

# SĂPTĂMÂNA TEATRULUI CEH

**Kamila ČERNÁ**

## *Dramaturgia cehă contemporană*

Mi-aș începe conferința\* citând cele spuse de marele dramaturg Friedrich Dürrenmatt, din mica Elveție. Vorbind despre dramaturgia europeană și americană, în anul 1960 la New York, el a menționat că există două posibilități în care poate scrie un dramaturg dintr-o țară mică. Poate scrie piese din viața reală a oamenilor din țara sa, care pot fi apreciate și se pot bucura de succes acasă, dar ecoul lor nu trece granițele, iar autorul va fi nemulțumit de soarta sa de dramaturg dintr-o țară mică, pentru că va vedea în asta o piedică a universalității. Pentru alți autori, patria lor mică devine „un model al lumii” și acest scriitor va fi recunoscut pe plan mondial, deoarece „în imaginea țării sale mici, se oglindește întreaga lume”.

Dacă drama cehă a fost recunoscută sau jucată în străinătate, atunci a fost vorba întotdeauna de piesele în care scriitorul a ales a doua variantă. Fie că era vorba de dramele lui Karel Čapek sau František Langr în perioada dintre cele două războaie mondiale, sau de piesele lui Václav Havel, Josef Topol, Ladislav Smoček, Milan Uhde, sau Ivan Klíma din anii șazeci ai secolului trecut.

Mă voi opri o clipă la acești ani șazeci. Știu că această conferință a mea are ca temă dramaturgia contemporană și noi considerăm contemporană perioada din ultimii zece, maximum douăzeci de ani. Dar anii șazeci au o mare importanță pentru înțelegerea evoluției ulterioare a literaturii, teatrului și dramaturgiei cehe și constituie un moment crucial în perceperea istoriei cehe din perioada de după război. A fost o scurtă perioadă în care în Cehoslovacia s-a produs o anumită destindere politică și culturală și, după anii cincizeci, considerați stalinisti – această perioadă a anilor șazeci a fost percepută drept o perioadă de regenerare spirituală și artistică. Ea a fost încheiată de invazia sovietică și, pe parcursul următorilor douăzeci de ani, lipsiți de libertate, întreg poporul s-a gândit la ea ca la un timp al marilor speranțe și al unui însuflețit avânt artistic. Ba chiar, pentru generațiile care nu trăiseră anii șazeci, această perioadă și literatura, filmul sau muzica ei ușoară ori rock, erau ceva mistic, ceva ce a constituit în perioada așa-zisei „normalizări” un etalon cu care am comparat realitatea cenușie și limitată. Acest proces de destindere politico-culturală nu a durat mult, dar a avut o

\* Reproducem aici, cu acordul autoarei, textul conferinței susținute pe 30 octombrie 2006, la Centrul Ceh, de criticul Kamila Černá, directorul Departamentului de publicații al Institutului de Teatru din Praga, redactor-șef al revistei *Czech Theatre*, editată anual, în limba engleză, colaboratoare a revistei *Divadelní noviny (Lumea și teatrul)*, dramaturg al Festivalului Internațional *Divadlo (Teatru)* din orașul Plzeň. Am considerat necesar ca acest material să ajungă la cititorii revistei noastre, atât pentru că oferă informații utile despre dramaturgia cehă, cât și pentru că similitudinile cu situația teatrului din țara noastră sunt izbitoare. (Red.)

Traducerea textului a fost asigurată de Centrul Ceh, București.

influență adâncă și de durată asupra transformării viziunii teatrale și dramatice și a modalității de punere în scenă. În acea perioadă, teatrul și drama cehă au trăit cea mai mare înflorire de după război și au pătruns și în conștiința internațională, când cele mai bune montări ale Činoherního klubu (Smoček, Kačer), ale Teatrului lui Krejčí „Divadlo za bránou“ sau ale Teatrului „Na Zábradlí“ (Grossman) au putut călători în Europa de Vest. Au apărut teatrele mici, de studio, de autor (pe lângă cele amintite deja, mai putem menționa „Studio Ypsilon“ în Liberec, „Husa na provázku“ în Brno sau „Semafor“ în Praga). În dramaturgia cehă a anilor șaizeci au apărut autori ale căror piese și-au câștigat un renume nu doar acasă, ci și în străinătate, iar dintre ei, unii se numără și astăzi printre cei mai jucați autori cehi în străinătate.

