


# PIESE, TEXTE, SPECTACOLE

- gânduri și vorbe de noapte,  
după ce s-a lăsat cortina -

## Arta combinării

 Riscul, aici, e mărișor: fragmentele din opera aceluiași scriitor sau nu se potrivesc, sau nu dau un rotund (dacă e un scriitor mare și, mai ales, un dramaturg mare, ca Shakespeare, el știe cum trebuie să-și organizeze opera ca să ofere imaginea unui întreg), fragmentele din operele mai multor scriitori pot diferi ca stil, structură dramatică, „așezare în pagină”, anihilând astfel tentativa de a le reuni într-un întreg. În primul caz, **Falstaff**, selecția dramaturgică e salvată parțial, mai ales în a doua parte a spectacolului, de anvergura artistică a interpretului lui Falstaff – Dorel Vișan. În celălalt caz, **1794**, colajul băjbăie în prima parte a spectacolului și capătă vigoare tot în partea a doua, datorită prezenței predominante a textului lui Camil Petrescu. Înțeleg de ce regizorii celor două spectacole au recurs la colajul de texte. În **Falstaff**, pentru a pune în valoare un actor mare, în **1794**, pentru a pune în valoare o idee mare: revoluțiile devorându-și făuritorii. Cusururile vin însă tot din dramaturgie, întrucât se văd fie tăieturile și lipiturile, fie neconcordanțele de integrare.

Se mai practică, în literatura dramatică alternativă, comentariul textualist sau intertextualist pe marginea operelor clasice, precum **Rosencrantz și Guildenstern sunt morți** de Tom Stoppard, **Bufnița roșie** de D.R. Popescu, **Emanciparea prințului Hamlet** de Alina Mungiu-Pippidi, **Pescărușul din livada de vișni** de Horia Gârbea. Shakespeare, Ibsen, Cehov constituie principalele surse textualiste, ceea ce dovedește familiaritatea pe care o inspiră marii autori. E un fel de a spune „Shakespeare sunt eu”. Sau, în altă ordine de idei: clasicii au epuizat filioanele dramatice fundamentale, nouă nerămânându-ne decât să-i glosăm. Ceea ce nu mi se pare cu totul neadevărat.

Dar mai sunt și **Noaptea călugăriței portugheze** ale Mariane Alcoforado, pus în scenă de Mihai Măniuțiu la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, care sunt niște scrisori de dragoste, dar altfel decât **Scrisorile de dragoste** ale lui A.R. Gurney, puse în scenă de Mircea Cornișteanu la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, primele fiind un grav și neliniștit monolog, celelalte fiind un înduioșător-ironic dialog epistolar, ca în **Dragă mincinosule**, care, când scriu cele de mai sus, nu a avut încă premiera la Teatrul Național din București, în regia Marei Pașici.

Ce demonstrează toate acestea? Că se poate face teatru **din orice și despre orice**, ceea ce înseamnă că se poate face teatru **oricum**, fiindcă nu e moral să aduni o sumedenie de oameni într-o sală și să-i ții o oră sau două, decât dacă le comunică lucruri importante și captivante. Importante pentru existența lor și captivante pentru timpul lor. Dacă un spectator pleacă de la teatru spunând „m-am plictisit”, poate fi de vină el, dar dacă o sumedenie de spectatori pleacă de la teatru spunând „ne-am plictisit”, indiferent cine e de vină, trebuie să începem a ne pune întrebări.

Contemplând diversificarea peisajului teatral contemporan, din când în când parcă mi-e dor de o piesă cu cap, coadă și trup, în care să nu se întâmple nimic altceva decât destine. ■

