg bine, sunt vinovați cei care acceptă să suporte ceea ce nu merge bine. Deci, acuza mea era una generală. N-am incriminat niciodată o ideologie. Acest tip de acuză pe care o aduceam făcea ca întregul spectacol să fie de nearătat. Nu era vorba de o scenă care se putea scoate, nu era vorba de o relație cu mai multe sensuri...

❑ **Acele comisii de vizionare erau formate din oameni dotați intelectual, care aveau subtilități de gândire?**

■ Nu, erau formate din oameni foarte sensibili la orice semnal antipartinic, antiideologic; oameni crescuți și plătiți pentru asta. Era normal ca ei să depisteze de îndată... Gândește-te la câinii aceia care depistează drogurile la graniță... N-am avut probleme cu comisiile de vizionare, din punct de vedere

artistic. Din acest punct de vedere pot spune că erau foarte corecți. Singurul lucru care a determinat disensiunile între mine și ei au fost inadvertențele, să spunem, politice.

❑ **Gândul de a pleca din țară a avut ca motivație dorința de a practica meseria în altă parte?**

■ Din cauza dorinței de a-mi practica meseria n-am vrut inițial să rămân în străinătate, pentru că mi-a fost teamă că n-am s-o pot face!

❑ **A existat un conflict de proporții atunci când totuși ați hotărât să plecați din țară?**

■ A fost o poveste foarte neplăcută. La Bacău organizasem, cu aprobarea Comitetului Județean de Cultură, niște întâlniri între intelectualii orașului, unde prezentam, pe video, filme importante, care au intrat în istoria cinematografului. La un moment dat, am fost opriți și întâlnirea a fost suspendată. Am înțeles că i se dăduse un caracter politic, ceea ce era total greșit. Nu vreau să pozez în erou, acum, după Revoluție. Inițiativa mea nu avea decât un caracter cultural, estetic... Din cauza asta, am avut necazuri. Timp de un an nu mi s-a dat să lucrez în teatru, deși primeam salariu. Am avut apoi un proces pentru că acești bani nu erau justificați... În această situație, când în România nu mi se dădea de lucru, nu mai aveam ce pierde. Deși mă aflam atunci într-un moment de ascensiune, tocmai câștigasem un premiu la un festival de teatru, promisem o invitație să montez un spectacol în Polonia...

❑ **Când ați ajuns la Viena, erați convins că veți face teatru?**

■ Nu. Am avut însă foarte mare noroc, pentru că am fost cumva scutit de umilințele începutului pe care cam orice rătăcit prin lume le trăiește. Încă în primele două luni am găsit de lucru în teatru, ca regizor. Asta se întâmpla în 1985... Din partea celor care m-au încadrat a fost un vot de încredere. Acum, privind în urmă, înțeleg mult mai multe, înțeleg că reprezentam pentru ei o mână de lucru extraordinar de ieftină, dar nu pot decât să le

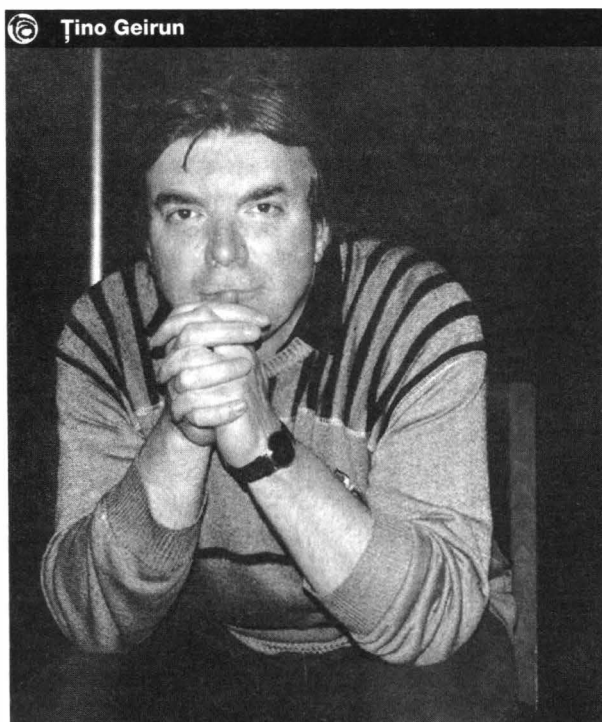
mulțumesc. Apoi, un grup de actori și cu mine am înființat o școală de teatru, iar în '95 am deschis Teatrul „Pygmalion”, pe care îl vezi.

❑ **Ați avut dificultăți din punct de vedere administrativ, financiar?**

■ Administrativ – nu foarte; financiar, a fost extrem de greu.

❑ **Cum s-a născut primul spectacol al Teatrului „Pygmalion”?**


■ Cu primul spectacol a fost o poveste foarte tristă. Primul spectacol... nu s-a ținut! Urma să avem două avanpremiere și apoi premiera. La prima avanpremieră, unul dintre actorii care jucau în spectacol (era un spectacol important, **Posedații** de Camus, după Dostoievski) a murit chiar în ziua respectivă. A trebuit să amânăm deschiderea teatrului cu o lună




Țino Geirun





 **Scenă din Marat-Sade de Peter Weiss la Teatrul „Pygmalion” din Viena (regia: Tino Geirun)**

 și jumătate, timp în care am lucrat ca un nebun și am scos trei spectacole.

□ Poate fi considerat Teatrul „Pygmalion” un centru spiritual pentru românii care trăiesc la Viena?

■ Asta doar comunitatea română din Viena o poate spune. M-am străduit să aduc aici trupe românești și să fac cunoscut teatrul românesc în Austria și în lumea germană. Eu, ca român, am avut un moment foarte bun atunci când Andrei Șerban a prezentat, în cadrul Festivalului de Teatru de la Salzburg, **Trilogia**, un spectacol care, se știe, a făcut carieră, a intrat în lexicoane și așa mai departe... Dar viziunea asupra teatrului, în spațiul german, este cu totul alta decât în alte părți ale Europei. Aici teatrul arată cu totul altfel. E foarte mult de vorbit despre asta... Aici am descoperit, de exemplu, că actorul român, pe care l-am iubit și îl iubesc atât, este un actor cu temperament „redus” în comparație cu actorul german.