De la începutul anilor șaizeci putem urmări două linii principale sau metode artistice în dramaturgia cehă, care au influențat în mod hotărâtor și autorii menționați mai jos și adesea se reflectă în opera dramaturgilor contemporani:

1. Este vorba de așa-zisa dramă poetică. Autorii sunt creatori de excepție, cu caracter de poeți, care au influențat aspectul piesei cehe pe zeci de ani: František Hrubín (*Duminică de august, Noaptea de cristal*) și Josef Topol (*Sfârșitul carnavalului, Ora de dragoste, Pisica pe șine*). Amândoi au încercat ca prin intermediul metaforei lirice să dea o reală reflectare a realității (lor li se alătură și Ludvík Aškenazy, mai ales cu drama *Oaspetele*).

2. Pe scenă pătrunde tipul particular al dramei absurde, mai bine zis al dramei-model cu elemente absurde, care subliniază momentele grotesci sau paradoxale ale perioadei actuale. El a fost exemplificat de Milan Uhde (*Perceptorul, Regele Vávra*), Ladislav Smoček (*Picnic, Labirintul, După-amiaza ciudată a doctorului Zvonek Burke*), dar cel mai important reprezentant a fost Václav Havel (*Deducerea, Garden Party*). Dramele sale au caracterul unui model abstract, povestind însă despre niște mecanisme concrete de funcționare ale sistemului totalitar și de aceea au fost percepute drept o îndoială referitoare la capacitatea de reformare a acestuia. Piesele sunt văzute ca o reflexie foarte aspră a realității politice și sociale a regimului comunist.

După ocuparea Cehoslovaciei, în august 1968, de către armatele sovietică, a apărut o nouă înăsprire a cenzurii și perioada de așa-zisă „normalizare“, ceea ce în mediul teatral a însemnat că autorii cei mai capabili au fost înlăturați, din motive politice, din funcțiile de conducere, de multe ori chiar și din centrul mișcării teatrale și au fost înlocuiți cu cadre politice, adesea fără talent și aptitudini scriitoricești.

În mod paradoxal, în acea perioadă se mergea la teatru nu numai în căutarea unor trăiri artistice, ci mai ales după libertate, respectiv pe urma cioburilor ei, după aluziile de dreptate referitoare la lipsa de libertate în care am trăit. Spectatorii percepeau cu lăcomie aceste firimituri de dreptate în subtextul montărilor, uneori foarte curajoase, care, sub forma alegoriilor și metaforelor ascunse, vorbeau despre societatea actuală, atacând indirect regimul. O mare influență, mai ales asupra publicului tânăr, a avut în acea perioadă teatrul numit de studio sau experimental (de exemplu „Divadlo na provázku“, „HaDivadlo“, „Studio Ypsilon“, „Divadlo na okraji“ sau „Činoherní studio“ din Ústí nad Labem și altele), care foloseau pentru exprimare mijloace alternative, diferite de cele folosite de oficialii scenei. Și astfel, a luat naștere un tip specific de dramaturgie – *teatrul de autor*, unde piesa de teatru, dramatizarea sau scenariul luau naștere într-o colaborare colectivă, a întregului ansamblu, sub conducerea autorului, dramaturgului și regizorului. În timpul „normalizării“, unii dintre dramaturgii cehi de succes au emigrat (Ludvík Aškenazy, Pavel Kohout, Karel Sidon), alții au rămas în Cehoslovacia, dar au pierdut orice posibilitate de a-și vedea piesele

pe scenă (Václav Havel, Josef Topol, Ivan Klíma), alții au scris sub pseudonim (de ex. Milan Uhde a colaborat cu „Divadlo na provázku“ pentru care a scris câteva texte de succes și scenariul pentru piesa care a trezit un adevărat cult, *Baladă pentru bandit*).

