



# SUMAR

## TEATRUL AZI

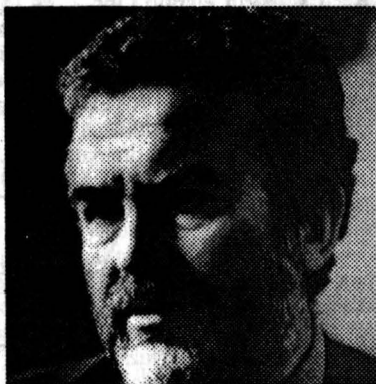
**ANTITEZE** de Dumitru Solomon, p. 2 ● **DIALOG:** Carmen Stănescu, p. 3; Alexandru Tocilescu, p. 17 ● **IDEI:** Călătorul și străinul de George Banu, p. 5 ● **CE SE ÎNTÂPLĂ ÎN TEATRE:** TEATRUL DE COMEDIE (II), p. 7 ● **Toamnele singurătății** de Mihai Ispirescu, p. 11 ● **DIALOGURI SECUNDE:** Dan Grigore, p. 13 ● **Teatrul văzut din parlament**, p. 14 ● **Victoria – piesă de Cristina Ioviță**, p. 19 ● **PORTRET:** Cornel Scripcaru, p. 24 ● **PUNCTE DE VEDERE:** O nouă alianță a domnului Manolescu de Alice Georgescu, p. 25 ● **PROSCENIUM:** Alexandru Bindea, p. 26 ● **CRONICA:** Phaedra, Antigona, Vizita bătrinei doamne, Sinucigașul, Angajare de clown, Ciocanul, Hoțul cinstit, p. 28 ● **TELETEATRU** p. 34 ● **TEATRUL RADIOFONIC**, p. 35 ● **Ghetoul la timpul prezent**, p. 36 ● **CU OCHIUL LIBER** de Adriana Bittel, p. 38 ● **CARTEA DE TEATRU**, p. 39 ● **TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII:** Teatrul Național din Craiova, p. 41 ● **Un dialog mai mult sau mai puțin antropologic**, p. 43 ● **SCENA LUMII:** Strehler și Goldoni, p. 45; Frumos e în septembrie (și) la Vicenza, p. 46.

### REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

Redacția și administrația  
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2  
tel.: 614.35.58

#### REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON  
(redactor șef)
- MAGDALENA BOIANGIU  
(secretar general de redacție)
- ALICE GEORGESCU
- VICTOR PARHON
- IOANA POPESCU  
(tehoredactare)



Cititorii din străinătate se pot abona adresându-se la:  
„RODIPET” S.A. P.O. BOX 33-57,  
telex 11995, 11034, FAX 90 - 17.40  
București, Piața Presei libere nr. 1,  
sector 1; sau: „ORION” S.R.L.,  
Splaiul Independenței nr. 202 A,  
sector 6, București, telefon 617.34.07  
FAX (400) - 42.41.69  
I.S.S.N. 1220 - 4676

coperta I: Ion Caramitru, un Creon în civil  
(foto: Chr. Tselios)  
coperta II: Teatro Olimpico de la Vicenza  
coperta III: Scenă din Antigona lui  
Alexandru Tocilescu  
la Teatrul Bulandra;  
în centru, Ion Besoiu  
coperta IV: Actrita Diana Lupescu

Tehnoredactare computerizată: PROREP S.R.L.

imprimat la STUDIO A4

# Dumitru Solomon

## TEATRUL ROMÂNŌ-UNIVERSAL

**I**n timp ce stăteam timizi, cu sufletul la gură, prin anticamerele Europei și Americii, teatrul românesc a pulverizat barierele, dovedindu-se cel mai bun produs național de export, sau, cum a zis cineva, cel mai bun ambasador al României. Astfel au aflat europenii, americanii, canadienii, sud-americanii, japonezii, australienii că în România, a cărei capitală – ce surpriză! – nu e Budapesta sau Sofia, ci București sau, eventual, Craiova, se face un teatru la cea mai înaltă cotă de valori și modernitate. Mesagerii noștri sînt Teatrele Naționale din București, Craiova, Cluj, Iași, Teatrul Nottara, Teatrul Bulandra, Teatrul Odeon, Teatrul Levant, Teatrul Masca, Teatrul franco-român, cîteva teatre de păpuși. Festivalurile internaționale ne deschid larg porțile (ce n-am da să ni se deschidă la fel de generos și alte porți...), articolele despre teatrul românesc din ziarele străine le copleşesc pe cele despre infractorul român ce operează în Europa. Numele lui Liviu Ciulei, Andrei Șerban, Silviu Purcărele par să fi pus în umbră pe cele ale lui Gheorghe Funar, László Tókes sau Miron Cosma. **Trilogia antică, Ubu rex, Visul unei nopți de vară, Titus Andronicus** au dislocat – cît s-a putut – din centrul atenției mondiale tetralogia minieră de la București, bastonada româno-maghiară de la Tirgu Mureș și meciurile de lupte libere din Parlament.

Dacă teatrul românesc a trecut peste trei oceane, dramaturgia românească, în schimb, s-a oprit la Dunăre. (Ca să nu fiu nedrept, **Angajare de clovn** de Vișniec a ajuns totuși pînă la Bonn, iar **Ce ne facem fără Willi** de Astalos, în Costa Rica.)

Dramaturgia noastră nu trece Dunărea – mi se va răspunde – fiindcă ea nu există. Nu are nici un haz să continuăm dialogul pe tema „ba da” – „ba nu”. Întotdeauna se vor găsi opinenți autorizați care vor spune „da” și alții, la fel de autorizați, care vor spune „nu”. Primii sînt dramaturgi, regizori și o parte dintre critici, ceilalți sînt directori de teatre, secretari literari și o altă parte dintre critici. Ping-pong-ul se poate prelungi cît un campionat mondial, dar, probabil, fără un rezultat precis. Chestiunea e că, dacă există, piesele românești nu prea pot trece oceanul sau măcar Dunărea cu avionul sau cu barca, ci numai **cu un teatru**. Cînd acest lucru s-a întîmplat, nu știu să fi existat vreo revoltă împotriva textului. Din contră! Participarea Teatrului Levant cu **Angajare de clovn** la Bienala din 1992 de la Bonn a provocat traducerea piesei în limba germană și înscrierea ei în repertoriul teatrului de la Konstanz, condus de unul dintre organizatorii Bienalei, Rainer Mennicken.

Bine, bine, vor riposta susținătorii lui „ba nu”, unde sînt totuși piesele, despre care noi încă n-am aflat nimic? Există ele cu adevărat? Pot fi ele jucate? Întîmplarea a făcut să citesc, pentru un concurs de comedie, mai multe piese scrise înainte sau după decembrie 1989. Aceste piese **există** și pot fi citite de către sceptici (directori, secretari literari, critici, regizori, actori) fie în diverse publicații, fie în manuscris. **Șarpele monetar** de Tudor Popescu, o satiră aprigă a spiritului mercantil, în vechea revistă „Teatrul”, **Desfacerea gunoaielor** de Marin Sorescu, o comedie absurdă a situației românilor sub dictatură, în mai multe numere din „Literatorul” de anul trecut, **Călugărul Filippo Lippi...** de Dumitru Radu Popescu, o fantezie monahală pe teme erotice și artistice în Florența epocii lui Vlad Țepeș, în manuscris, **Echinox** de Rodica Tott, o comedie satirică deloc inactuală despre producția fără utilitate și fără beneficiari, în manuscris. „Teatrul azi” a publicat o serie de piese fie în corpul revistei, fie în cele două suplimente „Avanscena”. UNITER a premiat piesa **Evangelisti** de Alina Mungiu. Au apărut, după 1990, volume de teatru sub semnăturile lui Tudor Popescu și Radu F. Alexandru, nemaivorbind de volumele de dramaturgie publicate înainte de 1989. Chiar nici **una** din aceste piese publicate să nu intereseze teatrele? Chiar nici o piesă a lui Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Marin Sorescu, D. R. Popescu sau Tudor Popescu să nu se ridice la nivelul unor mediocre producții americane, englezești, franțuzești sau elvețiene care se joacă pe scenele unor teatre de la noi? Nu mă număr printre aceia care susțin că între două piese mediocre e de preferat să o joci pe cea românească. Sînt convins că între două producții mediocre, de preferat e să nu joci nici una. Disputa nu trebuie dusă pe un teren politic: a juca piese românești sau piese străine. Destulă vreme ne-am apărut mediocritățile naționale împotriva invaziei străinilor. Se pare însă că a venit momentul să mai strecurăm, între valorile universale – și în pofida sub-artei, indiferent de proveniența ei, internă sau externă –, valorile naționale autentice. Comercialismul de tarabă, care nici măcar nu aduce spectatori și bani, nu poate fi protejat (nici nu are nevoie!) în detrimentul substanței, gîndului și valorii.

Nu e obligatoriu ca directorii și secretarii literari să investigheze sertarele autorilor. E destul să cerceteze bibliotecile și să citească revistele. Și, mal ales, să-și scoată din cap, cîtă vreme nu sînt în cunoștință de cauză, că dramaturgia românească este inexistentă. Abia după aceea să măsoare, să compare și să aleagă.

S-au proiectat cîteva teatre binaționale, dintre care unele au început să producă: teatrul franco-român și teatrul româno-american. Aflăm că sînt în perspectivă un teatru româno-irlandez\* și unul româno-italian. Fie și româno-belgian, româno-suedez, româno-tunisian sau româno-thailandez. Dar dacă aceste teatre vor funcționa exclusiv cu texte și regizori străini, iar **româno** va însemna doar, din cînd în cînd, niște actori – care sînt în stare să învețe și limba thailandeză numai să joace –, proiectele nu mi se par productive pentru noi. Modestia, care ne caracterizează, ne va menține în permanență pe planul al doilea, chiar dacă pe firmă vom figura primii. Nu cred că e cazul să ne sub-evaluăm pînă și cultura. ■

\*Între timp, teatrul româno-irlandez a și avut o premieră cu piesa **Urechea lui Ceaușescu**



# DIALOG

## CARMEN STĂNESCU: „Acest contur mișcat, necoincident...”

### ■ Ce satisfacții, ce întâlniri noi s-au produs în ultimul timp?

□ Sint foarte mulțumită de ultimii ani, dar nu în mod special, pentru că tot timpul m-am simțit extraordinar în teatru, de când am călcat prima oară pe scena Teatrului Național – locul unde a început cariera mea de actriță și unde joc și azi. Am întâlnit foarte multe roluri de mare succes. Publicul le întâmpină cu aceeași căldură și curiozitate și după ani de existență pe afișe. Când, după invazia programelor TV, spectatorii s-au retras, ne-am speriat, desigur. Dar refluxul n-a fost de lungă durată. Unii vin acum de mai multe ori la aceeași piesă, cunosc replicile, le rostesc chiar ei. Așa că a început să ne vină tuturor inima la loc în privința publicului. Un succes recent e spectacolul *Părinții teribili* de Cocteau, în care joc alături de Damla Crîșmaru, Adela Mărculescu și de doi tineri foarte talentați: Mircea Anca și Tatiana Constantin.

### ■ Simțiți că publicul vă împlinește rolurile?

□ Nu degeaba se spune că publicul e marele nostru partener. Depinde de noi cum știm să-l câștigăm, să-i dăruim replicile și să primim replica de la el.

### ■ V-a înspăimântat vreodată publicul?

□ Nu publicul, ci greutatea rolurilor mele. Mă speria ideea că trebuie să fiu în formă în fiecare seară. În fond, fiecare reprezentație e un nou examen, nu scapi de griji o dată cu premiera. Cu trecerea anilor, mi-am format un public care mă iubește, care așteaptă să apar pe scenă, care pretinde enorm de la mine. Toate acestea înspăimântă un actor...

### ■ Și-l dau putere.

□ Chiar la o vîrstă mai înaintată primim această forță, această energie care iradiază din sală. Abia aștept să încep ceva nou pentru a provoca o altă întâlnire. Am în proiect o colaborare (a doua, după *Menajeria de sticlă*) cu regizorul Mihai Manolescu, legată de o piesă adorabilă – *Locomotiva* de André Roussin –, un text scris special pentru Elvira Popescu și care a fost ultimul ei succes în 1967.

■ Ați lucrat cu regizori importanți – Sică Alexandrescu, Mihai Berechet, Horea Popescu. Ce anume au inspirat el jocul dumneavoastră?

□ Am primit foarte multe lucruri bune de la maestrul Sică Alexandrescu. Pot spune că el „mi-a făcut vînt” în comedie. Eu am intrat ca actriță de dramă în Teatrul Național, dînd replica unei absolvente în examenul ei de sfîrșit de Conservator, în rolul Ekaterina Ivanovna din *Frații Karamazov*. Pe vremea aceea, Naționalul punea la dispoziția absolvenților sala, costume, decoruri. Am ieșit strălucit la acest examen, toate ziarele au scris și, în urma succesului, Tudor Vianu m-a angajat la Național, după primul an de Conservator. Intrînd în roluri de la bun început, sigur că am început să neglijez școala. Urmarea a fost că am rămas repetentă la Marioara Voiculescu – profesoara mea, care mă iubea și căreia îi semăn foarte mult, ca talent, ca temperament, ca fizic. Am făcut apoi doi ani într-un an și am continuat cu Teatrul Național. Sică Alexandrescu m-a distribuit numaidecît în *D’ale carnavalului*, în rolul Mița Baston, alături de Giugaru, Birlic, Ghibericon, Niki Atanasiu și apoi nu m-a mai lăsat din mîină, mi-a dat roluri frumoase de comedie în Molière, Caragiale. De la el am învățat cum trebuie respectat textul lui Caragiale, desăvîrșit, dar care totuși tentează la tot felul de schimbări, adăugiri. Unii actori, din fericire, puțin la număr, „murdăresc” replicile, le improvizează, modificîndu-le, astfel încît nu le mai poți asculta fără să te crispezi. E ca și cum am încerca să-l „îmbunătățim” pe Eminescu. Și se



© Carmen Stănescu în *O scrisoare pierdută*, alături de Niki Atanasiu

întîmplă din păcate și acest lucru.

Sică Alexandrescu era de o punctualitate și de o rigoare impresionantă. La fel, Mihai Berechet. Pot să spun că aceștia au fost regizorii mei. M-am împăcat cu ei și ca temperament, lucrau repede, concentrat. Am colaborat cu alți regizori, care mă oboseau teribil în repetiții tocmai prin acest „*langsam*” – prin pauze și discuții care dizolvau atmosfera piesei și forma fragilă a rolului.

■ **Fiindcă explorarea noastră în timp merge în sens invers, v-aș întreba cum a început această mare dragoste pentru teatru.**

□ Îmi amintesc de frumusețea părinților mei. Îmi plăcea să-i privesc atunci cînd se aranjau să plece la un bal. Eleganța lor mă încînta. După ce plecau, inventam costumații din te miri ce. Mai tîrziu, pe la 6-7 ani, părinții mă duceau la fascinantele spectacole ale Teatrului Național. Mă atrăgea nespus **Vlaicu Vodă** cu Toma Dimitriu și Agepsina Macri și îmi întreținea plăcerea pentru teatru. Am știut de la început că voi fi actriță, iar drumul mi l-am ales fără șovăire.

■ **...fiind sprijinită în continuare în familie – de soțul dumneavoastră, Damian Crișmaru.**

□ Prea comodă nu este treaba aceasta. Mărturisesc că eu am emoții în plus și pentru el, iar el le trăiește și pe ale mele. Și asta durează de 40 de ani. Însă ne înțelegem foarte bine, sîntem amîndoi foarte exigenți în ceea ce privește profesia noastră. Am jucat destul de puțin împreună: în **O femeie cu bani**, în **Părinții teribili**, în **Mecanismul infernal**, tot de Cocteau, și poate ne vom da replica și în **Locomotiva**.

■ **Care sînt sursele de optimism pentru un actor? Care**

**sînt punctele pe care se sprijină într-o existență atît de imprevizibilă?**

□ Sursa există în mine și în acest teritoriu inepuizabil de unde ne vine pofta și înțelegerea pentru meserie – viața. Cred că actorul are un dar special de a privi și de a recepta întîmplările din jurul lui. Îmi place foarte mult natura. E poate cel mai frumos lucru din viața noastră, a pămîntenilor; din păcate, stricat uneori de drumeții care nu cruță nimic. Mă ajută teribil – vorbind de optimism – tot ce e viu, plin de forță și de mișcare: sportul (de altfel, am fost și în echipele naționale de tir și natație), marile competiții. Muzica de bună calitate mă relaxează și îmi împlinește răgazurile de peste zi.

■ **Ce lucruri ați vrea să schimbați prin teatru?**

□ Se încearcă prin teatru educarea publicului. Aș vrea să reușim să învățăm publicul, în special pe cel tînăr, să rostească frumos, limpede cuvintele, nu obosit, imprecis, „mototolind” sunetele în amestecuri greu de recunoscut. Dacă ne-am întoarce cu gîndul la Nichita Stănescu, aș stăruia asupra acelei fraze-temei: „limba română e patria mea”.

■ **Au existat replici, personaje care v-au dominat o perioadă ca stare de spirit?**

□ Nu, n-aș putea spune acest lucru. Personajele pe care le-am jucat nu m-au transformat. Nici eu pe ele, de altfel; nu e bine să le aduci la un numitor comun, să le faci să-ți semene. Am căutat ca fiecare rol să albă viața lui, total alta decît a mea, alte lumini, alte spaime, alte slăbiciuni. În acest contur „mișcat”, necoincident (cu mine) stă frumusețea și misterul profesiei de actor.

ADINA BARDAȘ

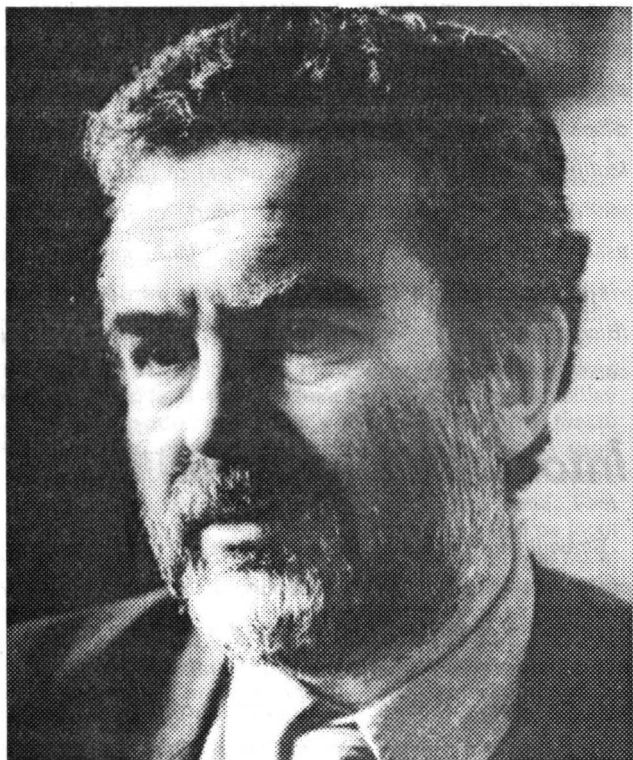
© Carmen Stănescu în **Părinții teribili**, cu Mircea Anca

foto: Armand Rosenthal





## CĂLĂTORUL ȘI STRĂINUL



### Roman și teatru

Pentru ceilalți, călătorul este străinul. Străin față de cei ce nu se deplasează. Dacă el traversează o inițiere umblînd prin lume – căci orice călătorie este o inițiere – atunci cînd străbate prin grupuri nemișcate el le tulbură, iar trecerea sa apare ca un eveniment. Cei doi termeni aflați în contact suferă în egală măsură efectele întîlnirii. Există o influență reciprocă. Dacă relatarea unei călătorii și a metamorfozelor ființei este mai degrabă de ordin epic – Ulise și păsările lui Attar, Wilhelm Meister și personajele lui Hesse aduc mărturie în acest sens –, perturbarea provocată de sosirea unui străin e mai curînd de ordin **dramatic**. Romanul povestește mișcarea ce-l schimbă pe cel care o face, iar teatrul se ocupă de efectele acestei mișcări asupra unei lumi staționare. Există desigur excepții, însă acestea, fie că e vorba de *Faust*, de *Peer Gynt* sau de alte texte expresioniste, încearcă toate să impună scenei o vocație romanescă, violentînd-o prin chiar acest fapt. Dacă romanul redă integralitatea unui drum, teatrul detașează un episod; în acest fel, avem, pe de o parte, un itinerariu, iar pe de alta, o etapă.

Călătorul și străinul.

### De la celălalt mal la nicăieri

La ideea de deplasare pe care o actualizează străinul se adaugă cea a unor granițe. Străinul aparține unui spațiu asimilat cu ideea de „altă parte”, de alt undeva (personajul lui Camus e „un străin printre ceilalți”. Deși nemișcat, el se află în altă parte). Străinul vine întotdeauna de pe un alt tărîm. Există bineînțeles în această îndepărtare grade diferite care merg de la distanța minimă – Nina din *Pescărușul* vine „de pe celălalt mal” – pînă la extensia maximă – Fedra vine din Orient – sau chiar pînă la absența de repere geografice – străinii lui Ibsen sînt lipsiți de orice determinare teritorială. De pe malul celălalt spre nicăieri – iată domeniul străinului. Acesta se desfășoară în cercuri a căror circumferință se lărgeste din ce în ce mai mult.

Străinul aparține așadar unui alt undeva, mai mult sau mai puțin definit, dar se enjează în figură dramatică prin simplul fapt că se deplasează, se apropie, pătrunde într-un mediu care nu-i aparține.

Sosind, el răspunde unei așteptări, unui vis nerealizat al celor care nu se mișcă. În acest fel, el se dă drept variantă mai apropiată a Celuilalt. Străinul, spre deosebire de cei pe care-i vizitează, se deplasează și, trecînd granițele, atenuează distanțele și face posibile întîlnirile. El apare ca un termen de legătură între Celălalt și ființele imobile, între excesul de distanță ce eșuează în anonimat și proximitatea absolută. Străinul e un intermediar care transportă existență. Trăire.

### Trupul străinei

Toate marile îndrăgostite ale teatrului sînt străine. De la Medeea la Fedra, de la Cleopatra la Salomeea. Ele fac să apară o dimensiune necunoscută a trupului și dezvăluie amplitudinea devastatoare a unui erotism violent. În lumile aflate sub controlul rațiunii, străina face din corpul ei o instanță aflată în afara rațiunii, căreia îi e în același timp preoteasă și prizonieră. Aceste femei vin de fiecare dată fie din Palestina, fie din Egipt sau din Armenia, din spații unde dorința se desfășoară mitic liberă de orice constrîngere, indiferentă față de orice ordine liniștitoare. Ele fascinează cufundîndu-se în erotism ca vocație și destin. Străina este cea în care se întruchipează mai mult decît în oricine lipsa de măsură, hybrisul trupului. Dintre bărbați, cine este cel care va trăi

la fel de puternic ca aceste îndrăgostite ravagiile unei pasiuni sinucigașe? Othello, Maurul, Străinul.

## Viața este în altă parte

Străinul este fascinant acolo unde oamenii cred că viața e în altă parte. La Ibsen, eroinele își percep lumea ca pe o ordine solidificată, stagnantă, de unde nu se mai poate lua nimic bun. Ele sînt locuite fără încetare de o lipsă și de o asfixie periculoasă. Iată de ce ele îi pîndesc pe marinarii ce revin de pe mare și pe călătorii ce revin de nicăieri. Ei aduc ceva necunoscut, de nestăpînit de către niște ființe pe care spațiul burghez le înăbușă, închis în sine, refractar la mișcare, opac față de ce vine din afară. Călătorii răspund astfel unei așteptări. Străinul întruchipează un mod de viață visat, la care existența cotidiană nu îngăduie accesul.

Că atinge doar un mediu – este străinul tangentă – sau că îl traversează – este străinul secantă – străinul nu zăbovește (dacă o face, își pierde puterea). Din punct de vedere dramatic se stabilește astfel o relație între scurtimea trecerii și violența zguduitoră ce face să se clatine o stabilitate preliminară, adesea artificială. După o scurtă fericire, trecerea străinului aduce cu ea tragedia: ființa ce rămîne suportă și mai puțin mediul pe care îl detesta dinainte. Pentru ea, după ce a întrezărit o altă ieșire, la care nu mai ajunge, nu e alt răspuns decît sinuciderea. În urma străinului rămîn adesea cadavre. Dacă nu, fixarea melancolică a unei amintiri: așa, ceea ce n-a durat decît o clipă se întinde pe o întreagă viață.

## Avatarurile unui motiv

Tema „Viața e în altă parte” pe care se întemeiază impactul străinului poate cunoaște dezvoltări opuse, căci nu există diferențe între Petersburgul de care se minunează funcționarii din orașelul unde debarcă Hlestakov și Moscova la care nu încetează să viseze cele trei surori. Verșinin n-o fi decît versiunea nobilă a falsului Revizor? Acolo unde nu se știe ce e fericirea se așteaptă totdeauna sosirea unui străin. Acesta poate salva totul, la fel cum poate dezorganiza totul. Berdiaev vede în personajul Revizorului pe însuși Diavolul.

Cealaltă față a străinului poate fi angelică.

