

Daria DIMIU

Teatru la Dunăre

Când un oraș (mai ales reședință de județ!) resimte nevoia unui teatru profesionist de sine stătător, e normal ca instituția nou înființată să capete un nume de importanță cel puțin zonală. Și ce titulatură mai potrivită pentru vecinătatea Dunării și a Neajlovului decât Teatrul Valah!?

Oferta culturală se limita în Giurgiu la cinematografe, în ale căror săli – desigur, improprii reprezentațiilor teatrale – poposeau și trupele profesioniste în turneu, se produceau și spectacolele de amatori Cu aprobare de la „centru” și prin efort financiar local, la mijlocul anilor '60, actualul sediu al teatrului se înălța cu destinația de Casă de Cultură. În 1968, orașul a fost declarat municipiu. După o vizită în Bulgaria, convins că nu poate exista oraș mare fără teatru, Ceaușescu impune mutarea aici a instituției bucureștene deja existente, Teatrul „Ion Vasilescu”, implicit forțază colectivul actoricesc la navetă. Astfel se face că pe scena actuală au răsunit odată pașii lui Hamdi Cerchez, Lucia Burcovschi, Stelian Cremenciuc, Constantin Rășchitor etc. După '89, mulți răsuflă ușurați că au scăpat de navetă și revin acasă. Omeneste de înțeles, dar timp de trei ani orice activitate teatrală încetează. În 1993, actorul Mircea Crețu (originar din Giurgiu) ia inițiativa întemeierii unei instituții teatrale stabile în incinta fostei Case de Cultură, îi fixează denumirea actuală¹ și devine primul director.

Ediția a XII-a a **Festivalului Internațional al teatrelor din orașele dunărene** a ocupat săptămâna 21–27 septembrie 2009, presupunând câte un spectacol pe seară. *Flyere*-le aranjate cronologic, și în culorile curcubeului din mapa de dimensiuni reduse (ideală pentru poșete!) conțin informațiile strict necesare asupra fiecăruia. Reprezentațiile de început și sfârșit au aparținut teatrului-gazdă.

Operație de întinerire (Lifting) de Pierre Chesnot s-a jucat în anii '80–'90 la teatrele din Pitești și Bacău. La Giurgiu, vodevilul francezesc a fost regizat de Mircea Crețu (care deține și rolul principal). Viața unui bărbat încă în putere *Maximilian Martineau* – căci „tineretea e o stare de spirit” (oare de ce numai vârstnicii susțin mereu asta!?) – e dată peste cap de două evenimente majore și succesive: angajatorul îl pensionează, nevasta *Juliette* (deopotrivă fină și impetuoasă Anca Aleksandra) intenționează divorț. Ca atare, se refugiază în liniștea casei de la țară, lângă care are surpriza să descopere că s-a construit o clinică de întinerire și înfrumusețare. În căutare de clientelă, doctorul *Ferenbach* (Vasile Toma) își oferă serviciile în schimbul unei pădurici din apropiere, proprietatea fostei doamne Martineau.

Muzica de început și sfârșit, un fel de suspans pe ritmuri joviale, condensează auditiv ideea piesei: toată lumea urmărește pe toată lumea, dar neașteptatul tronează.

¹ Fusese vehiculat și numele lui George Vraca, a cărui mamă era originară de pe aceste meleaguri.

Decorul reprezintă curtea lui Maximilian, având în fundal gardul și porțița, în stânga – peretele cu ușa de intrare a casei și balconul dormitorului de la etaj. Acțiunea se desfășoară majoritar pe un podium (a cărui utilitate practică îmi scapă) cu trepte incomode la urcarea cu tocuri.

Aura Cășărașu face dintr-un personaj secundar în economia piesei (*Madame Robert*, menajera) o prezență mereu de urmărit în spectacol. Dedicată trup și suflet familiei Martineau, se schimbă sesizabil în comportament când, după ce săvârșește miracolul de întinerire, doctorul se oferă să tragă și ițe matrimoniale. Sperând că atenția celui transformat s-ar opri asupra ei, Madame Robert își desface severa coadă de cal cu un gest pe cât de discret, pe atât de senzual și întreg trupul îi este străbătut de un fior de feminitate, de parcă odată cu elasticul scăpase și de un zăgaz socio-moral.

Orașul Belgrad (clasat, ca mărime, al treilea de pe cursul Dunării, al treilea din sud-estul Europei și primul din fosta Iugoslavie) a fost de-a lungul istoriei implicat în mai mult de o sută de conflicte internaționale și de 44 de ori dărâmat. Spectacolul Teatrului Slavija din Belgrad, *Casa fără fereastră* (scris de actrița sârbă de teatru și film Ljiliana Lazic, care aici interpretează rolul norei *Anja*) este străbătut de un filon special, mai degrabă nostalgic decât naționalist.