Autonomia artei teatrale se realizează și într-o relație de iubire/ură cu literatura dramatică, cu textul destinat scenei, dar și cu cuvântul. Spectacolul nu mai este – dacă a fost vreodată – o traducere dintr-un limbaj în altul. În raport cu textul – roman, poem, articole, colaj –, el este un comentariu, uneori binevoitor, alteori tensionat, adeseori ostil. Cuvântul a devenit impuls, nu scop. Evoluția aceasta este însoțită de și se explică și prin specificitatea dramaturgiei scrise în ultimele decenii. Chiar dacă am considera certificatul de deces semnat de Roland Barthes („Moartea autorului” – 1968) relativ prematur, nu se poate să nu observăm că au rămas puțini dramaturgi care scriu literatură și numeroși sunt cei care scriu texte. Fenomenul nu este doar bucureștean. „Nu sunt atât de naiv încât să sper că din 30 de ani de subvenții ministeriale s-ar putea ivi ca prin minune un Musset sau un Claudel, dar în ultimii ani și în pofida sprijinului pentru scriitori acordat de Direcția teatrelor din Ministerul Culturii n-au apărut dramaturgi de talia lui Anouilh sau Giraudoux” (Michel Schneider – „La Comédie de la culture”, Paris, Seuil, 1993). „N-au apărut pentru că n-au fost montați”, a argumentat Bernard-Marie Koltès în cuvântul introductiv la volumul din 1992 unde sunt publicate două dintre piesele sale. Numele citate – Anouilh, Giraudoux – încurcă datele problemei. Oamenii de teatru nu se mai simt stimulați de acest tip de literatură pentru scenă. Spectacolul bucureștean cu **Ondine** de Giraudoux regizat de Horea Popescu nu a fost situat de către critică în curentul central al teatrului românesc, deși publicul s-a dovedit mult mai receptiv la acest tip de teatru decât la cel care-și etalează inovația.

O instituție (teatrul românesc considerat global) care își ia avânt pentru a se desprinde de sub pulpana protectoare a subvențiilor egalizatoare, încercând să-și însușească principiile concurenței, ar trebui să țină seama de criteriul accesibilității. Nu e cazul unei reveniri la standardele estetice dintre cele două războaie, cum mai cheamă unul și altul, susținând că ultimii 50 de ani de teatru au fost artă comunistă. Când a fost artă, n-a fost comunistă, și viceversa. Cu piesele – unele, bune – care s-au jucat atunci și cu actorii care se constituiau în trupe pentru a le juca și-a întărit poziția regizorul, artist care nu se mai mulțumește cu organizarea spectacolului, ci tinde să-și exprime prin el propria creativitate. Acest fenomen nu are legătură cu orânduirea politică, deoarece el a evoluat cam la fel peste tot în lume, dar este evident că existența unor trupe stabile și a unui învățământ artistic performant a favorizat afirmarea unei „creativități instituționalizate” și nu doar a unor talente individuale.

Regizorul, artist deplin și complet, își materializează opiniile și își obiectivează obsesiile prin spectacol, în sprijinul sau în răspărul textului, cu ajutorul sau în pofida actorilor; scenografia, muzica, mișcarea, obiectele devin tot atâtea elemente ale unui univers cu dinamica și înțelesurile sale specifice. Teatrul acestui secol nu-și propune să-l ajute pe spectator să citească o piesă, să substituie lecturii individuale o lectură colectivă, ci să-l smulgă din lumea lui – bună sau rea – și să-l plaseze într-o lume de vis sau de coșmar, suficientă sieși. În spectacolul regizorului Mihai Măniuțiu **Săptămâna luminată** după Mihai Săulescu, personajele, conflictul,



foto: Mihai Musceleanu

Adriana Trandafir și Șerban Ionescu în Frații Karamazov după Dostoievski la Odeon (regia: Alexandru Vasilache)

cuvintele sunt simple vehicule spre subconștientul colectiv alcătuit din mituri și eresuri, eliberat acum prin imagine și muzică. Demersul e mai riscant decât pare: în absența unei vibrații inițiale de simpatie, a unei anumite predispoziții către ezoteric, spectacolul devine un exercițiu de antropologie culturală dominat de tropăituri, zgomote și succesiuni întâmplătoare de cuvinte. Dorindu-se covârșitoare, emoția dispare cu desăvârșire.

Prezența relativ importantă a tragediei antice pe scenele românești nu se explică – cred – doar prin universalitatea miturilor, ci și prin promisiunea libertății, oferită de textele ajunse până la noi. Nu **Fedra** lui Racine, supusă unității de loc, timp și acțiune, este aleasă de regizorul Silviu Purcărete, ci o **Phaedra** a lui Seneca, mobilă și proteică, unde încap spectaculoase mișcări ale personajelor colective, autori, martori și victime ale tragediei. Percept ca organic în **Phaedra**, procedeul a generat bombăneli după **Danaldede**: rafinamentul mișcării era secundat de o monotonă tânguire franco-română, iar unii critici (mai mult orali) au susținut că organizarea caligrafică izgonea emoția.