□ Cât de mult v-a ajutat școala de teatru românească, având în vedere că funcționați în spațiul culturii germane?

■ Sunt mai mult decât fericit că m-am născut în România, pentru că am avut posibilitatea să învăț lucruri pe care în puține alte țări aș fi putut, cred, să le învăț. Am făcut IATC-ul și am avut șansa imensă de a cunoaște un om de o capacitate excepțională: David Esrig. Și Esrig, și George Banu mi-au fost

profesori, așa încât am avut norocul să fiu îndrumat de oameni de o competență ireproșabilă. Chestiunea aceasta nu are însă neapărat legătură cu românismul; este vorba de calitatea personală a unor oameni.

□ Faptul că sunteți patronul unui teatru la Viena și că v-ați adaptat unei alte lumi, unei alte culturi, v-a determinat să „ucideți” într-un fel românul care ați fost, să deveniți altă persoană?

■ Nu sunt altă persoană. Mi-am păstrat toate datele. Nu cred în delimitările geografice. Eu sunt acasă oriunde.

□ V-ați întoarce să montați un spectacol în România?

■ M-am și întors! La Târgu-Mureș am făcut un spectacol care a avut o presă extraordinară în Austria: **Marat-Sade** de Peter Weiss. La premieră am invitat un grup de 16 ziaristi străini, care au venit la Târgu-Mureș să vadă spectacolul.

□ Ați pus multă dragoste în tot ce ați realizat la Teatrul „Pygmalion”...

■ E mai mult dârzenie decât dragoste. E patimă și... muncesc ca un apucat.

□ Satisfacțiile sunt pe măsura eforturilor?

■ Când faci un efort pentru un vis... Eforturile nu contează.

CLARA MĂRGINEANU

Viena, martie 1997

DORINA PASCU: „Pentru mine România e compusă doar din teatru“

Dorina Pascu s-a născut lângă Timișoara, în 1969. La vârsta de 12 ani s-a stabilit împreună cu părinții în Germania, unde apoi a studiat teatrologia la Universitatea din Bayreuth. A continuat studiile în Austria, urmând în paralel teatrologia la Universitatea din Viena și actoria la Școala de Teatru „Pygmalion“ de aici. A audiat la A.T.F. din București, cursurile profesoarei Sanda Manu. Actualmente este actriță la Teatrul „Pygmalion“ din Viena.

Am întâlnit-o pe Dorina Pascu într-o celebră cafea vieneză, Café Stein. La ora aceea nu știam despre ea decât că este o actriță de origine română; scopul întâlnirii era pur și simplu acela de a ne cunoaște... Întâziasem căutând strada Währinger, iar când am ajuns, m-am speriat dând cu ochii de mulțimea destinsă și veselă (artiști și iubitori de artă) ce ocupa scaunele cafelei. Mi-au atras însă atenția o privire puternică și un surâs cald, venind de la o doamnă blondă, care avea pe masă ziarul „România liberă“. Era Dorina Pascu, pe care de atunci aveam să o revăd în repetate ocazii – jucând, bucurându-se, râzând în hohote, ajutându-și prietenii, gătind, frământându-se, iubind cu disperare teatrul...

□ Cum te-ai apropiat de lumea teatrului?

■ Prima viziune de ritual am trăit-o în biserică. Cred că aveam 7-8 ani, cântam în corul unei biserici și atunci am perceput ritualul religios ca pe un spectacol. M-a fascinat... Atât de tare încât, la un moment dat, urmărind cu atenție ce se întâmplă, am uitat că trebuia să „intru“, mi-am uitat partitura!

□ Ai plecat din țară la 12 ani. Care a fost primul pas făcut, în Germania, pe drumul teatrului?

■ Acolo am jucat în trupa de teatru a școlii superioare – echivalentul liceului din România. Apoi, am început să studiez teatrologia, la Bayreuth. În Germania această școală este alcătuită altfel decât în România, în sensul că ea nu ține de Academia de Teatru, ci este o secție a Universității. După mult timp, adică în 1993, am intrat la Școala de Actorie „Pygmalion“, aici, la Viena.

□ Câteva amănunte din perioada cât ai frecventat cursurile de actorie...

■ Aici am avut marele noroc să o întâlnesc pe doamna Camelia Țino, care m-a făcut să devin ceea ce sunt din punct de vedere actoricesc. A fost profesoara mea de actorie și m-a ajutat cu multă răbdare, cu multă înțelepciune să devin actrița pe care ai văzut-o pe scena Teatrului „Pygmalion“. Școala de teatru „Pygmalion“ durează trei ani și jumătate; în ultima jumătate de an se face practică. Pe scenă am început să joc din 1995, de când s-a înființat acest teatru.

□ Cât te-a ajutat în meseria de actor studiul teatrologiei?

■ A fost foarte important. Mi-am dorit, încă de la începutul drumului meu artistic, să înțeleg tot ce se întâmplă în relația regizor-actor, să înțeleg cerințele regizorului și motivațiile acestuia. Am avut nevoie de date, de cunoștințe privind tot ce se află „împrejurul“ actoriei – istoria teatrului, teoriile –, urmând ca apoi să am dreptul, ca actor, la opțiune. Să nu fiu doar un material maleabil în mâinile regizorului... Poți să iei studiul teatrologiei ca pe un lux, care însă mi-a fost extrem de necesar.

□ În 1993 ai fost audientă la Academia de Teatru și Film din București, experiență în urma căreia ai continuat la Viena, în paralel, teatrologia și actoria. Ce a însemnat pentru tine perioada în care ai urmărit cursurile Academiei din București?

■ Am stat la București trei sferturi de an. Ideea principală, „cheia“ pe care am primit-o acolo a fost că în actorie trebuie să muncești imens pentru a face plauzibilă ideea că ești actor. Să fii convins și să-i convingi pe ceilalți că ești actor. Eu știam în sinea mea că sunt, acesta a fost țelul meu, este viața mea, fără actorie n-aș putea trăi; dar nu știam

să transmit clar acest lucru, aveam un soi de timiditate...

□ Ce este, de fapt, Teatrul „Pygmalion“?

