

proaste, dar care nu au probleme cu canonul. Dramaturgia clasică franceză este mai prezentă decât celelalte genuri ale secolului XVII pentru că regizorii și actorii se simt atrași de frumusețea ei și de ambiția perfecțiunii. Exemplele se pot înmulți, dar, revenind la rezervele oferite de dramaturgia românească și pe baza cărora Sebastian-Vlad Popa visează spectacole rafinate și populare în același timp, cred că este necesară o diferențiere: cel mai des, piesele uitate au fost uitate pentru că nu meritau să fie memorate. Valoarea lor literară a fost corect definită de Caragiale: „minunății de absurditate”. Când a montat, în 1982, un spectacol cu două piese de la începutul literaturii dramatice, **Occisio Gregorii...**, Alexandru Tocilescu a exprimat absurditatea lumii în care trăia, mascând-o cu bărbi și caftane. În versiunea lui Ion Olteanu, aceleași piese, puse în scenă la Oradea în respectul literei textului, stârneau o plictiseală de moarte. N-am vocația teoretizărilor, dar experiența de spectator m-a învățat că readucerea în actualitate a unei piese uitate este un mijloc, nu un scop: ea impune – temporar – valoarea unui regizor sau a unei trupe, nu a unui dramaturg sau a unui text.

Teatrul mai prezintă un specific: cel a interpretărilor scenice canonice (aici, în sens de strict reglementate). Tradiția Paul Gusti – Sică Alexandrescu în spectacole Caragiale a fost doar treptat dislocată și, înaintea marilor spectacole „revoluționare” regizate de Moisescu, Pintilie, Ciulei, Alexa Visarion, s-a desfășurat un discret război de tranșee, din care rămâne în amintirea

celor care au văzut-o **O scrisoare pierdută** la IATC, clasa Ion Finteșteanu – Sanda Manu. Nu trebuie uitată nici indignarea cu care au fost întâmpinate spectacolele astăzi considerate clasice, pentru a înțelege de ce o seamă de noi versiuni scenice ale operei lui Caragiale sunt primite cu o prudență care maschează neplăcerea (indignarea a ieșit din modă). O reinterpretare în cheie postmodernă, ironică sau parodică, a unor piese ca **Apus de soare** sau **Răzvan și Vidra** pare neadekvată momentului de căutare a identității pe care-l trăiește atât de dramatic România în încercarea de a-și impune specificul și valorile în contextul europenizării și al globalizării criteriilor politice, economice, culturale. În perioadele de elan afirmativ, distanța ironică este acceptată cu greu, iar oamenii de teatru sunt prea sensibili la spiritul timpului ca să nu înțeleagă că nu e momentul bășcăliei pe monologul „Moldova nu e a mea, nici a voastră...”

Bătălia canonică a devenit un subiect de meditație și dezbateri în universitățile americane atunci când, datorită politicilor de discriminare pozitivă (dar nu numai), prezența în număr mare a minorităților de tot felul – femei, negri, homosexuali, latino-americani, amerindieni – a determinat interesul pentru valorile specifice ale acestor grupuri. „Multiculturalismul” a devenit un canon al „gândirii politice corecte” și, dincolo de exagerările ridicole pe care orice nouitate le provoacă, largirea sferei de studiu a adus corecțiile necesare într-o cultură în mod arogant autosuficientă. Dar dacă multiculturalismul a rămas un

concept pentru uzul elitelor, relativismul introdus de el, folosit cu măsură, poate deveni o busolă utilă pe harta culturală a lumii. Nu tot ce nu ne seamănă este urât și plicticos, după cum nu tot ceea ce e altfel este minunat și interesant.

După ce au participat cu entuziasm în 1989 la dărâmarea statuiilor, intelectualii din Estul european (disidenți sau conformiști) au constatat cu înlemnită stupeoare că partidele socialiste din Vest există în continuare, că ideile de solidaritate și justiție socială sunt încă atractive pentru o seamă de creatori importanți. Trebuie scoși scriitorii de stânga din canon, așa cum o cer criticii români, care pun etica de astăzi deasupra esteticii de ieri? Poate că da, poate că nu. Dorința de a reglementa e bună pentru programa școlară, dar nu pentru circulația reală a operelor, pentru vitalitatea ideilor și imaginilor propagate de ele.