Uneori asistăm la răsturnarea comică a acestui motiv. Aceasta se întîmplă cînd e vorba de colectivități în care nu există deloc nostalgia unui alt undeva. Lumea din Piațeta lui Goldoni își ajunge ei înseși și, în realitate, cavalerul venit din sud este cel

care suferă atracția acestei vieți de grup în care ar vrea să se amestece. De îndată ce un mediu ignoră pînă în străfunduri adagiul „viața e în altă parte”, străinul încetează să mai apară ca un purtător de alternativă, fiind alungat în categoria bizarului. El este cel care se simte frustrat și încearcă zadarnic să angajeze un dialog. Atitudinea față de străin slujește drept test pentru un ansamblu social care își dezvăluie în acest fel crizele sau, dimpotrivă, împlinirile. Străinul și grupul, sau Unul față în față cu Multiplul. Figura străinului se estompează în dramaturgia modernă, în care exteriorul devine incert, amenințător. El asediază un interior fragil, unde se trăiește fără convingerea că viața e altundeva. Despre acest lucru vorbesc Frisch (Biedermann) sau Pinter (Gardianul). Din exterior nu pot veni decît agresiunea și violența.

## Întoarcerea imposibilă

Străinul care trece fără să se instaleze trezește. El ține de categoria ciudatului, cu tot ce presupune aceasta ca fascinație și marginalitate. Aceste resurse îl fac diferit și el rămîne la o parte, fără să se dizolve într-un ansamblu. Străinul figurează ca o excepție. Motivul străinului are un avatar al cărui nucleu mitic e întoarcerea fiului risipitor: este motivul celui care părăsește o comunitate și la întoarcere nu mai este recunoscut ca membru al acesteia. Doar Solveig știe că bătrînul pe care-l are în față este Peer. Pentru toți ceilalți, el nu este decît un străin uscat, steril, care urmează să fie respins. Ca și cum călătoria l-ar fi golit de substanță. Această figură se regăsește la Pirandello sau O'Neill: de cîte ori e vorba de o întoarcere, e pentru ca să se constate o înfrîngere, o imposibilă recunoaștere. Comunitatea, închisă în sine, n-are ce face cu cel care, plecînd, a devenit un străin. Claire Zachanassian, bătrîna doamnă a lui Dürrenmatt, știe că nimic nu o mai leagă de orașelul de unde a plecat și că toată averea ei nu o poate ajuta decît să-și ia revanșa. Ruptura este iremediabilă. Fiul din Neînțelegeră nu e recunoscut nici măcar de mama sa. El e străinul pe care-l poți uci. Între cel care a plecat și cei care au rămas totul se joacă în termeni de revanșă. Ei au devenit străini unii pentru ceilalți. Călătoria i-a despărțit pentru totdeauna.

traducere de AGNES DAVIDOVICI

Eseul face parte din volumul *Le théâtre ou l'Instant habité* (Teatrul sau clipa locuită), Editions de l'Herne, Paris, 1993.



# CE SE ÎNTIMPLA ÎN TEATRE?

## TEATRUL DE COMEDIE

### Lipsa de dialog

**IARINA DEMIAN:** Eu sînt actriță și nu mi-am dorit niciodată să fiu altceva decît sînt. Dacă eu am vrut să-i iau locul, cum explică domnul Giurchescu faptul că mă număr printre cei care l-au adus, imediat după 1989, la conducerea acestui teatru? Personal am semnat cererea colectivului de a-l avea director, cerere care s-a materializat în martie 1990. L-am primit toți cu brațele deschise, nimeni n-a vrut să-i ia locul. De altfel, povestea cu scaunul domnului Giurchescu a devenit comică. Nu ne puteam așeza atît de mulți (cîți sîntem acuzați) pe un singur scaun (Alexandru Darie, George Mihăiță, Găitan, Demian, Șerban Ionescu etc., etc.). Aceasta este una din diversuniile domniei-sale.

Conflictul a început în momentul în care, după ce am girat direcția teatrului pe una din perioadele în care era plecat din țară, am descoperit o mulțime de nereguli și abuzuri grave. Din lipsă de dialog, fiindcă mă „ocolea” sistematic și se făcea că nu aude și nu vede, i-am scris o scrisoare deschisă pe care i-am citit-o într-o ședință de consiliu. Am fost făcută demascatoare „tip '50”, pentru simplul motiv că am spus deschis ce gîdesc. În 1950, după cîte știu eu, se demascau oameni cu origine nesănătoasă, ceea ce nu este cazul. I-am mai spus domnului Giurchescu că nu merită să stea pe locul pe care stă și că acolo avem nevoie de un om egal cu el însuși. În loc să restabilească liniștea și echilibrul prin decizii obligatorii pentru bunul mers al teatrului și să îndrepte cîteva greșeli care atunci erau mici, s-a pornit cu o avalanșă de calomnii, pe care oamenii nu le puteau controla, deoarece domnul director a preferat întîlnirile între șase și opt ochi, la un pahar – în biroul direcției –, în locul unei ședințe pe care colectivul o așteaptă și astăzi.

Fraza pe care am auzit-o și eu pe coridoarele teatrului: „Doi actori vor să demită doi directori” îi aparține doamnei Sanda Toma, preluată și de contabilă șefă, doamna R. Condemin. Nimic mai firesc în cazul unor persoane care nu concep că

mai poate cineva lupta pentru o idee, și nu numai pentru o funcție. De asemenea, s-a spus că discredităm teatrul prin scandalurile noastre. Domnul Giurchescu, ca orice totalitarist, se confundă cu instituția pe care o conduce. E bine să-și amintească faptul că, în doisprezece ani cît a lipsit din țară, acest teatru a mers foarte bine și că fiecare dintre noi l-am slujit cu creații importante. Dar nu am coborît ștacheta, nu i-am trimis acasă pe spectatori (deși am jucat și în turnee prin case de cultură neîncălzite cu anii) și ne-am străduit ca ei să fie mulțumiți și să aiună din ce alege!

Lucian Giurchescu a reușit două mari performanțe în istoria teatrului: o stagiune întreagă, '92-'93, fără nici o premieră și o scindare a colectivului (oamenii sînt insultați în absență, nu-și mai vorbesc și nu se mai salută).

**ȘERBAN CELEA:** Ceea ce ne lipsește nouă este un adevărat animator de teatru. Or, domnul Giurchescu nu este. Și-a format o echipă proprie, din actori mai în vîrstă și nu numai. Plecarea atîtor actori din teatru ar fi trebuit să fie un semnal de alarmă pentru dumnealui. Și nu a fost. În ceea ce privește repertoriul, vedeți, la alte teatre... fiecare încearcă să miște cîte ceva. Repertoriul nostru este facil; nimic de greutate. Se poate vedea și după publicul care vine la teatru. Sălile goale sînt cele mai frecvente. La Papagalul verde (spectacol în care am fost distribuit în urmă cu o stagiune, pentru că în stagiunea trecută n-am mai repetat nimic) la puțin timp după premieră am ajuns să fim mai mulți actori pe scenă decît spectatori în sală.

În ceea ce privește înțelegerea dintre noi și direcție, nu a fost posibilă. Domnul Giurchescu m-a întrebat odată care ar fi soluția pentru starea de conflict care s-a creat. I-am propus să ne întîlnim cu toții. Mi-a dat dreptate, dar timpul a trecut și... după o vreme iar mi-a cerut părerea. Din partea mea – același răspuns. Din partea lui: „Eu nu trebuie să mă justific în fața nimănui!”

Noi eram obișnuți ca la începutul fiecărei stagiuni să ne întîlnim cu toții, să aflăm planurile de repertoriu. Și ne sfătuim, ca într-o familie. Asemenea întîlniri – cu toată lumea – nu s-au mai întîmplat de cînd este Giurchescu director. Uitați, chiar începutul acesta de stagiune: am fost anunțați că pe 3 septembrie se termină vacanța și trebuie să fim la teatru. Dar domnul Giurchescu nu s-a întors încă în țară (este 24 septembrie, n.n.) și nu știm nimic din ce se va întîmpla în actuala stagiune.

Așa nu se poate face teatru. Eu simt că mă sufoc. Și cred că nu mai stau mult în acest teatru.

### Ne aflăm în ceață

**GABRIELA POPESCU:** Din punctul meu de vedere (și cred că nu numai al meu!), timpul scurs de la plecarea lui Alexandru Darie din teatru a fost unul de regres. Dacă Dacu Darie a reușit să strîngă o mînă de oameni și să-i facă să se simtă importanți, domnul Giurchescu a reușit să rupă acest grup, să-l descurajeze. Foarte mulți au plecat din teatru sau au fost dați afară. Chiar Dacu a fost lăsat să plece cu prea multă ușurință. Domnul Giurchescu nu a vrut ca Dacu să pună Fuga lui Bulgakov.

**ȘERBAN CELEA:** Pe motiv că... „Ce, iar cîștigă comuniștii?” a spus domnul Giurchescu, după ce înainte declarase că nu mai există nici un fel de cenzură în teatru. Și asta a fost tot, fără să-l întrebe măcar cum are de gînd să monteze acest text!

**GABRIELA POPESCU:** Prin spectacolele pe care le-a montat – Visul unei nopți de vară, Legături primejdioase și ce mai avea în perspectivă –, Alexandru Darie nu făcea altceva



© Iarina Demian: „Am fost făcută demascatoare „tip '50”“

decît să unească trupa și să o pună la muncă. Or, asta este dorința fiecărui actor!

Acum, iată că ne aflăm la un nou început de stagiune – tot în ceață. Nici nu mai știm dacă este director, sau pe cine a lăsat în loc. Nu știm nici dacă mai are de gînd să reia repetițiile la Noaptea tribadelor.

**ȘERBAN CELEA:** De ce s-au sistat repetițiile? Da, aveam rolul principal. Și cu toate acestea mi-am permis să declar public, în presă, că repertoriul mi se pare foarte slab și că domnul Giurchescu are un stil dictatorial. Cînd a revenit în țară, actul I era ridicat; a declarat că nu poate să repete cu dușmanii. A găsit un pretext. Eu consider că nu era tocmai într-o „mîină” extraordinară. Și apoi, nu a fost vorba de infarct, ci de o criză de anghină. Bînd în barul teatrului pînă la 3-4 dimineața, sigur că s-a întîmplat așa. Dar nu din vina noastră, cum a încercat să acuze. Nu din motive artistice, să fim serioși!

**GABRIELA POPESCU:** Direcția aceasta, a domnului Giurchescu, mi se pare foarte deficitară și prin neprezentare! Potențele artistice ale teatrului sînt extrem de „menajate”, de multă vreme, ceea ce nu poate provoca decît o explozie! Ca să nu mai vorbim despre rigoare, despre disciplină, noțiuni care au lipsit cu desăvîrșire din teatru în ultimii trei ani.

Ar fi enorm de multe lucruri de spus. Dar important ar fi fost să ne vedem măcar o dată cu domnul Giurchescu, toată lumea, ca să putem lămurii lucrurile. Deși am cerut în repetate rînduri o asemenea întîlnire, ea nu s-a petrecut. Am format un sindicat, pe care domnul Giurchescu l-a considerat „sindicatul fantomă”. Prin urmare, nici la această întîlnire nu s-a prezentat.

Am dori și noi să lucrăm cu cei mai buni regizori, să vină la Comedie Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Victor Ioan Frunză... De ce nu vin? În asemenea condiții niciodată nu vom putea lucra cu acești regizori. Decît plecînd. Și subconștientul meu lucrează în acest sens! Mă gîndesc tot mai serios să plec și eu!

Da, dacă dragoste nu e, nimic nu e. Nici teatru. Noi avem nevoie de cineva care să ne iubească, să simțim un anume magnetism venind dinspre conducere. Noi nu simțim decît o mare de ceață. Am ajuns să-mi fie foarte greu să mă mai duc la teatru. Ce poate fi mai dureros pentru un actor decît acest sentiment? Din acest motiv vreau să plec. Cînd să joc dacă nu acum, cînd sînt în toată puterea de creație?! Cine îmi dă mie înapoi acești doi ani în care nu am făcut nimic important?

Cred că Teatrul de Comedie ar trebui desființat pentru 48 de ore. Și apoi, un animator de teatru în adevăratul sens al cuvîntului, care să iubească actorii și să știe ce vrea să facă din acest teatru, cu această trupă – sau cu alta! – să-l reînființeze. Conflictul este deja foarte adînc și relațiile dintre oameni s-au alterat nepermis în acești trei ani!

**IARINA DEMIAN:** Agresiv, complexat, suspicios și invidios, într-un permanent conflict cu el însuși, și-a asumat un rol de factotum, reușind în trei stagiuni să transforme Teatrul de Comedie, dintr-un teatru de frunte, într-unul mort, fără prezent și fără viitor. Lucian Giurchescu, prin comportament, repertoriu și angajările făcute în aparatul administrativ, a coborît ștacheta intelectuală a teatrului la zero, iar pe cea artistică, după clasamentul Inspectoratului pentru cultură al primăriei, pe ultimul loc (ca număr de premiere, spectacole și spectatori). În tot acest timp nu a ieșit nici măcar un singur spectacol important. Nu am participat la festivaluri naționale, nu am putut lua un premiu – domnul Giurchescu este împotriva competiției, a concurenței – factor esențial în profesia noastră –, ne-am pierdut toți prietenii. În trei stagiuni a montat personal două spectacole, iar în total au



© Șerban Celea: „Eu simt că mă sufoc”

ieșit șapte premiere. În 1990-1991 s-au jucat 138 de spectacole (cu turnee cu tot). În 1991-1992 s-au jucat 126, iar în următoarea stagiune – numai 113. În trei stagiuni, 284 de zile – cel puțin – au fost complet libere. Am acuzat faptul că nu avem premiere, că se muncește puțin, că direcțoarea adjunctă nu este ceea ce ne trebuie și că domnul director Giurchescu se plimbă prea mult. Ce este rău în asta? Era adevărat.

Sigur, fiind mai mult plecat, a vrut să aibă niște oameni care să-l „informeze”. „Informatoarea” de bază, care denatura totul și îl monta pe domnul director, a fost Beatrice Costinescu, o ingineră de 26 de ani – anterior șefă de producție – pe care tot domnul Giurchescu a numit-o directoare, deși nici unul dintre cei consultați nu am fost de acord. În mod abuziv și nelegal a fost făcută consilier artistic grad I profesional, în timp ce actorii erau retrogradați. Spun abuziv, pentru că nu avea nici un fel de experiență și nici o calitate pentru a ocupa acest post-cheie care trebuie să fie ocupat prin concurs. Nu făcea față postului. În schimb, îi dădea informații false domnului Giurchescu, ca să-și dea importanță și să-și merite salariul, care creștea. Astfel, actori sau alți salariați cu care avea mici sau mari incidente personale erau încondeiați fără ca ei să se poată apăra. Așa se face că a ajuns să se joace cu calculatorul și să stabilească primele, în funcție de simpatiile sau antipatiile pe care presimțea că directorul le are pentru actori. Și-a atribuit singură cea mai mare primă, iar la fiecare ridicare a ei din sprinceană orice salariat își putea pierde locul de muncă (de exemplu: Florentina Mocanu, Emilia Vasile, Teodora Pleșa). Era suficient să-l stîrnească pe director; și îl stîrnea foarte des.

## *Dorina* Scandal în culise

În teatru domnește tirania controlată cu metodele vechii Securități, pe care domnul Giurchescu le critică cu ipocrizie, dar de care este pătruns pînă în măduva oaselor. Eu am



muncit foarte mult pentru el, și nu-mi reproșez nimic. Am încercat să-l înțeleg, i-am suportat cu răbdare toate capriciile, i-am scos de fiecare dată vizele de intrare în țară – fiindcă nu voia să completeze niște formulare despre care spunea că sînt întocmite ca pe vremea Securității. L-am dus în audiență la fostul ministru al culturii, Ludovic Spiess, pentru a obține casă (nu e vina mea că nu a obținut-o) etc., etc. Cînd am considerat că nu mai este moral să tac (în probleme care nu erau ale mele, ci ale tuturor colegilor mei), am devenit brusc „securistă”, „neocomunistă”, „demascatoare tip '50” etc.

La început, am cerut să se termine cu nepotismul din teatru. Fosta directoare adjunctă este nora contabilei șefe, iar postul de șef de producție a fost păstrat un an și jumătate liber. Cum să meargă treaba? Și de ce era păstrat? Pentru eventualitatea revenirii directoarei adjuncte pe acest post (lucru care s-a și întîmplat). Nu avem consiliu de administrație, nu avem director adjunct, iar consiliul artistic, conform Ordinului 77, este facultativ, lucru care ni s-a comunicat foarte ferm cînd am cerut realegerea unui asemenea consiliu pe bază de vot secret. Cînd împrejurările o cer, consiliul artistic din Teatrul de Comedie devine brusc factor de decizie. Sînt demisi oameni cu avizul consiliului artistic, dar fără cel al juristului. Este incredibil. În general, cei care fac parte din „consiliul artistic” se mențin aici numai dacă tac. Am colegi care declară: „Nu mă interesează nimic, vreau să-mi fac profesia și atît”. Dar acceptă să facă parte din „monstruoasa coaliție” care privește cu sînge rece, fără să clipească, cum este „demolat” un teatru și cum se schimbă destinele unor oameni. Această „categorie” este, după mine, un pericol pentru cultură și societate. Ei sînt veleitarii care speră să ajungă mereu mai sus, cu prețul acestei tăceri rușinoase, nu noi. Scenograful girează un post pentru care nu are semnătură de la primărie. N-am avut secretar literar foarte mult timp. Actorii au fost penalizați la salariu, fără să fie anunțați, exact în perioada în care au avut loc indexările (așa că, o vreme, nimeni nu și-a dat seama). Iar niște spații din incinta teatrului au fost închiriate la prețuri modice și transformate în spații de alimentație publică, afectînd aspectul moral și material al teatrului.

Nimeni nu a avut nimic cu doamna Beatrice Costinescu. Am copii aproape la fel de mari – este o rușine ceea ce se insinuează. Toți am ajutat-o cît am putut, ba chiar ne-am depășit atribuțiile. Nu numai că nu muncea, dar îi plăcea doar să comande și să semneze hîrtii; îi plăcea puterea.

Se achiziționează piese fără să fie jucate (autor Ilie Păunescu, prietenul intim al domnului Giurchescu). Sînt aduși studenți să joace în piese deoarece actorii refuză textele „de valoare” pe care le impune. Piesa Scandal în culise a fost refuzată de patru regizori și patru actori, iar piesa domnului Păunescu nu am refuzat-o eu, ci actorii care au fost distribuiți.

Correspondența din Anglia și Venezuela privind turneul cu Visul unei nopți de vară era sustrasă de la poartă și luată acasă de doamna Beatrice Costinescu pentru cîteva zile, ca să fie studiată. Nu era normal, faxurile cu răspunsul nostru întîrzieau și periclita chiar turneele. La un moment dat, chiar scrisori personale pe care Alexandru Darie le-a trimis unora dintre noi cînd a părăsit teatrul au trecut întîi pe la domnul Giurchescu, pe acasă, duse ca din întîmplare. Pentru toate aceste ilegalități și multe altele, doamna directoare era scuzată și acoperită de însuși directorul teatrului. E greu să crezi că cineva îți poate impune să trăiești în felul acesta și, dacă refuzi, să te facă albie de porci (în spate).

## Plecări din teatru

Repertoriul este un capitol care include zeci de abuzuri. De aceea am propus o întîlnire, o conferință de presă, orice, numai să ne vedem la față, să ne privim în ochi și să ne spunem ce gîndim. Domnul Giurchescu spune că a fost încurcat de plecarea lui Darie. De ce nu a chemat un alt regizor, imediat? Apoi spune că a fost bolnav. A fost bolnav în noiembrie '92, dar de atunci? Toți ne-am luptat cu cîte ceva – o boală, un bolnav în familie, viața este grea pentru toți. Domnul Giurchescu e prea orgolios ca să-și recunoască greșelile și prea ranchiunos ca să uite să se răzbune, motiv pentru care au plecat din teatru optsprezece oameni (actori, regizori, secretari literari, administratori) prin transfer, demisii, demiteri sau contracte expirate, pe care, fără motiv, nu a mai vrut să le prelungească. Fiecare plecare a fost însoțită de procese interminabile făcute celui în cauză, invective, speculații de o vulgaritate greu de imaginat. Toți, absolut toți au acuzat lipsa de dialog și climatul insuportabil.

Tinerii pe care domnul Giurchescu spunea că trebuie să-i ajutăm sînt următorii: Oana Șerban – referent literar, studentă, 24 de ani, căreia nu a mai vrut să-i prelungească contractul de muncă fiindcă i-a bătut la mașină demisia domnului M. Rîlea (avem o declarație cutremurătoare); Florentina Mocanu – actriță, 26 de ani, care a intrat în conflict cu directoarea adjunctă, a fost îndepărtată din teatru (acum este în America și face tot teatru); Emilia Vasile – economistă, 34 de ani, care a plecat prin transfer din aceleași motive. De fapt, adevărul este unul singur: domnul Giurchescu a ajutat o singură tînară.

Deviza domnului Giurchescu a fost „nu dau socoteală la nimeni de nimic” și „cui nu-i convine, să plece”. Nu este chiar așa. Crima de a ne fi furat timpul acum și altă dată multora dintre noi trebuie să fie pedepsită. Pe mine, dacă mă întrebă despre repertoriu, am să vă spun că cel dinainte de revoluție era mai bun.

Piesa lui Rozov Turnul de fildes care, sub prima domnie a



Ⓐ Gabriela Popescu: „Și subconștientul meu lucrează în acest sens!”



Ⓐ Mihai Bisericanu: „Eu m-am aflat într-o situație mai delicată...”

lui Giurchescu, a stat trei ani într-un sertar fără să-i dea vreo atenție, s-a montat imediat după plecarea lui și a fost considerată de absolut toată presa de specialitate o opțiune excelentă, într-o montare de excepție (Ion Cojar), cu o interpretare pe măsură. Întâmplător, piesa a fost adusă de mine (fiind tradusă de soțul meu, Ioan Chirilă). Sint mîndră că am adus acest text fiindcă toți actorii care au jucat și-au iubit enorm rolurile. Mi s-a părut neimportant să-i amintesc domnului Giurchescu acest amănunt, dar pentru că a afirmat cînd s-a întors că este piesa care i-a plăcut cel mai mult din tot ce a văzut la Teatrul de Comedie, îi atrag atenția că nici chiar el nu poate să aibă întotdeauna dreptate. Dar el se ocupă de lucruri mărunte, iar pe cele mai mari le amînă. Îi plac birfele și din cauza asta nu mai poate face nimic serios și profitabil pentru teatru. S-a plîns deseori că nu este ajutat, că, uite, Liviu Ciulei coboară de pe scara avionului și i se pune la dispoziție totul. El nu a vrut să fie ajutat. Noi am așteptat un ARTIST, și a venit un administrator pasionat de jocurile de culise și nu de cele de pe scenă. Dacă ar fi avut un director adjunct de prima mînă, un om cu greutate, inteligent, bun manager, el nu ar fi trebuit să se ocupe decît de teatru și de ceea ce știe să facă bine.

Insultele și acuzele le primesc doar într-o ședință, cu toți de față, ca să pot răspunde. Altfel, ele sînt minciuni, mașinații și divertiuni menite să abată discuțiile de la subiectul adevărat. „Nu vrem să vorbim despre vinovăție, cu riscul de a prelungi anormalitățile și de a uita diferența dintre călăi și victime”.

E adevărat că după revoluție publicul a scăzut la toate teatrele. Dar după un an, indicele de folosință a sălilor a crescut.

Trebuie să vorbim în termeni exacți. Săptămîni în șir am jucat de patru și chiar de trei ori pe săptămîină. Alte teatre au jucat continuu.

**MIHAI BISERICANU:** Eu nu țin foarte mult să vorbesc despre ce se întîmplă acolo. Pentru mine, ceea ce a fost, a fost! Nu mai sînt la „Comedia”, după ce timp de trei ani (din

1990) am jucat în aproape toate spectacolele. N-aș fi plecat de bunăvoie, în nici un caz. Ca dovadă, i-am dat în judecată pentru desfacerea contractului meu de muncă. Pînă la acest incident am fost mereu la cheremul conducerii, am intrat și în înlocuiri. Dar am rugat tot timpul să știu din vreme programul nostru de spectacole și repetiții. Nu s-a putut. Gabriela Popescu, de exemplu, a renunțat la un contract de film pentru că nu au lăsat-o de la teatru. Eu m-am aflat într-o situație mai delicată și nu am putut opta, ci am fost silit de împrejurări să aleg, între Comedie și o colaborare cu Teatrul româno-irlandez, pe cel din urmă. Și a fost prima mea abatere de acest gen, dar și... cea din urmă. Să vă spun cum s-a întîmplat. Repetam la spectacolul Scandal în culise, în regia lui Tudor Măărăscu. Au fost multe schimbări și unele întreruperi. Deci, termenul finalizării nu s-a putut respecta. Întimp am dat un concurs la UNITER pentru un spectacol – Urechea lui Ceaușescu – ce urma să fie montat de Teatrul româno-irlandez. Deși trebuia să-mi anunț teatrul, nu am făcut-o din mai multe motive. În primul rînd, nu eram sigur că voi obține acest rol (era abia perioada de probe); speram să pot împăca ambele etape de repetiții. Și, nu în ultimul rînd, mă temeam că nu-mi vor da drumul decît cu prețul libertății definitive... ceea ce s-a și întîmplat! Prin urmare, am cerut permisiunea de a lipsi pentru niște filmări; dar ei au aflat motivul real și imediat au hotărît darea mea afară, anunțînd pe loc și presa, cu vîlvă mare. Asta mă duce cu gîndul la procedurile cadriste de odinioară.