■ Teatrul „Pygmalion“ este condus de același director care conduce și Școala „Pygmalion“ (dar sunt două instituții diferite): regizorul Țino Geirun. În '95 am avut norocul să fiu distribuită în toate cele trei premiere cu care s-a deschis Teatrul „Pygmalion“. De atunci, am jucat aproape în fiecare producție a acestui teatru.

□ Ai jucat până acum vreun rol în românește?

■ Nu.

□ Ești tentată?

■ Sunt, dar îmi dau

seama că ar fi mici dificultăți. Ar dura mai mult până să ajung în adâncimile rolului, pentru că limba germană e limba mea maternă: mama este nemțoaică, iar tata, român. De la vârsta de 12 ani educația mea s-a desfășurat în limba germană, iar acest lucru m-a marcat. Cred că gândesc în limba germană.

□ Teatrul „Pygmalion“ are însă legături cu teatrul românesc. Simți o solidaritate cu teatrul care se face în România, astăzi?

■ Mai mult decât atât. Cum să spun?... Pentru mine, România, unde nu mai am rude, este compusă doar din teatru. Și din prietenii care lucrează în domeniul teatrului. Pentru mine România înseamnă nostalgia, dorul și amintirile pe care le am, simbolizate de teatru... Când mă duc la București, revăd prietenii actori sau regizori cu care, invariabil, merg la teatru.

□ Ce înseamnă Teatrul „Pygmalion“ pentru comunitatea română din Viena?

■ Un fel de „acasă“. Când vin trupe din România, sălile sunt arhipline. Publicului român îi e dor de limba română, de actorii români. Este un fel de... identificare.

□ Am constatat, răsfoind presa austriacă, faptul că te-ai bucurat de succes în spectacolul Lola Blau de Georg Kreisler, în regia lui Țino Geirun. Nu ți-a fost frică de Lola Blau?

■ Mi-a fost. Văzusem la Târgu-Mureș spectacolul cu Maia Morgenstern, l-am revăzut la București și, în mod firesc, m-am întrebat: oare poate face mai mult Dorina Pascu?... Pe de altă parte, mă simțeam între două protagoniste importante care interpretaseră Lola Blau: Maia Morgenstern și Tropsi Küppers din Germania, care a făcut acest spectacol celebru în toată lumea. Erau pentru mine mari termeni de comparație.



DIASPORA

Imagine din Cu ușile închise de Jean-Paul Sartre la Teatrul „Pygmalion“, cu Dorina Pascu (regia: Țino Geirun)



SCENA LUMII

ORESTIA – oul Kinder sau tehnica ambalajului

Pentru cel care a cunoscut o perioadă suficient de îndelungată lumea produselor „vărsate” – zahăr vărsat, biscuiți vărsați, ulei vărsat (!) –, trecerea în universul mărfurilor ambalate este percepută inițial drept un benefic semn de prosperitate și civilizație. Cine poate spune că, la începutul anilor '90, nu a încercat gustul, mai mult sau mai puțin savuros, al dulciurilor de tot felul, împins de unica, teribilă tentație a hârtiei multicolore și strălucitoare? Cea de a doua etapă în experiența cumpărătorului constă în descoperirea amară a unei profunde discrepante între supradimensionarea semnificativului și inconsistența semnificativului, fază căreia, pentru o percepere mai simplă, îi putem atașa imaginea „simbolică” a „oului Kinder”. La un nivel superior, entuziasmul din ce în ce mai temperat al consumatorului constată că, în esență, toate produsele sunt concepute conform aceleiași strategii și că rolul său este de a asista la proliferarea aproape ionesciană a ouălor „surpriză”.

În mod teoretic, categoria „consumatorilor de artă” ar putea constitui excepția care confirmă regula. Din păcate, practica infirmă din ce în ce mai frecvent această supoziție.

O avalanșă de caiete-program, afișe, mini-afișe, cărți poștale, de o ținută grafică impresionantă, anunța pentru începutul anului 1997 un spectacol de „primă calitate” la Teatrul Nanterre-Amandiers: trilogia eschiliană **Orestia**. Tentație, bineînțeles, irezistibilă: ținuta intelectuală a teatrului de la Nanterre, provocarea textului antic, traducerea franceză semnată de Paul Claudel. Un singur semn de întrebare (esențial, așa cum se va dovedi ulterior): regizorul cvasi-anonim. Cum însă înțelepciunea populară recomandă imprevizibilitatea săriturilor iepurelui, am decis să înlătur ezitățile și să văd spectacolul montat de Serge Tranvouez.

Scena vastă, surmontată de două pasarele, îmi apare ca un amplasament ideal pentru respirația amplă de care are nevoie trilogia eschiliană. Sub lumina unui reflector, corul se află deja în așteptare: cinci femei în costume masculine și Corifeul, în frac, purtând un curios joben roz.

În interviul din caietul-program regizorul mărturisește că una dintre dificultățile reale ale textului antic – insurmontabilă, din nefericire, pentru autorul spectacolului – este tocmai modalitatea de reprezentare a corului. „Pentru greci – precizează Serge Tranvouez – corul semnifica într-adevăr ceva foarte concret, era o referință directă la ceremoniile și la viața cetății. Astăzi, reuniunile și manifestațiile noastre sunt total desacralizate și funcția corală a dispărut. În teatru este deci foarte complicat să găsești un echivalent pentru acest cor antic ce nu mai deține același loc în societate. (...) În ceea ce privește corul, am încercat să arăt cum poate fi, în același timp, garant al unei memorii, martor al protagoniștilor și mediator în raport cu publicul”.

Dacă este adevărat că o problemă corect formulată este pe jumătate elucidată, nu e mai puțin adevărat că în domeniul artistic, în general, și mai ales în teatru, cealaltă jumătate este

❑ Cum simți că ți-a ieșit rolul?

■ Sunt foarte bucuroasă că nu seamănă cu nici una dintre creațiile amintite. În afară de muzica spectacolului, care este aceeași, nimic nu e la fel. Și, având în vedere reacțiile publicului, oamenii care mă întreabă când se va relua **Astă seară Lola Blau**, îmi permit să spun că a ieșit un spectacol foarte bun.

❑ Ce relație stabilești cu publicul atunci când ești pe scenă?