După vacuumul anilor șaptezeci de dură „normalizare“, în anii optzeci au început să apară autori ce încercau să-și transforme trăirea personală a evoluției istorice, propria experiență într-o imagine generală, deoarece numai așa își puteau exprima părerea. Voi numi aici măcar trei dintre cei mai importanți reprezentanți – Daniela Fischerová, Karl Steigerwald și Arnošt Goldflam. Fischerová folosea de preferință substanța și motivele literare tradiționale (*Prințesa T*, *Legendă*), ca și legende și povești cunoscute, dar cu o evidentă deplasare și, uneori, cu o interpretare răsturnată. Este tematizată „colaborarea“ cu Răul și Puterea și caracterul dăunător al pragmatismului vieții. Folosește combinația tehnicii compoziționale antiiluzive, un limbaj simbolic și metafore poetice. Steigerwald urmărește linia menționată a dramei absurde. Piese sale *Dansuri de epocă*, *Foxtrot*, *Iarmaroc tătar* și *Boala din Neapole* prezintă spectatorilor imaginea grotesc stilizată a societății supuse mecanismelor prefăcătoriei, autorul reducând adesea vorbirea dramatică la fraze și automatisme de limbaj. Goldflam este autor al unor texte originale de colaj (a început cu adaptări, dramatizări și scenarii), în care folosește metoda legăturilor asociative, dar și miniaturile psihologice (*Întoarcerea fiului pierdut*, *Fragmente dintr-un roman neterminat*, *Nisipul*, *Vânzătoarea de bilete*, *Biblioteca roșie*). El îmbină situația-model cu o viziune poetică și oarecum fantomatică.

O importantă personalitate a teatrului ceh al anilor optzeci (mai tânăr din punct de vedere al generațiilor decât cei trei autori prezentați anterior), este Jan Antonín Pitínský, dramaturg și regizor. Piese sale, *Ananas* și *Mama*, au fost printre primele manifestări ale poeziei postmoderniste din dramaturgia cehă. Prima este un montaj asociativ al unor motive și tematici caracteristice timpului; a doua, mai completă din punct de vedere formal, este o parafrază ironică a dramei sociale și pseudorealiste, al cărei limbaj deformat în mod intenționat își are sursa în dialecte, argouri și jargon politic.

Dintre piesele sale „postrevoluționare“ mai importante sunt *Parcul* (1991) – o parabolă despre smerenie, vină și mântuire, povestea unui *outsider* și naufragiat modern – și *Cămăruța* (1993), care prezintă o lume deformată a relațiilor familiale.

După noiembrie 1989 și așa-zisa „revoluție de catifea“ (în timpul căreia atât teatrul, cât mai ales oamenii de teatru în frunte cu Václav Havel, au jucat un important rol), pe scenele cehe a apărut un nou boom prin prezentarea autorilor până atunci interziși – Havel, Uhde, Sidon, Topol, Kohout... Majoritatea lor, însă, încetaseră să mai scrie din diferite motive, fie pentru că pătrunseseră în mod activ în politică (Havel devenise președintele Republicii Cehe nou apărute; Uhde – ministru al culturii și președinte al Parlamentului; Sidon: rabin-șef), sau pentru că se retrăseseră. Interesul spectatorilor s-a epuizat însă rapid, iar timpurile au adus noi teme.

Imediat după schimbarea din noiembrie, s-a produs un neașteptat reflux de spectatori, provocat în primul rând de apariția altor griji ale oamenilor – s-au deschis noi posibilități de trai: călătorii, micile întreprinderi, au crescut cheltuielile și, în plus, toate mijloacele mass-media (radioul, televiziunea, presa) puteau vorbi liber acum, exista o viață politică liberă, așa că teatrele, până atunci pline, s-au trezit dintr-o dată la marginea interesului. Această criză a spectatorilor a durat până pe la mijlocul anilor '90. Unele teatre nu au putut supraviețui acestei perioade dificile – de exemplu, nou deschisul teatru „Divadlo za branou II“ al lui O. Krejčí. Au dispărut și unele teatre regionale, adică trupe teatrale plătite de municipalitate, iar clădirile goale ale

teatrelor au început să funcționeze ca spații pentru eventuale producții turistice. Pe lângă teatrele susținute mai departe de orașe și de către stat, au apărut și o serie de teatre particulare, a căror producție avea și are mai mult caracter comercial. Noua posibilitate de finanțare cu ajutorul granturilor și al sponsorilor a înlesnit apariția multor trupe teatrale necomerciale, cel mai des alternative, dar trebuie menționat că sumele care le sunt alocate nu sunt suficiente nici pentru acoperirea cheltuielilor minime, iar aceste trupe trăiesc adesea la limita subzistenței.

Scăderea numărului de spectatori ai teatrelor s-a oprit pe la jumătatea anilor '90, când situația socială s-a stabilizat și când însăși teatrele parcă s-au împăcat cu situația obișnuită pentru un teatru funcționând într-o societate democratică și anume: teatrul reflectă în mod liber realitatea, dar nu este o tribună politică, trebuie să-și convingă spectatorii mai ales prin trăiri artistice, adică prin sine însuși.

