

fiind convocați pentru aceeași partitură. Sunt citate și alte abordări. De pildă, regizori-pedagogi precum Fomenko ori Andrei Șerban (cu prima versiune a *Trilogiei antice*) privilegiază „unitatea generațională” care permite unui grup de tineri să joace un vast repertoriu – aici vârsta fiind pusă în scenă, nu distincția dintre actori sau personaje.

George Banu amintește și implicațiile psihanalitice ale temei sale. Vedem adesea interpreți deveniți prizonieri ai propriei imagini mentale, încrămeniți într-o vârstă, într-o tipologie, neînțelegând că „rolurile sunt eterne, dar că ei trebuie să se schimbe”. Doar regizorul are abilitatea de a topi „rezistența” actorului, permițându-i să se acomodeze cu mutațiile corpului său, ceea ce echivalează, în planul artei, cu o renaștere.

Dintre vârstele care populează scena teatrului, imaginea actorului bătrân rămâne, poate, cea mai tulburătoare, asimilabilă unui segment din istoria trăită de un public, de o națiune. Teoreticianul „memoriei teatrului” observă, însă, că, adesea, apoteoza artei, „floarea” unui interpret, cum o numea marele Zeami, anunță discret ruina unui corp pe cale de a părăsi definitiv scena.

La capătul acestui excurs, suntem tentați să admitem, o dată cu George Banu, că în teatru, ca și în viață, „reușita depinde de justetea raportului între ceea ce durează și ceea ce se evaporă, între persistență și dispariție”. Contemplarea ciclurilor sau a „vârstelor actorului” ne apropie de acest subtil adevăr.

Oana BORȘ

„lecturi” sibiene

A devenit tradiție la Festivalul Internațional de la Sibiu existența secțiunii „Spectacole-lectură” și apariția în volum a pieselor citite în acest cadru. Și cum ideea de tradiție presupune măcar perpetuarea unei forme, și aici formula de desfășurare pare încetățenită. Astfel, Festivalul Internațional de Teatru, împreună cu studenții-actori de la Facultatea „Lucian Blaga” și Secția Română A.I.C.T. – reprezentată de critici-moderatori ai discuțiilor ce preced citirea textelor – sunt organizatorii din fiecare an.

Și cum forma se vrea din ce în ce mai perfecționată, devin vizibile problemele de fond. Sunt întrebări care, în așteptarea unor răspunsuri ce întârzie să vină, au trecut în sfera retoricului. Totuși, să le punem.

Ne întrebăm, cine alege textele? După ce criterii, atât estetice, cât și legate de spațiu și timp. Poate, în acest sens, ar fi de dorit să se urmărească în fiecare an anumite zone culturale, putând avea astfel o imagine cât mai completă asupra dramaturgiilor din diferite spații. Ne mai întrebăm, de ce în traduceri, în fiecare an, este vizibilă graba condeiului? De unde lipsa de interes a oamenilor de teatru, prezenți la Sibiu, care evită a participa la o secțiune destul de importantă a festivalului? Cum încă nu avem răspunsuri, să trecem la ediția anului 2004.

Anul acesta există o largire a zonei de interes, astfel că s-au citit texte din: Israel și Armenia, lor alăturându-li-se cele din Statele Unite, Canada, Irlanda – și,

bineînțeles, un text al dramaturgiei noastre – printre cele mai apreciate fiind două monodrame: *Meduza* de Gavin Kostick și *Copilul din spatele ochilor* de Nava Semel. De altfel, cei doi autori au fost prezenți în sală, așa cum a fost și Gianina Cărbunariu și protagoniștii unui spectacol jucat la FITS, și al cărui text a fost citit și în secțiunea „Spectacolelor-lectură”: *Descheiat la cataramă* de Bryan Reynolds. Prezența autorilor aduce de fiecare dată ceva în plus, stârnește polemici, și transformă discuțiile dintr-unele unipolare (unic punct de vedere al receptorului), într-unele bipolare.

Moderatori au fost anul acesta: Alice Georgescu, Cristina Modreanu, Ioana Prodan, Ion Parhon, Mircea Morariu, Marius Zarafescu.

*

Gavin Kostick, dramaturg irlandez, a debutat în 1992. Parte dintre piesele sale au fost produse de teatre din Dublin sau de Gaiety School of Acting – unde, de altfel, este și profesor – sau prezentate la Dublin Theatre Festival. Kostick face parte, de asemenea, din conducerea Fishamble Shamrock Chambers, teatru ce își propune să descopere și să producă cele mai bune piese contemporane.