■ Îl simt ca pe un prieten. Încerc să îl conving. Am simțit că am avut spectacole foarte bune chiar și atunci când era în sală un număr redus de spectatori.

❑ Te socotești o vedetă?

■ Sunt doar un actor care încearcă să dea tot ce are. Vedetă te pot considera alții.

❑ Ce crezi despre teatrul din România?

■ Mi se pare unul dintre cele mai bune din Europa – și am văzut mult teatru. Aș vrea – și cred că se va ajunge la acest moment – să fie mult mai cunoscut în lume. Eu am să ajut la asta atât cât voi putea.

❑ Este important pentru o actriță să fie frumoasă?

■ Nu mă consider frumoasă, ci interesantă. După părerea mea, importantă este expresia. Pe mine nu m-a... ajutat fizicul, nu am fost niciodată distribuită într-un rol pe considerente fizice.

❑ Cum te apropii de personajele pe care urmează să le interpretezi?

■ Având în vedere școala pe care am făcut-o, mă apropii din afară. Nu sunt actorul stanislavskian care se scufundă în personaj. Nu mă „joc” însă nici pe mine însămi. Nu eu, Dorina Pascu, arăt că acum fac Mirandolina. Caracterul, rolul îl găsesc peste tot, pe stradă, la tine, la cunoștințe... Și cu cât îmi este mai îndepărtat personajul, ca tipologie, cu atât îmi face mai multă plăcere să îl joc.

❑ Ce ai simțit, ca actriță, atunci când ai jucat, la Teatrul Național din Târgu-Mureș, în Insula Caprelor, montată de Kincses Elemér?

■ A fost o experiență pozitivă, am simțit încurajarea publicului. Jucam în limba germană, dar spectacolul se mai montase acolo, tot de către Kincses Elemér, în limbile română și maghiară. Eram din nou urmărită de comparații... varianta a treia, un mare suspans... Dar a fost bine, colegii care jucaseră în celelalte două montări erau de față...

❑ Este Teatrul „Pygmalion” o victorie pentru tine?

■ Este atât de clar că da, încât nu știu ce să spun mai mult...

*M-am despărțit de Dorina Pascu, într-o seară vieneză, știind că urma să o revăd la București, în spectacolul **Astă seară Lola Blau**, și cu sentimentul că dragostea de teatru este un argument suficient pentru a face să existe în lume, dincolo de împărțirile geografice, o mare familie spirituală.*

Pe Alserstrasse 43, acolo unde se află Teatrul „Pygmalion”, singurul meu pașaport a fost revista „Teatrul azi”.

■ C.M.

esențială. Când între intenție, declarată sau nu, și concretizare se interpune haosul incoerenței mijloacelor, nu ne aflăm foarte departe de efectul ridicol al muntelui care, zguduit de chinurile facerii, dă naștere unui biet șoarece.

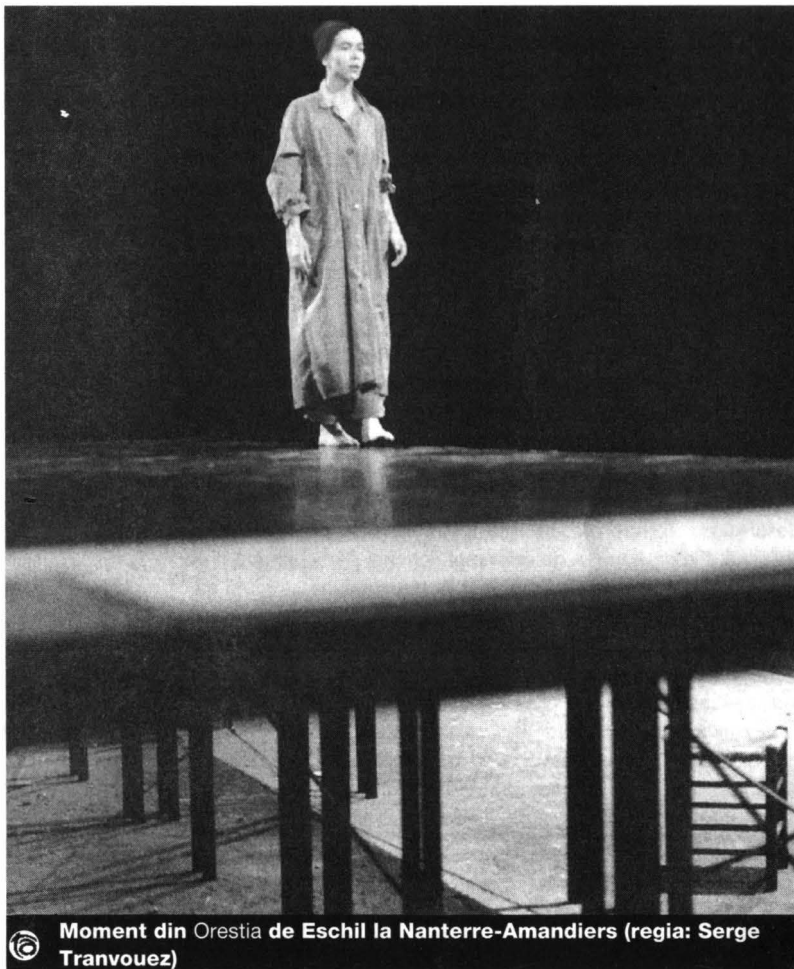
Din „motor al povestirii” – așa cum îl proiectase regizorul – corul se transformă, de exemplu, în ritmul mult prea lent din **Agamemnon**, într-o prezență inutilă, supărătoare prin plasarea aleatorie în spațiul scenic, prin stridența contrastului fizic și vocal dintre componenții săi, prin inexplicabilul comportament bufon al Corifeului.

Structura montării este fisurată de o întreagă serie de neconcordanțe, între intenție și realizare, așa cum am văzut, dar, cel mai frecvent, între formă și conținut. Cum altfel ar putea fi interpretat „ambalajul” de teatru japonez în care personajele Agamemnon, Clitemnestra sau Casandra sunt introduse artificial în prima parte a spectacolului?