Atîta timp cît salariile în teatre sînt cele care se știu prea bine, să nu se mire nimeni cînd un actor optează pentru un spectacol de genul acesta, la care cîștigi (pentru cîteva reprezentații, deci într-o lună) cît nu cîștigi în teatru timp de un an! Dar, încă o dată vă spun: nu eu am renunțat la Teatrul de Comedie! Teatrul nu m-a înțeles. Sau au vrut să dea o lecție, folosindu-se de mine. Și atunci, mi-au desfăcut contractul de muncă – pentru indisciplină gravă, cu art. 130, lit. i. Deși mă aflam la prima abatere! Asta s-a întîmplat cît timp eram plecat la Pîrîul Rece, unde s-a născut spectacolul cu irlandezii. În teatru, după ce se repetase timp de cinci luni și se întreruseseră repetițiile, deodată trebuia să iasă rapid Scandal în culise. La întoarcere mă aștepta hîrtia cu pricina. Am încercat, cu domnul Giurchescu, să cădem de acord asupra unui articol mai blind. Inițial a zis: „Bine, să mă sfătuiesc și cu consiliul artistic” (care, știu eu, se pronunță în probleme de distribuție și de repertoriu!). Dar lucrurile au rămas neschimbate. Și hotărîrea s-a luat fără să fie consultat sindicatul și fără avizul consilierului juridic. Cînd i-am dat în judecată, teatrul a cerut un alt termen, pretextînd că nu au consilier juridic. Probabil îl dau afară și pe acesta și aduc un altul.

În ceea ce privește Teatrul de Comedie, mi-e greu să mă pronunț. N-am încercat să aprofundez situația, dar cred că este o cauză mai largă, niște stări care se regăsesc acum în atmosfera tuturor teatrelor. Sigur că și persoanele sînt de vină, chiar și felul de a fi al domnului Giurchescu; este o persoană influențabilă. Deci, nu este singur în povestea aceasta. Așa cred. Mai este și conflictul, inerent, dintre generații. Și starea de imprecizie care domină tot cursul evenimentelor în acest teatru.

Anchetă realizată de  
OLIVIA ȘIREANU-CHIRVASIU

Nota redacției: Întrucît mărturiile din numărul de față nu modifică esențial imaginea „bosniacă” pe care o oferă Teatrul de Comedie, ne menținem punctul de vedere publicat în numărul trecut al revistei.



# 10 ani de la moartea lui Horia Lovinescu

## TOAMNELE SINGURĂȚĂȚII

(Pagini dintr-un Jurnal)

### Septembrie 1981

O mină fermă între degetele căreia fumegă un „Pall-Mall”, paharul de coniac plin pe jumătate și o cafea aburindă zărite pe masa a doua din dreapta, încă de la ușa „Podgoriei”, sînt semne că domnul Lovinescu se află acolo, calm aparent, aparent glacial, invitîndu-te cu un zîmbet fin, abia schițat, să te așezi pe scaunul din fața lui. Dacă vrea, dacă are chef, dacă meriți. Dacă nu, îți strînge mîna peste balustrada lojei sau moșăie doar un salut absent. O dată acceptat însă, conversația începe, fascinantă, și, pe măsură ce-l asculți, vezi cum privirea îi trece dincolo de tine, plutește tot mai departe.

Astăzi, la ora unui prînz luminos, își amintește despre Eftimiu ca despre un spirit rafinat, dublat de un om generos căruia și tinerețea lui i-a datorat mult, inclusiv bursa de studii de la Paris. Vin la rînd Mircea Ștefănescu, Baconsky, Carandino, Camil Petrescu. De Camil, însă, nu-i prea mulțumit: „A vrut să facă pe aristocratul fără să fie! Cum să intre el în lumea noastră?!”. Mazilu, în schimb, îl încîntă. „O inteligență scilpitoare! A fost o minte strălucită. A lucrat pe o felie îngustă, dar n-are egal. Și a avut cele mai frumoase femei, să știi. Curve, toate, e drept, dar foarte frumoase. Și înalte! Haidem!”, taie brusc, ridicîndu-se. Iese și se amestecă în forfota străzii, drept, cu ținută impecabilă, în haina croită din cea mai fină catifea, pantaloni de stofă englezească și pantofi negri din șevro.

### Octombrie 1981

„Relația artistului cu puterea”, meditează cu voce tare, amestecînd o sticlă de pepsi peste coniacul din pahar, după care își strînge ușor rădăcina nasului, semn obișnuit al concentrării.

„De mult, prin '50, poate, am scris o piesă. Mai presus de orice se chema. Foarte curajoasă pe-atunci. La premieră, Stancu, Bodnăraș și Drăghici m-au felicitat. Și Apostol... Dar nu – își revine, –

povestea-i lungă... Ți-o spun altă dată...”

Insist și reia. „A doua, sau a treia seară, trimisul special al lui Dej a venit să vadă spectacolul. Fusesse informat că piesa are adresă precisă contra lui. La jumătatea spectacolului, reprezentantul personal al secretarului general de-atunci, Ceaușescu adică, s-a sculat și a părăsit sala. Au urmat sedințe publice în care autorul a fost desființat. Urma o ultima în care trebuia să fiu pus la zid. Printr-un telefon direct, Dej a oprit-o. Ilie Murgulescu, ministrul culturii pe-atunci, a spus: «Tovarăși, cred că am discutat destul. Tovarășul Lovinescu a tras învățămintele necesare!». Peste ani de zile, reprezentantul lui Dej, devenit acum secretar general, m-a invitat să-l însoțesc într-o vizită de documentare la Hunedoara. În timpul vizitei ăștea mi s-a adresat prietenos: «Acum cred că veți putea scrie, în sfîrșit, o piesă adevărată despre muncitor!». «Nici acum nu cred că sînt în stare», i-am răspuns. A urmat o masă bogată. Vinul era excelent, din belșug, eu mă așezasem departe, într-un colț. Între secretarul general, Pompiliu Macovei – ministru – și Andrițoiu se încinsese o discuție despre Miorița. M-am trezit spunîndu-i: «Tovarășe secretar general, vă rog să vă precizați punctul de vedere asupra Mioriței!». «De ce?!», m-a întrebat el surprins, într-o tăcere de gheață. «Pentru că dacă n-o faceți aici și acum, se va organiza un nou congres al scriitorilor numai pe această temă.». Mi-am dat seama că am fost considerat impertinent și am pierdut în fața lui. Mi-am dat seama de-atunci că nu-i place adevărul și că n-are simțul umorului.”

### Octombrie 1981

La „Podgoria” s-a deschis o expoziție de artă culinară. Asta înseamnă că pe o masă schioapă sînt înșirate cîteva platouri metalice cu găini și chiftele uscate. În mijlocul lor tronează un platou mai mare, care conține fasole bătută peste care-i scris din cîmași sleji: „Trăiască al XII-lea



Congres al PCR”. Clienții cer, respectuoși, cîte-un „C”, cîte-un „L”, cîte-un „G”.

Domnul Lovinescu se-ntreabă îngreșat:

– Cum or fi putînd să mănînce așa ceva?!

... După care-și răspunde singur:

– Oamenilor le e foame, săracii!

### Octombrie 1982

Lungă și nemaivăzută alunecare spre iamă. Cu un soare tot mai stîns pe cerul fără nici-un nor. „Să nu-ncerci să-ți depășești umbra...”, spune domnul Lovinescu. „Să știi ce poți și cît poți. Să-ți cunoști măsura pentru a nu fi ridicol, cel mai trist lucru care i se poate întîmpla unui om. Orgolios se poate să fii, poate-i chiar bine, vanitos nu. E-atît de trist... Eu n-am generație. Sînt un singuratic...”

... „Există unii care au un simbur, un nucleu, un grăunte în jurul căruia se construiesc. Ca o minge, ca un ghem. Dînd la o parte toate foile, toate aparențele, toate straturile, dai de simburile ășta sau, din contră, nu dai de nimic. Așa cum tromba unui uragan se formează în jurul unui vid. Pe scurt și altfel spus, sînt oameni plini și oameni goi. Tatăl Karamazovilor, ca să luăm un exemplu, e gol, Dmitri e plin, Alioșa e plin. Simburile ășta se poate găsi la cel mai umil om și poate lipsi celui mai important. Trebuie să știi dacă-l ai și să-l poți dezvolta. Ce ne rămîne din pasiuni, ce rămîne din noi?” se-ntreabă apoi, în altă ordine de idei.

Într-o zi, la masa mea a venit o doamnă dolofană și bătrînoară, s-a așezat, interpellîndu-mă familiar: «Ce mai faci, Horia?!» M-am ridicat respectuos și i-am sărutat mîna, frămîntîndu-mă: cine poate fi? Abia pe parcursul discuției mi-am dat seama, după accentul ușor basarabean: era fosta mea nevastă. Cea de-a doua. Nu o mai văzusem de 15 ani. Nici nu ne dăm seama cît ne schimbăm... Cumplit!...”

\*) Cunoscută braserie bucureșteană, existentă pînă în 1984.



\*  
Seara, la Casa Scriitorilor. La masa lui, ca la doctor, vine fiecare și cere salvare. „Maestre, sînt trist!...”, „Împărate, sînt nebun!”, „Coane, m-a lăsat nevasta!...”. Pe fiecare îl privește atent, cu o nesfîrșită înțelegere, el însuși pătimind din toate. Cu vîrf și îndesat.

\*  
„Dintre toți creatorii, dramaturgii au cea mai scurtă viață productivă. Ei se consumă cel mai repede. De ce?! Răspunsul e, cred, mult mai simplu decît pare. Spre deosebire de prozator, spre exemplu, care-și dă romanul la editură și gata, autorul dramatic trece printr-un adevărat infern pînă la ieșirea în lume. Astăzi, la noi, merită felicitat un dramaturg – mai cu seamă începător – și numai pentru faptul că a reușit s-ajungă pe scenă, indiferent de cum a ieșit spectacolul. Este un mecanism atît de complex de care depinde existența lui de creator, atîtea fire trebuie să lege, atîția oameni să convingă, atîtea interese să sincronizeze, încît repede, mult mai repede decît la alții, nervii lui cedează, descurajarea îl copleșește și, o dată cu înaintarea în vîrstă, tumultul îi e înghițit de tragica liniște a renunțării.”

\*  
Întreaga duminică la el acasă. Mi-a dăruit o ediție bibliofilă „Enfantines” a lui Valéry Larbaud, plus cartea lui, „Rimbaud”, cu dedicație. Am ascultat muzică, am băut vin, am mîncat miel. Singurătatea îl roade ca o omidă.

\*  
Sîntem tot în octombrie. „Odată, își amintește domnul Lovinescu, pe cînd mă aflam la Sinaia, sosesc două limuzine Zil, cu vestea că un grup de scriitori și artiști este invitat de Petru Groza, prim-ministru atunci, la Predeal, la vila lui de pe Cioplea, pentru dejun. Am plecat împreună cu doamna Bulandra, Baranga și alții. Groza ne-a întîmpinat în pragul vilei – fostă a lui Antonescu –, ne-a recomandat să cerem de mîncare orice, sugerîndu-ne neapărat și niște păstrăvi care înotau într-un bazin vegheat de patru chelneri ce ți-i prindeau la alegere. Dejunul a durat poate trei ore. În timp ce ne îndreptam fiecare spre mașini – doamna Bulandra la brațul lui Groza –, de sus, dinspre Cioplea, cobora un omuleț trențaros, ceva în genul vînzătorilor de haine vechi din Lipsani. Întîlnirea n-a mai putut fi evitată. Doamna Bulandra i-a sărit de gît, gafînd desigur, în timp ce Groza, pălînd ușor, s-a făcut că nu vede și n-aude nimic. Umilul personaj care tulburase pentru o clipă sfîrșitul prînzului minunat era Chișinevschi, fost membru al comitetului central, căzut acum în dizgrație. Avusese o putere înimaginabilă. După ce Dej a

văzut **Citadela sfărîmată**, m-am trezit chemat într-o zi la Chișinevschi. Intrat în biroul lui, m-a surprins un tablou neașteptat: mic, firav, tronînd la un birou uriaș, păzit în stînga și-n dreapta de cîte un securist cu arma automată pe piept. Le-a făcut semn celor doi să iasă și mi s-a adresat într-o românească stricată: «la loc, tavarășul Lavinescu! Te-am invitat ca să-ți propunem să scrii o piesă despre satul nou, socialist. Sînt gata să te-ajut cu date». Ca să mă pot eschiva, i-am răspuns că îmi trebuie mult timp. M-a întrebat apoi de ce am nevoie. «Poate ai pe cineva în pușcărie. Miine-i liber!». Da, chiar așa a spus: «Miine-i liber». Puterea lor era imensă. Te puteau nimici într-o clipă. Sau, din contră, ridica foarte sus. Soarbe din pahar și conchide: „Ca să înțelegi ce-i politica, am să-ți mai povestesc un episod. Mă aflam la «Pescăruș» cu nevastă-măea. Era seară. De la o vreme, observăm că mesele din jur, rezervate toate, încep să fie ocupate de securiști, apoi la una centrală vine Dej cu toată suita. Nu peste mult timp, îl văd făcînd semne amicale și chemînd pe cineva la masa lui. Recunoaștem pe Miron Constantinescu, pe care-l sărută, îl îmbrățișează și beau împreună pînă noaptea tîrziu. Trei zile de la această întîmplare, ziarele publicau demiterea lui Miron Constantinescu din orice funcție și excluderea lui dintre membrii comitetului central.”

Se ridică brusc, așa cum îi e obiceiul. Ieșim pe ușa teatrului, prin lumina blîndă a toamnei. Ne-ndreptăm spre casă. „Vezi ce aer bun se simte de-aici, de cum intrăm pe șosea?”. Mîncăm tăcuți batog de morun și drob de miel în sufrageria din elegantul și pustiul apartament de pe Ana Ipătescu 11, după care ieșim pe balcon, fumăm, privim pomii și trei roșii chircite răsărite în bordura balustradei. Din bucătărie se aude vocea Reghinei, bătrîna servitoare care cîntă și vorbește singură. „Ea ce mai aduce nițică viață... De cînd mi-au plecat fetele...” Rămîne dus pe gînduri.

#### Iulie 1983

În sfîrșit, după patru ani, la a 26-a rundă de vizionări, a ieșit **Trăsura la scară**. Ce se va alege din spectacol, cum va fi primit la toamnă? Pînă atunci, împreună cu domnul Lovinescu, ce se simte tot mai rău, plec cîteva zile la mare, apoi probabil în Grecia, la Corint.

#### Septembrie 1983

Corintul, Lamia, Atena au rămas departe. Grecia, cu parfumul și lumina ei, s-a stins ca un vis la impactul dur cu

realitatea. E 16 septembrie 1983 și azi-noapte, la orele 2<sup>30</sup>, domnul Lovinescu a murit.

Cum o fi plecat în Moarte, El, cu care am vorbit de atîtea ori despre Ea? Și pe unde-o fi acum?

Ieri, 19 septembrie, după o slujbă la biserica Boteanu, ultimul boier al literelor românești a luat drumul Fălțiceniilor într-un microbuz negru. Parastasul l-am făcut printre primii, cînd, alături de Repan, Radoff, Hossu, Dan Micu, Victor Munteanu, Mihai Crișan, Sică Rusescu, am băut la ora 10, așa cum obișnuia, un coniac în bărulețul de la Athenée Palace.

Acum își începe prima dintre nesfîrșitele nopți în pămîntul natal. Deasupra, aici, pe scoarță, totul a devenit imposibil: repertoriul teatrelor, mutilat în urma conferinței de la Mangalia care nu mai admite decît chipul eroului pozitiv și nimic altceva, masive reduceri de posturi, sărăcie, întunerice. O lume lehamisită, tristă și panicată. Despre moartea lui și a lui Forj Etterle – fiindcă a plecat și el în aceeași zi – nu s-a dat voie să se scrie decît foarte puțin, iar convoiul mortuar a putut trece prin fața teatrului numai pentru că Radoff îl cunoștea pe milițianul din intersecție, care ne-a cerut să mergem repede și mult pe dreapta că-și riscă pîinea, fiindcă-i traseu prezidențial.

În condițiile astea, sînt tot mai nesigur dacă eu sînt cel care a văzut străzile albe și înguste din Lamia, palmierii cu cercei roșii străjuind piața Corintului cu scaunele „cafenelei-pizzerii” risipite pînă spre țărnul mării, dacă eu am auzit trompeta lui Nicos sunînd puternic și prelung în noapte lîngă clipocitul valurilor mării Ionice, în timp ce împreună cu Micu priveam o barcă ce sălta singură și aruncam paharele deșarte departe, în larg.

Nu mai știu dacă nu cumva am visat tavernele cu muzica lor, străzile Atenei, pietrele Acropolei lustruite ca sticla de pașii atîtor trecători – înțelepți, bețivi, cocote, pungași, funcționari, savanți, turiști, artiști – care s-au perindat de mii de ani pe acest munte. Toate astea i le-am spus domnului Lovinescu în ultima conversație pe care am avut-o cu el, încă mai văzîndu-i chipul încremenit de moarte, în timp ce Micu îi așeza la căpătîi o creangă de măsline adusă de noi din cîmpiiile Thesaliei, să-i fie somnulin pace.

MIHAI ISPIRESCU



# „Muzica regretă că a dat naștere cuvîntului“

Interviu cu Dan Grigore

■ **Numele dumneavoastră e deseori asociat cu spectacole de muzică și poezie, elaborate împreună cu Ion Caramitru, sau cu spectacolul Hamlet, în regia lui Al. Tocilescu. Sub ce semn se unește cuvîntul cu muzica?**

□ În legătură cu acest lucru aveam o teorie bazată pe propria mea experiență, pe revelațiile mele. Există un raport de filiație între cuvînt și muzică, pe care îl percep pe deplin în universul meu de sensibilitate. Spuneam că poezia e un efort al muzicii, care nu trebuia făcut: muzica regretă că a dat naștere cuvîntului. E o metaforă care încearcă să surprindă relația dintre două lumi în aparență depărtate. Universul muzical înconjoară verbul ca pe o insulă născută din spuma mării. Am simțit că uneori arta muzicii și arta rostirii pot și trebuie să se joace între ele cu ușurință și eleganță, să încerce noi raporturi de sensibilitate și de înțelegere. Din aceste sentimente, convingeri, intuiții s-a născut cea mai mare parte a demersului – în fond, ludic – între muzică și poezie, de care aminteați. Pe baza acestor spectacole și a tipului de relație actor-muzician, regizorul Tocilescu a avut intuiția și curajul să încerce acest cuplu scenic care era bazat pe fina relație între sunet și cuvînt într-un text atît de decisiv precum *Hamlet*. După părerea mea, însă, **această** întreprindere nu a reușit pe deplin. *Hamlet* a fost un spectacol compozit, destul de eterogen ca ținută și ca valoare, deși s-a muncit enorm la el. Numai versiunea pentru scenă a traducerilor unite într-un nou veșmînt a fost lucrată – dacă-mi aduc bine aminte – cam nouă luni. Am participat alături de restul echipei la această etapă de pregătire și apoi la toate celelalte. A fost o experiență extrem de fertilă. Eram aproape de această zonă, poate dintr-o nevoie mai puțin explicită chiar și pentru mine. Eram încercări personale de a veni mai aproape de un teritoriu în care se putea exprima mai clar o atitudine. O atitudine politică. În zona opțiunilor valorice în sfera poeziei, în tipul de rostire pe care îl practica Ion Caramitru în perioada acelor spectacole exista un ton care, fie și numai în plan valoric, exprima deja o atitudine protestatară. Să nu uităm că acolo erau spuse niște poezii în cheie parodică, avînd sensuri complet schimbate față de ceea ce ele doreau să pună în ecuație lirică.

■ **...o schimbare de accente.**

□ O schimbare chiar a perspectivei valorice a unor demersuri poetice. Alături de poezia românească apăreau muzici din repertoriul universal clasic și modern care concentră, în loc să dilueze puterea cuvîntului.

În ceea ce privește lucrul la *Hamlet*, repet, el a fost un

spectacol imperfect, dar necesar, valoros nu numai privit din unghi artistic. Cum s-ar spune, folosind un termen al lumii contemporane, a fost o interfață nu doar artistică la problemele timpului, la gravele lui accidente, la această mare problemă – dacă intelectualul e o forță în slujba adevărului sau o eternă sursă de întrebări. El poate fi și om de acțiune, poate fi și un om responsabil față de prezent, sau e numai un factor de anticipare a unui viitor pe care alții îl văd mai puțin, îl presimt mai vag? Prin aceasta, *Hamlet* a fost un spectacol important și, ca dovadă, într-un anumit segment de timp a avut o audiență neobișnuită la public; începuse să se prefigureze un fenomen de tipul acelor spectacole englezești ce intrau în topul monumentelor turistice; el putea să intre într-o zonă de celebritate cum era *Cursa de șoareci* pentru teatrele londoneze.

■ **Teatrul poate să reazeze omul și, prin aceasta, să reazeze lumea? Poate să-l influențeze prin extragerea lui din indiferență?**

□ Categoric. Și, prin aceasta, teatrul are un rol politic. Prin forța cathartică pe care o are, poate crea accesul spre propria lui energie, spre propria lui substanță. Deci teatrul poate elibera omul de balastul de blocaje ale personalității care îl mențin într-o falsă și păgubitoare indiferență.

■ **Într-o închidere, în fond.**

□ Într-o in-comunicare.

■ **Uneori, dintr-o mare speranță se poate naște și o mare angoasă. Credeți că acum ne aflăm într-o astfel de stare?**

□ Angoasa, ca și speranța, ca și radicalismele sau spiritul revoluționar sînt energii care pot și trebuie să fie captate pentru soluționarea unor stări de lucruri. În sensul acesta, mă văd silit să mă întorc la ceea ce am spus înainte: angoasa unui intelectual înseamnă însuși faptul că el vede în perspectivă lucrurile și deci are un alt tip de răspundere față de cele rostite, gîndite, față de cele exprimate. În mediile civilizate, intelectualii sînt forțe extrem de benefice pentru societățile din care fac parte. Puterea lor de discernămint, de concepție, de idee sînt folosite ca surse de energie superioare, nu ieftine, cum par aici în orizontul trecutului imediat, dar și al prezentului. Această anomalie o datorăm poate unor reflexe de tip totalitar și va fi cu siguranță remediată într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat.

■ **Teatrul poate acționa pentru echilibrarea acestor energii?**

□ Cred că la noi teatrul își menține rolul de interfață la niște realități pe care le traversăm. E o oglindă foarte necesară, – dinamică, nu rece, nu gratuită – a ceea ce vrem și trebuie să fim. În sensul acesta cred că vorbea și regizorul Andrei Șerban la o conferință de presă, comentînd notorietatea unor trupe prin situarea reprezentațiilor lor – prin virtuți artistice în primul rînd – în spectrul politicului, în sfera dezbaterii politice a unui prezent în plină mișcare. Care poate fi influențat prin aceste faruri de conștiință care sînt izbînzile teatrale.

■ **Ați vorbit mai înainte despre felul în care muzica potențează cuvîntul. Cum se petrece transferul invers: cum influențează cuvîntul interpretarea muzicală? De fapt, care este climatul acestei simbioze culturale?**

□ Ca să pot răspunde aici, ar trebui să demontez un anume mecanism viu și sensibil care este în mine. Simt că e posibil ca în anumite momente nu numai muzica și poezia, nu numai muzica și dramaturgia să se joace, să se unească într-un spirit ludic superior. Din aceste încercări și experiențe, din această aventură pot ieși lucruri extrem de interesante și de fine. Dar felul în care e influențat cuvîntul prin sunet și sunetul prin cuvînt formează sfere de înțelesuri atît de tainice, încît mi-e greu să vorbesc





despre ele. Tot ce pot spune e că sigur lucrul acesta se petrece, în anumite condiții care fac ca totul să se întâmple într-o armonie aproape deplină.

#### ■ Ce vă atrage pe scena unui teatru?

□ Pentru că experiența mea directă cu teatrul, destul de limitată, deși esențială, nu e în timp reverificată de lucruri mai vaste, de calibru, revăd, recompun acele fragmente pe care le-am resimțit ca neîmplinite. De exemplu, cred că într-un spectacol Shakespeare cu o asemenea forță politică a textului ca *Hamlet*, muzicalitatea rostirii actricești ar fi trebuit să fie mult mai bine lucrată. Să se nască autentice consonanțe și deci disonanțele să capete cu adevărat valența lor artistică, să nu fie rezultatul unor neglijențe și al unor neîmpliniri, ci să aibă o funcție artistică bine conturată. Din acest punct de vedere, orice spectacol care încearcă și chiar reușește o anumită formulă vie, valabilă mă interesează. Spre exemplu, m-a interesat spectacolul lui Alexander Hausvater după *La țigănci*, deși acolo formula foarte dinamică ascundea multe neîmpliniri și neterminări în propria ei

propunere, într-o idee scenică poate prea deschisă. Există riscul să critic lucruri care izvorăsc dintr-o mare calitate a unui spectacol: deschiderea lui. Ea arată o mare capacitate de absorbție, de sensibilizare față de ceea ce se întâmplă în jur – în viața artistică și nu numai – și a făcut ca actorii să vibreze cu atîta entuziasm și intensitate pe scenă.

#### ■ V-ați dori să reveniți la o colaborare cu teatrul?

□ Mai demult puseseam la cale cu Ion Caramitru – și am reușit să-l facem – un spectacol **Eminescu după Eminescu**. Eu îi propusesem și un spectacol în care să-i „împăcăm” pe Eminescu și Caragiale. Lucrul acesta e atît de greu, e o întreprindere care poate fi atît de riscantă încît nu știu dacă acum, prins de vînturile timpului, vor exista energii care să se consume în această direcție. Poate o să-l facă altcineva. Pentru că ar merita încercată o alăturare a textelor și a ideilor care în fond compun o mare parte a cupolei spiritualității noastre.

ADINA BARDAȘ

## ANCHETA

## TEATRUL

### AZI

# Teatrul văzut din Parlament

1) Toate teatrele existente în România de dinainte de decembrie '89 își justifică acum existența după principiul „județul și teatrul”?