Așa cum povestea regizorul Alexandru Darie în legătură cu spectacolul său **1794**, când reprezentația se joacă pentru oameni care nu cunosc limba, actorii adoptă instinctiv o tonalitate și un ritm specific, exact în felul în care un pieton oprit pe stradă de un străin, pentru o explicație, vorbește instinctiv și inutil mult mai tare, încercând să compenseze prin volum absența înțelesului în comunicare.

După ce am aplaudat – din convingere – la finalul spectacolului de la „Bulandra” (după **Danton** de Camil Petrescu, **Moartea lui Danton** de Georg Büchner, **Marat-Sade** de Peter Weiss, traducerea și adaptarea: Alexandru Darie, Oana Turbatu, regia: Alexandru Darie), am încercat să limpezesc împreună cu autorul spectacolului explicațiile pasagerelor motive de insatisfacție, legate în special de felul cum s-a desfășurat prima parte.

## Alexandru Darie: „Am căutat complexitatea – tabloul general, dar și motivațiile personale”

– Îmi place să cred că spectacolul tău despre **Revoluția Franceză prelungeste ecoul cărții lui François Furet „Trecutul unei iluzii”**. Este o încercare de a vedea, prin testu, unde e greșala, care e momentul când revoluția devine crimă.

– Aș spune chiar că mă preocupă mai de mult ideea de nod în destinul omenirii, de schimbare profundă a mentalităților, obiceiurilor, credințelor. Am început cu **Julius Caesar**, unde, prin negarea ordinii divine, se produce o rupere: murea o lume și se naștea o alta. Al doilea spectacol este acesta, **1794**. Și sub acest semn se rescrie și ideea de iluzie: ce este doar iluzie, ce este mistificare și ce este adevăr într-o revoluție? Lumea nu a mai arătat niciodată la fel după **Revoluția Franceză**. Și **Robespierre**, și **Danton** au avut urmași, iar opoziția dintre ei se prelungeste peste secole. Și astăzi se dezbate în Franța care dintre ei doi a avut dreptate. Cel care mă pune la curent cu această discuție, secretarul literar al teatrului din Strasbourg, fiind un om de stânga, îmi spunea că **Robespierre** este de fapt eroul: el a pus principiile înaintea existenței și morala înaintea vieții. Evident, spectacolul meu nu aderă la acest răspuns, de altfel el nu oferă nici un răspuns. M-au interesat întrebările, am fost fascinat de personajele care îi înconjoară pe **Danton** și pe **Robespierre**. Am încercat să sugerez interacțiunea dintre temele principale și lumea din jur.

– **Spectacolul nu este partizan. El nu dă dreptate, ci descrie.**

– Trebuie să înțelegem că resorturile care au provocat marile schimbări au avut niște determinări extrem de personale. Pledoariile lui **Robespierre** pentru principii





ajung până la noi prin interstițiul dintre neputința sa și năzuința sa extraordinară. O minte care materializează idei, și un suflet și un trup infirme. Danton – o poftă de viață extraordinară, combinată cu o imensă naivitate. Dincolo de clișeu, Danton rămâne un mare naiv.

– **Singurul personaj care nu e naiv, și în cele din urmă și câștigă bătălia, este Fouquier-Tinville, umilul jurist devenit acuzator public.**

– Personajul real a fost singurul din tot grupul său de revoluționari care a murit în patul lui, de bătrânețe. Lașii, perfizii, alunecoșii, oportuniștii sunt cei care supraviețuiesc.