Unii dramaturgi au continuat fără probleme și după revoluție (asta se referă în primul rând la trioul amintit mai înainte: Steigerwald, Goldflam și Fischerová, chiar dacă piesele lor nu au mai atins niciodată succesul dinaintea revoluției). Pitínský a obținut un premiu pentru piesele *Parcul* și *Cămăruța*, dar cel mai mare ecou l-a înregistrat cu regizarea propriilor adaptări scenice: *Sora anxietate*, *Opt și jumătate*, *Fii ca ei vitregă*. Dar a început să-și facă apariția o generație nouă de autori teatrali.

În 1992, din inițiativa agenției literare și teatrale AURA-PONT și a revistei de teatru *Lumea și teatrul*, a luat naștere Fundația „Alfréd Radok” și concursul său dramatic, care au influențat în mod important atenția ațintită asupra prezentării textelor dramatice originale în Republica Cehă și a sprijinit apariția lor. Printre finaliștii și câștigătorii acestui concurs găsim majoritatea autorilor ce au debutat pe scenă după anul 1990. Cu mici excepții, autorii aceștia provin dintre studenții facultății pragheze DAMU (Jiří Pokorný, Markéta Bláhová, Michal Lang, Zdeněk Jecelín), unde au fost elevii profesorului Jaroslav Vostrý și dintre absolvenții facultății JAMU din Brno (Marek Horoščák, Luboš Balák, Roman Sikora, Pavel Trtílek), unde este vorba de auditorii atelierului de creație al profesorului Bořivoj Srba. Cu toate că piesele fiecăruia dintre autorii numiți au trăsături formale individuale distincte și teme care se repetă, la absolvenții Facultății din Brno se pot distinge înclinații evidente spre expresivitatea mijloacelor lingvistice folosite, spre hiperbolizare și suprarealism al situațiilor. Creația dramatică a absolvenților de la DAMU nu are astfel de trăsături comune. Naturalismul dur al acțiunii textelor lui Pokorný, puternic influențat de valul așa-zisei dramaturgii *coolness*, a avansat stilizarea lingvistică și elementele de suprarealism. Zdeněk Jecelín scrie versiuni proprii, moderne, ale materiei mitice și literare, iar Markéta Bláhová dă o notă „feciorelnică” imaginilor dramatice psihoanalitice-suprerealiste.

Alți autori, care au trecut cu succes prin concursul „Radok”, și-au legat numele în majoritate de o scenă teatrală concretă, sau de un anume regizor: de exemplu, textele lirico-polițiste ale lui Egon Tobiáš au fost prezentate treptat de către Petr Lébl, Jiří Pokorný și Jan Nebeský, Miroslav Bambušek cu viziunile sale grosolane, suprerealiste este legat de „Činoherní studio” din Ústí nad Labem, David Drábek și cabaretele sale existențiale de „Studio Hořící Žirafy” din Olomouc, Samuel Königgratz (pe numele lui adevărat René Levínský) și piesele lui groteschi, absurdo-realiste de trupa „Nejhodnější medvídci” din Hradec Králové, iar actrița Iva Volánková și studiile ei dramatice poetico-psiho-logice de Teatrul „HaDivadlo” din Brno (și de influența lui Arnošt Goldflam, timp îndelungat regizor și autor al acestei scene). Câștigător al unuia dintre primele concursuri a fost și Tomáš Hychelský, care cu mult înaintea de apariția valului dramaturgic *coolness* în

Republica Cehă, a scris piesa *Nevinovații sunt nevinovați*, în care este surprins, în modul cel mai sugestiv și mai precis în contextul ceh, sentimentul vieții din care au apărut aceste texte. În cadrul acestui concurs, printre câștigători s-a numărat de mai multe ori și Iva Peřinová, autoare a unor fermecătoare piese de marionete, care reflectă ironic miturile literare cehe și caracterul național.