2) Legea sponsorizării poate ține loc de politică culturală?

3) Comentați soarta revistelor de cultură și sugerați eventualele soluții pentru supraviețuirea lor.

## RADU CEONTEA

(senator independent și artist plastic):

1) În aceeași măsură se poate spune că sînt foarte multe teatre, precum s-ar putea afirma că sînt prea puține. Cum nu poate fi obligat un județ sau un municipiu să aibă neapărat un teatru, nu se poate interzice să aibă mai multe. Chiar mai multe în același județ sau municipiu. Am constatat existența unor biserici la fel de monumentale ca niște catedrale în cîteva comune și nimeni nu s-a plîns de asta. Eu cred că municipiile și județele, prin viața lor spirituală, de obște, justifică, sau nu, existența teatrelor. Asta e problema.

Nicidecum existența teatrului în sine, ci nevoia de teatru a comunității, care să-l susțină prin participare spirituală și prin sprijin financiar.

2) Nu se poate pune problema înlocuirii politicii culturale cu sponsorizarea. Deși banii sînt ochiul dracului și în politică, rolul sponsorizării ar trebui să fie mai cu seamă cel inițiativ. Prin sponsorizare se poate realiza, pentru început, ademenirea spre lumea scenei, fiindcă nevoia de teatru a oamenilor a scăzut foarte mult. Distracțiile mai ieftine, mecanice, bazate pe spectacole înregistrate magnetic sau pe celuloid, au făcut spectatorii să uite că pe scena unui teatru se desfășoară viața adevărată a personajelor, atît de adevărată încît actorilor li se întâmplă uneori să și moară acolo, pe scîndură. Iar

personajele să le supraviețuiască.

3) Revistele culturale au în toată lumea un public restrîns. Finanțarea de la bugetele statelor, sponsorizarea și serviciile de publicitate specializate le mențin ca instrumente culturale de elită ale națiunilor. În condiții tradiționale de libertate, revistele culturale din Occident nu s-au amestecat în politica trecătoare. Ele au făcut și fac o anumită publicistică și se adresează unui anumit public, creator și iubitor de cultură. La noi, după aproape o jumătate de secol de comunism și de înăbușire a libertății cuvîntului, publicul nu mai caută în revistele de cultură, de acum, formele de rezistență la comanda politică brutală. Acest tip de rezistență săvîrșită pe ascuns mai înainte, în revistele de cultură, este acum înlocuită de opoziția pe

față, prin gazete care au devenit atât de critice, încât cei criticați nici nu le mai iau în seamă! Dar cititorii le cumpără și le citesc cu sete, înăbușindu-și în lectură nemulțumirile politice și, evident, cele economice. Situația asta a determinat reducerea tirajelor și falimentul unor reviste. Fenomenul descris mai sus este, în sine, benefic, fiindcă, în sfârșit, revistele de cultură pot săvârși cultură pentru cititorii care doresc cultură. Dar atât creatorii de cultură, cât și consumatorii de cultură sînt disprețuiți de puterea politică aflată acum la guvernare. În acest sens, e de ajuns să observăm cît de izolați, față de oamenii de cultură, sînt președintele țării și guvernul partidului său! Și asta se petrece în contrast cu „înainte mergătorii” lor comuniști, care imediat după 1946 au știut să-i ademenească pe unii din marii oameni de cultură români, iar aceștia i-au și servit. Dar și-au și scuzat servirea prin creații care au rămas, iar rușinea servituții li s-a iertat. Au dat mîna cu dracul ca să treacă puntea.

## **RADU BALTAZAR** (senator PD, director adjunct la Teatrul „Davila” din Pitești între 1966 și 1992):

1) Sistemul instituțiilor artistice din România este fructul ideologiei de tip totalitar. El este structurat după modelul piramidei: un „vîrf” și sute de ramificații. Scopul lui era traducerea ideologiei marxiste în limbaj cultural și injectarea acestuia în cugetul public. Această rețea a fost deci creată ca instrument al puterii, plătit și controlat de putere. În anii ‘50-‘60, repertoriul teatrelor înființate pe teritoriul național, cărora li se arondaseră sectoare bine definite de deservit, a inoculat în straturile populației, printr-un repertoriu impus, directivele politice ale PCR. Cînd unele din teatre s-au „emancipat”, ele au fost supuse „autofinanțării”, locul lor fiind

suplinit, întru politizare, de festivalul „Cîntarea României”.

Abolirea regimului totalitar a decapitat, din punct de vedere ideologic, structura organizatorică centralizată, sistemul, în întregul lui, devenind caduc. Se impune deci reorganizarea vieții și a instituțiilor artistice de spectacole pe principii strict profesionale, valorice și concurențiale.

Situația, astăzi: un teatru care nu a obținut performanțe artistice nici în sistemul subvenționat, nici în sistemul autofinanțat și nici în cel concurențial, care nu dispune de un portofoliu de public stabil, ci vegetează în anonimat, compromite însăși ideea de teatru. Fondurile consumate de acești avortoni artistici trebuie redistribuite teatrelor viabile pentru a le completa dotarea tehnică și a recompensa creația autentică, motivînd reproducerea în viitor a performanței. Instituțiile neperformante nu pot fi „înviolate” nici prin subvenții, nici prin sponsorizări, nici prin alte artificii de tip administrativ.

Teatrele neperformante nu trebuie desființate prin măsuri administrative. Ele urmează a fi supuse unui tratament financiar restrictiv-stimulativ care fie le va determina să se redreseze, fie le va obliga să-și restrîngă activitatea pînă la autodesființare.

2) Sponsorizarea nu poate înlocui politica stimulativă adoptată de stat față de actul cultural autentic.

Trebuie regîndită întreaga rețea a instituțiilor culturale, administrarea și manageriatul artistic.

3) Revistele de cultură trebuie să fie tratate ca și celelalte instituții de cultură. Ele pot fi stimulate prin subvenții numai în măsura în care, prin mijloace strict profesionale, își sporesc numărul de cititori-cumpărători. În acest scop, subvențiile ar putea fi acordate după principiul „primelor electorale”, cele care obțin rezultate fiind dezrobite financiar, celelalte urmînd a fi lăsate să se zbată și să piară. În acest din urmă caz, ele vor fi preluate de alți manageri, redacțiile lor vor întineri și această permanentă primenire va fi, sînt convins, benefică întregii culturi naționale.

## **ȘTEFAN AUG. DOINAȘ** (senator PAC, membru în Comisia de cultură):

3) După cum se poate observa, o mulțime de reviste de cultură și-au încetat activitatea. Mă refer în primul rînd la revistele Uniunii Scriitorilor. Motivul: lipsa de resurse financiare. Revistele care țin de Ministerul Culturii se pare că au asigurată oarecum apariția. Problema rămîne însă la ordinea zilei pentru cultură, în genere, în România. După părerea mea, această problemă nu se poate rezolva decît în momentul în care statul va înțelege să aibă o atitudine de parteneriat față de inițiatorii actelor de cultură, pentru că este clar că cultura nu mai poate fi o problemă de stat, ci o problemă națională. Așa cum creatorii de valori artistice sînt personalități, problema culturii nu se poate realiza decît prin inițiative particulare. În sensul acesta, toate organismele de stat nu pot fi decît adjuvante și mai mult pe linie administrativă. Eugen Ionescu spunea că Ministerul Culturii nu este necesar! Un Minister al Culturii trebuie să se transforme, de fapt, într-un Minister al furniturilor! Trebuie să ofere condei și hîrtie scriitorilor, pensule și vopsele pictorilor, instrumente muzicale compozitorilor și interpreților etc. Sigur, el se referea la Franța, dar asta este valabil pretutindeni. Formularea este evident împinsă la extrem, dar, cu tot caracterul tranșant, conține un mare sîmbure de adevăr. Problema revistelor noastre de cultură nu se poate rezolva decît în momentul în care se rezolvă problema mecenatului pentru cultură iar acest mecenat nu poate să fie exercitat decît de unul din următorii doi factori: de stat, dacă statul înțelege să se angajeze în acest proces, sau de mecena particulari, care nu pot apărea decît în cazul promovării unei legi a sponsorizării.

Statul nu poate să pună nici o condiție, de angajare sau neangajare politică, în general, și nici să impună o anume







politică culturală. Aceste reviste sînt scrise de oameni angajați în procesul creării de valori. Dacă acești oameni au în același timp și o opțiune politică, aceasta ține de conștiința lor. Nu pot fi obligați nici să facă politica puterii, nici să nu o facă. La urma urmei, de ce să interzici politica în revistele de cultură?! Problema intelectualului a fost și aceea a angajării în planul problemelor esențiale ale comunității în care trăiește. Or acestea nu se pot rezolva decît dacă intelectualul are libertatea de a-și exprima opinia sa.

2) Referindu-mă strict la Legea sponsorizării, consider că este absolut necesară și că trebuie concepută într-un anumit fel pentru ca realmente să fie utilă. Cum a fost abordată și rezolvată în Camera Deputaților, se prezintă ca o lege care îngrădește, pentru că nu permite decît o sponsorizare extrem de mică, ceea ce nu poate să vină în ajutorul culturii. Pentru ca interesul patronului să fie îndreptat spre investirea în cultură, el trebuie să aibă anumite avantaje, obținute grație acestor măsuri pe care le preconizează, în genere, o asemenea lege.

1) Eu nu cred că trebuie să fie: județul și teatrul! O asemenea viziune nu poate să vină decît de sus! Este o viziune centralistă, cu care nu pot să fiu de acord. Acolo unde se va simți nevoia unui teatru, firește că el se va înființa. Unde nu, nu!

## **ȘTEFAN RADOFF** **(senator PAC, membru** **în Comisia de cultură):**

1) Nu, categoric nu sînt necesare toate teatrele din toate județele. În primul rînd pentru că ele au fost făcute la vremea respectivă cu un scop anume – cel propagandistic, conform teoriei marxiste după care, vezi Doamne, în capitalism artistul depinde de sacul cu bani, iar în comunism depinde de biroul de propagandă, care e un sac ceva mai mare, fiind al statului. Deci, pornind de la această idee, sigur că nu sînt necesare toate. În perspectiva proiectului de lege

pe care-l aștept, Legea teatrelor – lege obstrucționată de domnul Albulescu, culmea, dintr-un populism care nu are nimic de-a face cu arta, pe motiv că ce te faci cu atîția actori șomeri din teatrele care se vor desființa – răspunsul meu e Nu! Pentru că, în condițiile unei legislații democratice, – criteriul nordic fiind cel mai adecvat pentru noi, acolo existînd o grijă a statului pentru cultură, foarte puternică, dar cu niște mijloace foarte democratice – primează criteriul concurențial al calității. Astfel că apariția teatrelor și subvenționarea trupelor, mai ales novatoare, se va face pe criteriul de grupări artistice sensibile reciproc, așa-numitul teatru de repertoriu. După părerea mea, trebuie să existe: teatre de repertoriu, teatre naționale și trupe novatoare, trupe de tineri care vin cu forme de înnoire a teatrului. Apropo de distribuirea teritorială a teatrelor, numai în funcție de unde apar elemente novatoare, valori, se vor confirma de către Ministerul Culturii, sau de direcțiile de cultură din municipii, mai ales atunci cînd autonomia bugetară locală va fi în stare să supună la concurență, de exemplu, teatrul de la Iași și teatrul de la Bacău etc. În materie de șomaj, e un fel de poveste cu cocoșul roșu, cum era aia cu generația de sacrificiu. Chestiunea cu Andrei Șerban e de notorietate. Nu, în afara staff-ului pe care orice director de trupă și-l face, subiectiv, el își asumă o trupă permanentă pentru care riscă. Eu cred că nucleul ideal de teatru este de 10-15 actori de valoare, indiferent de vîrstă, de vechime etc. Actualele teatre trebuie să intre în custodia unui director administrativ, a unui manager-tehnician, care să fie și economist bun, și priceput în ale bucătăriei teatrului. El trebuie să se afle mereu în spatele unui director artistic, al unei personalități ca Ciulei, Pintilie, Andrei Șerban, Penciucescu etc., sau al unor tineri ca Dabija, Frunză. Deci, în funcție de aceste considerente se vor face trupe, iar ceilalți vor fi angajați pe contract! Mie mi-ar conveni să fiu la dispoziția UNITER-ului, sau a unui sindicat al teatrelor, și care să-mi spună: Domnule Radoff,

dumneavoastră sînteți chemat să jucați la Cluj – și eu tratez cu Clujul. Altfel, vom aglomera din nou teatrele cu trupe greoaie, din care numai 10-15 oameni sînt utili și joacă mereu, iar restul este un balast de care nu se mai poate scăpa. În aceste condiții, scoaterea din bugetariat a salarizării actorului este fundamentală! Să explic, să nu-mi sară în cap unii nevinovați: partea tehnică, producția va fi subvenționată de stat și de sponsori, iar cîștigul se va împărți numai trupelor. Așa că voi avea interes să am o trupă cît mai mică. Uite, eu, deși senator acum, lucrez și pentru un serial al televiziunii, voi termina filmările la *Oglinda*, voi începe repetițiile la o piesă, în ianuarie...

Cît privește instituția numită Direcția Teatrelor, moștenită de pe vremea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, ea trebuie desființată! În schema anilor '20-'30, directorul Teatrului Național din București era și Directorul Teatrelor! Să se facă o comisie de genul CNA-ului! Dar alcătuită din personalități din domeniul teatrului!

2) Poate ține loc de politică culturală în clipa în care această lege se va îndrepta în mod precumpănitor spre cultură! În fiscalitatea mondială, cînd i se reține omului din salariu, i se specifică: cît pentru cultură, cît pentru sport etc. Sportul e oricum o industrie. Legea sponsorizării, în forma actuală, este foarte proastă! Sper ca la Senat legea să fie amendată în direcția de care vorbeam.

3) Revistele de cultură (revista de teatru, în primul rînd) trebuie să fie subvenționate de stat. Eu zic că cine vrea să fie autonom, ca revistă sau editură, trebuie să îndeplinească o clauză: în măsura în care procentajul de cultură atinge 60%, eu te sponsorizez. Altfel, pa! Chestia că nu sînt bani, e o falsă problemă, o mascată dorință de a intra sub dirijism a unor reviste și edituri! Cum ar arăta sub dirijism revista „Teatrul”?! Ca pe vremea Cîntării României, nu!?

A consemnat **PETRU IONESCU**

# DIALOG

## „Marele Tocilescu“ e singur

Desigur, era evidentă ironia cu care într-adevăr marele actor l-a caracterizat pe regizorul ce tocmai prezentase – după o lungă absență, din teatru, din țară și într-un fel și din viață – premiera **Antigonei** la Teatrul Bulandra. Dar, ca la toți marii artiști, ironia nu era răutăcioasă și accepta în același timp că lui Tocilescu adjectivul „mare” i se potrivește nu numai pentru că este un bărbat foarte solid, ci și pentru că există, în tot ceea ce face și spune, ceva care-l deosebește de restul lumii; creativitatea lui ține de structura personalității. Artistul Tocilescu este înainte de toate personajul Tocilescu, care poartă cămăși lungi, brățări și lanțuri și spune întotdeauna ce gândește. Iar ceea ce spune întâi te șochează, iar apoi îți dai seama că te-a șocat simplitatea, adevărul care era atât de la îndemână.

Acum vreo cîțiva ani, într-un interviu care n-a apărut niciodată, Tocilescu spunea cît de tare parazitează succesul personajului său receptarea de către critică a spectacolelor sale. Cu **Antigona** paraziții par să acopere însăși vocea postului. Publicul de la premieră a aplaudat, dar n-a fost fascinat, cronicile sînt acre, zvonul public – confuz. Personajul Tocilescu și artistul Tocilescu au intrat în răspărul unei opinii publice capricioase, care-și poate permite luxul de a fi plictisită în fața unei oferte ce îi solicită un alt tip de atenție și de reflecție.

Lui Tocilescu îi place să-l citeze pe Esrig, care i-a fost profesor și care l-a învățat că un spectacol nu se face pentru a arăta o piesă, ci pentru a arăta lumea așa cum pătrunde ea prin vorbele textului, prin spațiile goale dintre vorbe și gesturi. Nu s-a temut niciodată de capodopere și dacă **Nevestele vesele** a șocat din cauza nonconformismului, **Hamlet**, la început, li s-a părut multora prea convențional. Așa cum **Antigona** naște acum reacții care stabilesc doar conexiuni superficiale, reproșându-i o grăbită actualizare.

■ **De fapt, cum evoluează relația ta cu un text despre care toată lumea știe că e o capodoperă, deci vine la teatru cu un set de reprezentări pe care trebuie să le confirmi sau să le contrazici?**

□ Încerc să mă armonizez cu textul și cu spectacolul. În dialogul acesta există cîteva etape: în prima perioadă piesa e mai puternică decît mine și mă dirijează. De obicei, propunerea mea inițială se bazează pe o lectură „în general” a piesei, știu în linii mari despre ce este vorba și doresc să contrazic locul comun, ponciful care a sufocat adevărul inițial. Apoi încerc să apropiu piesa de imaginea mea, forțîndu-le pe amîndouă să se înșurubeze, să se îmbrace, să comunice. O vreme, textul este mai puternic decît mine și, după un timp, ajung la punctul în care îmi dau seama că eu îl pot domina și, de fapt, se realizează un echilibru. Atunci devine ușor, pentru că știu deja cum să mă port cu el și știu că ceea ce îmi spune, eu pot să interpretez în conformitate cu ceea ce doresc eu, fără să mai existe vreun conflict. Textul a rezistat și a protestat o vreme la imaginea, la ideea mea, dar cînd ajung să-i cunosc defectele și punctele slabe, relația începe să semene cu cea dintre două persoane; merg pe stradă și-i spun: „Aici te-am prins, tu nu poți să rezisti”. Și exact cînd din acest punct de vedere situația se normalizează, pornește



conflictul cu spectacolul, care începe să se dezvolte după legile lui. Ca și textul, spectacolul se lasă îndrumat, trimis pe anumite căi, dar cum face și ce face el acolo nu prea ține de mine, el are o viață independentă. Eu îl supraveghez să nu facă prostii foarte mari, să nu cadă în ridicol, în platitudine, să nu calce pe urmele altor spectacole, devenind la rîndul lui un poncif. Într-un plan absolut eu nu sînt total răspunzător de ceea ce se vede, pentru că pe scenă sînt prezente lucruri pe care eu le-am constatat, dar nu le-am impus, le-am acceptat, dar nu le-am cerut. În **Antigona** fenomenul e mai prezent decît în alte spectacole: am reușit să stăpînesc textul destul de repede, știam de mult ce anume doresc, ce anume tratament o să-i aplic, dar spectacolul a devenit atât de independent, a fost atât de voluntar față de mine, încît există fragmente foarte mari pe care eu le-am lăsat doar să fie.

### ■ Cum ar fi?

□ Cum ar fi, de pildă, ducerea **Antigonei** la groapă de către popor. Eu doream o imagine de tipul Zoia Kosmodemianskaia, o fată care se duce să moară cu fruntea sus știind că a făcut bine ce a făcut, moartea fiind doar împlinirea unui destin pe care ea îl provocase.

### ■ Împlinirea unui sacrificiu.

□ Ce fel de sacrificiu e ăla, cînd tu îi tragi pe toți de mîneacă și le spui: „Hai, omorîți-mă!”? În spectacol apare o fată îngrozitor de speriată, îi e o frică cumplită, e într-o panică nebună, îi e frică de destinul pe care nu-l mai poate controla. Și e de o mie de ori mai adevărată, mai tragică și mai cutremurătoare realitatea propusă de ființa biologică a interpretei decît mitul care n-a existat niciodată. În **Povestea celor șapte spînzurați** de Leonid





Andreev, care e o poveste sublimă, toți sînt în felul lor niște eroi, toți pot fi „mitizați” pe loc, dar în momentul în care vine clipa, nu numai că le e groază, dar nu vor, nu vor... sînt disperați.

#### ■ Cine să vrea?

□ Cine să vrea și de ce să vrea? Doar ca să intri în literatură? Eu n-am încercat să determin în vreun fel acest moment; am avut încredere în felul cum simte fata și am lăsat să se întîmple cum s-a întîmplat. La fel și în scena de stază lentă, de plajă, cum vrei să-i spui, muștele la soare. N-am crezut deloc că e necesar să dirijez acest moment, nu m-a interesat ce se întîmplă, cum se întîmplă, cît durează, cînd se termină, în ce fel. El poate să țină astăzi trei minute, mâine cinci, poimîine șapte. Întîmplările se pot modifica, n-am nici un drept să mă amestec în această istorie. Sau scena cu Tiresias–Pittis: fiecare își manifestă credința sau venerația, sau teama sau panica. Niciodată reprezentațiile nu vor semăna, pentru că totul depinde de încărcătura căpătată pînă în clipa respectivă.

Iritarea mea în legătură cu receptarea acestui spectacol, am mai spus-o, și pînă o să apară revista o s-o mai spun, este măsura greșită cu care e judecat. Aparatele de măsură descoperă ceva ce nu trece pe aici, iar pentru ceea ce trece nu s-a descoperit încă aparatul corespunzător. Nu spun că teatrul pe care îl propun eu e mai bun, nu spun că e mai important, nu spun că e mai frumos, spun doar că e altceva. Doresc ca acest spectacol să fie analizat cu instrumentele cu care se analizează un poem, pentru că ceea ce se întîmplă pe scenă ține într-o măsură mai mare de esența profundă a poeziei decît de teatru. Metafora este de tip poetic, calchiată pe imaginea de teatru poate să ducă la o adîncă neînțelegere. Acum vreo cincisprezece ani a existat arta conceptuală: un individ venea într-o sală de expoziție, de la 20 de metri cineva îi trăgea un glonț în umăr, el se prăbușea însîngerat urlînd de durere, iar opera de artă plastică (spectacolul) era plasticianul suferind. El era propriul său exponat, artistul nu se exprima pictînd, ci suferind realmente. Spre acest tip de artă m-am îndreptat și așa ceva a ieșit, într-un anume fel. Așa trebuie citit spectacolul, nu să mi se spună că ăla a jucat bine și că ăla a jucat prost. Eu n-am cerut nimănui să joace nimic; că unii actori s-au comportat ca de obicei – asta-i altceva, sigur că nu toată lumea a funcționat la fel. Există fragmente de spectacol, fragmente de trup și fragmente de ființă care au funcționat cum mi-am dorit eu și altele nu. Nu are cum să fie o împlinire totală pentru că atunci pot s-o închei cu teatrul. Așa cum, pe drumul lui, **Nepotul lui Rameau** a închis o cale, calea perfecțiunii scenice, și eu aș fi închis un drum, pe care totuși sper să mai pot face niște pași.

■ **E dificil să propui unui public venit să vadă teatru să recepteze un spectacol altfel decît conform codului cunoscut. Trăirea poetică e o trăire individuală.**

□ Nici tu nu înțelegi. Eu ofer spre lectură un poem, pe care fiecare și-l citește pe dinăuntru. N-are nici o importanță faptul că e rostit, cîntat, deoarece poemul meu nu e alcătuit din vorbele lui Sofocle. Poemul meu e însuși spectacolul. Vorbele lui nu coincid cu vorbele autorului. Un vers din poemul meu este: „Și ea purta o frînghie la gît”. Pentru mine acest vers este profund gramatical și pe el trebuie să-l trăiască spectatorul. „Și ea purta o frînghie la gît” este o mică metaforă din acest poem.

■ **Deci poemul tău este alcătuit din imaginile care curg în acest spectacol.**

□ Exact. Combinat cu vorbele. Alvin Ailey a făcut odată un

spectacol de balet pe muzică de John Cage, în care nu se auzea nici un sunet. Dar John Cage stătea pe un scaun pe scenă și purta în el muzica lui John Cage, iar balerinii dansau pe muzica existentă în personajul din mijlocul lor. Comunicarea nu era auditivă. John Cage nu era un farsor și spectacolul nu era o farsă. Mesajul muzical trecea de la Cage spre balerini și era transformat în imagine fără ca să se audă vreodată. Mie mi se pare sublim.

■ **Dar nu crezi că receptarea unui asemenea mesaj presupune un anume tip de devotament, care nu se asigură numai prin cumpărarea unui bilet?**

□ Ba da.

■ **Nu crezi că te substitui lui Dumnezeu tatăl?**

□ Nu știu. Dar cred că de acolo am primit indicațiile. De exemplu, finalul spectacolului nu-mi aparține. El e foarte legat de început, care era gîndit ca un lung timp al ororii: femei tăiate, valuri de sînge care să inunde scena, miini ciopîrțite, scalpuri luate – tot ce se întîmplă în Bosnia s-ar fi petrecut și pe scenă. Ar fi durat vreo douăzeci de minute, pînă la crearea senzației de vomă. Dorința mea era să provoc un șoc atît de violent încît să zdrobească orice rezistență. Am renunțat, un șoc emoțional la începutul spectacolului ar fi impus altă tonalitate, era mai bine să încep în liniște. Am redus banda sonoră la un minut și masacrul urma să fie alcătuit doar din cîteva imagini – ca la un telegenial. Cînd am modificat distribuția, cele două fete care erau Antigona și Ismena aduceau în scenă ceva – o tensiune, o spaimă – care nu mai pretindea oroarea de dinainte. Așa că a apărut ideea să folosim banda pregătită pentru început după cîntecul din final. Să vină toate bombele peste ei, să fie atît de morți încît să nu mai aibă timp să se prăbușească, așa cum e în **Bonnie și Clyde**. Eu nu mergeam spre această pedeapsă generală din final. Ea a venit pur și simplu. Cîntecul s-a oprit unde a găsit el de cuviință să se oprească.