Cea de a doua piesă a trilogiei accentuează senzația de incoerență a reprezentației și de profundă neînțelegere a textului antic. Pentru regizor, natura teatrului eschilian este „hotărât non-psihologică”. „Este un teatru narativ, epic (...) fără situații evolutive”, unde „nu e loc pentru inconștient și nici pentru interioritate”. Dificil de acceptat o asemenea ipoteză, dar și mai dificil de suportat consecințele ei. Afectate de o subită „orbire”, personajele abia dacă se privesc, posedate de o obsesie a monologului, intră în relație numai rareori, și atunci parcă din întâmplare. Singura evoluție este cea a „ambalajului”: „marca” japoneză este abandonată în favoarea uneia indefinit-clasico-moderne.

(În atmosfera de plictiseală copioasă, ies pentru câteva momente din rolul de spectator și observ publicul din sală. Domnește o liniște paralizantă în încercarea, bănuiesc eu, de a capta cel puțin armonia traducerii claudeliene, afectată și ea de o rostire lăsată la voia întâmplării. Din fericire (!), mai apare câte un moment de destindere nervoasă. În plin moment tragic, decis să pedepsească crima Clitemnestrei, Oreste, aflat în fața palatului din Argos, recită grav: „Toc! toc! toc! Bat la ușă!”. Ilaritate unanimă, marcată însă de o notă de clandestinitate. Spectatorul francez, bine educat la școala tragediei clasice, știe că nu trebuie să râdă în asemenea circumstanțe, dar nu se poate abține. Reintru în „pielea” de spectator, însă fără prea mult folos, pentru că nu pot beneficia nici măcar de o satisfacere a refutelor instincte primare provocate de „vederea sângelui” pe scenă: totul se petrece calm și cuviincios dincolo de perdelele inexpressive care se străduiesc să simbolizeze porțile palatului.)

Cu **Eumenidele**, Serge Tranvouez reușește să atingă apogeul. Nu este vorba însă de apogeul pe care îl presupune structura trilogiei ci, mai degrabă, de unul al „consecvenței în inconsecvență”, cum ar spune Aristotel. „**Eumenidele** – afirmă regizorul – ne propulsează într-un univers mult mai contemporan, mai rece, mai clinic, care încearcă să integreze haosul anterior”. Cu siguranță, „rece” trebuie să-i fi fost actorului care, gol, întins pe scenă, încerca să-l interpreteze pe Apollo. În ceea ce privește universul „clinic”, bănuiesc că ar fi trebuit să-l



Moment din **Orestia de Eschil la Nanterre-Amandiers** (regia: Serge Tranvouez)

deduc din prezența costumului alb, imaculat al aceluiași Apollo, și să fac o conexiune cu halatele medicilor dintr-o clinică. **Mea culpa**, dar asemenea subtilități îmi sunt inaccesibile! **Eumenidele** la care eu am asistat aveau, dimpotrivă, căldura dulceagă a unui music-hall de proastă calitate – un alt „ambalaj”, strident și ridicol. Noii zei ai Olimpului sunt cel mult niște „nouveaux riches” care au intenția de a-și „construi o imagine” favorabilă printre muritorii de rând. Atena, în postură de divă, îmbrăcată într-o rochie de seară cu paiete, pare să nu prea fie obișnuită cu pantofii cu toc pe care și-i scoate de câte ori are ocazia. Apollo, dandy parizian, aflat în vacanță pe Coasta de Azur, o îmbrățișează cordial și îi cere, ca între amici, un serviciu: să intervină în favoarea protejatului său, Oreste. (Angoasantă perspectivă: nașterea însăși a democrației e fondată pe aranjamente mărunte!) În sfârșit, corul, metamorfozat în Erinii, acceptă o altă funcție administrativă în atmosfera globală din care nu mai lipsește decât „Oda bucuriei” în ritm de jazz.

Curios lucru: fără conflict, tensiune tragică, emoție și celelalte „ingrediente”, la finalul spectacolului resimt totuși o senzație benefică. În alte circumstanțe aș fi putut crede că e vorba de catharsis, dar nu e cazul. E numai destinderea binefăcătoare după șapte ore (cu pauze cu tot) de incoerență și confuzie.

Părăsesc teatrul cu o replică improvizată, dar adevărată: „Ooh, voi preafericiți spectatori români, care ați văzut **O trilogie antică**...”

JOCUL CU FOCUL

În montarea lui Luc Bondy la Bouffes du Nord sau Despre farmecul simplității

Clișeu cultural în „muzeul imaginar” al spectatorului de teatru, sala „à l'italienne” este cel mai adesea asociată cu o anumită idee de ornație fastuoasă, bogăție și prețiozitate, un fel de **sumum** al convenționalității pe care teatrul îl poate atinge.

Devenit celebru grație directorului său, Peter Brook, Bouffes du Nord posedă, indiscutabil, structura arhitecturală a unui asemenea edificiu. În realitate, mult mai just ar fi să afirmăm că el posedă numai **aparența** unei asemenea structuri. Pentru o sugestie vizuală mai exactă, cu un efort de imaginație, am putea să ne închipuim metamorfoza Odeonului bucureștean, abandonat timp de o sută de ani și apoi sumar reamenajat. În mod paradoxal, cu scheletul său înnegrit de vreme, teatrul parizian nu are nimic dezolant, nu evocă o glorie sau o vârstă de aur apuse. Dimpotrivă, e mai degrabă o superbă metaforă a permanenței imperturbabile a Teatrului, un subtil **memento** adresat dublului spectacol: al scenei și al sălii.

Însă adevărata valoare a acestui spațiu, care scapă oricărei determinări temporale, constă în enorma sa permeabilitate stilistică. Fie că e vorba de universul ficțional particular creat de Peter Brook în spectacolul **Qui est là** din stagiunea trecută sau de spațiul imaginar proiectat de Luc Bondy pentru recenta montare a textului strindbergian **Jouer avec le feu**, scena de la Bouffes du Nord permite același maxim transfer comunicativ, indispensabil actului teatral.

Înrudită cu **Dansul morții**, **Jocul cu focul** este o variațiune pe tema infernului domestic cotidian. Condamnat la fericire pe viață, cuplul Kerstin (Emmanuelle Béart)-Knut (Pascal Gregory)

se consumă dramatic și inutil în inactivitatea unei existențe neproblematică. Ritmul imperturbabil și previzibil al fiecărei zile uzează ființele și le antrenează într-o torturantă căutare a sensului. Tensiunea se acumulează progresiv și amenințător sub aparenta acalmie dinaintea dezastrului. Apariția lui Axel (Thierry Fortineau), prietenul familiei, acționează ca un revelator al conștiințelor, un detonator al iminentei explozii.