Meduza este o monodramă scrisă în 2003. Gavin Kostick a declarat că a gândit piesa, de fapt, ca pe un scenariu radiofonic. Structurată pe module confesive, despărțite de sugestiile didascalilor prin intermezzouri muzicale sau sunete, eroul are, la rândul său, ca posibil partener un întreg univers de zgomote al lumii care îl înconjoară sau care îl bântuie. V.J. O’Flaherty, lector de istoria artei, este un personaj care îl „urmărește” pe autor și la care mai dorește încă să lucreze. Recunoscând că este un *old-fashion man*, dramaturgul consideră că în viață e important să urmezi și să duci mai departe ceea ce ai moștenit. De aici și conflictul piesei, confesiunea unui critic de artă care își exprimă propriul coșmar: drumul pe care l-a urmat ani de zile este greșit, relația cu obiectul de analiză ar trebui să fie altul, de aici spaima sufocantă a ratării. Dar introspecția este declanșată numai în momentul conștientizării unei greșeli, aceea de a nu respecta clauzele testamentare ale tatălui: distrugerea bibliotecii. O piesă – analiză profundă a condiției intelectualului a cărui viață se confundă cu opera și a cărui împlinire umană este condiționată de cea profesională. Nu numai o mărturisire, ci și un text cu o scriitură de un impact imagistic percutant, aproape filmică.

*

Nava Semel, dramaturg israelian, este autoarea a unsprezece romane de ficțiune și a trei piese.

Monodrama *Copilul din spatele ochilor*, citită în cadrul spectacolelor-lectură din această ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, a fost produsă prima dată în Israel în 1986, și jucată timp de 11 stagiuni, în timp ce în Austria a câștigat, în 1996, Premiul pentru cea mai bună piesă de radio. Pe scene de teatru s-a jucat la: Roma (1990), New York (1991), Los Angeles (1996), Praga (1997).

Nava Semel a împărtășit publicului românesc faptul că, pentru ea, teatrul este o formă specială de expresie, lumea dramaturgică nefiind modul său obișnuit de exprimare artistică. De aceea, poate, i-a fost mult mai ușor să se apropie de monodramă. Cu știința acumulării dramatismului dar și a încărcăturii cuvântului care sunt născute din fina cunoaștere a psihologiei unei mame, grefate pe o mare sensibilitate, piesa reprezintă confesiunea mamei unui copil atins de sindromul

Down. Personajul traversează un cumul de stări și sentimente, de la fericire la disperare, de la încredere la frustrare sau la încrâncenare în fața reacției celor din exterior. Însă, dincolo de aceasta, autoarea consideră că prin piesa sa a întors oglinda către noi. Imperfecțiunile sunt ale noastre, incapacitatea de adaptare ne aparține, nu ne rămâne decât să învățăm să acceptăm acest adevăr. „Eu știu acum că noi toți suntem niște handicapați, noi avem toți ochi oblici, expresii idioate, dar, din fericire, e vorba de ceva ce e bine ascuns în sufletele noastre.“, spune *mama*.

*

Sally Clark a absolvit University of British, Columbia, în 1973 și York University, în 1975. S-a dedicat activității dramaturgice, piesele sale fiind jucate în teatre din Toronto și Vancouver sau ca piese radiofonice. Este regizorul și scenaristul a două filme de scurt-metraj: *Ten ways to abuse an old Women* și *The Art of Conversation*, filme premiate la diferite festivaluri de gen.

În 1994 i-a fost editată piesa *Viața fără lecții*, în care autoarea analizează degradarea sentimentului iubirii, plasând acțiunea în lumea artistică a Renașterii târzii. Folosește ca pretext libertinajul acelei epoci, mizând pe fascinația unei lumi aparent aparte, dar care își conține decadența ascunsă între faldurile fastuosului. Numai că această intenție, ce rezidă prin plasare în epocă, este în discordanță cu scriitura piesei, pentru că limbajul, problematica, tipul de relație, unghiul din care ea este privită este unul contemporan. Dacă s-ar fi insinuat măcar o linie parodică, atunci întregul eșafodaj și-ar fi găsit motivația. Mai mult chiar, discuțiile despre acest text au indus părerea că textul are un caracter nedramatic, proza fiind, probabil, genul în care această intenție ar fi fost mai împlinită.

*

Samvel Khalatyan este unul dintre cei mai cunoscuți scriitori armeni. Opera sa, publicată în 14 volume, cuprinde poeme, nuvele, monografii, piese de teatru. Ca dramaturg, recunoașterea sa a venit după publicarea textului *Ultimul bufon*, prezentat anul acesta și la secțiunea Spectacole-lectură de la F.I.T.S.