Pe lângă concursul „Radok“, s-au mai numărat, în ultimii ani, câțiva dramaturgi originali, cum ar fi de exemplu Lenka Lagronová, a cărei participare organică într-un astfel de tip de confruntare artistică este însă exclusă. Imaginile dramatice întunecate ale Lenkai Lagronová sunt conduse doar de fantezie, în spatele căreia simțim vulnerabilitatea și experiența dureroasă din încercările de a pune în concordanță complexa lume interioară, cu realitatea exterioară. „În afara“ concursului au rămas și autorii (Miroslav Krobot, Petr Zelenka, Antonín Procházka) ale căror texte au apărut în urma colaborării directe cu un anumit teatru – sau la comanda lui expresă – și astfel cu greu ar fi putut îndeplini una dintre regulile concursului, și anume, strictul anonim al autorului și interdicția de publicare a textului sau intenția de a-l publica înainte de afișarea rezultatelor concursului. Miroslav Krobot și Petr Zelenka și-au prezentat piesele în teatrul „Dejvice“ din Praga. Textele lor pun probleme referitoare la recunoașterea absurdității, a naturaleții și normalității în lumea actuală.

Dacă vom căuta în dramaturgia cehă din ultimii ani piese de teatru care au avut ecou nu numai acasă, ci și în străinătate, atunci putem vorbi mai ales despre creațiile a doi autori: Petr Zelenka și David Drábek.

Petr Zelenka (n.1967) a studiat scenaristică și dramaturgie la FAMU (Academia de film) din Praga. În anul 1997, a avut premiera *Butoniștii* – filmul său cu cele mai multe succese înregistrate până acum și care a obținut și prestigiosul Premiu Český lev (Leul ceh) pentru scenariu, regie și cel mai bun film. După un alt scenariu de-al său, s-a turnat în anul 2000 filmul cu cel mai mare succes de public – *Singuraticii*. Ca dramaturg și pentru prima dată și ca regizor de teatru, s-a prezentat cu piesa *Povestiri ale unei nebunii obișnuite*, scrisă în 2001, când a căutat zadarnic o piesă pe care să o pună în scenă la Teatrul Dejvice din Praga. Piesa a trezit în lumea teatrală cehă aceeași senzație pe care o treziseră filmele sale *Butoniștii* și *Singuraticii* în lumea filmului. Ea a fost prezentă la multe festivaluri din țară și din străinătate, textul obținând Premiul „Piesa anului 2001“ în ancheta criticilor și este unul dintre puținele texte dramatice contemporane cehe care a trezit interesul și în străinătate.

*Povestiri ale unei nebunii obișnuite* și scenariile de film ale lui Zelenka au avut în comun un fel de mod prin care, datorită unor combinații de momente bizare sau situații dezzechilibrate, cu personaje autentice, autorul a reușit să surprindă ceva esențial din caracterul (nebun) al timpurilor noastre. Comedia neagră a lui Zelenka este foarte apropiată în spirit filmului său *Butoniștii* prin înfățișarea lumii unor ființe dezzechilibrate în mod bizar. Este vorba despre oameni a căror viață, mai ales în planul cel mai intim, acela al relațiilor umane, se abate de la criteriile obișnuite, cu toate că nu putem spune despre ele că nu sunt normale. „Nebunia“ lor este expresia incapacității de a găsi o cale către ceilalți oameni. Acești eroi își trăiesc în singurătate soarta, înfășurați în coaja propriilor traume, incertitudini și insuccese.

Și tema celeilalte piese a lui Zelenka cu denumirea de *Teremin*, din anul 2005, poartă în sine o anumită bizarerie. Piesa a fost prezentată în regia autorului, tot de către Teatrul Dejvice din Praga. Eroul ei este savantul și muzicianul rus Lev Serghievici Teremin, care a inventat primul instrument muzical fără contact,

Relu POALELUNGI și Marian LEPĂDATU  
 în spectacolul-lectură cu piesa *Aquabelles* de David Drábek la Teatrul Odeon



Foto: George Dăscălescu

denumit teremin sau tereminvox. Instrumentul la care se cântă fără a fi atins, doar prin mișcarea mâinii de-a lungul a două antene ce ies dintr-o cutie de lemn, este considerat precursorul sintetizatorului și al muzicii electronice. Teremin l-a inventat în Rusia în jurul anului 1920 și, după ce i-a cântat la el chiar lui Lenin, a fost trimis într-un turneu de propagare a electrificării cu ajutorul tonurilor sale din eter. În a doua jumătate a anilor '20, Teremin a înregistrat succese prin toată Europa cu muzica sa ciudată, iar în 1927 a plecat în SUA, unde a trăit până în 1938.