Imposibil de ignorat, în această expunere succintă a tramei, structura clasică a comediei de boulevard. Strindberg deturneză schematismul „triunghiului conjugal”, îl purifică de nota sa trivială, supunând fiecare dintre „laturile” componente unei analize psihologice de o luciditate necruțătoare.

Vorbind despre piesă, regizorul Luc Bondy remarcă sublimarea personajelor până la stadiul dureros de „sisteme nervoase” care se ciocnesc și își modifică temperatura în funcție de fluctuațiile la care sunt supuse. „Este povestea unei ecuații insolubile și nu a unei experiențe marivaudiene care se poate încheia după bunul-plac al dramaturgului. Aici, viața, nervii și pulsunile decid evoluția tramei”.


În asemenea circumstanțe, montarea textului strindbergian devine ea însăși un inevitabil joc cu focul. Difil de interpretat o partitură care nu cunoaște decât tonalitatea tensiunii maxime, fără a cădea în capcana patetismului grandilocvent. Însă Luc Bondy – așa cum îl definește George Banu în volumul de dialoguri „La Fête de l'instant” – „este un observator destinat semnelor celor mai ascunse. Stăpânirea efectelor scenice, instinctul său teatral sunt excepționale (...) El posedă o conștiință prea exactă a caracterului insesizabil al lucrurilor pentru a ignora faptul că semnele adevărate sunt radical diferite de cele

teatrale și că ele nu produc decât ceea ce Peter Brook numește **the deadly theatre**”.

Semnele teatrale pe care Luc Bondy le pune în scenă fac parte din registrul acelei simplități dificile care atestă arta autentică. Focul ce mistuie interior personajele transpare în tensiunea privirii și a gestului, într-o frazare nuanțată și mai ales într-o seducătoare dozare a tăcerilor „pline”.

În rolul Kerstin, personaj care concentrează liniile de forță ale piesei, Emmanuelle Béart combină cu o lejeritate impresionantă ansamblul modalităților de expresie scenică. Performanța sa merită semnalată cu atât mai mult cu cât actrița abordează universul teatral într-un moment de succes incontestabil în cinematografia franceză. Nu trebuie însă ignorată nici contribuția regizorului, care a știut să transforme riscul unei asemenea distribuții în reușită. Luc Bondy operează o reducere considerabilă a spațiului de joc propriu-zis și îl plasează în proximitatea imediată a spectatorilor. Efectul obținut este dublu: pe de o parte, confruntarea personajelor, prizoniere ale propriilor pasiuni, conduce la o augmentare a tensiunii spectacolului; pe de altă parte, privirea spectatorului poate urmări, cu precizia camerei de filmat, ansamblul detaliilor interpretative pe care se construiește montarea.

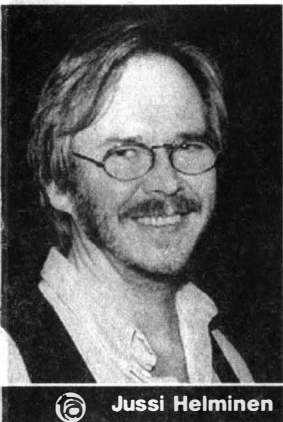
Fără prețiozitatea unei simbolistici ostentative, optând pentru o perspectivă purificată de orice exces, **Jocul cu focul** este un argument în favoarea resurselor clasice ale teatrului, pe care spectacolul contemporan tinde, tot mai frecvent, să le ignore cu o superioritate nejustificată.


 Pascal Gregory, Emmanuelle Béart și Thierry Fortineau în
Jocul cu focul de August Strindberg la Bouffes du Nord, în
regia lui Luc Bondy



ANCA PLATCU

„Nu cred că există un teatru internațional“



 **Jussi Helminen**

Jussi Helminen, regizor și dramaturg, este directorul Teatrului Muncitoresc din Tampere, teatru vechi de peste 90 de ani, cel mai mare după Naționalul din Helsinki, și unul dintre conducătorii festivalului din acest oraș. Ca director, se consideră mai mult birocrat decât artist. După terminarea studiilor la Academia de Teatru a început să scrie piese pentru scenă și televiziune. Peste 20 dintre ele au fost montate. Ca regizor, subiectele care l-au interesat cel mai mult au fost adaptările după Kafka și piesele noilor autori finlandezi, pe care îi susține și ca director de teatru.

Domnule Jussi Helminen, ați putea să faceți o succintă caracterizare a vieții teatrale din Finlanda?

■ În primul rând, în Finlanda există foarte multe teatre, mici și mari. Populația Finlandei este de 5 milioane de locuitori, iar teatrele profesionale vând anual 2,5 milioane de bilete, pentru că oamenii merg mult la teatru. Există cam 50 de teatre profesionale, adică destul de multe pentru o țară atât de mică. Bineînțeles, cele mai multe dintre ele sunt la Helsinki. Tampere este pe locul al doilea, aici făcându-se cel mai „trăsnit” teatru din toată Finlanda. Într-o oarecare măsură, noi suntem capitala teatrului finlandez, dacă nu întotdeauna datorită considerentelor estetice, măcar ca număr de bilete: avem numai 108 000 de locuitori, dar vindem mai mult de 50 000 de bilete. La Tampere există două teatre mari și șase mici.

Care sunt trăsăturile cele mai importante ale dramaturgiei finlandeze de azi?

■ E greu s-o caracterizezi când ești atât de aproape de ea. Vezi copacii și nu vezi pădurea. În dramă a apărut post-modernismul; textele impun folosirea, pe scenă, a efectelor de film și televiziune. În Finlanda avem acum o mulțime de genuri teatrale. Tinerii dramaturgi resping maniera clasică. Ei refuză teatrul ca literatură, scriind numai pentru scenă, pentru **mise en scène**. Nu concep fraze multe, ci acțiuni. În zilele noastre, dramaturgia ca literatură se destramă. Probabil că la un moment dat va reveni.