Piesa este creată pe relația clasică dintre rege și bufon: „În orice rege există un bufon“. Doar că, în această abordare, bufonul îl ucide pe rege, luându-i, cu ușurință, locul. Vizibil influențată de experiențele din spațiul fostei Uniuni Sovietice, autorul recurge la o specie literară care devine întotdeauna arma oamenilor de condei dintr-un regim politic tiranic: parabola. Din păcate, el merge pe un drum străbătut deja, care nu ne mai poate surprinde, dar care, din scriitură, lasă câteva direcții de abordare. Iterarea relației putere–impostură, a poveștii citite ca un exercițiu al războiului personal și, în final, folosirea formulei de teatru în teatru sunt câteva dintre acestea.

*

Bryan Reynolds este profesor asociat și coordonator al studiilor de doctorat la University of California Irvine, specialist în teorie critică și literatură dramatică. Pe lângă vasta sa activitate de teoretician, el s-a oprit și asupra exercițiului dramaturgic.

Descheiat la cataramă este un text nonconformist, născut ca nevoie de exprimare liberă, fără nici o îngrădire impusă de o societate conservatoare, text ce aruncă în aer cea mai mică urmă de pudoare. Se poate depista o sinonimie

cu „furioșii” secolului trecut. Dar, de data aceasta, o furie „slabă”, pentru că este atacată societatea nu din punctul de vedere al conceptualului care generează forma, ci al formei care violentează, sperându-se, astfel, într-o schimbare a mentalității. Iar acest șoc vine, în cazul textului, prin propaganda spre libertinajul extrem al relațiilor sexuale. Relații ce pot fi concentrate într-o formulă matematică, care, tradusă în formulă lingvistică, ar suna cam așa: combinații de n luate câte n , unde n tinde, e adevărat, cel mult către trei, dar poate să nu aparțină „multimii” speciei umane. Un astfel de text vine firesc, ca o formă de exprimare necesară – consideră unul dintre actorii distribuiți în spectacol și care a dialogat cu spectatorii prezenți la această secțiune. Este un răspuns al crizei de identitate cu care ne confruntăm în genere și, cu precădere, locuitorii spațiului american, unde granița dintre direcția liberală, tolerantă și conservatorismul unei societăți crescute sub semnul conceptului *politically correct* este extrem de abruptă.

Numai că auditoriul se pare că a avut, în genere, altă părere, căci libertatea exprimării, în cazul acestui text, a fost însă demascată a fi în sine. *Descheiat la cataramă* este un text angajat, dar cu o angajare formală, cu o construcție dramatică după toate tehnicile *play writing*-ului, dar demonstrativ.

*

Gianina Cărbunariu a absolvit anul acesta Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, Facultatea de Teatru, Secția Regie, după ce, în 2000, a fost licențiată Facultății de Litere, din cadrul Universității din București.

Împreună cu Andreea Vălean, Nicolae Manda, Radu Apostol și Alexandru Berceanu a inițiat programul **dramAcum**, proiect de promovare a dramaturgiei contemporane, printr-o relație privilegiată regizor–dramaturg. Este autoare a trei piese: *Stop the tempo* (2004); *Honey* (2001), text inclus în spectacolul *Ocean café*, regia Radu Afrim, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț; *Irealități din Estul sălbatic imediat* (2000), publicat de UNITEXT, în antologia *After Censorship*, pentru care a obținut Marele Premiu la Concursul Național de Dramaturgie, organizat de Ministerul Culturii.

Irealități din Estul sălbatic este o imagine a unei Românie în căutarea identității, cu toate valorile răsturnate, refuzând un trecut și înlocuindu-l cu un prezent în care nimic nu mai este filtrat prin prisma valorii, în care noul de orice fel anihilează calitatea. Libertatea extremă, ce duce la o degingoladă generală devine în text și procedeu stilistic în ceea ce privește limbajul. Ca în multe piese ale autorilor noștri de astăzi, limbajul periferic reprezintă unul dintre personajele-cheie ale creațiilor lor. Ceea ce i se poate reproșa piesei Gianinei Cărbunariu este încărcătura, atât la nivelul temelor propuse, cât și a liniei dramatice.

Făcând parte dintr-o generație care spune lucrurilor pe nume, fără ocolișuri, fie în exprimarea artistică, fie în cea directă, colocvială, autoarea, prezentă în sală, a avut o atitudine tranșantă, ce a surprins auditoriul: acest text, scris cu șase ani în urmă, nu o mai reprezintă. Poate că decizia unui creator de opere proprii, ce aparțin unei alte perioade poate fi înțeleasă, însă rămâne o dilemă de ce autoarea a acceptat prezentarea acum a acestui text, din punctul ei de vedere, datat.