■ **Crezi că experiențele tale personale, tot ce ai trăit în ultimii ani, cu spitalul, cu boala, cu operația, toate acestea au contribuit la modul cum ai intrat în relație cu spectacolul?**

□ Evident, sînt profund transformat. M-a marcat foarte tare sentimentul că n-am timp. Anii pe care i-am pierdut se răzbună într-un fel împotriva mea. Sînt în panică pentru că mă tem că n-o să am timp să spun ce am de spus și de aceea lucrez în regim de urgență. N-am vreme să aștept. Probabil că aici se află și explicația nemulțumirii mele: dacă eu m-am străduit să spun cît mai repede ce am avut de spus, pretind să fiu receptat cu aceeași febrilitate. De ce aștept eu chestia asta, nu știu. Oamenii au alte ritmuri. Sigur că m-am întors foarte mult înspre mine și am aflat despre mine o grămadă de lucruri pe care nu doream să le știu.

■ **N-ai aflat nici o noutate. Ai aflat un lucru cu care te-ai născut, că ești muritor.**

□ Dar, în același timp, am aflat că nu sînt un muritor oarecare.

■ **Nimeni nu e un muritor oarecare.**

□ Din punctul lui de vedere.

■ **Ai găsit un ritm corespunzător în Teatrul Bulandra?**

□ La oamenii cu care am lucrat, da. Sigur că mă așteptam la mai multă înțelegere, la mai multă deschidere din partea celor cu care nu lucram. Pretenția mea dementă la ora asta este să fiu înțeles tot timpul de toată lumea, deși e obositor să înțelegi mereu pe unul singur.

M-am simțit singur în teatru.

MAGDALENA BOIANGIU



CRISTINA IOVIȚĂ



# VICTORIA

**PERSONAJE:**  
**MAIORUL STĂNICĂ**  
**SERGEANTUL PETRICĂ**  
**TÎRFA ANGELICA**

*Baraca maiorului, undeva în cîmp, la muncile agricole. Noapte, Săptămîna Mare. Bate toaca la o bisericuță; apoi, clopotele. Sergentul Petrică și Angelica trag la cruci, pe tăcute, neîntrerupîndu-și altfel activitățile curente – el mestecă în tocană, ea se ferchezuiește.*

ANGELICA:

Frumos ar fi să doarmă în oraș noaptea asta.

PETRICĂ:

Nici vorbă. Întotdeauna cînd are ceva pe suflet, vine acasă.

ANGELICA:

Asta-i casă, mă?

PETRICĂ:

De ce să nu fie? Are acoperiș? Are. Este, că nu depindem de economia de energie – sîntem prieteni cu președintele, luăm lemne din pădure. Cît despre femeie, are cînd îi trebuie, nu mai des, și-l costă mai puțin decît nevasta.

ANGELICA:

Da, o nevastă costă. Și purcelul, tot de la președinte.

PETRICĂ:

Tot. Ne trece la mortalitatea infantilă.

ANGELICA:

La ce?

PETRICĂ:

La... Să-ți explic: o parte din copiii care se nasc, la oameni ca și la porci, mor imediat după aceea. Asta, din punct de vedere statistic, se chema indice de mortalitate infantilă, care la noi în țară e destul de ridicat, slavă Domnului, de cînd cu Decretul. *(Gustă din mîncare.)*

ANGELICA:

Pușchea pe limbă! Cum să fie bine cînd mor copiii?

PETRICĂ:

De copiii porcilor vorbeam. N-ai voie să-i tai, decît dacă au murit deja de moarte bună.

ANGELICA:

Ce tîmpenie! Parcă moartea e vreodată bună la ceva?

PETRICĂ:

Nu se știe niciodată; uneori e greu să trăiești. Dar în cazul porcului, putem spune că e; nu vrei să guști?

ANGELICA:

Nu, mersi, sînt în post. Crezi că mai vine?

PETRICĂ:

Vine sigur. Nu e-n apele lui de trei zile.

ANGELICA:

Nici mie nu mi-e ușor, să știi. Voiam să mă duc acasă de

sărbători, să mînc cozonac.

PETRICĂ:

Cine zice că românul trăiește prost, minte, din moment ce fiecare țaran are cozonacul lui de Paști...

ANGELICA:

Cît o să-l mai avem și p-asta; ne demolează, e o chestiune de zile. Cum o să creștem găina la bloc?

PETRICĂ:

Păi, de ce s-o creșteți voi? O crește statul, ca pe celelalte dobitoace. Voi o să stați ca boierii, acolo sus, doar ce-o să coborîți la magazin să va luați ouăle. Păi, cum altfel să dispară diferențele dintre sat și oraș, dacă voi vreți să vă creșteți singuri găina? Păi, progres e asta, ia zi?

ANGELICA:

Nu, că progresul e să moară porcul de frig, ca să nu mori tu de foame, și să crească statul găina, ca tu să tai frunze la cîini? Și-n general, mai lasă gargara, c-am fost și eu pionieră și-un an la UTC. Una-i ședința și alta e viața, că-n viață poți să te ștergi la fund cu progresul...

PETRICĂ:

În timp ce la ședință, nu. *(Rîde.)*

ANGELICA:

Mă, tu de deștept ce ești, ai să mori.

PETRICĂ:

Ia, mai bine dă drumul la muzica aia, să ne mai treacă de urît, pînă vine șeful. *(Se dă bine pe lîngă ea, dă s-o pipăie. Ea îl pocnește.)*

ANGELICA:

Cu tine, nu.

PETRICĂ:

Cu el, da.

ANGELICA:

Una-i meseria, alta-i viața.

PETRICĂ:

Mă-ntreb dac-o fi ceva pe lumea asta, care să fie doar unul și același lucru.

*(Se aud zgomote de mașină, frîne, uși trîntite, urlate, injurături.)*

PETRICĂ: Ia, vine.

STĂNICĂ:

Petrică? Petrică? Unde mama dracului ești?

PETRICĂ:

Aici, toarșu maior, îndată. *(Îi pune în mînă Angelicăi o sticlă de țuică și o împinge spre perdeaua care separă alcovul maiorului de restul barăcii.)* Vezi ce faci.





(Umbrele maiorului și Angelicăi se întâlnesc mărite și unduind pe muzică turcească. Deodată se aud țipete de miță călcată pe coadă, răcnete de bou înjunghiat, apare Angelica, goală, și-n urma ei, zburînd, obiecte de îmbrăcăminte, un ceas deșteptător, cărți etc... Petrică intră în goană și amîndoi se feresesc de aruncături, cu dexteritate.)

ANGELICA:

A turbat moșu', Doamne iartă-mă!

PETRICĂ:

Ce-ai făcut?

ANGELICA:

Nimic. Am dansat, și pe urmă, cînd să mă pun pe lucru, odată l-a apucat.

PETRICĂ:

Ai zis ceva?

ANGELICA:

Știu eu? Da, parcă. I-am zis: la d-aici, că-i mai dulce în Săptămîna Mare.

PETRICĂ:

Of, de ce te-ai făcut tu curvă, dacă nu știi să-ți ții gura?

(Maiorul bîntuie prin alcov, gemînd ca animalul în cușcă și lovindu-se de lucruri.)

ANGELICA:

Ia, te rog, nevasta, aia să-și ție gura, că-i cu acte. Eu sînt liberă și fac ce vreau.

PETRICĂ:

Cine-i liber nu face niciodată ce vrea--de-aia e liber, că face numai ce trebuie. Du-te pe prispă, să nu te mai vadă. Ia și pătura, că plouă; te chem eu cînd adoarme.

(Angelica se înfășoară în pătură, bombănind, iese pe prispă. Intră Stănică, are pantalonii în vine, amenințător, se lovește de banchetă și scoate un nou urlat. Petrică scoate o nouă sticlă de țuică, îl imbie să bea, maiorul se lasă gemînd pe un scaun.)

STĂNICĂ:

S-a dus?

PETRICĂ:

S-a dus, să trăiți.

STĂNICĂ:

Of, of.

PETRICĂ:

Vreți s-o aduc? O prind pe șosea.

STĂNICĂ:

Of, of.

PETRICĂ:

Sigur n-a ajuns prea departe. Femeie și ea; slabă nu știe ce face.

STĂNICĂ:

Of, of.

PETRICĂ:

Mă duc s-o aduc.

STĂNICĂ:

Stai aici. De curve-mi arde mie acum? Of, of.

PETRICĂ:

Da' de ce vă arde, toar'șu? Spuneți, că vă sting eu.

STĂNICĂ:

Stingi pe mă-ta. Na c-am zis-o. Nu te supăra. Sufăr, mă, sufăr. Așa nu se mai poate. Trebuie să spun cuiva, că altfel plesnesc.

PETRICĂ:

Spuneți, toar'șu maior, că eu d-aia sînt aici, ca să spuneți.

(Stănică se uită disperat la telefon; Petrică se repede și-l viră în ladă.)

STĂNICĂ:

Deștept ești tu, Petrică. Totdeauna știi ce să faci, nimica nu te surprinde.

PETRICĂ:

Ei, omul trebuie să fie atent la toate în viață. Spuneți, toar'șu, acumă sîntem singuri.

STĂNICĂ:

E de rău, Petre. De data asta am încurcat-o.

PETRICĂ:

Aș, porcu' a murit de moarte bună.

STĂNICĂ:

Nu e porcu', e altceva.

PETRICĂ:

Lemnele sînt casate, de la construcția cabanei pentru tineret.

STĂNICĂ:

Lasă lemnele.

PETRICĂ:

Altceva nu văd să fie în neregulă. Cu instrucția stăm mai prost, da' asta nu deranjează pe nimeni. Românul, la război, tot cu pieptul se bate, de cînd e lumea. Aș vrea să văd instrucție de mînuire a pieptului. (Ride.)

STĂNICĂ:

Lasă pieptul. Alta e grija noastră acum; trebuie să dărimăm biserica, asta e. Na, c-am zis-o.

(Petrică se lasă și el pe alt scaun. Tăcere.)

PETRICĂ:

Cine s-o dărim, toar'șu?

STĂNICĂ:

Cum, cine? Noi, armata. Aia de se bate cu piepturile, cum spui tu.

PETRICĂ:

Cum, toar'șu?

STĂNICĂ:

Cu tancul. Nu-i război, așa că putem folosi și tehnici de luptă netradiționale. Și nu mai întreba atîta, că mă deconcentrezi.

PETRICĂ:

Nu întreb. Ați vorbit la Patriarhie?

STĂNICĂ:

Vorbit, grijania mă-sii. Na, c-am zis-o și p-asta.

PETRICĂ:

Și?

STĂNICĂ:

Au zis că se vor ruga.

PETRICĂ:

Da' la Patrimoniul?

STĂNICĂ:

Vezi, Petrică? Nu faci tu instrucție, da'-n schimb capeți cultură, cît stai la armată. Au zis că nu-i monument.

PETRICĂ:

Da' la...

STĂNICĂ:

Să nu mă-ntrebi de audiență la CC, că-ți sparg capu'.

PETRICĂ (își revine):

Nu întreb, toar'șu. Păi, asta-i floare la ureche, cine se duce la CC pentru fleacuri? Acolo te duci ca să-ți pună telefon, să-l dea pe dușman afară din slujbă, chestii d-astea. E clar.

STĂNICĂ:

Ce e clar?

PETRICĂ:

Trebuie să ne descurcăm pe plan local.

STĂNICĂ:

Bravo, mă. Așa mai vii de-acasă. Ia să vedem cum te descurci, că tu ești planul local în cazul nostru.

(Angelica se agită la fereastră.)

PETRICĂ:

Permiteți să întreb?

STĂNICĂ:

Permit, că văd că altfel nu te descurci.

PETRICĂ:

Ați vorbit cu turcii?

STĂNICĂ:

Mă, tu te trezești înainte de Independență?

PETRICĂ:

Nu, toar'șu maior, nu cu ăia din carte, cu ăia de la carieră. Ei tot sînt păgîni, ce le pasă? Și au niște camioane...

STĂNICĂ:

Știi că nu ești prost? Bravo, mă, să vorbim cu turcii. (Petrică dă să se repeadă la telefon.) Stai, dacă le vine ideea că, după ce termină cu biserica noastră, ăștia se iau de geamia lor?

PETRICĂ:

Nu fac ei așa ceva, toar'șu. Păi, turcii sînt minoritate, au Carta ONU, odată te trezești cu sancțiuni internaționale.

STĂNICĂ:

Așa-i, uitasem că noi sîntem majoritate, n-are cine să ne apere.  
Da' tot nu ține, iese că-i conflict interetnic.

PETRICĂ:

Nu iese, toar'șu, aia-i numai pentru unguri.

STĂNICĂ:

E pentru oricine, dacă slujește cauza. Nu ține, Petrică, acum cauza nu are nevoie de conflicte, de nici un fel. Acuma e nevoie să se arate că s-a terminat cu superstițiile, că întreg poporul, fără deosebire de naționalitate, construiește o societate nouă, bazată pe rațiune. Pricepi?

PETRICĂ:

Pricep, e ca la Revoluția Franceză. Am găsit. Asta-i cheia problemei.

STĂNICĂ:

Care, mă, Revoluția Franceză?

PETRICĂ:

Nu, toar'șu, cheia e că noi nu vrem să dărimăm biserica și căutăm să scăpăm de asta, ba cu forurile, ba cu turcii, ba cu rațiunea.

STĂNICĂ:

Și? Ce-i cu asta?

PETRICĂ:

Păi, dacă-i vorba să scăpăm, găsim noi o soluție.

STĂNICĂ:

Teamă mi-e că, de data asta, le-am epuizat pe toate.

PETRICĂ:

Nu există, toar'șu maior, românul găsește întotdeauna ceva, ca să nu piară.

STĂNICĂ:

Crezi că eu nu m-am gîndit? Crezi că eu nu sînt român? Da' nu mi-a venit nimic în minte, în afară de Tribunalul Militar și... de mama. (*Plînge.*) Bine c-a murit, săraca, și n-a apucat să mă vadă împușcat, și cu tresele scoase. O să ne-mpuște, Petre, asta dacă avem noroc, că dacă n-avem, ne trimite direct la mină. Tu ești tînăr, mai apuci să ieși de acolo, că n-or să dureze aștia cît veacul, dar eu o să-mi las oasele-n întunerice. Of, of.

PETRICĂ:

Ei, parcă-n Ghencea Militar or să stea la soare. Da' n-ajungem noi pînă acolo.

STĂNICĂ:

Păi, să n-ajungem, Petre, să n-ajungem. Pune-ți capul la contribuție că altfel te avansezi și te-a luat mama dracului – dărimi biserica cu unghiile și cu dinții. Ei?

PETRICĂ:

Mă gîndesc.

STĂNICĂ:

Gîndește-te, mă, gîndește-te.

PETRICĂ:

Nu mai plîngeți, că mă deconcentrez.

STĂNICĂ (*plîngînd*):

Mamă, măicuța mea.

PETRICĂ (*o vede pe Angelica agitîndu-se la fereastră*):

Gata, toar'șu maior, am găsit. Mama dumneavoastră mi-a dat ideea.

STĂNICĂ:

Să nu-mi spui că vorbești cu morții!

PETRICĂ:

Nu, toar'șu, eu mă bazez pe rațiune; ne trebuie o femeie.

STĂNICĂ:

Și la ce ne trebuie, mă rog?

PETRICĂ:

Nu mai o femeie poate să găsească o ieșire într-o situație fără de.

STĂNICĂ:

Și de unde să-ți găsească eu o femeie, acum, în puterea nopții?

PETRICĂ:

O găsească eu, toar'șu, numai să vreți. Vreți? (*Stănică dă din cap.*) Angelico, vino-nco! (*Angelica se prezintă strănutînd.*)

STĂNICĂ:

Mamă, măicuța mea! E udă ca știma apelor.

PETRICĂ:

Ce ziceți, îi dăm cuvîntul?

STĂNICĂ:

Mai bine îi dăm niște țuică. E rebegită rău.

ANGELICA:

Nu, mersi, sînt în post. (*Strănută.*)

PETRICĂ:

Toar'șu maior, nu e timp de pierdut... S-auzim ce spune.

(*Angelica strănută de zor.*)

STĂNICĂ:

Foarte interesant, n-am ce zice. Tribunalul Militar ne mănîncă, Petrică, e clar.

PETRICĂ:

Sst, atenție vă rog. Uite c-a terminat. Angelico, știi despre ce e vorba?

ANGELICA (*smiorcînd*):

Știu, c-am tras cu urechea.

PETRICĂ:

Bravo, omul trebuie să fie atent la toate în viață, dacă vrea să-și scape pielea. Și? Ai vreo idee? Dacă ai, dă-i drumul, nu ne mai fierbe.

ANGELICA (*începe să strănute din nou, pînă ce Petrică se strecoară în spatele ei și o sperie cu un urlat. Maiorul se sperie și mai rău și-i cad din nou pantalonii. Angelica se oprește fericită din strănutat*):

Mersi, Petre, să-ți dea Dumnezeu sănătate. Uitați la ce m-am gîndit: cel mai bine e s-o ascundem.

STĂNICĂ (*șoptit*):

Ce s-ascundem?

PETRICĂ:

Biserica, vezi bine.

STĂNICĂ (*urlă*):

Afară! Afară! Vă bateți joc de mine? Unde-o ascunzi, fă? Sub fustă, poate. Măică, măicuța mea, ce mi-a fost dat să pălesc la bătrînețe!

PETRICĂ:

Nu vă enervați așa, toar'șu maior, lăsați-o să spună pîn' la capăt. Ai cuvîntul.

ANGELICA (*suveran*):

O înconjurăm cu panouri și-i spunem șantier. Aducem regimentul și facem careu, stabilim brigăzi de muncă și săpăm o groapă, pentru orice eventualitate.

STĂNICĂ:

Groapa mea o săpați, mă, cu ideile voastre timpite. Ce șantier e asta? Ce dracu construim noi aicea?

PETRICĂ:

Socialismul îl construim, toar'șu, ce altceva? Păi, cînd spui socialism, nu spui automat construcție? Nu sîntem noi socialiști, toar'șu?

STĂNICĂ:

Sîntem.

PETRICĂ:

Vedeți? Și-atunci, ce putem face? Construim, că asta-i misiunea noastră.

STĂNICĂ:

Și ce legătură are asta cu biserica?

PETRICĂ:

Păi, are. Orice construcție se bazează pe o distrugere. Adică, unde să mai construiești, dacă ai totul de-a gata? Trebuie întîi să faci praf tot ce-ai avut, ca să poți construi din nou. Este?

ANGELICA:

Este. Uite, pe-ai mei îi demolează, îi mută la bloc. În oraș au făcut ștrandul pe vechiul cimitir. Două săptămîni au cărat oamenii la oase și-au făcut scurtă la mînă popii, de-atîta slujit. Și știi, Petrică, fiindcă erau și morți tare vechi dedesubt și nimeni nu mai știa cum îi cheamă, le-au pus nume după ale lor, ca la Judecata de Apoi. Doamne iartă-mă.

STĂNICĂ:

Și pe morți unde i-a dus?

PETRICĂ:

Pe deal, sus. Da' n-or să stea mult nici acolo, că se face Casa de Cultură a Tineretului.







PETRICĂ:

Ei, morții cu morții și viii cu viii. Important e c-am găsit metoda – din moment ce se construiește ceva pe locul bisericii, înseamnă că am dărimat-o pe ea înainte. Ce ziceți, toarșu maior, formăm brigăzile de muncă?

STĂNICĂ:

Nu-i bine, Petre, nu ține. Șantierul înseamnă investiții și noi n-aveam pe anul acesta. Controlul financiar ne mănîncă.

(Tăcere.)

ANGELICA:

Atunci, poate că-i lasă și pe morți în pace, sus în deal.

STĂNICĂ:

Of, mamă, mama mea!

PETRICĂ:

Stați. Stați așa, toarșu maior. Am o idee. Ce-ar fi să facem un șantier arheologic?

ANGELICA:

E tot șantier?

PETRICĂ:

Tot.

ANGELICA:

Și ce construiește?

STĂNICĂ:

Trecutul, deșteapto! Aoleu, PETRICĂ, voi doi o să mă omoriți cu zile. Păi, tocmai trecutul vrei tu să-l bagi în față, cînd ăștia vor să-l uităm? Omul nou n-are trecut, așa să știi.

PETRICĂ:

Ba are. Trecutul selectiv se numește; am învățat asta chiar săptămîna trecută. Dumneavoastră nu știți, c-ați lipsit.

STĂNICĂ:

Recuperez acuma. Ia zi-i.

PETRICĂ:

Trecutul selectiv reprezintă trecutul de lupte și victorii al unui popor.

STĂNICĂ:

Rahat, tot trecutul nostru e de lupte și victorii, avem cîte o aniversare în fiecare lună.

PETRICĂ:

Da, dar unele-s mai lupte și altele-s mai victorii. De pildă – cum s-a format poporul român?

ANGELICA:

Traian l-a învins pe Decebal.

STĂNICĂ:

Victorie. Unu la mînă.

ANGELICA:

Decebal a fugit în munți.

STĂNICĂ:

Victorie. Doi la mînă.

ANGELICA:

Traian i-a luat urma și i-a încercuit.

STĂNICĂ:

Victorie. Trei la mînă.

ANGELICA:

Atunci, Decebal s-a omorît.

(Stănică își înghite vorba și-și dezdoale degetul pregătit.)

PETRICĂ:

Tot victorie, toarșu, ați ghicit. Păi, dacă nu se omora, nu-l duceau la Roma, să-l tragă prin praf, după carul de triumf? Dar așa, se cheamă că le-a tras clapa. Asta victorie, v-ați prins?

STĂNICĂ:

Nu m-am prins, da' vă admir sincer. Păi, dacă-n țara asta curvele și soldații au așa un grad de cultură, elitele trebuie să fie ceva de speriat!

PETRICĂ:

Ei, toarșu maior, ne flatați. Noi, mai degrabă cu propaganda, cu învățămîntul politic, d-astea.

STĂNICĂ:

Bine, bine, da' tot nu văd legătura.

PETRICĂ:

Ei, cum, toarșu, vă prefaceți dumneavoastră așa. Selectăm din trecut pe daci. Facem o groapă lingă zidul bisericii, descoperim o cetate dacică, ne oprim, constatăm, închidem cu panouri,

declaram șantier arheologic. D-astea nu s-atinge nimeni, că ne demonstrează continuitatea și-i ține în șah pe unguri. Ei, ce ziceți?

STĂNICĂ:

Petrică, ce să spun, m-ai zdrobit. Oricît mă gîndesc, nu-i găsesc nici un cusur. Are de toate: trecut și viitor, morți și vii, adevăr și minciună. Ce mai, e o creație populară, dar tot creație se cheamă că e. Petrică, ești un geniu, un geniu popular. Vino să te pup, măi, că prin tine sărut poporul român.

ANGELICA:

Da' pe mine nu mă pupi?

PETRICĂ:

Pupați-o și pe ea, că și ea e popor. Și-ncă ce popor! (Angelica se izmenește, mișcă din toate frumusețile.)

STĂNICĂ:

Frumos de pică.

PETRICĂ:

Pe spate.

STĂNICĂ (plesnind-o peste fund):

Și tare.

PETRICĂ:

Rezistent!

STĂNICĂ (încercînd s-o sărute și căzînd în nas cînd ea se retrage):

Și isteț!

PETRICĂ:

Zece clase obligatorii.

STĂNICĂ:

Și cultivat.

PETRICĂ:

Asta așa e, e udată în fiecare zi. (Angelica se supără și-i arde o palmă.) N-ai voie să te mîinii, că ești în post. Aoleu, popa.

Angelica: Vine popa? (Se liniștește, mironosiță.)

PETRICĂ:

Nu acuma, mîine, cînd o să vadă că-i oprim slujba.

STĂNICĂ:

Lasă, că-l convingem noi.

PETRICĂ:

Nu l-au convins ăștia cin'spe ani cît a stat la Canal, dar'mite... Știu, am găsit. Îl travestim în arheolog – slab e, barbă are, ochelari are, de minte, ce să mai vorbim... Puneți strajă în clopotniță și, cînd vede mașina străină, coboară și-l anunță.

STĂNICĂ:

Și el ce face?

PETRICĂ:

Spune slujba pe grecește, că tot nu știe nimeni limba dacă.

ANGELICA:

Și cu babele ce faci?

PETRICĂ:

Zicem că sînt de la Universitatea populară, învăță limba. N-ați spus dumneavoastră că sîntem un popor cultivat?

STĂNICĂ:

Măi, în țara asta toată lumea-i travestită?

PETRICĂ:

Absolut, toarșu. Cum să-ți scapi altfel pielea, dacă nu-ți pui o haină pe deasupra?

STĂNICĂ:

Ce mai carnaval! Ia pune muzica aia, să ne veselim și noi. C-am învins, mă Petre, cum spui tu, și de data asta!

(Dansează toți din buric. Sună infundat, din ladă, telefonul.)

Petrică se repede și-l scoate. Răspunde.)

PETRICĂ:

Da. Da, să trăiți. Da. (Acoperă receptorul.) Toarșu Florică, de la județ.

ANGELICA:

Mare porc.

STĂNICĂ:

Ei, o fi și el travestit. (Rîde.) Ia, să-i fac și lui o bucurie, că tot trebuia să-i dau răspunsul în legătură cu biserica. (Pune receptorul lingă casetofon. Se aud urlete.) Nu-i place muzica. Ce faci, n-ai somn? Nici eu, măi. Păi, da, dragă, lucrez. Da, am început. Am săpat ce-am săpat și, ce să vezi? Am dat de-o cetate dacică. Da, măi, de pe vremea lui...

PETRICĂ:

...lui Burebista, că Decebal e prea pesimist.