Care ar fi caracteristicile teatrului finlandez actual?

■ Este mult mai „rapid” decât teatrul românesc, probabil datorită influenței publicului. La noi cele mai populare piese rămân musicalurile, comedile și lucrările „demodaților” clasici finlandezi, cei mai iubiți dintre toți dramaturgii. Dar și teatrul modern se dovedește foarte puternic, autorii contemporani impunându-și direcțiile destul de repede.

Ce se întâmplă în regie?

■ Avem unele personalități puternice, dar teoria teatrală, estetica nu sunt foarte bine susținute. Totul depinde de regizor. Nu se discută foarte mult despre o anumită temă, ca absurdul, de exemplu. Dacă știi cine este regizorul, știi imediat și ce mijloace folosește. Avem cam douăzeci de regizori foarte buni. Ce e interesant este că jumătate sunt femei.

Cum selecționați spectacolele pentru festivalul de la Tampere?

■ Avem o organizare nouă acum: suntem trei selecționeri. Înainte era doar o doamnă, care acum are 71 de ani. Noi vrem să-i continuăm munca. Suntem trei oameni la conducerea festivalului și toți trei călătorim în Finlanda și în diferite țări pentru a vedea spectacole. Discutăm și alegem pentru următoarea ediție țările cu teatrul cel mai interesant. Prezentăm în festival o țară cam prin trei spectacole. Desigur, fiecare dintre noi încearcă să vadă tot ce se selectează. Dar fiecare are dreptul să spună: „Aceasta este alegerea mea, vreau un anume spectacol”. Din păcate, greșelile din trecut ne-au învățat că fiecare trebuie să vadă toate spectacolele. Nu ne putem încrede în ochii altuia; de exemplu, am avut niște spectacole recomandate de către un prieten. Eu am invitat o montare pe care n-am văzut-o, numai pentru că știam alte spectacole bune ale aceluia teatru. Și am făcut o alegere greșită.

 **Scenă din Un comunist și un creștin de Kristian Smeds la Teatrul Virus din Helsinki, în regia autorului**



Care sunt totuși criteriile de selecție?

■ Spectacolele trebuie să răspundă gustului nostru. Asta înseamnă, desigur, multă subiectivitate, dar fiecare are anumite criterii. De exemplu, eu n-aș vrea să aduc la Tampere genul acela de spectacole care călătoresc pe la toate festivalurile. Pe mine mă interesează reprezentațiile legate de publicul din țara lor, apreciate în propriul oraș, în propria comunitate. Relația cu publicul e importantă, cred că ea este esența teatrului. De fapt,





nu cred că există un teatru **internațional**, există numai teatru **local**. Teatrul trebuie să stea de vorbă cu oamenii.

□ **Are festivalul de la Tampere un profil anume?**

■ Nu. Nu avem prea mulți bani, așa că suntem obligați să invităm producții mici. Apoi rugăm, de exemplu, Ministerul de Externe din Marea Britanie să ne ajute și ei spun: „Bine, vom sponsoriza spectacolele din Anglia pentru festival”. Din cauza problemei transportului nu putem lua spectacole prea mari. Noi avem grijă doar de oameni în perioada festivalului: hotel, diurnă etc. Dacă au subvenții mari, nu le plătim nimic. E o problemă de bani și e destul de grea. De aceea, nu putem avea un profil special.

□ **Cum vi se pare teatrul românesc?**

■ Din cele șase-șapte spectacole pe care le-am văzut, cred că actoria românească stă sub semnul lui Stanislavski, dar un Stanislavski modernizat. Văd reflexe ale teatrului rus și regăsesc aici mult din teatrul polonez. Am văzut două-trei spectacole bune și două-trei proaste, cam aceasta fiind situația generală: în Finlanda, la Londra, la Hamburg. Teatru bun se vede rar. Cred că spectacolele sunt prea lungi, regizorii se dovedesc generoși cu timpul, nu surprind prin schimbări de ritm. Am văzut prea puține surprize pe scenă. Într-un fel, e foarte „artistic”, dar actorii par lenți, nu joacă și cu picioarele: totul le vine doar din minte.

Poate că eu privesc prin istoria mea, prin ce am făcut, prin societatea mea. Am văzut că publicul de aici le-a apreciat. Vă invidiez pentru publicul dumneavoastră: e atât de dornic, de flămând să vadă artă pe scenă! Se lasă condus oriunde îl poartă regizorul, încearcă să descopere tot simbolismul și toate mesajele. Publicul nostru e poluat de rapiditatea serialelor, de filme, de rock, de ritmurile infernale și preferă amuzamentul. Publicul dumneavoastră e interesat de idei și simboluri. Din tot ce am văzut până acum, „Bulandra” pare să aibă teatrul cel mai modern, poate și pentru că își selectează publicul din două milioane de oameni. Înainte de **Săptămâna luminată**, îmi plăcuse cel mai mult spectacolul **Șase personaje în căutarea unui autor**. Regizoarea a făcut o lectură inteligentă la toate nivelurile. Contactul dintre actori și public era foarte proaspăt, actorii jucau bine. **Phaedra** aparține unui gen apropiat de teatrul polonez, are reflexii din dansul Bhuto poate din Pina Bausch, din alte genuri. Aceasta înseamnă că are un limbaj internațional: cu simboluri și cu imagini în mișcare. Este foarte bine făcut, în alb și negru, cu efecte eficiente de lumină. Numai ritmul a fost monoton: nu s-a schimbat deloc. E un gen de teatru care, deși îi admir pe cei care-l fac, mie nu-mi place. **Woyzeck** a fost uimitor de lent. De obicei durează 45 de minute, maximum o oră și un sfert. Aici a ținut două ore. M-a uimit ritmul monoton al actorilor care se plimbau pe scenă încet, nimeni nu făcea o mișcare mai rapidă. Dacă nu știi limba, te concentrezi asupra altor elemente – picioarele, de exemplu. Actorii n-au transpirat nici o clipă: e o actorie leneșă. E mai degrabă intelectuală. **Săptămâna luminată** a fost absolut cea mai bună reprezentație văzută de mine. A fost fantastică. Atât de proaspătă și de autentică! La început totul mi se părea clar și m-am temut că o să fie prea simplu. Dar regizorul și-a dezvoltat intențiile, le-a amplificat cu o coerență uimitoare. A fost un spectacol foarte, foarte bun.