– **Există două texte care se potriveau, separat și integral, intențiilor tale: Danton de Camil Petrescu și Moartea lui Danton de Büchner. De ce le-ai combinat?**

– Motivele sunt simple. La Camil Petrescu, piesa începe vineri 9 august 1792 și se termină în 4 martie 1794. La Büchner începe în toamna lui 1793 și se termină tot în 4 martie. Am făcut aceste calcule pentru că am vrut să urmăresc evoluția personajelor pe o durată mai lungă. Și am obținut un rezultat mai complex. La Camil Petrescu, Robespierre e prezentat destul de fugitiv până la marea confruntare cu Danton, dar mi s-a părut necesar monologul din fața oglinzii și reacția ulterioară, pe care le-am luat din Büchner. Tot de acolo este și dialogul cu un Saint-Just imaginar, coșmaresc. Și în scena procesului sunt combinații de replici, dar acolo lucrurile au fost simple, pentru că ambii autori s-au bazat pe documente. La Büchner, Danton este mai întunecat, mai


neliniștit, mai puțin eroic, și cred că aceste nuanțe, adăugate superbului personaj scris de Camil Petrescu, îl fac mai ușor de înțeles pentru omul modern, care poate să admire, dar nu să înțeleagă personajul solar creat de Camil. Saint-Just, Marat, care nu există la Camil Petrescu, întregesc înțelesul revoluției. Personajul Marat este luat din piesa lui Peter Weiss.

– **Un prim reproș: ai îmbogățit niște personaje, dar pe altele le-ai pierdut.**

– Piesa lui Camil Petrescu s-a jucat atât de rar și dintr-o motivație tehnică: sunt peste 75 de personaje.

– **Nu e vorba de 75, ci de Doamna Rolland, de exemplu.**

– Asta e altă poveste. Doamna Rolland era prezentă – cu excepția unei singure scene – în tot spectacolul. Dar în vară, înainte de închiderea stagiunii, spectacolul dura cinci ore (fără pauze). Cu pauze ar fi fost aproape șapte ore, prea mult pentru publicul românesc de astăzi. Ar mai fi fost soluția de a-l juca în două zile. Experiența Teatrului „Bulandra” cu **Tartuffe și Cabala bigoților** nu era concludentă. Erau totuși piese independente și era de conceput că existau spectatori care se mulțumeau cu un singur spectacol. A treia variantă – cea adoptată – a fost să tăiem. Am sacrificat acele scene care mi s-au părut neesențiale pentru eve-nimentul central. Și trebuie să mulțumesc generozității dovedite de Dana Dogaru, Doru Ana, Ion Besoiu, Ion Cocieru, Vali Ogășanu, care au înțeles rațiunea acestor tăieturi. A căzut foarte frumoasa scenă a picnic-ului de după masacre...

 **Mircea Albu și Ileana Stana Ionescu în Cabotinel după John Osborne la TNB (regia: Alice Barb)**



- Operând tăieturi masive pentru a face spectacolul acceptabil sub raportul duratei, s-au pierdut simetriile, impulsurile, conexiunile care alcătuiesc țesătura dramei, așa cum o concepe dramaturgul.

- Scenariul inițial, cel de cinci ore și jumătate, era bine făcut din acest punct de vedere.

- Așa cum e acum, partea întâi este ex pozitivă, fără a fi și clară: se percepe mai curând zgomotul decât furia.

- E posibil să ai dreptate, deși unii mi-au spus exact contrariul, dar e mai important că oamenii rămân în sală și după pauză. E o senzație de aglomerare, dar așa am și vrut: să reproduc în prima parte curgerea evenimentelor și am intenționat să sugerez vacarmul, agitația stupidă... enorma zăpăceală care ne împiedică

- și acum, după 200 de ani - să înțelegem logica acțiunilor atribuite personajelor principale. Fragmentarea, coagularea, refragmentarea intereselor în cadrul Stării a treia e greu de reprodus cu claritate. Nici acum unele motivații și evoluții nu sunt limpezi. A mai intervenit și o distorsiune circumstanțială: în teatru nu operăm doar cu idei. Primele spectacole s-au jucat la Salonic și actorilor li s-a sedimentat