STĂNICĂ:

...lui Burebista, da. Cum, cine mi-a spus? Un specialist, da. Ce să-mi spună de Galați? *(Se posomorăște, pe măsură ce înaintează convorbirea.)* Bine măi Florică, nu mai țipa așa, c-o să te doară ficatul. Bine, măi, am înțeles. *(Trîntește telefonul.)*

PETRICĂ:

E de rău, toarșu?

ANGELICA:

Am spus eu că-i un porc.

STĂNICĂ *(plînge)*:

Burebista n-a domnit în Moldova. Mîine schimb propagandistul, că te-nvață numai tîmpenii. Și figura cu șantierul au făcut-o și ăia de la Galați, și i-au prins.

PETRICĂ:

Nici acolo n-a domnit?

STĂNICĂ *(urlă)*:

Închide muzica. Ce-i dezmățul ăsta? Ce-i aici, carnavalul? Chermезă? Concurs de idei? Aici e armată, așa să știți. Ordinul-i ordin, nu se discută, se execută. Mîine la 5 începe demolarea. *(Dă să iasă.)*

PETRICĂ:

Unde vă duceți?

STĂNICĂ:

În... Mă duc la spital, măi, acolo mă duc. Că m-ați îmbolnăvit de nervi, așa să știți. Mi-e rău, mi-e rău, cred că mi-am rupt ceva, aici înăuntru. Sună-l pe căpitanul Costică să preia comanda. Eu mă duc.

ANGELICA:

Păi tocmai la el te duci, puiule, e la spital, și-a rupt piciorul ieri dimineață.

STĂNICĂ:

Să nu mă faci pe mine „puiule“, că n-am păscut porcii împreună, auzi? Cheamă-l pe Fănică.

ANGELICA:

Vă-ntîlîniți cu toții acolo, claponule, că și ăsta și-a rupt mîna, alaltăieri, la popotă.

STĂNICĂ:

Ei, așa-i la armată, trebuie să te sacrifici. Petre, n-am ce-ți face, tu ești cel mai întreg dintre noi, trebuie să preiei comanda! Noi am luptat, acum e rîndul tău. Noroc, PETRICĂ, și poate ne mai vedem, cînd trece vijelia.

ANGELICA:

Claponule! Claponilor! Faceți ceva.

*(Maiorul o pocnește peste față, iese)* *(Bat clopotele.)*

ANGELICA:

Fugi, pe tine n-or să te creadă nici dacă-ți rupi capul. Sau ascunde-te; popa a mai ascuns evrei în timpul războiului.

PETRICĂ:

Ei, dac-am fi noi evrei!

ANGELICA:

Și chiar luptători din Rezistență, știu eu.

PETRICĂ:

Ei, dac-am fi noi Rezistență...

ANGELICA:

Și de ce nu sîntem?

PETRICĂ:

Evrei?

ANGELICA:

Nu, Rezistență.

PETRICĂ:

Nu sîntem evrei, fiindcă nu l-am omorît pe Cristos; dar nu sîntem nici Rezistență, pentru că nu ne împotrivim să-i dărimăm bisericile, înțelegi?

ANGELICA:

Da. Și ce-i de făcut?

PETRICĂ:

Vezi că în sertar sînt cearceafuri curate, și lumînări, pentru cînd se ia curentul. Apă ai în hîrdău, e de ploaie, cea mai bună.

ANGELICA:

Petre, nu face asta, e păcat. *(Se repede la el și i se agață de*

*mînă. Petrică o pocnește peste față.)* Iartă-mă.

PETRICĂ:

De ce te-ai făcut tu curvă, dacă nu știi să-ți ții gura? Păi, curva trebuie să fie ca un pansament la rană, să-l scape pe bărbat de toate grijile.

ANGELICA:

Așa e, Petrică, am greșit.

PETRICĂ:

Nu să-l contrazică mereu.

ANGELICA:

Firește, Petrică.

PETRICĂ:

Să-i zică lucruri frumoase, că pe-alea urite i le zice destul nevasta.

ANGELICA:

Ai dreptate, Petre.

PETRICĂ:

Așa. Ia zi-i tu ceva frumos.

ANGELICA *(disperată)*:

Cristos a-nviat!

PETRICĂ: Adevărat a-nviat! *(lese.)*

*(Angelica se apucă să execute ritualul prescris. Cînd se aude împușcătura, ea aprinde lumînarea. Zgomote de mașină, uși trînte, pocnete de eșapament. Intră Stănică, tot în ghips, în cîrje.)*

STĂNICĂ: Am învins. Am învins și de data asta! Angelico, bine că n-ai plecat, avem invitați la masă. Sărbătorim leșirea din ghips. *(Ride.)* O victorie a rațiunii. Da' unde-i PETRICĂ? Du-te și cheamă-l, asta n-a prevăzut nici el. Presiuni internaționale, nu se mai dărimă nimic. Spune-i că nu sînt supărat că n-a știut unde-a domnit Burebista. Să vină cu ferăstrăul, să mă scoată din sarcofagul ăsta. Ce stai așa, ca o momie!

ANGELICA:

Să mă duc să-l chem?

STĂNICĂ:

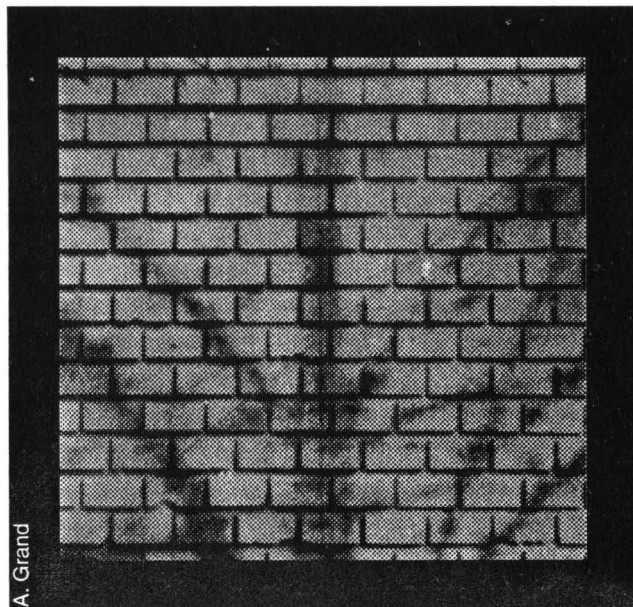
Păi, am să mă duc eu, om bătrîn și bolnav? Și, de altfel, vreau să-i fac o surpriză: mă ascund după perdea și, cînd intră, îl sperii. Ce zici?

ANGELICA:

Mă duc să-l chem, poate c-o să vină. Mă duc să-l chem.

STĂNICĂ:

Am învins! Am învins și de data asta. Mare noroc are poporul ăsta! *(Pune muzica și se duce greoi să se ascundă după perdea. Bat clopotele.)* Mare noroc ai avut, fetițo!



A. Grand

## O vedetă post-modernistă

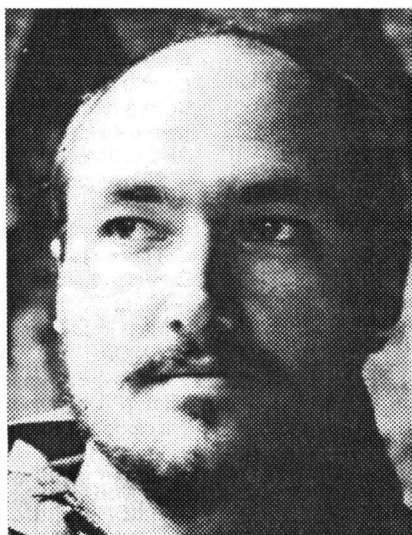
Jocul este ceva serios și important. Apare și se desfășoară chiar și în afara tărâmului omenesc. Animă, deci, și existența animalelor. Jocul este de esență fundamentală. Provocarea, propunerea (scenariul), repartiția „sarcinilor”, declanșarea relațiilor, starea de competiție, exhibarea sau, dimpotrivă, „retragerea în cazemată” sînt elemente constitutive ale jocului, independent de vîrstă, stare socială, rasă și chiar regn. Prin joc se stabilesc adevăratele ierarhii (nu cele ale scenariului), atît de necesare vieții. Tot astfel se asigură exercițiul interrelaționării, evoluția sistemelor de comunicare, se trece prin dureroasa școală a înfrîngerii și se învață pasul spre podium fără să te împiedici în fața mulțimii. Supraviețuirea impune o jertfă grea: respectarea regulilor jocului, fie că este vorba despre hîrjoana animalelor care atacă prefăcîndu-se că..., fie că este vorba despre „de-a mama și de-a tata”, unde tocmai copilul lipsește, de războaiele de sute de ani desfășurate între două calcane, cu arme din ramuri uscate și sînge din vopsea, sau de regulile infailibile ale jocului sportiv și ale celui teatral. În schimbul acestei scumpe jertfe, se oferă accesul la simbol. Lumea jocului îmbogățește lumea reală cu mijloace de alinare venite dintr-o simbolică/semiologie de sorginte ludică.

„Actorul este o ființă dublă, nu în sens patologic, ci la nivelul structurii sale. O parte a lui este talentul, artistul, cel care se simte pe scenă fericit, iar cealaltă – ființa cazonă, oarecare, cu orele ei de masă și de somn, cu atitudinile cele mai banale, repetabile. neînsenate.” Cornel Scripcaru, despre care se spune în teatru, în teatre, că este un actor special și foarte talentat, distribuit astăzi în mai toate piesele din repertoriul Teatrului Bulandra, trăiește această dualitate în deplin echilibru, vorbind despre ea în pace, cu răbdare și cu un fel aparte de bucurie. „Cei doi colocatari ai artistului nu se întîlnesc. Ei își oferă locul unul altuia în funcție de situații.” În timpul lucrului pentru meserie, civilul Cornel Scripcaru se face mic-mic, devine imperceptibil, dispare, lăsînd spațiu și timp de acțiune, investigație, tentativă, judecată, simțire doar artistului. Dacă, cine știe cum, fără motiv, pe neașteptate, artistul apare în momentele vieții obișnuite, cînd drepturile integrale aparțin civilului Cornel Scripcaru, se consideră onorat în fața celui mai de seamă oaspete al său și se retrage, lăsînd talentul să bîntuie spre scopuri de el știute. În scenă, însă, artistul capabil să frîngă timpul și spațiul, să convertească psihologii, să schimbe structuri tem-

peramentale, caracterologice, comportamentale prin intermediul personajelor pe care le întrupează, domină cu un semnal de luciditate toate aceste grave întîmplări. Intrarea definitivă în personaj nu există sau, dacă se întîmplă cuiva, s-ar putea vorbi despre o patologie și nicidecum despre un rol. „De aceea, actorul, din momentul în care află că va juca..., este asaltat de gînduri, stări, idei, imagini, împletite greu și rău între ele la început. Căutarea este dureroasă și acaparată. Începe pregătirea pentru joc, iar jocul este serios, grav, important. Dacă greșești, pierzi. Fiecare membru al distribuției vine la prima lectură cu propriul său spectacol în minte. Acesta pare desăvîrșit și el încearcă, agresiv sau cu discreție, să-l propună colegilor și regizorului. Prima operațiune crudă este dărîmarea de către directorul de

Simpatii răbufnesc, antipatii stau bine ascunse după cortină. Expunerea viziunii regizorale este întîiul moment de confruntare cînd, ca niște săgeți fără țintă scăpate din arcuri, adeziunea, uimirea, dezacordul, echivocul se lovesc unele de altele, căzînd deocamdată înaintea victimelor. Drumul spre ierarhizare artistică s-a deschis. „Regizorul trebuie să fie un Dumnezeu pe care să-l așteptăm ca pe izbăvitor. Nevoia ca el să fie ierarhia noastră supremă este imensă pentru un actor. Cînd spectacolul din fantezia ta a fost dărîmat de propunerea lui, trebuie să poți să crezi în tot ceea ce este și face acest om. Trebuie să cred și să simt că varianta lui este unică, extraordinară sau măcar foarte interesantă. Să-mi facă bine cînd mă dau la o parte pentru ca să poată el veni. Cînd eram la repetiții la domnul Ciulei, mă trezeam că întru în sală sau chiar pe scenă în vîrful picioarelor și vorbind în șoaptă. Ritualul sfînt pe care îl conducea avea în fiecare zi aceeași forță și semnificație. Întîlnirea cu Catedrala prin care am trecut atunci a lăsat urme grele în noi. Sîntem plini de nostalgii și dor. Dacă s-ar putea repeta, toate sensurile activității noastre ar fi mai limpede orientate.”

Mic fiind, în orașul copilăriei – la Bicz –, Cornel Scripcaru, jucîndu-se „de-adevăratele” cu colegii lui de fantezie, prins întru totul de propunerea creată în grup, ale cărei reguli expuse sau implicite erau respectate cu sfințenie, s-a abătut de cîteva ori de la legea continuității, trădînd-o fără să vrea. Prin preajmă locuia actualul, cunoscutul regizor de teatru Alexandru Dabija. Cînd el apărea, singur și mirat de ce i se întîmplă, Cornel îl conducea cu privirea, urmîrind „personajul” ca pe ceva neobișnuit și fascinant. Actorul „în nuce” se simțea atras de personalitatea regizorului „în nuce”. Investiția de creator pe care Al. Dabija a primit-o, fără să știe, în cea mai pură formă, încă din copilărie. Tînărul Scripcaru, suit devreme pe scenă pentru recitări de poezii, înfrînt de timiditate, rostea textele cu ochii în podea. Poate că privind atîta la scenă, a pătruns dincolo de scîndură, prin ascunzișurile ei fatale care țîn în grijă sufletele artiștilor. I s-a suflat de acolo să ridice capul și, ani de zile, nu a putut privi decît în colțul din dreapta al sălii, spre o bucățică de public care-l primea cu bunăvoință. A știut de pe la 6 ani că va face actorie, simțindu-l pe „băiatul talentat” că tot crește, capătă forță și încă ceva, pe deasupra, și încă ceva cu care va putea să umble prin viețile personajelor născute de dramaturgie și prin



scenă a tuturor variantelor de spectacol născute în mințile și sufletele actorilor săi.”

Prima lectură pune față în față două armate care încearcă reciproc să dezvăluie arsenalul de peste baricadă. Întîlnirea are întotdeauna un aer festiv pentru că fiecare „pornire la drum” e ca un început de an școlar, unde florile și pîrînții sînt înlocuiți cu gesturi generoase, calde, cu îmbrățișări neașteptate, cu amînarea juvenilă a momentului cînd va să sune clopoțelul. Din grupul inițial în care s-au întîlnit toate saluturile, încep încet-încet să se desprindă grupuri mai mici sau „dialoguri”. Regizorul trece, ca într-un menueț psihologic, pe la fiecare dintre ele, încercînd să debuteze cu o relație amicală, caldă, egal împărțită între „copiii lui”.



acel spațiu secund, unde magia scapără, ca în tentativele rupestre, scînteii amăgitoare sau incendiare.

Cu publicul de-acum, actorul Cornel Scripcaru, intră în fluxul energetic declanșat cu ocazia oricărui spectacol. „Publicul este o componentă obligatorie a spectacolului, ceea ce complică puțin teoria jocului. Partea din noi dispusă să se joace cu credință, autentic, ca în copilărie, cînd credeam în personaje și scenografie, devine în prezența spectatorilor cineva capabil să joace. Reflexivitatea se combină cu activitatea din pricina unei prezențe care se impune ca indispensabilă – publicul. Simt publicul cu un radar special și, chiar înaintea reprezentației, în cabină, din felul anume al zumzetului pe care-l prind în difuzor, știu dacă sala e «bună» sau nu. Mai mult decît atît, în timp ce mă aflu în scenă, dacă un singur spectator nu ne iubește, este dezamăgit sau nervos, pot spune cu exactitate unde se află, pe ce rînd stă. Captez cu prea mare ușurință energiile benefice sau malefice. Asta e și bine, și rău pentru mine. Devin mai vulnerabil sau mai avizat, depinde de

situație. În orice caz, mă consider un potențial element fluid în curgerea obligatorie dintre emoțiile omenеști. Puțină teamă... După ce repetițiile durează mult, fie că montarea se face în șase săptămîni sau în doi ani, la premieră publicul este un element agresiv. Apare pentru prima dată cineva căruia trebuie și vrei să-i arăți cît ești de bun. Nu-l păcălești ușor, sau nu-l păcălești deloc. E o luptă în care trebuie să-ți înfrîngi viitorul aliat. Primul spectacol nu este cel adevărat tocmai din acest motiv. În afara construcției pe care o punem în valoare cu toate elementele ei componente, cu toate subtilitățile exprimate sau induse, ne simțim ca pe un cîmp de luptă, într-o bătălie acerbă.”

Cît privește viața comună de pe scenă, cînd întregul grup de creatori este supus aceluiași examen, rigoare și neprevăzut în procente greu de stabilit, solidaritatea de stare și intenție a distribuției devine deviza neformulată a apariției lor. Acolo se întîlnesc personajele piesei urmărindu-și destiul impus de text, în maniera impusă de regizor. Spiritele lor se întîlnesc și se despart întrupate în individualități acto-

ricești care-și ard pielea și viscerele sub lumina reflectoarelor, în întunericul spaimei și sub surpriza privirii partenerului. „Ce minunați erau ochii domnului Rebengiuc, ce binefăcătoare figura domnului Ogășanu, cînd în Forma mesei (de David Edgar, regia Ion Cara-mitru) mă primeau cu tot cu personajul meu, deschiși ca o carte cu învățăminte, aruncîndu-mi înapoi încărcătură, pentru mai departe.” Se întîmplă ca unui actor să nu-i placă un rol pe care îl primește, dar să dorească să-l joace numai și numai pentru compania altui coleg sau grup de interes. „Mă uit întotdeauna la avizier alături de cine urmează să urc pe scenă.”

Cornel Scripcaru apare și acum ca o vedetă a post-modernismului, contrazicînd orice regulă recunoscută a situației, iubit de regizori, colegi și public. „Mi-am găsit și mi-au găsit locul în teatru. Știm cu toții unde stau. E bine.”

LUMINIȚA VARLAM

## PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE

# O NOUĂ ALIANȚĂ A DOMNULUI MANOLESCU

Într-un număr de vară tîrzie al „României literare” a apărut, sub semnătura d-lui Nicolae Manolescu, un editorial intitulat „Teatrul la răscruce”. Faptul ca atare mi s-a părut cel puțin înbucurător: ani la rînd, citind în revistă rubrica de cronică literară a acestui subtil și inteligent critic (și uneori citeam doar atît), am așteptat cu nerăbdare și cu speranță ca pana domniei-sale să se oprească și asupra volumelor de dramaturgie care, cum-necum, se tipăreau și care cîteodată nu erau deloc rele. Am așteptat, cu alte cuvinte, ca oropsitul și adesea superior disprețuitul domeniu al scrisului pentru scenă să intre în atenția unui senior a cărui stăpînire se întindea asupra unor teritorii mult mai fertile (chiar dacă recolta lor nu era, neapărat, superioară calitativ), fie și numai spre a fi supus unui examen sever. Nu știu să se fi întîmplat astfel – sau mi-a scăpat mie tocmai acea ocazie? Nu cred.

Dar iată că evenimentul s-a produs – mi-am zis, văzînd titlul cu pricina –, și încă la o scară nesferat de vastă: d-l Manolescu semnează în pagina întîi un articol în care vorbește nu numai despre (de fapt, nu despre) dramaturgie, ci în general despre teatru, despre teatrul românesc. Lectura mi-a diminuat întrucîtva entuziasmul, înlocuindu-l cu o perplexitate apropiată de amărăciune. Căci, după ce observă, cu finețe, că „a doua oară în treizeci de ani, teatrul a fost domeniul care a dat semnalul unei redeșteptări culturale”, situînd acele momente „la începutul anilor '60” și „după 1989”, domnia-sa crede a descoperi în acest interval un întuneric deplin, nestrăbătut de vreo cît de palidă pîlpîire și neadăpostind nici o urmă de viață. „Foarte curînd (foarte curînd după începutul anilor '60, reiese din articol, n.n.), s-a pus însă capăt spectacolului. Cortina a căzut peste acest început. Marii

regizori au emigrat. Scenografii, la fel. Actorii, legați de o limbă pe care n-o puteau schimba, au fost victimele neputincioase ale «normalizării». Desigur, neglijarea faptului că majoritatea spectacolelor pe care d-l Manolescu le citează ca exponențiale pentru prima perioadă de resurrecție culturală inițiată de teatru – adică „*Nepotul lui Rameau, Troilus și Cressida, Livada de vișini, D'ale carnavalului sau Revizorul*” – au fost produse, în realitate, la sfîrșitul anilor '60, iar ultimul, chiar în 1972, poate reprezenta doar o elipsă retorică. Dincolo de asta, însă, era necesar, cred, ca autorul să-și argumenteze cumva aserțiunea privind „căderea cortinei”. Altminteri, această frumoasă metaforă de profil nu face decît să anuleze, dintr-o trăsătură de condei, munca, eforturile și talentul unor regizori, scenografi și actori care, aici, în România, și în condițiile cunoscute și suportate de toți, au menținut teatrul nu doar viu, ci și viabil, nu doar în funcțiune, ci și în competiție valorică (adesea cîștigată, trebuie spus) cu oricare dintre celelalte arte. În tot acest timp, înfățișat în articol precum un vid creativ absolut, ori măcar în răstimpuri mai lungi sau mai scurte, au continuat să lucreze, îmbogățind spectacologia națională cu titluri egale în importanță cu acelea citate, Liviu Ciulei și Gheorghe Harag, Dinu Cernescu și Valeriu Moisescu. A debutat și s-a maturizat un compact contingent de regizori – generația de mijloc, să-i zicem – care, depășind cu eroism penibilele hărțuiri ideologice, a consolidat și a diversificat cîștigurile expresive ale teatrului românesc „de la începutul anilor '60”: Alexandru Tocilescu, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Alexandru Colpacci, Mircea Cornișteanu, Nicolae Scarlat. În fine, a apărut un masiv „nou val” de directori de scenă care și-au





cîștigat deja un nume și chiar un renume: Silviu Purcărete, Dan Micu, Cristian Hadjiculea, ori și mai tinerii Victor Ioan Frunză, Tompa Gábor, Mihai Măniuțiu, Alexandru Darie. Și încă înșurubirea e, fatalmente, incompletă. Și încă nu i-am pomenit pe actorii și pe scenograful care n-au încetat să existe artistic și să strălucească. Și apoi, în lipsa unui flux creator puternic și neîntrerupt, ar fi fost cu puțință ca „după 1989, din nou” teatrul să fie „primul care s-a mișcat”?

Viziunea discontinuă a d-lui Manolescu e contrazisă, de altfel, chiar de cazul unui artist pe care domnia-sa îl aduce în discuție exclusiv în chip de „pionier al teatrului nostru postcomunist”: regretatul Iulian Vișa. Că tragica sa dispariție este pusă, alături de demisia lui Andrei Șerban de la direcția TNB, în rîndul „multor altor evenimente negative din lumea scenei”, cum ar fi dificultățile financiare, e o chestiune de optică, servind deplîngerii teatrului românesc ajuns „la răscruce” (situație, din păcate, reală; și valabilă pentru numeroase alte compartimente). Că însă creația sa, care datează în proporție majoră din vremea de după „căderea cortinei” (vezi fie și numai *Slugă la doi stăpîni* ori *Tigrul*), este astfel amputată, de dragul demonstrației, mi se pare cu totul regretabil.

Mai există puncte fragile în expunerea d-lui Manolescu. Păcătuiind, de astă dată, prin exces de entuziasm, domnia-sa socotește, de pildă, că, după 1989, „la București, la Sibiu, la Timișoara, la Cluj, la Constanța, la Iași, la Tg. Mureș și în alte locuri am putut vedea extraordinare spectacole”. Din logica discursului reiese că „am putut vedea” exprimă un plural impersonal, excluzînd, prin urmare, nuanța de impresie particulară. Or, nemaivorbind de „alte locuri”, cel puțin două din enumerarea de mai sus, Constanța și Timișoara, s-au ilustrat în ultimii trei ani tocmai prin inactivitate sau, prin activitate foarte modestă. Dar poate că n-am înțeles eu bine și poate că, la urma urmei, e doar o problemă de gust. Ceea ce nu mă împiedică să mă gîndesc că, fiind persoană publică, ba chiar politică, d-l Manolescu n-ar avea decît de cîștigat dacă și-ar cîntări cu mai multă grijă afirmațiile. Dar poate că și în ce mă privește e tot o problemă de gust.

#### ■ ALICE GEORGESCU

P.S. În același număr al revistei, într-o notă intitulată „Dl. Tocilescu față cu spectatorul” și semnată N.M., criticul îl ia la refec pe regizorul *Antigonei* pe tema unui interviu al acestuia difuzat în emisiunea TV „Gong”. E drept, cu acel prilej d-l Tocilescu a emis o serie de opinii discutabile – ca multe opinii, de altfel –, așa încît reacția d-lui Manolescu nu apare cu totul anormală. Neașteptat este, în schimb, tonul foarte ațos al notei în cauză, lăsînd loc presupunerii că semnatul s-a simțit personal atins de observațiile d-lui Tocilescu privind receptarea critică a spectacolului său, supoziție întărită de formularea „noi, cronicarii”. Altfel, eu, una, mă simt mîndră că d-l Manolescu mă consideră, fie și numai implicit, colegă. Și, deși domnia-sa afirmă că nu înțelege „de ce dl. Tocilescu pune un accent așa de mare pe ceea ce stă în spatele spectacolului, pe efortul actorilor, al regizorilor, al tuturor”, mă bucur din toată inima că d-l Nicolae Manolescu pare hotărît, în sfîrșit, să intre în alianță cu noi. Sincer.