O mențiune specială se cuvine costumelor. Dacă decorurile și lumina sunt destul de simpliste, probabil din cauza condițiilor tehnice, costumele din România cred că sunt pe una dintre cele mai înalte trepte pe care le-am văzut vreodată, în întreaga lume. Mi-au plăcut culorile, materialele și croiala atât de îngrijită. Îi felicit sincer pe scenografi. Chiar și în **Woyzeck**, unde erau numai uniforme militare, erau lucrate cu gust și cu profesionalism. În **Șase personaje...** costumele erau de-a dreptul frumoase: aveau nuanțe frumoase, idei frumoase, foloseau frumos lumina. Mi-a plăcut și ideea de a utiliza culoarea pentru diferențierea vârstelor: erau trei rozuri pe scenă, se vedea imediat că e același personaj și totuși altul.

CRISTINA RUSIECKI

Cronica cititorului

Un săptămânal de mare succes pretinde că „Cititorii noștri sunt mai inteligenți decât cititorii lor”; oricum, cititorii noștri sunt mai croniciari decât ai tuturor. Am ales câteva fragmente din scrisorile unor cititori (de fapt, cititoare – probabil, nu întâmplător) pentru a arăta că, deși presa înregistrează atât de grăbit particularitățile reprezentațiilor teatrale, spectatorii își exersează și dezvoltă gândirea analitică.

Teatrul „Bulandra” – **Patul lui Procust** – regia: Cătălina Buzoianu

(...) Prima invenție regizorală care frapază este domnul C. (prin-o trimitere referențială se va aminti că este autorul „Sufletelor tari”), ce cumulează în piesă 3 funcții: narator (relatează), autor (organizează), protagonist (joacă, interpretează); mai adăugăm rolul suplimentar de decor pe care-l îndeplinește uneori (cub, ceas, telefon etc.).

El este creatorul acestor personaje și pe unele le ajută, pe altele le disprețuiește sau suferă alături de cei dragi. Domnul C. are un sentiment patern pentru „copiii” săi născuți din creierul său, așa cum Afrodita se naște din Zeus. Nu întâmplător, în scenele de final el își adună „copiii” în jurul său și îi cuprinde cu mâinile, protector și/sau posesiv.

Există momente în care domnul C. se identifică cu personajele, în sensul că se face ecoul gândurilor acestora (Fred, G. D. Ladima), culminând cu identificarea flaubertiană: „D-na T. sunt eu”.

Deși acest domn C. ne amintește inițial concepția sa despre literatură și scriitor, despre „autenticitate”, există în text intruziuni „pirandelliene” (am folosit această comparație tocmai pentru că **Șase personaje în căutarea unui autor** este regizată tot de Cătălina Buzoianu, căreia îi place, cred, să se joace cu realul și ficțiunea).

Evocarea lui Nae Gheorghidiu ne semnalează faptul că totul este „făcătură” și nu realitate. „E ficțiune! Nu! E realitate!” (replică din **Șase personaje...**).

Într-un discurs ținut în fața Camerei, personajul (Nae Gheorghidiu) se adresează mai întâi autorului (domnul C), mărturisindu-i că nu se supără că „a fost inclus în roman”. Acesta este un dialog la nivel funcțional, chiar dacă, după scena politică (realizată în manieră parodică) așa-zisul domn C. se disculpă spunând: „N-am vrut asta. Se va interpreta greșit”.

Această scenă nu există, de fapt, în roman. Domnul C. este aici nu vocea creatorului Camil, ci a celui alt părinte (adoptiv): doamna C. (Cătălina). Scena este un „pat al lui Procust”, astfel încât romanul lui Camil Petrescu poate deveni piesa Cătălinei Buzoianu, fiecare având drept legitim de proprietate (...)

ALINA ROMAN
Slobozia, Ialomița

Teatrul „Masca” – Mihai Mălaimare la margine de București

(...) Majoritatea consideră că actul artistic nu se poate desfășura decât într-un loc privilegiat, situat necondiționat în centrul orașului și care trebuie urmărit cu predilecție de „inițiați”. Ceilalți – oamenii muncii în general – pot participa doar la manifestări „de masă”, gen Cântarea României.

Cred că acest festival (Nasurile Roșii – **n.n.**) a reușit să infirmе această regulă. Și a reușit să creeze o emoție spontană, durabilă de ambele părți ale scenei. A reușit să schimbe pentru moment culoarea cartierului – un mic nas roșu într-un ocean negru-cenușiu de blocuri, fabrici și uzine. A reușit să încante și să bucure sufletul unor copii ai căror părinți sunt prea ocupați, tracasati, hăituiți (unii dintre ei fără părinți, mă refer la cei de la Casa de copii) pentru a se ocupa de educația și de simțul artistic al juniorilor. A reușit să creeze o relație biunivocă, spontană, exactă și adevărată între actori și spectatori.

Nu am calitatea de a comenta spectacolele. Doresc să vă invit să o faceți dumneavoastră la fața locului (adică în Bdul Uverturii nr. 70). Numai că aș dori ca privirea să vă fie cu un ochi la spectacol și cu un ochi la spectatori. După părerea mea aici se află cheia reușitei acestei manifestări artistice, în ochii micuților spectatori. Și vă mai rog ca în măsura mijloacelor și a puterilor să-i ajutați (și bineînțeles să-i ajutăm) să realizeze cât mai mult din ceea ce își doresc având în vedere poate și faptul că acest „experiment artistic” este înedit prin locul de desfășurare (la margine de București, unde nimeni nu se așteaptă să găsească altceva decât ceea ce există, adică blocuri, uzine, fabrici înconjurate de multă indiferență, ca să nu spun mizerie), timpul istoric (adică perioada de tranziție de la austeritatea comunistă la austeritatea capitalistă, tranziție mult mai evidentă pe chipurile locuitorilor cartierului decât în centrul capitalei). (...)

Cu stimă,

LILIANA BERCOCEA
str. Iuliu Maniu, nr. 100-104,
Bl. 19, ap. 68, sector 6