Într-o epocă în care școala e departe de a mai fi singura și cea mai autoritară sursă de informații, „lupta dintre fundamentalismul canonic și cel necanonic” (Monica Spiridon) ține de rigorile scolastice. Teatrul s-a luptat mereu cu canoanele de toate felurile, instinctiv, prin talentul autorilor, regizorilor, actorilor. În teatru, consolidarea canonului este sincronă cu contestarea lui prin practica scenei. Defazați sunt nu creatorii, ci teoreticienii care nu observă această tensiune permanentă, ce-i asigură teatrului continuitatea și modernitatea.

MAGDALENA BOIANGIU

Ce înseamnă a fi actual?

Nu demult, am purtat (în câteva numere ale săptămânalului „Rampa”) o polemică destul de cordială cu un coleg critic, pe tema actualității/ inactualității teatrului românesc de azi. Polemică este, poate, prea mult spus: a fost, de fapt, un scurt schimb de epistole deschise, învârtindu-se în jurul unui exemplu concret. Nu am de gând să reiau acum și aici discuția asupra cazului în speță; pe de altă parte, însă, tema

controversei mi se pare prea importantă pentru a fi expedită în câteva subsoluri de pagină. Cred, într-adevăr, că întrebarea „Este sau nu actual teatrul care se practică azi în România?” merită, dacă nu un răspuns tranșant (ce-i drept, extrem de greu de dat), oricum o dezbateri mai amplă. Încerc să propun, în cele ce urmează, un început.

O primă chestiune cerând lămurire prealabilă este după părerea mea,

aceea a înțelesului pe care îl dăm termenului de **actualitate**. Ce înseamnă a fi „actual” în artă, în arta teatrului? A fi în pas cu timpul și cu oamenii aceluși timp, dar și ai aceluși loc, a te conforma necesităților lor, a te face ecoul căutărilor, speranțelor și spaimelor lor – iată o posibilă definiție. A fi în pas cu moda – iată o altă posibilă (și deloc superficială, în fond) definiție, căreia însă i-ar urma numaidecât o nouă întrebare: care