# PROSCENIUM

## ALEXANDRU BINDEA:

### „Din tristețe îmi reușește comedia în teatru”

■ **Alexandru Bindea, ai absolvit IATC în 1989, după nouă ani de încercări la concursul de admitere... Ce ai făcut în tot acel timp?**

□ Am fost șofer de taxi și ghid ONT, dar am continuat pregătirile pentru institut cu persoane extraordinare, cărora le datorez foarte mult. Consider că 60% din ce știu datorez dascălilor mei, care au fost Petre Gheorghiu, Mihail Stan, Adriana Popovici, Traian Ailenei, Mihaela Juvara, Nae Iliescu.

■ **A fost vreo clipă cînd ai fost ispitit să renunți?**

□ Da, după șase-șapte încercări am fost tentat să renunț, dar m-a încurajat Mihail Stan, care mi-a spus că va uita că m-a cunoscut dacă voi capitula...

■ **Și în 1985 eforturile ți-au fost recompensate...**

□ Da, am intrat în acest an, cînd nu s-a mai dat probă de dans și de cînt. Eu, fiind afon, cred că în anul acela s-a întîmplat așa tocmai pentru ca eu să intru! Cînd am reușit la examen m-a observat Octavian Cotescu, Dumnezeu să-l ierte!, datorită căruia cred că am și intrat...

■ **Avînd apoi șansa de a-l avea dascăl pe Dem Rădulescu.**

□ Da. Vreau să-ți spun că un critic cu trei nume a scris, după spectacolul *Păsările*, că îl imită pe Dem Rădulescu. I-aș răspunde acum, cu vorbele unui personaj al lui Caragiale: „Mi s-a făcut o imputare și sînt mîndru de aceasta. O primesc. Mă onorează a spune că o merit”. Mi-aș dori să am talentul și posibilitățile lui Dem Rădulescu. Un actor nu are decît de cîștigat luînd de la maestrul său. Pînă la un punct. Domnul critic ar trebui să fi văzut pînă la ce punct am împrumutat... Despre Dem Rădulescu aș vrea însă să spun că, de la el, toată generația mea a învățat să fie corectă în această meserie, de la interpretare pînă la punctualitatea la repetiții. Nu ne-a permis să facem nici un compromis în profesie.

■ **Consideri că anii în care nu ai intrat la teatru sînt ani pierduți?**

□ Dimpotrivă, mi-au folosit enorm, căci am acumulat o mare experiență de viață. M-am ferit să fac teatru de amatori pentru că



detest tot ce este „amatorism”. Deși pasiunea mea cea mare o constituie automobilele, la care mă și pricep, întotdeauna când am o problemă mă adresez unui mecanic de specialitate. Cum și pentru emisiunile de divertisment ar trebui să se apeleze la oameni de specialitate, nu la ingineri de drumuri și poduri și la foști activiști... Am fost șofer de taxi, pentru că sînt șofer profesionist. Am fost ghid, pentru că am absolvit un liceu cu predare în limba italiană și o școală de turism. De aceea spun că nu suport amatorismul în teatru. Din păcate, oamenii nu-și dau seama că se continuă „Cîntarea României”, punîndu-se în continuare preț pe amatorism. Nu sînt puși în funcții de conducere oameni de specialitate.

■ **Ce ai simțit, după atîția ani de încercări, în clipa cînd ai devenit student la teatru?**

□ Știi, fericirea provoacă o reacție ciudată. Te bucuri mai mult cînd aștepti să se întimplă ceva ce îți dorești foarte tare... Cînd am intrat, nu știam ce să fac. Ar fi trebuit să mă îmbăt? Nu m-am îmbătat. Nu m-am îmbătat niciodată în viața mea.

■ **Retrospectiv, ce ți se pare că a fost cel mai semnificativ din anii de studenție?**

□ Semnificativ în studenție a fost că am fost solicitat nu atît de studenții-regizori, cît de profesori, pentru spectacolele de absolvire. Așa am jucat în *Opera de trei parale* și în *D-ale carnavalului*, în regia lui Ion Cojar, în *Urmașul*, în regia Olgăi Tudorache, și în *Trei surori*, regizat de Gelu Colceag. Aceste colaborări au însemnat mult pentru mine, fiindcă am lucrat cu unii din cei mai buni profesori din institut.

■ **În spectacolul de absolvire al clasei tale, Mobilă și durere, ai interpretat rolul principal, pentru care ai obținut și două premii. Ce s-a întimplat după aceea?**

□ Am fost repartizat la Casa de Cultură din Mediaș, ca instructor cultural, de unde am fost detașat actor la Teatrul din Sibiu (Sibiul fiind pe atunci oraș închis). Aici am debutat, sub direcția unui mare dramaturg, Tudor Popescu, într-o piesă a acestuia, *Noaptea marilor speranțe*, în regia lui Silviu Purcărete. Premiera trebuia să fie pe 22 decembrie 1989. De la Sibiu, Tudor Popescu m-a rugat să trec, prin detașare, la Rîmnicu Vilcea, pentru a se putea înființa un teatru acolo. După revoluție, am dat concurs la Odeon, cu Vlad Mugur, fiind singurul băiat care a reușit, și apoi am susținut concurs și la Teatrul Național, cu Andrei Șerban.

■ **Ce a însemnat pentru tine întîlnirea cu Andrei Șerban?**

□ Întîlnirea cu un mare artist, cu care am lucrat la trei spectacole: *Trilogia antică*, *Cine are nevoie de teatru* și *Audiția*. Întîlnirea și colaborarea cu Șerban m-au marcat în bine, dar regret că nu a putut să ne formeze, să ne marcheze pe noi, tînașă generație, în spiritul lui, așa cum a făcut-o Ciulei acum 25-30 de ani la Teatrul „Bulandra”. Sînt mîndru că m-am întîlnit în viață cu Andrei Șerban, la fel cum sînt mîndru de întîlnirea cu Pintilie, Nicolae Wolcz și Victor Ioan Frunză. Pe Frunză îl consider un regizor din categoria acelor regizori talentați și foarte rari care respectă înainte de orice actorul, avînd încredere în actor.

■ **V.I. Frunză este regizorul spectacolului cu piesa Ghetou, în care ai realizat un rol important. Ce poți spune despre acest rol?**

□ Îl socotesc o reușită, datorită în primul rînd lui V.I. Frunză, care m-a distribuit într-un gen de personaj pe care nu mi-l doream, dar pe care nu cred că alt regizor mi-l ar fi oferit.

■ **Crezi că Teatrul Național este într-adevăr prima scenă a țării?**

□ Da. Nu doar prima scenă, ci și primul teatru. (Se speculează mult ideea.) Asta datorită eforturilor conjugate ale trupei de actori, direcției teatrului, condus de Andrei Șerban și Constantin Măciucă, și marilor personalități și vîrfuri artistice pe care le posedă Teatrul Național. Pentru că, după părerea mea, o trupă care nu are personalități artistice de vîrf, vedete în sensul bun al cuvîntului, nu poate exista ca trupă.

■ **Ce înțelegi prin vedetă?**

□ Vedeta este o personalitate artistică, apreciată atît de marea majoritate a publicului, cît și de presă, și pe care colegii, în interiorul lor, o respectă și căreia îi recunosc valoarea, chiar dacă nu i-o vor recunoaște pe față. În ce mă privește, sînt mîndru că mă pot considera prietenul a două mari vedete din Teatrul Național: Gheorghe Dinică și Ovidiu Iuliu Moldovan și aș dori ca în viitor să mă pot considera prieten și cu domnul Andrei Șerban.

■ **Crezi că actorul poate determina un echilibru între succesul la public și succesul de presă?**

□ Cred că unul îl determină pe celălalt. Dacă ești un actor cinstit cu adevărat, vei avea succes și de public, și de presă. Pentru mine succesul de public e important. Mi-e frică de criticii cărora le sînt antipatic, dar la fel și în același timp de criticii cărora le sînt prea simpatic, pentru că pot avea păreri subiective. Obiectiv este publicul, care se schimbă seară de seară.

■ **Ce schimbări crezi că s-au produs în teatrul românesc după decembrie '89? Consideri că nivelul valoric al teatrului s-a ridicat?**

□ Nivelul valoric al teatrului nu s-a ridicat. Cred că artiștii (deși nu toți actorii aînt artiști) au avut o posibilitate de exprimare mai liberă, pe care unii nu au știut să o folosească. „Teatrul este de fapt o școală de subtext”, spune Dem Rădulescu, iar eu cu regret cred că, după evenimentele din decembrie '89, acest subtext s-a cam pierdut. Aluziile, dacă sînt prea directe, pierd din valoarea artistică, metaforică.

■ **Care crezi că este problema fundamentală a teatrului românesc astăzi?**

□ Oamenii de teatru au nevoie să se simtă personalități artistice distincte, să nu se mai simtă funcționari. Problema cea mai demnă de luat în considerație este că ar trebui să i se acorde fiecărui artist locul cuvenit și să i se respecte valoarea măcar în plan moral.

■ **Ai avut vreun ideal de actor?**

□ Modelul meu de actor, de cînd eram mic, este Valeria Seciu. I-am spus-o.

■ **A înțeles ce-ai vrut să-i spui?**

□ Cred că da. Cu spectacolul *Angajare de clovn* de la Teatrul Valeriei Seciu „Levant”, am avut mari satisfacții și am fost în turneu la Bienala de la Bonn, prilej cu care am apucat să am o fotografie și în „Theater heute”.

■ **Un actor de comedie poate fi un om trist?**

□ Eu cred că tocmai din tristețe îmi reușește comedia în teatru.

■ **Care e dorința ta cea mai mare?**

□ Să fiu primul actor din România, posesor al unui Rolls-Royce.

■ **Ești mulțumit de realizările tale de pînă acum?**

□ Foarte mulțumit. Măcar de ar continua așa! Am pus piatră lîngă piatră și voi continua la fel. Nu uit că mă aflu la doar patru ani de la absolvirea institutului și, totuși, am făcut multe.

■ **De cîrînd ai fost în Italia...**

□ Da, la un curs de *commedia dell'arte* organizat de revista „Sipario”. Regret că sîntem atît de pușin atașai de valorile culturale italiene. Sîntem latini și totuși ne-am orientat prea mult pe linia anglofonă. Îmi pare bine că am putut participa la un curs al cărui gen e pușin cunoscut și cred că ar putea plăcea. În perspectivă, împreună cu domnul Florian Potra, studiem posibilitatea fondării unui teatru româno-italian, motivat tocmai de apartenența noastră la zona de cultură latină.

■ **Pe ce sentiment pui cel mai mare preț?**

□ Dragostea de semenii, de aproapele tău.

■ **Ce gînd ai mai vrea să exprimi în acest dialog?**

□ Vreau să-i mulțumesc mamei mele pentru toate realizările de pînă acum și pentru ceea ce sînt.

CLARA MĂRGINEANU



## DIN NOU ANTICII

După ce, ani la rând, prezența autorilor antici în repertoriile teatrelor a fost atît de sporadică încît poate fi socotită pur simbolică (și asta nu doar, ba chiar nu în primul rînd din pricina interdicțiilor „de sus”), iată că în ultimele trei stagii se observă un aflus masiv spre scenă al textelor din dramaturgia antică, și anume în spectacole ale unora dintre cei mai importanți regizori români. *Trilogiei antice* a lui Andrei Șerban la TNB i-au urmat printre altele, în 1992-93, *Phaedra*, montată de Silviu Purcărete la Teatrul Național din Craiova, și *Antigona*, realizată de Alexandru Tocilescu la „Bulandra”. Cauzele acestui nou interes al oamenilor de teatru pentru numita categorie de piese ar constitui, probabil, pentru un sociolog sau filosof al culturii, un captivant subiect de studiu – să fie oare „tînăra noastră democrație” cea care îi împinge pe artiști să încerce a aproxima forma bătrînelor democrații apuse? Ori, dimpotrivă, tainice înțelesuri din scrierile colegilor de mult stinși le arată că istoria, ca și specia umană, e mereu aceeași? Sînt întrebări pe care *Fedra* și *Antigona*, cu forță și claritate diferite, le ridică, sugerînd răspunsuri tot atît de diferite.

## Ce se cere la export

**PHAEDRA**, adaptare de Silviu Purcărete după Hipolit de Euripide și Fedra de Seneca. Traducerea: Traian Diaconescu și Alexandru Miran ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA** ● Data premierei: 8 iunie 1993, la Wiener Festwochen ● Regia: Silviu Purcărete ● Decor și costume: Ștefania Cenean ● Coloana sonoră: Silviu Purcărete și Valentin Pîrlogea ● Distribuția: Leni Pințea-Homeag (Fedra), Angel Rababoc (Hipolit), Ilie Gheorghe (Tezeu), Mirela Cioabă, Tamara Popescu, Natașa Raab, Gabriela Baci, Anca Dinu (Doica), Rodica Radu (Afrodita), Ozana Oancea (Artemis), Iosefina Stoia, Georgeta Luchian, Smaragda Olteanu, Ileana Sandu, Tamara Popescu, Mirela Cioabă, Monica Modreanu, Natașa Raab, Gabriela Baci, Lamia Beligan, Adriana Moca, Anca Dinu, Anca Dincă, Constanța Nicolau, Denisa Pîrlogea, Minela Popa, Paula Pîrlea, Valeria Andrei, Diana Saghin (Corul), Valentin Mihali, Teodor Marinescu, Tudorel Petrescu, Marian Negrescu, Constantin Cicort, Constantin Florescu, Silviu Geamănu, Adrian Andone (Suita lui Hipolit).

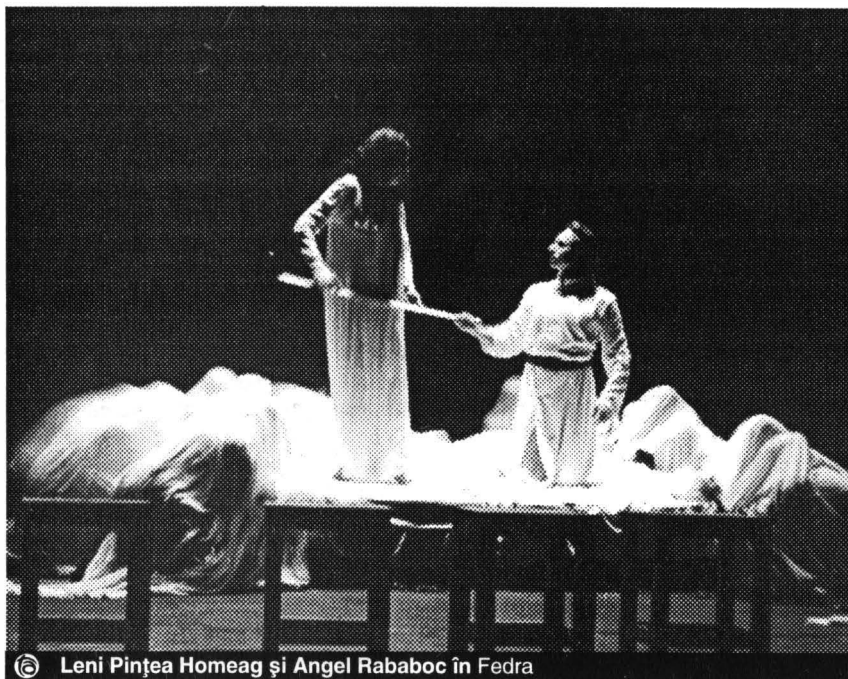
Caz unic (să sperăm că nu va rămîne astfel!) în spectacologia noastră, montarea cu *Phaedra* a fost invitată pentru premiera absolută la Wiener Festwochen „pe nevăzute”, după ce directorul festivalului vienez asistase la celelalte două spectacole craiovene de după '89 ale lui Purcărete, *Ubu Rex* și *Titus Andronicus*. Reacția spectatorilor și a criticilor austrieci nu i-a dat, pare-se, motive să-și regrete temeritatea: *Phaedra* s-a bucurat, cum se zice, de o bună primire, deși a fost jucată în românește, fără traducere simultană. De fapt, nici nu era nevoie de așa ceva, întrucît textul ocupă, în structura montării, un loc strict pretextual și e îndoielnic că publicul românesc înțelege din vorbe rostite pe scenă mult mai mult decît auditorii de altă limbă. Silviu Purcărete și-a alcătuit suportul literar al montării din combinarea a două piese izvorîte din același mit, *Hipolit* de Euripide și *Phaedra* de Seneca. O analiză filologică riguroasă ar fi, desigur, în măsură să stabilească exact ce și cît a rămas din fiecare; demersul nu mi se pare însă deloc necesar, pentru că, în mod evident, pe regizor l-a interesat prea puțin ideologia și stilul operelor și autorilor „prelucrați”, preocupîndu-se doar a extrage din mixaj o linie epică unică și coerentă. Tentativa i-a reușit, în general;

mai puțin „intrările” și „ieșirile” lui Tezeu, care, în absența unui text inteligibil, par aleatorii (în programul de sală vienez acțiunea spectacolului e povestită în amănunt, pe „scene”), fabula ni se înfățișează cu destulă limpezime. Este aceea cunoscută din mitologie: supărată că Hipolit, fiul lui Tezeu și al amazoanei Antiopa, o disprețuiește, închinîndu-se exclusiv castei zeițe a vînătorii, Afrodita îi inspiră Fedrei, mama vitregă a tînărului, o patimă nefirească pentru acesta; respinsă cu oroare, femeia se plînge soțului că Hipolit ar fi încercat să o seducă; orbit de furie, Tezeu îi cere lui Poseidon să ia viața fiului nedemn; la rîndu-i, chinuită de remușcări, Fedra se sinucide, regele Atenei rămînînd să-i jalească pe amîndoi. Faptul că trama poate fi urmărită cu ușurință nu înseamnă însă și că ea are prea multă importanță la nivelul conotativ al montării. Dimpotrivă: destinul individual al protagoniștilor îi servește lui Purcărete mai ales ca reparator pentru psihologia colectivă a Corului, care devine personajul principal și centrul de greutate al spectacolului. Figurat, cu discretă ironie și pregnantă plasticitate, printr-un grup de bătrîni îmbrăcați în lungi paltoane mohorîte, cu pălării trase adînc pe frunte și sprijinindu-se, cocîrjați, în bastoane supradimensionate, Corul nu doar

comentează povestea, ci și participă activ la ea, înfăptuind, de pildă, într-o mișcare coregrafică expresiv desenată, uciderea lui Hipolit, a Fedrei și a tovarășilor de vînătoare ai tînărului – uciderea dragostei, a inocenței, a tinereții, a libertății. Intervenția divină – concretizată, sumar, în trecerea prin scenă a unei Afrodite rubensiene, despletită și lascivă (Rodica Radu), și a unei Artemis hieratice, hermafrodit-adolescentină (Ozana Oancea), – este astfel „socializată”, transferată în planul moralei coercitive. În final, componenții Corului își leapădă veșmintele greoaie și, de astă dată sub chipul unor femei pe jumătate goale, se prind într-o horă orgiastică. Imaginea este de un efect vizual izbitor, dar semnificația sa conceptuală apare cu totul ceoșă, chiar derutantă – ce are a face aici misoginia? E un accent în a cărui plasare Purcărete a cedat ispitei „lucrului în sine”.

Fără a constitui neapărat un reproș, această observație se poate aplica, de altfel, întregii montări, deși izvorul ei este mai degrabă o senzație – greu descriptibilă, așadar – decît o constatare rațională, argumentabilă. Spectacolul este, incontestabil, foarte frumos – scenografia elegantă, rafinată a Ștefaniei Cenean (inclusiv discul selenar care amintește cam mult de Luna din *Visul unei nopți de vară* al lui Ciulei), luminile realizate de Vadim Levinski, ilustrația muzicală (fericită prelucrare a unor motive folclorice), toate supervizate, desigur, de gustul cert al regizorului, compun o unitate estetică fără fisuri; mai mult, spectacolul are și ceva de spus și o spune, pînă la un punct, răspicat. Lipsește însă, cu desăvîrșire, emoția, acel „mic” amănunt care desparte retorică, fie ea și perfectă, de poezie. *Phaedra* pare un spectacol elaborat – impecabil – pe hîrtie și mutat apoi pe scenă fără altă „implicare” decît aceea pur tehnică. Tot așa pare să se fi desfășurat, judecînd după rezultate, și munca regizorului cu actorii – sec, precis, laconic. Performanța

se ivește, de aceea, doar la nivel de grup; format, de altfel, din „actrițe cu experiență și/sau talent, precum Mirela Cioabă, Georgeta Luchian, Monica Modreanu, Smaragda Olteanu, Tamara Popescu, Natașa Raab, Ileana Sandu, Iosefina Stoia, și din mai tinerele lor colege Gabriela Baci, Lamia Beligan, Anca Dinu, Adriana Moca (alături de care evoluează satisfăcător și simple figurante), Corul se impune, prin acuratețea mișcărilor și a recitării, ca punctul de maxim interes al reprezentației. Interpreții principali, reduși la rolul de simple elemente în demonstrație, nu pot miza decât pe propria forță de iradiere. Angel Rababoc e un Hipolit serafic și plăpînd. Prin puternica-i personalitate, Ilie Gheorghe face din aparițiile aproape mute ale lui Tezeu momente de reală tensiune dramatică. Avînd din plin „fizicul rolului”, Leni Pințea-Homeag dă contur potrivit unei Fedre de o pasionalitate mai degrabă exterioară.



Leni Pințea Homeag și Angel Rababoc în Fedra

Phaedra este un produs exponențial la superlativ pentru ceea ce aș numi „spectacole de export” – și succesul său în străinătate o atestă –, adică acele spectacole concepute astfel încît să tulbure ochiul și

urechea, fără a atinge prea mult mintea și inima: cine mai are astăzi timp și răbdare pentru a încerca să înțeleagă ideile, părerile, necazurile și bucuriile adevărate ale unor străini? Dacă a avut vreodată...

## Ce refuză piața internă

**ANTIGONA** de Sophocle. Adaptare de Bogdan Ghiu după traducerea lui George Fotino • **TEATRUL „BULANDRA”** • Data premierei: 2 octombrie 1993 • Regia: Alexandru Tocilescu • Decoruri: Dan Jitianu • Costume: Anca Păslaru • Muzica: George Marcu • Distribuția: Crina Mureșan (Antigona), Tania Popa (Ismena), Ion Besoiu (Corifeul), Ion Caramitru (Creon), Claudiu Stănescu (Paznicul), Mihai Călin (Hemon), Florian Pittiș (Tiresias), Cornel Scripcaru (Crainicul), Irina Petrescu (Euridice), Valeria Ogășanu, Anca Sigartău, Manuela Ciucur, Brândușa Mircea, Ilinca Burlan, Emilia Popescu, Daniela Săuleac, Mihai Cafrița, Răzvan Vasilescu, Ion Lemnaru, Mihai Constantin, Petre Dinuliu, Alexandru Ionescu, Mihai Cibu (Corul).

Un vuiet înspăimîntător, ascuțit, insuportabil (sirene de alarmă? avioane în picaj?), reflectoare înnebunite, demente – și uriașa pînză albă care acoperă întreaga scenă de la „Grădina Icoanei” pornește să tălăzuiască, mișcată parcă de forțe din adîncuri. De sub ea iese la iveală un vagon hodorogit de tramvai, înțepenit pe o linie ce nu duce nicăieri; pavajul de piatră cubică, cenușiu și murdar (cunoașteți Calea Griviței înspre Piața Matache?), e înșesat de resturi, de gunoaie și de trupuri. Sînt morți? Nu, doar adormiți. Se trezesc, se ridică și cîntă, melodios și tot mai puternic, un cîntec despre această minune a lumii, care este omul.

Aceasta e rama (căci finalul reia, simetric, începutul), cadrul Antigonei lui Tocilescu, pe care am suspectat-o, vreme de cîteva cam lungi minute, de recurs la o retorică postrevoluționară de-acum obositoare, pentru că superficială și exclamativă: iată în ce mizerie ne-au adus „ei” pe „noi” în cele cinci obsedante

decenii! Departe însă de a emite verdicte de operetă politicardă, spectacolul formulează o întrebare al cărei răspuns nu e deloc confortabil: cine sînt „ei” și cine sîntem „noi”? Cum sînt „ei” și cum sîntem „noi”? Pe scenă, conducători și conduși, la fel de jerpelit îmbrăcați, trăiesc în comun o viață la fel de liniștită. Soția lui Creon, figură de intelectuală distinsă (Irina Petrescu), spală cămășile bărbatului în lighean, între o tîrfă și un vagabond. Tiranul însuși, jovial și *bon vivant*, bate mînea pe maidan cu supușii. Paznicul amenință încruntat cu arma, pe care o și folosește, și se lasă bandajat, cînd e, la rîndu-i, rănit, de o liceeancă binevoitoare. Se trăiește, se face dragoste, de plăcere sau cu de-a sila, se moare, eric sau din greșeală, cu aceeași docilitate și resemnare (mioritice?), indiferent de vîrstă, sex, situație socială ori rasială (printre cetățeni există, desemnat ca atare prin costum, și un evreu). Ideea de somnolență caldușă și nivelatoare e

concentrată/dilatată într-o secvență rarissimă, din cîte știu eu, în istoria spectacolului de pretutindeni și prin care Tocilescu face dovada unui curaj artistic aproape nebunesc: vreme de circa cinci minute, dacă nu și mai mult, pe scenă nu se întîmplă, din punctul de vedere al conflictului propriu-zis, **absolut nimic**. E un răstimp în care personajele-oameni, actori moșăie, mișcă alene cîte un obiect, se plimbă agale în sus și în jos ori privesc, pur și simplu, în gol. Momentul are o densitate – senzorială, aș zice, dar și semnificativă – extraordinară: simți efectiv zăpușeala și mirosul de praf și de zădărnice al unei interminabile amiezi de vară și percepi, intelectual și afectiv în același timp, inerția, imobilitatea autodistructivă a unei colectivități ce se complăce în propria ei delăsare. Cine este – în acest univers în care „Puterea” și „ceilalți” gospodăresc în bună-înțelegere generală o sărăcie comodă – Antigona? O fetișcană hotărîtă să încalce edictul Conducătorului și să-și înmormînteze „trădătorul” frate mort, pentru că așa crede ea că se cuvine; pentru că așa e **normal**. Acestei decizii, născute poate și dintr-o juvenilă răzvrătire față de autoritatea paternalistă, i se raliază de fapt toți cetățenii; atîta doar că o fac în șoaptă. Altminteri, nimeni nu vrea s-o ajute; cu toții sînt însă mulțumiți că s-a găsit cineva care să înfrunte „tirania”. După cum, cînd Antigona însăși va fi condamnată la moarte, cu toții, fără a fi constrînși de cineva, o vor purta, prizonieră, spre locul supliciului, plîngîndu-i, desigur, în cor,





tristul destin.