impresia că publicul oricum nu înțelege ce se vorbește. Acum ei realizează treptat că sala e alcătuită din vorbitori de limba română, care pricep și vor să priceapă. Și atunci e nevoie de mai multă susținere interioară, dobândită, de altfel, în reprezentațiile ulterioare premierei. Acum regret unele tăieturi. Eu aș fi riscat și aș fi jucat în două zile. La **Trei surori** am pățit la fel - dura prea mult, ritmul era intenționat încetinit. Mi s-a spus să scurtez scena din actul II, de pildă, când ei stau, beau ceai și discută. Dar e unul dintre momentele care mie îmi plac cel mai mult din spectacol, pentru că are o inutilitate maiestuoasă. Au fost oameni care s-au plictisit. Pe Bob Wilson cineva l-a întrebat de ce face spectacole de nouă ore, de unsprezece ore, de douăsprezece ore; până traversează unul scena, trece nu știu cât timp. El a răspuns că nu-i nici o problemă, cine se plictisește iese, mai fumează o țigară și când se întoarce găsește personajul deplasându-se pe aceeași traiectorie și în același ritm.



Scenă din 1794 la „Bulandra“ (regia: Alexandru Darie)

## Arta citării

În **Hamletmachine**, spectacolul lui Heiner Müller văzut în București prin 1990, fotografia autorului era ruptă în mod demonstrativ pe scenă. Revolta împotriva autorului nu ia întotdeauna forme atât de evidente și adeseori acceptul scriitorului este eludat, alteori universul său, personajele sale sunt folosite „utilitar“. A devenit destul de greu să vezi la teatru o piesă de cineva, montată de altcineva. După ce piesa tradițională a fost pusă în chestiune de scriitorii teatrului absurd, Ionescu și Beckett sunt atacați de regia post-modernă, deconstructivistă. Textele pentru scenă devin o sinteză culturală: între piesa citită și cea văzută se înscrie realitatea textelor care le-au precedat. Dar bucuria cu care un foarte simpatic, de altfel, cronicar teatral detectează citatele din „scrierea“ regizorală, prin forța împrejurărilor lipsite de ghilimele, ține mai curând de bucuria celor care știu răspunde la concursurile





© Ștefan Iordache și Octavian Cotescu în *Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov la Teatrul Mic (adaptarea și regia: Cătălina Buzoianu)

televizate, decât de satisfacția estetică. Refuzând eficiența imediată impusă de canonul realismului socialist, caracterul popular, identificat cam în grabă cu cel comercial, teatrul post-modern își asumă o condiție elitistă și o gratuitate care pot deveni primejdioase pentru rațiunea primordială a existenței sale: comunicarea de la un grup către alt grup. Nemulțumită de felul cum regizorul Alexandru Tocilescu a montat **Hamlet** (1985), tânăra psiholoagă Alina Mungiu scrie un text cu personaje și dialoguri – comentariu la realitatea care a stimulat-o. În 1997, când regizorul Mihai Lungeanu montează **Emanciparea prințului Hamlet**, referința la spectacolul Teatrului „Bulandra” este inexistentă, și atunci sunt introduse fragmente din textul shakespearian. Nici logica, nici imaginea teatrală, nici interpretarea actoricească nu izbutesc să articuleze conexiuni organice, specific teatrale. Piesa lui Tom Stoppard, **Rosencrantz și Guildenstern sunt morți**, poate fi înțeleasă și în afara referențialului **Hamlet**. Incomplet, primitiv, dar există un nivel al comunicării care presupune bunăvoința și onestitatea ambelor părți angajate în contact – emițătorul și receptorul. Altfel, presupusa umilință a citării (spun cu vorbele dramaturgului pentru că a zis mai bine decât aş putea s-o fac eu) devine aroganța mistificării. Citatul este folosit pentru a conferi autoritate capodoperei propriilor idei. Regizorul basarabean Alexandru Vasilache montează la Odeon **Frații Karamazov** după Dostoievski. Vrea să ne explice și