Scena introductivă a textului lui Zelenka se desfășoară în ziua sosirii lui Teremin în America, iar sfârșitul îl reprezintă plecarea sa spre casă. Dar piesa nu este o simplă istorisire a succesului și decăderii lui Teremin. Inventatorul, care oficial lucrează pentru societatea comercială rusească Amtorg, este legat de marea sa patrie cu multe fire și duce o viață ascunsă, dirijat fiind de poliția secretă sovietică. Pe aceste baze își construiește Zelenka povestirea cu mijloace moderate, ca și când ar fi simțit că nu poate imagina nimic mai bizar decât a fost soarta în sine a lui Teremin. Revoluția rusă și crahul de la bursa din New York, concerte pentru celebrități americane și pentru mujici ruși, ce și-au înghițit proprii

copii în timpul foametei provocate de ciumă, teroarea stalinistă și lipsa de libertate în mijlocul visului american – acesta este mozaicul aranjat de Zelenka în așa fel, încât imaginea generală să prezinte nu numai cursul vieții unui inventator, dar și legăturile istorice în plasa cărora s-a trezit Teremin.

Un alt dramaturg ceh de succes este David Drábek (n.1970). Încă din timpul universității, unde a studiat știința filmului și cea teatrală, a înființat un cabaret modern, *Girafele arzând*, la care era autorul și regizorul tuturor punerilor în scenă. În anul 1995, a obținut Premiul „Alfréd Radok” pentru cea mai bună piesă a anului, cu textul *Jana din parc*, iar în 2003, același premiu pentru textul *Aquabelles*. A colaborat ca autor, regizor și dramaturg, cu Teatrul Klicper din Hradec Králové, unde piesa *Aquabelles* a fost pusă în scenă de Vladimír Morávek, una dintre cele mai mari personalități din regia contemporană cehă. Textele lui Drábek se caracterizează prin anecdotică și caracter epigramic. Folosește cu preferință clișee tipice timpurilor noastre: *chicul*, lumea mediatică, cultura de masă și cea comercială. În perioada actuală, autorul este principalul regizor al Teatrului Minor din Praga.

*Aquabelles* prezintă povestea a trei bărbați, care au un hobby ciudat: – „dansul în apă”, prin care reacționează la viața nesatisfăcătoare, chiar dacă fiecare dintre ei dintr-un alt motiv. Unul este dezgustat de lumea mediatică în care se mișcă pe post de moderator, al doilea este un înflăcărat activist ecologic, iar al treilea tânjește să se transforme în vidră, ceea ce și reușește până la urmă. Față de menirea textelor dramatice contemporane, adesea rectilinie, această piesă a lui Drábek despre criza vârstei mijlocii, are în sine un fel de duioșie și umor, ceea ce o ridică la nivelul de parabolă a lumii actuale și o așază printre puținele piese cehe la care se pot raporta cuvinte lui Dürrenmatt, citate la începutul articolului, adică la faptul că, „în imaginea vieții unei țări mici, se oglindește întreaga lume actuală”.

## Cătălina PANAITESCU

### Pe scenă și în lectură

Chiar înainte de a începe Festivalul Național de Teatru, am avut parte de o incursiune în lumea teatrului ceh. Inițiativa a fost a Teatrului Odeon, care, în colaborare cu Institutul Ceh din București, a pus la cale **Săptămâna Teatrului Ceh**, eveniment desfășurat între 27– 31 octombrie a.c.

Înainte de a începe cronică a unei manifestări teatrale, ceea ce o să se întâmple imediat, am să atrag atenția asupra frustrării și blazării colegilor teatrologi aflați la Odeon în seara premierei cu *Nickname*. Cu toții îmi spun că, în sistemul de stat, singurele teatre unde se mai întâmplă „ceva” sunt Odeonul și Teatrul Foarte Mic. În rest, se fac lucruri depășite, plictisitoare, neartistice, care nu mai interesează nici publicul și nici critica. Cât despre artiștii de breaslă, mă întreb ce i-ar inspira să vadă asemenea mizanscene? Cu ce, de exemplu, contribuie la remarcarea valorilor teatrului românesc în lume un spectacol ca *Burghezul gentilom*, ultima producție a Naționalului?

În teatrologii au dreptate. Într-adevăr, la Odeon se mai mișcă ceva, respectiv proiecte îndrăznețe, care propun o deschidere către fenomenul cultural european