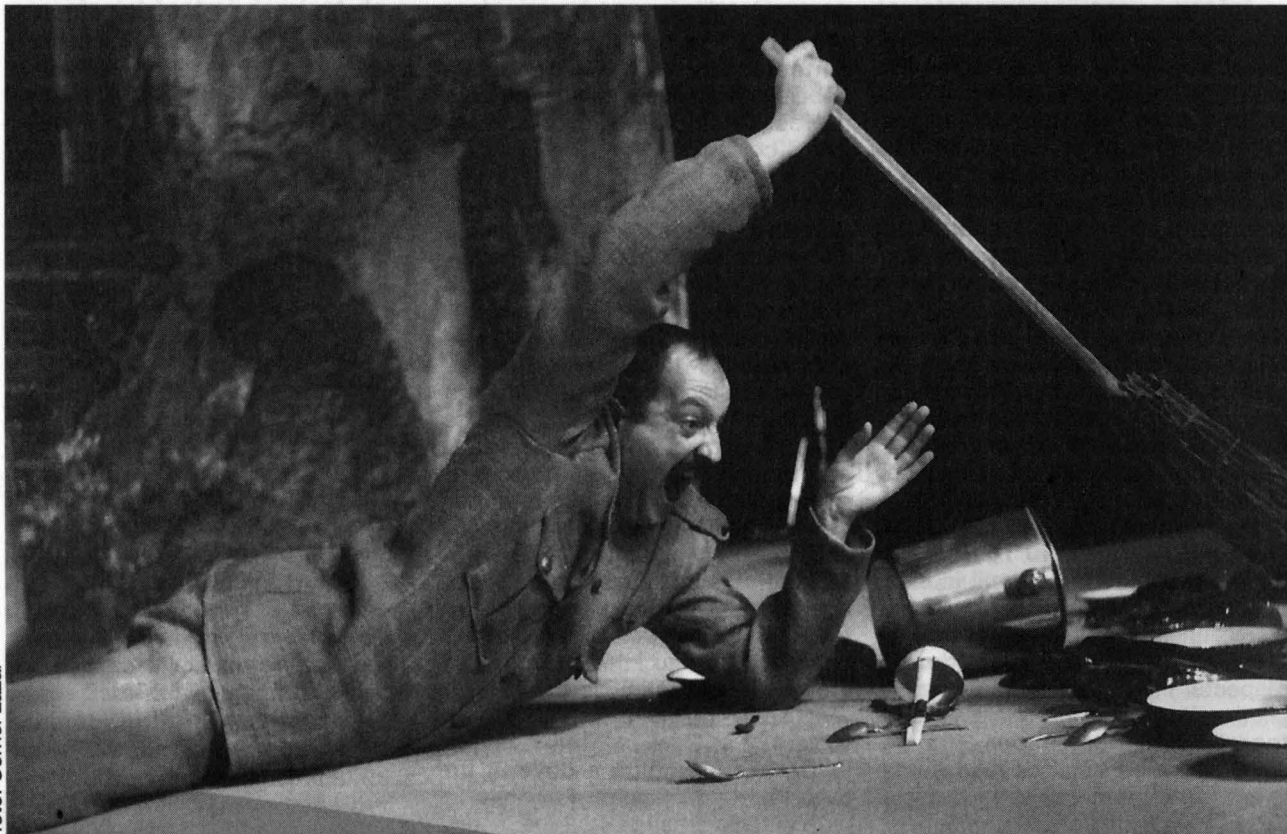


foto: Cornel Lazăr

Claudiu Istodor în *Caii la fereastră* de Matei Vișniec la Teatrul Mic (regia: Nicolae Scarlat)



modă? Moda occidentală, desigur, pentru că, la fel ca și în vestimentație, și în cultură liniile de urmat sunt (au fost cam întotdeauna) trasate dinspre Paris, Londra, Roma, Berlin, chiar dacă aceia care țin creionul nu sunt neapărat francezi, englezi etc. Dar, lăsând la o parte reacțiile de tipul „De ce să-mi spună alții ce să fac la mine acasă?”, care nu ascund obligatoriu vreo îmbățoșare naționalistă (nici n-o exclud, firește, însă asta e altă discuție), știm noi oare exact ce este acum la modă în Occident? Atât cât mi-am putut da seama frecventând felurite reuniuni internaționale de spectacole și tumele în România ale unor trupe străine, la modă este, înainte de orice, excelența profesională. În ce forme se manifestă ea pare, pentru criticii și spectatorii de pe alte meridiane, un aspect secundar. Francezii, germanii, italienii, spaniolii, suedezii și alți europeni cu acte în regulă sunt mai puțin ori deloc interesați dacă ceea ce văd și aud pe scenă este „experimental” sau „tradițional”, nou

sau vechi, teatru „de cuvânt” sau teatru „de imagine” – între altele, și pentru că ei au consumat deja cam toată gama experiențelor formale imaginabile în literatura dramatică și în arta spectacolului. Pentru noi, multe dintre căutările care în Occident au devenit de-acum „găsiri” ori chiar găselnițe au încă farmecul secret al unor teritorii neexplorate. Dilema noastră – funcționând nu numai în domeniul teatrului, ci și în privința tehnologiei industriale, de pildă – poate fi formulată, cred, cam așa: pentru a ne alinia actualității, trebuie să recuperăm, înfățișându-le drept noutăți, descoperirile demult epuizate pe alte meleaguri, sau să încercăm a sări în viteză peste etapele gata depășite de restul lumii? E o dilemă din care nu putem ieși, în teatru cel puțin, decât bizuindu-ne pe o judecată limpede și echilibrată, calmă, neafectată de pre-judecăți sau de calcule oneroase, o judecată aptă să identifice valoarea și nonvaloarea indiferent de ambalajul care le

conține și de biografia persoanelor care le produc.

Dintre toate compartimentele ce concură la nașterea unui spectacol de teatru, cel mai adesea supus tirului acuzațiilor de inactualitate este, în România, textul. De el se plâng atât o serie de critici și cronicari, cât și numeroși regizori și actori. Dramaturgia contemporană, atunci când nu e negată, pur și simplu, ca gen viabil (în literatură, pe scenă ori sub ambele înfățișări), este învinuită, îndeobște, de inadecvare la mersul timpurilor și la cerințele publicului – de parcă la noi ar exista, în această zonă, ceva care să aducă fie și pe departe cu sondajul de opinie profesionist –, culpa supremă ce i se atribuie fiind „limbajul esopic”; altfel zis, recursul la parabolă, alegorie, metaforă, simbol. A le atrage atenția celor care emit aceste acuze, transformându-le aproape în invective, că nici Shakespeare, plasând acțiunea din *Hamlet* nu în Anglia natală, ci în Danemarca, n-a fost prea departe de limbajul esopic