nouă cât a avut de îndurat teritoriul rupt de la patria-mumă de pe urma primitivismului violent și a esenței criminale a cotropitorilor ruși. Dacă acceptăm că poporul rus = Karamazovii, se poate demonstra ideea lui Vasilache. Numai că poporul rus = Karamazovii + Dostoievski, plus alții și alții. Nu contează. Vocea auctorială este reprezentată scenic de un grup de soldați care latră cuvintele lui Dostoievski în timp ce împing sau târâsc personajele în și din scenă. Marele Inchizitor, proiecție a lui Ivan Karamazov, argument, nu concluzie în dezbateră imaginată de Dostoievski despre existența lui Dumnezeu, devine în spectacol marele manipulator al lumii în care Tatăl și-a lăsat Fiul să moară pe cruce, iar acum fiii – toți – îșiucid tatăl. Pentru autorul rus există însă și un Dumnezeu al Karamazovilor, iar drumul către acesta este căutat de toate personajele romanului în agitatele lor zile din orașelul N. Fascinați de structura conflictuală a confruntărilor, de caracterul necesar al întâmplărilor, oamenii de teatru au tot încercat să extragă drama din curgerea învolburată a prozei lui Dostoievski. Nici o dramatizare n-a avut profunzimea romanului, dar originalitatea celei de la Odeon este negarea profunzimii. Când pe scenă se spune că „Occidentul l-a avut pe Hamlet, iar noi, rușii, îl avem pe Karamazov”, pare a se afirma că Hamlet a fost un băiat subțire, în timp ce Karamazovii sunt niște mitocani. E cam puțin. Dacă regizorul vrea să facă politică anti-rusească, el are la îndemână o bogată ofertă de partide politice naționale,

nu trebuie să ocupe scena cu așa ceva, și nici Dostoievski nu poate fi transformat – decât cu prețul unei ignoranțe implicite și explicite – într-un alt fel de Pogodin (autorul unor piese patriotice rusești, care glorificau revoluția leninistă și Armata Roșie). Uneori, lupta cu textul oferă răgazul unor victorii înșelătoare: Alice Barb montează la Teatrul Național **Cabotinul**, spectacol **după** piesa lui John Osborne. Scenariul reține partea pe care regizoarea a știut s-o pună în scenă, pentru care a avut interpretii corespunzători. Secundarul devine principal, esențialul dispăre. Desigur, pledoaria belferului care dorește ca elevii – fie ei și geniali – să nu se depărteze de buchea cărții nu este o dovadă de inteligență; dar până și belferii observă că nu toți cei care nesocotesc cartea sunt geniali.

Transpunerea scenică a unui text nu poate fi un act de fidelitate, chiar dacă regia este semnată de autorul piesei (sau, poate, mai ales atunci). Fiecare decodare este o nouă codificare și înfinita lor varietate a asigurat durata și vitalitatea teatrului, supraviețuind interdicțiilor și cenzurilor, nesocotind profețiile care-l înmormântau succesiv după apariția cinematografului și mai apoi a televiziunii.

Creațiile scenice ale regizoarei Cătălina Buzoianu sunt destul de des la confluența literaturii cu teatrul și filmul. După demersul port-modern de deconstrucție, ea izbutește să convertească anarhia în ordine, în rigoare.

## Cătălina Buzoianu, un autor de romane teatrale

– **Preferi proza, dramaturgiei convenționale?**

– Marea dramaturgie nu e niciodată convențională. Chiar acum m-am întors de la un forum al regizorilor, unde mi-am exprimat revolta față de felul cum a fost atacat textul. Am apărat foarte vehement textul. Cu riscul de a fi demodată, în ultimul timp eu mă sprijin foarte mult pe text: tai foarte puțin și de cele mai multe ori adaug. Când nu găsesc o piesă care să mă răscolească și citesc un roman care mă mistuie, îl văd pe acesta din urmă pe scenă. Îl văd mișcarea, ca într-un film. Poate sunt un regizor de film „greșit” și compensez pe scenă. Asta nu înseamnă că sunt dramaturg: niciodată n-am avut această pretenție. Stimez foarte mult dramaturgia ca artă. Dar uneori există sensuri dramatice și în texte care n-au fost destinate inițial scenei. Cartea de telefon e considerată modelul de text fără dramă. Dar în anul I de regie se fac exerciții și cu „punerea în scenă” a cărții de telefon și a anunțurilor din ziare. Apoi se trece la dramatizări. Deci regizorul trebuie să știe să intuiască drama în cel mai prozaic enunț.