Decorul simplu, în culori cernite, delimitat de trei cadre dreptunghiulare de lemn, desemnează convențional pereții pivniței unde are loc acțiunea. Pe fundal, doar ramele cu patină amintesc strălucirea și poziția socială de altădată a familiei. Tablourile valoroase au fost treptat și fără învoire vândute de nepotul *Marko* (Milan Vasic), pentru subzistență. O comodă, un jilt și lustra, rămășițe ale traiului de odinioară, sunt și ele purtate în culise de mașiniști înainte ca perdeaua de întuneric ce separă tablourile să coboare.

Absența dinamismului scenic a îndemnat mulți spectatori (majoritar liceeni) să părăsească sala. Piesa fiind construită într-un stil narativ simplu și confesiv, stilul de joc realist/stanislavskian acordă mult mai mare importanță mimicii și gesticii semnificative. De altfel, mișcarea e inerent redusă când cinci suflete se adăpostesc în același spațiu strâmt. Pe fondul războiului exterior (punctat sonor de tiruri de mortiere, pași cadențați sau acorduri cazone), conflictul din încăperea subterană rezultă din îngemănarea neînțelegerilor și a nemulțumirilor fiecăruia. Bunica *Maka Lela* (Djurđija Cvetic) e figura centrală. Soție de ofițer școlit la Saint Cyr, bătrâna păstrează în toată ființa ei aerul aristocratic.

Tradiționalul conflict noră-soacră și cel inerent dintre generații învelesc racila mocnită dintre clasele sociale. În mod bizar, cele două femei se aseamănă prin inacceptarea prezentului: în timp ce bătrâna (refuzând cu obstinație să depășească linia trasă în prag cu creta) face dese referiri la prințul Pavic, la o mătușă demult decedată sau la mobilele din casa confiscată, nora – fostă actriță –, dă replici ale gloriei trecute (inadaptata Nina din *Pescărușul*) și tresare la fiecăre zgomot mai apropiat și se tot apropie de ușă („mi-or fi adus rolul?”).

Spectacolul *Flambé*, regizat de Alexander Berovski la Teatrul „Sava Ognianov” din Ruse (Bulgaria) e dezvoltat sub forma a 12 tablouri din proza lui Hanoch Levin, culminând cu *Bătrâna din Calcutta*. Din înaltul scenei atârnă sfori abia vizibile de care actorii prind la începutul spectacolului diverse obiecte de decor și recuzită, pe care le înlătură treptat, astfel că, la sfârșit, spațiul de joc arată ca în așteptarea unui etern început.

Regretabila absență a supratitrării (bolnav, traducătorul n-a reușit să predea la timp varianta românească), combinată cu compoziția – deloc favorabilă, dar

imposibil de controlat – a sălii a avut un nesperat efect pozitiv din punct de vedere teoretic: bariera lingvistică piere la stabilirea empatiei...

Orice părinte va fi ezitat mult înainte să-și ducă odorul la spectacolul Teatrului de Păpuși din Ruse, intitulat *De unde vin bebișorii*. Cinci marionetiști la vedere, în costume neutre, dau viață personajelor antro- și zoomorfe. Construit pe cutie neagră, decorul se schimbă des, pentru a ilustra incursiunea lui Bobby în aflarea dificilului adevăr. Marionetele de aproape un metru sunt simpatic realizate și individualizate: copilul are zuluți blonzi, tatăl – față prelungă și păr negru, mama – onduleuri roșcate, bunica rubicondă tricotează, bunicul chel dormitează citind ziarul, vânzătoarea lăcrimează la reviste *glamour*; chiar și familia de berze e diferențiată, El având papion, ea – o cochetă băsmăluță. Pe rând și încurcați, cei întrebați îl îndreaptă pe micuțul curios spre mereu alte persoane, până când mama îi explică, folosind o rochie albă și un frac supradimensionate, că el a crescut înăuntrul ființei ei ca o lumină, întrupare a dragostei părinților. Și că în fiecare an sărbătoresc cu tort și lumânări decizia copilului de a se alătura omenirii.

Ultimul deceniu a impus o adevărată modă a lui Don Quijote. Cavalerul Tristei Figuri a invadat scenele teatrale, muzicale și de balet, a ajuns și pe ecranele mari și mici, păstrând o mai mare sau mai mică legătură cu eroul cărții lui Cervantes. Versiunea scriitorului maghiar contemporan László Gyurkó, laureat al Premiului „Kossuth”, intitulată *Aventurile înfricoșătoare și moartea minunată a lui Don Quijote de la Mancha*, Cavalerul Tristei Figuri a beneficiat de la premiera absolută (1972) de numeroase traduceri și montări. La Deutsche Bühne Ungarn (Teatrul Maghiar în Limba Germană) din Szekszard (Ungaria), această tragicomedie cu cântece a fost regizată de András Tóth. Andrei Hansel atribuie personajului titular un aer de poezie și noblețe mai mult prin ținută, rezervă, concentrarea privirii decât prin volute vocale, ceea ce lasă spectatorului plăcerea de a discerne el însuși. Din scenariul comprimat folosit, se rețin rezolvările scenice ale luptei cu moara de vânt (de reținut și ca alcătuire scenografică, paletele ei fiind acționate prin pedalarea ritmică pe biciclete fixe), secvența captivității – întâi în căruța condamnaților, apoi în simpla cămașă de forță. Secvența teatrului de păpuși, când Don Quijote sare în ajutorul cavalerului rătăcitor Don Cristobal fără să țină cont că acesta e o biată marionetă, se cuvine amintită atât pentru frumusețea teoretică a meditației despre importanța mimesisului, cât și datorită sensibilității și energiei din realizarea scenică – parteneri direcți: Melinda Pitz și Péter Fábian. Deținător a trei roluri, Gregor von Holdt se impune ca o prezență magnetică, prin maxima economie de mijloace de expresie, personajele încredințate lui fiind diferențiate aproape exclusiv prin mișcări studiate ale mâinii și prin schimbarea intensității privirii.