ori a le aminti că aceleași „defecte” erau invocate, nu s nici zece ani de atunci, de către reprezentanții Culturii și Educației Socialiste când interziceau accesul pe scenă al unor piese și dramaturgi de primă importanță pare să fie complet inoperant. „Chestii răsuflate!”, replică ei, în legătură, deopotrivă, cu argumentele și cu piesele contemporane, mai ales dacă ele aparțin autorilor din generația pre-optzecistă. Pentru că, în mod bizar, de vina inactualității sunt fără greș absoluite scrierile pentru scenă ale lui Matei Vișniec sau Vlad Zografi (unele, într-adevăr, foarte bune, dar nu despre asta e vorba), care nu compun, după părerea mea, decât tot parabile, alegorii ș.a.m.d. (O fi, te p o m e n e ș t i , chestie de specific național!) În ceea ce-i privește pe teoreticieni, aici funcționează, mătem, orgoliul de funestă sugestie „Noi hotărîm cine e... esopic și cine nu!”; în privința

practicienilor – care, comparativ imparțiali, resping în bloc dramaturgia națională contemporană, pe criteriul „parabolismului” – am impresia că intervine, conștient sau nu, instinctul de autoapărare: „Dacă piesa e simbolică, metaforică ș.cl., unde mai

e loc pentru propriile noastre simboluri și metafore?”.

Până acum, mulțumită, fără îndoială, și succeselor internaționale obținute prin câțiva reprezentanți ai săi, spectacolul românesc de teatru nu a prea avut de înfruntat reproșuri

vizând inactualitatea. Se află, în orice caz, în această situație privilegiată regizorii în general recunoscuți ca „importanți”. De fapt, lucrurile suportă o seamă de nuanțări. Marea majoritate a acestor regizori se exercită autoritar asupra textului



Imagine din *Insula sclavilor* de Marivaux în regia lui Giorgio Strehler la Piccolo Teatro din Milano






dramatic, supunându-l, în mod drastic uneori, viziunii proprii, viziune care, de regulă, are ca obiect nu atât piesa ca atare, cât problematica ei așa-zicând abstractă, un personaj sau o situație (câteodată, chiar, o simplă sugestie) ce poate genera pretextul unei construcții scenice autonome. Cu alte cuvinte, pe numeroși regizori îi interesează mai puțin sau deloc să-și exprime în spectacol punctul de vedere asupra operei dramaturgului, alegerea lor oprindu-se la un text sau altul mai

degrabă în funcție de măsura în care acesta le îngăduie (sau cred ei că le îngăduie) să procedeze la exhibarea obsesiilor, fanteziilor și, nu o dată, capriciilor personale. În instalarea acestei atitudini o parte considerabilă de responsabilitate îi revine criticii, care, socotind că încurajează creativitatea specifică, a elogiat în special montările apăsat „regizorale”, tratându-le cu anumită răceală pe „celelalte”, când nu aplicându-le de-a dreptul eticheta insultătoare de „teatru la microfon”. Justificat, în

deceniile trecute, de elanul pozitiv (și, în condițiile date, subversiv) în direcția „reteatralizării teatrului”, acest exclusivism estetic a indus, cu vremea, în tagma realizatorilor, tineri în special, ideea nesănătoasă că un spectacol în care regizorul nu **se vede** este, automat, un spectacol prost. De aici, proliferarea reprezentațiilor autoadmirative, adeseori încifrate și inaccesibile spectatorului „de rând” în lipsa unei „chei” cu model complicat, pornire căreia îi cedează, și nu tocmai rar, chiar

 Scenă din Frații și surori de Feodor Abramov, în regia lui Lev Dodin, la Malii Teatr din Sankt-Petersburg



Concurență neloială

directori de scenă cu talent și experiență. Or, în momentul de față teatrul mondial înregistrează, dimpotrivă, o revenire în forță a spectacolelor lucrate într-un limbaj simplu și nepretențios, spectacole unde regizorul (chiar și, sau în primul rând, regizorul „mare”) se reține cu discreție în culise, făcând ca în luminile rampei să strălucească piesa și actorii. Să ne amintim numai de acel minunat spectacol al lui Giorgio Strehler cu **Insula sclavilor** de Marivaux, văzut în 1995 și la București; și să ne amintim și de reacția prudentă, dacă nu rezervată a unor cronicari și oameni de teatru, dezamăgiți de lipsa de „regie” a montării. E nevoie să adaug că aceeași răceală întâmpinase, cu doi-trei ani mai înainte, și spectacolul **Wozza Albert** al lui Peter Brook, în care regizorul nu se „zărea” deloc, vizibili și audibili fiind doar textul și actorii?