Pe mine dramatizările m-au atras de la început: **Adela, lașii în carnaval** (a fost un colaj), **Istoria ieroglifică**. Primele texte au fost în special adaptări. Când simt teatralitatea unei proze sau a unui poem vreau să fac spectacolul, tot așa cum unele piese de teatru montate de mine în ultimii ani sunt adevărate poeme: **Dibuk** sau **Golem**. Acest tip de piesă cere un echivalent scenic care se raportează la metaforă, la valoarea semantică a cuvântului, la încărcătura afectivă pe care acesta o conține. Nu cred că există o mare diferență între acest tip de dramaturgie și proză sau poezie. Eu fac teatru în funcție de ceea ce îmi place, de ceea ce doresc, de bucurie, de interes, de ceea ce îmi permite să mă

cufund, uitând de orice altceva, și mă gândesc din ce în ce mai puțin la modă, la vogă.

– **Și, din acest punct de vedere, proza e mai ofertantă?**

– În proză e mai multă viață, experiența de viață este mai complexă. Uite, **Dama cu camellii**: romanul este mult mai puternic și mult mai „fără rușine” decât piesa, care, la vremea ei, a suportat rigorile cenzurii. Întotdeauna există o cenzură, cenzura regilor. Proza suportă mai multe adaosuri: fie poetice, fie hiperrealiste.

– **Dar, când faci dramatizarea, ea se supune regulilor dramei sau proiecției tale personale despre spectacol?**

– Spectacolului, firește, și de aceea nu consider că eu fac dramaturgie. Eu alcătuiesc romane teatrale, după cum a definit genul George Banu, mult timp după ce eu am început să le fac. Regulile sunt mai mult de cinema, adaptarea e mai curând un scenariu decât o piesă bine făcută. De aceea mă și interesează romanele imposibile, stufoase, cu multe ramificații, pe care le adun într-o idee, într-un nod. Dramatizarea conține și voluptatea de a găsi variante pentru un text. Când am montat în Israel **Maestrul și Margareta**, am pornit de la dramatizarea jucată la București, pe care am comprimat-o, împreună cu Yotam Reuveni, dramaturgul teatrului, vorbitor de limba română și care a trăit mult în Anglia. Apoi, împreună cu actorii, s-a trecut la un studiu materializat într-un exercițiu de limbă extraordinar: actorii erau veniți din diverse locuri ale lumii, mulți din fosta Uniune Sovietică. Interpretul lui Woland era din Lituania, făcuse lagăr, vorbea foarte bine nemțește, rusește, dar destul de aproximativ ivrit, pentru că venise de puțin timp. Woland al lui vorbea o limbă nouă, inventată de el, în care erau cuvinte germane, expresii de slang moscovit și cuvinte ivrit destul de prost spuse. Dar acest amalgam a creat un farmec care a „îmbrăcat” forța personajului. Era un colos. Pilat din Pont era un rus adevărat, căsătorit cu o evreică. Vorbea bine ivrit, dar cu un accent rusesc inconfundabil. Toată partea din Ierusalaim era tradusă într-un limbaj biblic, al Psalmilor. Iar în replicile lui Pilat din Pont existau și cuvinte latine. Arăta ca un personaj cehovian și combinațiile de rusă cu latină, cu limba rituală a Psalmilor nu erau doar un amalgam lingvistic. Se crea, printr-o succesiune de semne, limbajul teatral specific celui spectacol. De curând am lucrat în Castilia **Don Quijote**, spectacol în care s-a rostit chiar limba în care a fost scris romanul: castiliana din secolul XVII. Un grup de tineri specialiști a confruntat dramatizarea făcută aici și a așezat pe ea, cuvânt cu cuvânt, limba din secolul XVII. A fost ca o partitură muzicală, care a creat regulile dramatice ale spectacolului. Libertatea oferită de dramatizări se convertește în „dulci constrângeri”, în rigori fără de care spectacolul nu comunică.

Într-un spațiu în care lupta pentru autonomie este marcată de obsesia originalității (nimeni nu vrea să facă bine sau mai bine ceea ce s-a mai făcut, „ambitiția” pare a fi aceea de a face mereu altfel altceva), este foarte firesc ca „absenții” să sufere. Or, prin forța împrejurărilor, autorul este fie un „contemporan” de mult decedat, fie un ins care, atunci când nu este ocolit, nu poate fi contactat pentru că telefonul lui e defect.

MAGDALENA BOIANGIU