Pe Florin Ionescu (regizor și interpret al *Domnului cu pălărie*) și pe Andrei Hansel (*Domnul cu baston*) i-am revăzut în *Buzunarul cu pâine* de Matei Vișniec, spectacol venit tot de la Szekszard, aparținând Teatrului Românesc din Ungaria. Sobri în ținută, dar cu vădite accente comice în mimică și gesturi, în permanență concentrați pe gravitatea problemei (un câine ajuns nu se știe cum într-o fântână), cei doi interpreți marchează evoluția personajelor pe tot parcursul unui dialog aparent nevinovat, trecând de la compasiunea comună față de creatura necunoscută și neajutorată până la suspectarea reciprocă. Substanța dilematică și profund filosofică a textului se ivește abia la final când, deasupra celor doi începe să „plouă” din înaltul scenei cu bucățele de pâine. Lumina coboară încet peste sală când, depășindu-și stupoarea și neîncrederea inițiale, personajele se abandonează unui

emoționant *Tatăl nostru*: trăim în cercuri concentrice sau pur și simplu, „cineva, acolo sus, ne iubește“...

Premiera teatrului-gazdă, *Lumea se învâрте, iar eu stau pe loc*, scris și regizat de Felix Crainic se prezintă pe afiș drept „scenariu aproape hollywoodian“. Spectacolul se remarcă mai ales prin temeritatea de a sfida complet convenția spațiului teatral. Se joacă în varii puncte ale cutiei italiene – lateralele, fundalul și rampa pierzându-și, astfel, sensul –, nu numai pe orizontală, ci și pe verticală: actorii se ivesc din fosă ori se cațără într-un punct de decor construit (puntea superioară a unui vapor), în balconul de lumini (în general, obturat văzului publicului) și chiar pe imensa țevărie termică din spatele scenei, acum denudate. Cei 56 de spectatori, comasați în mijlocul scenei pe scaunele – în mod voit nici măcar riguros orânduite geometric – sunt prinși ca într-un malaxor în centrul acțiunii și se pot cu adevărat gândi la titlul piesei (de fapt, replica unuia dintre personaje).

În rolul francezului nițel abulic, nițel naiv *Schlutz*, tânăr însurățel cu tendințe patriotice („sunt de-ai noștri, sunt din rezistență“, sună o replică) și visuri modeste (un chioșc cu clientelă formată din îndrăgostiți), Cosmin Crețu apelează la pronunțate efecte mimice.

În contrapondere, Mihai Marinescu în rolul descărcărețului american *Woody*, – care se presupune a exercita asupra partenerului o subjugare apropiată de psihologic intitulatul „sindrom Stockholm“ – nu utilizează mai deloc semne exterioare. Cu rare excepții (dialogul de pe corabie sau fragmentul confesiv din timpul masajului), nici vocea nu i se încarcă de nuanțe care să justifice teama și adorația insuflată partenerului. Din personajul colectiv (mulți elevi ai programului „Școala de teatru“ – inițiat de Teatrul Valah – și câțiva actori) se detașează prin concentrare, mobilitate Giulia Ionescu.

Mircea GHIȚULESCU

Giurgiu: între frac și blue-jeans

În condiții financiare foarte dure, când ministresele aruncă banii pe fereastrele abia acoperite cu perdele și pe distracții de bălci, iar magistrații își trag pensii de zece mii de dolari pe lună (arătând „hoțul“ cu degetul), actorul Cosmin Crețu, directorul Teatrului Valah din Giurgiu a găsit bani (cu țârâita, dar tot bani sunt) să facă a 12-a ediție a **Festivalului Internațional al teatrelor din orașele dunărene** (21–27 septembrie 2009) invitând trupe din Bulgaria, Serbia și Ungaria. Este, cum spunea Cosmin Crețu în cuvântul de deschidere, un festival „între frac și blue jeans“, făcut și pentru tradiție, dar și pentru puștimea ce forfotește în sală. Festivalul nu s-a deschis nici cu frac, nici cu blue jeans, ci cu *Imnul României*, pe care nu l-am mai auzit demult, așa că a fost un bun prilej să-l recapitulez. A urmat spectacolul gazdelor cu *Lifting* sau *Operație de întinerire*, o comedie a ilustrului Pierre Chesnot,