E adevărat, pentru asemenea spectacole este nevoie nu doar de un director de scenă conștient de valoarea lui într-o măsură suficientă pentru a nu căuta s-o impună cu insolență și nepăsare față de orice altceva, ci și de actori impecabili, actori antrenați vocal și corporal până la perfecțiune, actori flexibili și riguroși, inteligenți măcar la nivelul instinctului scenic, dacă nu și posesori de minte și suflet cultivat. Din acest punct de vedere, constatăm cu tristețe că teatrul românesc devine, pe zi ce trece, mai sărac și, într-adevăr, mai inactual. Cum, însă, asupra acestei chestiuni am zăbovit în multe alte ocazii, nu voi insista acum decât pentru a observa că subiectul merită, ba chiar impune un atac amplu și concertat.

Dincolo de orice definiție posibilă a termenilor, actualitatea sau inactualitatea teatrului românesc de azi este o problemă de natură să ne preocupe, nu doar înăuntrul vreunei polemici pasagere, pe toți. Pentru că, fără cuvinte mari, actualitatea sau inactualitatea lui de mâine depinde și de noi.

ALICE GEORGESCU

Întâmplarea a făcut să văd, unul după altul, două spectacole de **Teatrul „Nottara”** la Teatrul „Bulandra”! Primul, ceva mai vechi, **Cafeneaua**, este o **adaptare scenică** de Horațiu Mălăele după **Wally's Café** de Sam Bobrik și Ron Clark, o piesă boulevardieră, destul de modestă dar de mare succes, care s-a jucat acum câțiva ani și la Teatrul „Ion Creangă”. Doi dintre cei trei actori ai reprezentației erau până mai ieri ei înșiși, în exclusivitate, ai Teatrului „Nottara” – Dana Dogaru și Horațiu Mălăele, cel care semnează și regia spectacolului, al treilea actor, Emilia Popescu, aproape de la început a Teatrului „Bulandra”, făcând mai curând figură de invitat într-un spectacol al Teatrului „Nottara”. Să ne înțelegem foarte clar și de la început: n-am nimic împotriva spectacolului **Cafeneaua** care, în ciuda unor lungimi voit „dramatice” (reprezentarea văzută de mine a și durat o oră și cincizeci de minute în loc de o oră și patruzeci!), e bine regizat și bine jucat, prilejuindu-i lui Horațiu Mălăele o nouă demonstrație, savuros comică, a marelui și bogatului său talent. Numai că nu e un spectacol **de Teatrul „Bulandra”**, ci unul **de Teatrul „Nottara”**! Afirmatia nu conține, de altfel, nimic jignitor la adresa Teatrului „Nottara”, poate singurul teatru bucureștean îndreptățit – și prin locul în care se află, și printr-o tradiție de câteva decenii – să joace teatru

boulevardier „pe pâine”, fără nici un fel de complexe, cu atât mai mult cu cât a avut mereu grijă să aibă în repertoriul curent, pe lângă deconectantele fără pretenții (aici, la ele acasă), și câteva spectacole de greutate.

Ceea ce e firesc să se producă, chiar și de la o seară la alta, la „Nottara”, nu mai e însă firesc să se întâmple la Teatrul „Bulandra”, de la care avem alte pretenții, tocmai pentru că are alt „statut” artistic și alte tradiții. În treacănt fie spus, e și singurul teatru românesc membru al Uniunii Teatrale Europene, în care – după știința mea – nu s-a intrat și nu se intră cu bagatele. Mai ales dacă ele riscă să fie înscrise **programatic** în repertoriu!

Căci, în seara imediat următoare, adică pe 23 ianuarie '98, tot la Sala Izvor, aveam să văd, în premieră pe țară, o altă piesă 100% boulevardieră, **Black & White**, în regia lui Florian Pittiș, cel care semnează și traducerea și adaptarea ei după piesa **Who's Who** de Keith Waterhouse și Willis Hall. O piesă „deșteaptă”, după cum aveam să aflu în pauză, cu subînțeles, de la înțeleptul director general al teatrului, dl. Victor Rebengiuc, cum nu se poate mai încântat că „oamenii aplaudă” (probabil spre deosebire de noi, criticii) și spectacolul „face săli pline” (cu siguranță, în alte seri decât cea de la premieră!). Eu nu discut acum **calitatea**, ci **genul** reprezentației. (Altfel, ar trebui să spun că ea este