Ceea ce a pus în scenă Alexandru Tocilescu este spectacolul crâncen, jalnic și descurajant al unei lumi grav alterate moral și incapabile (sau poate nedoritoare) să-și vindece ființa etică. Regizorul o privește însă cu înțelegere profundă, cu ironie tristă și cu duioșie neputincioasă – pentru că este lumea noastră, adică lumea lui. Poate fi ea schimbată? Și cum? Profețiile tulburi ale unui Tiresias histrionic (răscolitoare – apariția lui Florian Pittiș) nu fac decât să justifice haosul. Singura soluție pare a fi canonada distrugătoare din final, prin care regizorul nimicește, descurajat, o realitate ce nu se lasă distrusă decât pe scena unui teatru.

A recrea estetic viața pe care o trăiești e

un lucru întințit de greu și de primejdios. Eventualele neîmpliniri – și ele există în montarea „Bulandrei”, de la dezechilibrele de ritm, la diferențele de calitate a jocului – reprezintă riscul minim. Căci, la rigoare, distanța dintre evoluția desăvârșită a lui Ion Caramitru, care ne reamintește că este nu un om politic și un regizor diletant, ci un mare actor, capabil să-l abandoneze fără greutate pe Hamlet în favoarea unui Claudius-Creon masiv dar bîntuit de spaime, și interpretarea proaspătă și ardentă, dar „crudă” încă, a studentei Crina Mureșan (Antigona), ori dintre portretele în tușe consistente ale lui Claudiu Stănescu, Ion Besoiu sau Cornel Scripcaru, și schițele ezitante ale studenților Tania Popa și Mihai Călin (cu

un plus de concentrare la cei de-al doilea), supără auditoriul mai puțin decât imaginea pe care și-o vede acesta reflectată în oglinda scenei. Spectacolul lui Tocilescu nu e cîtuși de puțin flatant pentru orgoliul național (și eventualele paralele cu războiul fratricid din fosta Iugoslavie ar fi nu atît sugestii emane de montare, cît firești reflexe de autoprotecție ale spectatorului român), cum nu sînt nici filmele lui Pintilie. Îmi pare una dintre explicațiile reacției negative pe care a stîrnit-o, în general, **Antigona**. E dureros, uneori, să-ți privești propriul chip, și încă mai dureros să privești dincolo de el. Dar n-ar fi oare o dovadă de înțelepciune?

ALICE GEORGESCU

## FUSTA SCURTĂ A ANTIGONEI

Nimic nu seamănă mai mult cu un popor victorios, decât un popor învins. Pînă cînd se instalează ordinea cîștigătorilor și cuceririi învață să coopereze cu ea, haosul unui astfel de început de lume îi unește pe toți în căutarea acelor criterii care pot face legătura cu o viață anterioară, dînd oarecare certitudini, măcar pînă ce învinșii de azi vor fi destul de puternici pentru a-și lua revanșa. Victoria pe cîmpul de luptă nu este decât un semn al forței și nicidecum – așa cum au demonstrat-o toți autorii, din cele mai vechi timpuri pînă astăzi – o dovadă a dreptății, a „îndreptățirii” cauzei în numele căreia s-a ucis și s-a murit.

Faptul că regizorul Alexandru Tocilescu plasează tragedia antică într-un cadru scenografic care ține de fondul comun de imagini dobîndit prin vizionarea emisiunilor de știri la televiziune nu ține de moda actualizării (modă care a trecut, de altfel, de mult). Nici un iubitor al frumuseții nu va

reproșa unei fete cu picioare frumoase că poartă o fustă cît o batistă în plină modă maxi: totul e să ai ce arăta. Ceea ce a avut de arătat Tocilescu a fost efortul tragic al individului de a se desprinde din condiția de membru al turmei, la care-l reduce violența. Violență prezentă pe scenă prin pete dizgrațioase de sînge, prin pocnetele atît de inconfortabile ale gloanțelor din arma automată. Nu cu destinul, noțiune abstractă și teoretică, luptă Antigona și Creon, ci cu instinctul gregar, cu masa amorfă care trăiește din inerție, repetînd gesturile vieții în ceremonialul morții. Acest personaj colectiv ce reacționează la nivelul instinctelor, contradictoriu și imprevizibil este destinul pe care-l stăpînește Creon și-l înfruntă Antigona. Combinînd patosul tragic cu estetica „feliei de viață”, regizorul a încercat să verifice adevărul lăsat moștenire de Sofocle („În lume-s multe mari minuni, mai mari ca omul însă nu-s”)

în condiții în care totul se împotrivesc structurării omului. Într-o lume în care minunile se măsoară prin raza de acțiune a avioanelor de bombardament, scurtul miracol pe care-l reprezintă clipa de nesupunere a omului, cu tot ce are ea întîmplător și sublim, poate trece neobservată. Civilizația, progresul se nasc o dată cu fiecă individ care izbutește să-și articuleze un mesaj și mor de îndată ce gloata îl refuză sau și-l asumă. Conflictul dintre fata care vrea să-și îngroape fratele și proaspătul conducător pe cale a deveni tiran, dorind să-l pedepsească prin neîngropare pe cel ce a luptat împotriva cetății, profită pe rînd de susținerea unei majorități bezmetice și instinctuale. În acest sens, începutul lumii seamănă cu sfîrșitul ei și adevărul acestei identități îl caută sub ochii noștri spectacolul, cu mijloace de teatralitate șocantă, dar lipsită de măreție.

Succesul montării lui Tocilescu depinde mult de disponibilitatea de fiecare moment a trupei de a trăi „în timp real” adevărul tragediei și nu situația tragică: denivelări de acest fel s-au simțit în seara premierei; în al doilea și nu în ultimul rînd, ține de disponibilitatea spectatorilor, critici de ocazie sau de profesie, de a accepta discursul scenic fără a-i reproșa că nu seamănă cu imaginea alcătuită anterior din clișee culturale și raționamente dogmatice.

MAGDALENA BOIANGIU

© Moment din Antigona



foto: Mihai Oroveanu





© Mariana Mihuț în Vizita bătrânei doamne, alături de Adrian Ciobanu

## DRAMA LIPSEI DE ALTERNATIVĂ

**VIZITA BĂTRÂNEI DOAMNE** de Friedrich Dürrenmatt ● **TEATRUL „BULANDRA“**  
 ● Data premierei: 26 septembrie 1993 ● Regia: Felix Alexa ● Scenografia:  
 Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Distribuția: Mariana Mihuț (Claire  
 Zachanassian), Victor Rebengiuc (Alfred III), Luminița Gheorghiu (Soția lui III, O  
 femeie), Constantin Drăgănescu (Valetul, Hofbauer), Dan Aștilean (Preotul), Paul  
 Chiribuță (Primarul), Petre Lupu (Polițistul), Adrian Ciobanu (Soții, Un reporter),  
 Ion Cocieru (Profesorul), Cristina Buburuz (O femeie, O ziaristă), Marius Gălea (Un  
 cetățean, Un ziarist), Ionuț Pohariu.

La 30 de ani după spectacolul lui Moni Ghelerter de la Teatrul Național, cu Aura Buzescu și Elvira Godeanu în Claire și cu Jules Cazaban în III (februarie 1963), **Vizita bătrânei doamne** redevine un actual subiect de reflecție prin spectacolul Teatrului „Bulandra”, regizat de Felix Alexa (iulie 1993). Intuițiile regizorului sînt corecte și sigure. Cuplul Mariana Mihuț – Victor Rebengiuc, ce și-a demonstrat cu strălucire complementaritatea virtuților scenice, excelențînd în ultimii ani în comedie, are fără îndoială resursele necesare susținerii partiturilor Claire și III în registrul intens dramatic pe care-l solicită piesa. Mai mult decît atît, ajunși la desăvîrșita stăpînire a mijloacelor artei actoricești, aflați în culmea gloriei lor profesionale, Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc meritau partituri pe măsura talentului lor, cum de altfel și sînt cele ale rolurilor Claire Zachanassian și Alfred III. Pe de altă parte, gîndindu-se la posibilitățile celor doi actori, „văzîndu-i” în cele două roluri, regizorul nu face decît să-și asigure „garanția” succesului noii sale montări, care pornește – în egală măsură – și de la o pertinentă lectură a piesei, a parabolei pe care ea o conține.

Dînd cuvenita acuitate confruntării planului individual cu cel social al dramei,

accentele regizorale actualizează acele valențe latente ale textului care pot sugera o analogie între povestea celor din Gullen și aceea a societății românești de azi, aflată desigur „în tranziție”, dar dominată de spectrul șomajului, falimentului și blocajului economic total. Vrem–nu vrem, sîntem la mîna resurselor financiare ale bătrînei doamne, în a cărei „vizită” ne-am pus toate speranțele, chiar dacă ea ne poate ucide. Știm asta și totuși altă cale nu există. Strădanile individului de a se salva, tentativa sa de a (re) intra în grațiile acestei doamne pot fi și ridicele în disperarea lor, dar tragedia lui nu mai impresionează pe nimeni într-o societate care vrea ea însăși să se salveze și să prospere cu orice preț, sacrificînd pentru asta, cu sînge rece, un ins sau altul, poate chiar o categorie socială sau alta. Spectacolul nu „apasă” pe o astfel de interpretare a textului, dar o face posibilă și invită la reflecție, la scrutarea raporturilor individului cu societatea în care trăiește, dispusă să-și lepede orice principii de dragul banului, și încă în numele unei preinse morale creștine!

Scurtarea textului, renunțarea la unele personaje secundare, implicate în injustiția comisă de societate față de Claire în urmă cu ani, estompează poate prea mult planul

pedepsirii întregului angrenaj social-juridic, care trebuie să plătească pentru nedreptatea săvîrșită. Singură transformarea judecătorului de odinioară în lacheu (foarte bine plătit) al bătrînei doamne pare aproape o recompensă, chiar dacă nu dispăre ideea că și justiția este la cheremul banului.

Remarcabil, contrastînd cu opacizarea socială ce se produce, este procesul de înțelegere și de asumare a vinovăției de către III, Victor Rebengiuc parcurgîndu-l cu parcimonioasă expresivitate dramatică, într-un sensibil crescendo al acumulării și concentrării lăuntrice. Mariana Mihuț face plauzibilă mai ales condiția anterioară a personajului Claire, fiind mai convingătoare în evocarea năzdrăvăniilor și a clipeilor de fericire de altădată, decît în implacabila decizie a „soartei” pe care o reprezintă doamna Zachanassian. Personajul pare prea puțin lucrat regizoral și indecis în afirmarea dominantei sale caracterologice, de certă încărcătură simbolică.

De altfel, însemnările noastre au în vedere doar prima reprezentație cu public, nu și premiera oficială a spectacolului; trebuie să spunem că am asistat mai mult la o coerentă însăilare a intențiilor regizorale decît la o fluentă desfășurare a lor, cu exuberanța și eclatanța spectacolului teatral de referință. Sigur că putem aprecia, și în acest caz, lipsa de ostentație, de acum proprie lui Felix Alexa, dar putem sesiza și un soi de lipsă de pretenții regizorale, capabilă să lase lucrurile să curgă așa cum sînt sau cum le vin mai la îndemîna actorilor, fără a le cere – mai ales celor care interpretează celelalte roluri ale piesei – un minim efort de înnoire a mijloacelor de expresie. Și de aici, poate, impresia de monotonie, întărită de lîncezeala unor scene și lipsa de ritm a întregului. Contribuții notabile au – și vor avea cu siguranță și la premieră – Luminița Gheorghiu (soția lui III), Paul Chiribuță (Primarul) și Constantin Drăgănescu (Valetul), sesizantă fiind și apariția Cristinei Buburuz (O femeie, O ziaristă).

Scenografia semnată de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar oferă un cadru posibil reprezentației, fără a-i spori însă personalitatea. Pentru spectatorii avizați, intervin și aici unele lucruri deja știute, văzute în alte spectacole, destul de recente. Cîte dintre observațiile noastre vor mai fi valabile și după premiera oficială a spectacolului rămîne de văzut.

VICTOR PARHON



# COȘMARUL POSTREVOLUȚIONAR

**SINUCIGAȘUL** de Nikolai Erdman.  
Traducere de C.C. Buricea-Mlinarcic ●  
**TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI” DIN IAȘI** ● Data premierei: 12 iulie 1993 ● Regia: Mircea Marin ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuția: Ion Sapdaru (Semion Semionovici Podsekalnikov), Ruxandra Bucescu (Maria Lukianovna), Adina Popa (Serafima Ilinicina), Petru Ciubotaru (Alexandr Petrovici Kalabușkin), Despina Marcu (Margarita Ivanovna), Liviu Manoliu (Aristarh Dominikovici Grand-Skubik), Teodor Corban (Egorușka), Florin Mircea (Viktor Viktorovici), Dan Aciobăniței (Părintele Elpidi), Gheorghe Marinca (Nikifor Arsentievici Pugaciov), Tatiana Ionesi (Cleopatra Maksimovna), Monica Bordeianu (Raisa Filipovna), Georgeta Păduraru (Zinka Padespan), Pușa Darie (Madame Sofie) și studenți ai Academiei de arte „G. Enescu” și universității „M. Kogălniceanu”.

„... n-o să mai existe nici un om.

– Da' ce-o să existe? – Masele, masele și iar masele, o masă imensă de mase”.

Sînt replici emblematice, sintetizatoare pentru spectacolul lui Mircea Marin de la Naționalul din Iași. Piesa, scrisă în 1928, reverberează contemporan.

Diagnosticul lucid al scriitorului asupra societății rusești de după revoluția din octombrie – diagnostic pentru care a fost deportat în Siberia de Stalin – devine astăzi o oglindă demistificatoare pentru lumea românească post-revoluționară.

Acuitatea satirică, radicalismul viziunii asupra naturii umane în condițiile unui sistem totalitar confirmă aprecierea profetică a lui Meyerhold cînd textul i-a fost predat de dramaturg: „Linia strălucită a dramaturgiei ruse – Gogol, Suhovo-Kobîlin – își găsește continuarea strălucită în creația lui N. Erdman”.

Piesa (în traducerea lui C.C. Buricea-Mlinarcic) a cunoscut un mare succes de public și de critică prin spectacolul Teatrului „Nottara” în regia tînărului Cornel Mihalache. Construită în jurul actorului Horațiu Mălăele, reprezentația era radiografia crizei existențiale a unui om simplu și nevinovat, Semion Semionovici Podsekalnikov, confruntat dureros și absurd cu o istorie alienată și alienantă; coșmarul comunist, prin forța comică și interpretativă excepțională a lui Mălăele, căpăta o dimensiune tragică.

La Naționalul ieșean, Mircea Marin încearcă să facă vivisecția unei alte

realități – coșmarul postrevoluționar – printr-o bufonadă grotescă ce îl înglobează și pe Podsekalnikov (interpretat de Ion Sapdaru), o figură mărunț-pedestră, manipulabilă, alături de celelalte personaje-marionete, ipostaze caricaturizate ale idealismului revoluționar.

O masă de paraziți, de impostori și veleitari hrăpăreți, leneși, ignoranți, vulgari și perversi invadează scena: pseudo-intelectuali, foști activiști, artiști, jurnaliști, proletari, slujitori ai bisericii. Falși opozanți și disidenți de paradă se aliază ad-hoc ca să ciștige un loc onorabil în noua societate postrevoluționară. Împingîndu-l cu cinism la sinucidere pe Podsekalnikov, vor să se „eroizeze”. Intrînd în joc, chiar Semion Semionovici pare la un moment dat atras de perspectiva martirizării, care ar da un sens vieții sale serbede și anonime.

Un spațiu dominat de o mască imensă, înghețată și neliniștitoare delimitează viermulia buimacă a eroilor. Un semn al forțelor obscure care supraveghează personajele, le condamnă să trăiască într-un univers sordid.

Molohul se va anima în final, aruncîndu-i pe acești ciocli de ocazie, victime și călăi prin complicitate, într-o casă de nebuni. Un final demonstrativ. Scenografia Marfei Axenti este un personaj în reprezentație și un suport expresiv plastic pentru lectura regizorală alegorică a lui Mircea Marin.

Dacă spectacolul lui Cornel Mihalache de la „Nottara” era recitalul extraordinar al actorului Horațiu Mălăele – Podsekalnikov,

montarea ieșeană este gîdită ca o reprezentație a performanțelor în grup. Experimentata și talentata trupă a Naționalului din Iași, cu actori de relief din toate generațiile, întrușchipează un șir de măști, repere ale unei lumi apuse cu tot sistemul său de semne, mode și clișee, dar foarte actuală prin semnificații: Ion Sapdaru, Adina Popa, Ruxandra Bucescu, Petru Ciubotaru, Liviu Manoliu, Florin Mircea, Dan Aciobăniței, Teodor Corban, Tatiana Ionesi, Despina Marcu, Gheorghe Marinca, Monica Bordeianu, Pușa Darie. Enumerarea în bloc a distribuției este impusă de spectacol în care – dincolo de portretizările caracterizante, elaborate cu acuratețe, conform sugestiilor regizorale – lipsesc totuși acele nuanțări de adîncime, rafinamentul psihologic capabil să conducă și la momente de strălucire, la mini-recitaluri într-un ansamblu omogen, condus cu mînă sigură de Mircea Marin. De altfel la premieră, spectacolul, coerent, participativ, urmărit cu interes deosebit de public, era totuși amendabil prin ritmul trenant al unor secvențe care oboseau receptarea. Era util (prin cîteva repetiții susținute) ca fluxul narativ, continuitatea epică să fi fost dinamizate și de o perspectivă în contrapunct mai marcată. Acest fapt ar fi amplificat atît dimensiunea ideatică – remarcabilă – a spectacolului, cît și pe cea emoțională și comică.

LUDMILA PATLANJOGLU

## NEPOTRIVIRE DE TEMPERAMENT

**ANGAJARE DE CLOVN** de Matei Vișniec ● **TEATRUL DE STAT DIN ARAD** ● Data premierei: 6 decembrie 1992 ● Regia: Ștefan Iordănescu ● Scenografia: Doru Păcurar ● Muzica: Ildiko Fogarassy Iordănescu ● Distribuția: Ion Văran (Filippo), Ion Costea (Peppino), Dan Antoci (Niccolo).

Matei Vișniec este unul dintre puținii autori (încă) tineri care, îmbrăcîndu-și gîndurile în haina nouă-veche a absurdului, scriu totuși un teatru întemeiat pe verificatele calități ale dramaturgiei „tradiționale” – trâmă solidă, caractere coerente, „morală” inteligibilă. Poate tocmai din acest motiv, spectacolele importante cu piesele lui (spectacole semnate, cele mai multe, de Nicolae Scarlat) au fost acelea care nu au încercat să oculteze amintitele caracteristici, punîndu-le, dimpotrivă, în evidență.

Inventiv (chiar prea inventiv, uneori) și mereu preocupat să descopere „fața

nevăzută” a textelor pe care le montează (chiar desfigurîndu-le, uneori), Ștefan Iordănescu nu mi se pare a fi regizorul cel mai potrivit, din punct de vedere temperamental, pentru acest tip de dramaturgie, reciproca fiind la fel de valabilă. Spectacolul său arădean cu **Angajare de clown**, cea mai „clasicizantă”, probabil, dintre piesele lui Vișniec, o demonstrează.

Pînă la un punct, parabola celor trei cabotini care concurează pentru unicul post de „clown bătrîn” e citită scenic cursiv și clar; fără fantezie excesivă, dar și fără accidente de gust. Registrul se schimbă

însă brusc din momentul în care pe scena pînă atunci complet goală apare o plasă de circ, iar personajele, cu fețele acum grimate, arborează costumația acreditată (esențială și elegantă, ca de obicei, scenografia lui Doru Păcurar). Motivată, la nivelul replicii, de „numerele” prin care cei trei încearcă să-și dovedească unul altuia bravura încă existentă, răsturnarea contrazice logica mai profundă a textului, ce mizează tocmai pe tensiunea așteptării inutile într-un spațiu închis, mereu egal sieși. În suită, moartea lui Peppino în rețeaua suspendată – moment final, frumos ca imagine, cum mai sînt și multe altele în spectacol – lipsește piesa de semnificațiile sale meditative mai ample, colorînd-o în nuanțele unel melodramatisme de circumstanță.

Îndrumată – sau mergînd singură – pe aceeași linie, interpretarea actoricească suferă, în plus, de serioase denivelări. În rolul cel mai „gras”, Dan Antoci supralicitează, lungind cuvintele și trăgînd mișcările, senilitatea hazoasă



© Ion Costea, Dan Antoci și Ion Văran în Angajare clown

a personajului; de unde, căderi de ritm. Dimpotrivă, Ion Văran joacă precipitat și neglijent, parcă „pe deasupra”. Ion Costea apare corect, măsurat, dar fără aplomb.

Trebule spus că reprezentația, prima după vacanță, înainte de deschiderea stagiunii, s-a desfășurat în condiții nu

tocmai firești, adică fără public „obișnuit”; a fost ceea ce se cheamă „o vizionare”. Asta a influențat, fără îndoială, dispoziția actorilor. Nu-l mai puțin adevărat însă că asemenea reacții umorale n-ar strica să rămînă străine unor profesioniști veritabili.

A.G.

## SOS ONIRIC INDIGEST

**CIOCANUL** de Gil Pidoux. Traducere: Octavia Buhociu • **TEATRUL „MIHAI EMINESCU” DIN BOTOȘANI** • Data premierei: 24 aprilie 1993 • Regia și ilustrația muzicală: Petru Vutcareu • Scenografia: Carmen Stănescu • Coregrafia: Angela Doni • Distribuția: Marius Rogojinschi (Bagout), Orodol Olaru (Robert Alfred Moos), Florita Rusu (Magdalena), Ana Maria Bernicu, Marius Avatamaniței (Personajele din vis).

S-ar putea să am eu idei ultra-retrograde, însă vestea că la Botoșani urma să aibă loc **premierea absolută** a piesei unui dramaturg elvețian, care nu era nici Dürrenmatt, nici Frisch, mi-a dat, de la început, fiori. Și nu de fericire. Prea am văzut după revoluție multe înșălări submediocre importate „de dincolo”, uneori cu „creator” cu tot, pentru ca o astfel de știre să nu mi se pară de rău augur. N-am nici o îndoială că Gil Pidoux, prezentat elogios, în programul spectacolului botoșănean, drept „important animator al vieții culturale române”, „actor, regizor, scenograf, poet, dramaturg, pictor, prozator”, e o persoană cît se poate de stimabilă. Pe de altă parte, iar n-am nici o îndoială că producția sa intitulată **Ciocanul** nu se va mai bucura de atenția vreunui alt teatru, fie el din țara autorului (destul de săracă în teatre, de altfel) ori de aiurea. Asta, pentru că numitul text povestește monoton și cu inutilă insistență necazurile unui bărbat abandonat de nevastă și obsedat de „trădătoarea” pe care, s-ar părea, pînă la urmă a ucis-o, fapte relatate apoi de insul respectiv unui vagabond întîlnit accidental. Fabula ca atare fiind destul de subțire și de banală, a fost gătită într-un sos senzualist-oniric – foarte indigest –, specia-

litate de acum vreun deceniu a bucătăriei literare franțuzești (care, e drept, a dat și produse superioare acestuia). Ca și cum toate astea n-ar fi fost de ajuns, traducerea e atît de bolovănoasă încît te aștepți în orice clipă ca unul sau altul dintre actori să se poticnească, înecat în topica inextricabilă a replicilor.

Că nu se întîmplă așa ceva, este meritul devotamentului profesional, demn de o cauză mai bună, al protagoniștilor Orodol Olaru (soțul asasin) și Marius Rogojinschi (vagabondul cumsecade); ceilalți componenți ai distribuției nu au decît contribuții mimice și coregrafice.

Iar faptul că spectacolul realizat de sensibilul regizor basarabean Petru Vutcareu și de înzestrata scenografă Carmen Stănescu, de puțină vreme absolventă, se prezintă în sine, ca lucrare independentă de text, cît se poate de onorabil, este meritul conștiințiozității lor, pe care aș fi preferat să o văd manifestîndu-se în refuzul de a „trata” asemenea întocmiri precare.

Mă întreb dacă meritușii noștri botoșăneni s-au ales măcar cu un turneu în Elveția...

A.G.

## COMEDIE AMARĂ PE UN TEXT DULCEAG

**HOȚUL CINSTIT** de Valeriu Butulescu • **TEATRUL DRAMATIC „ION D. SÎRBU” DIN PETROȘANI** • Data premierei: 8 aprilie 1993 • Regia: Rodica Băișan • Scenografia: Elena Buzdugan • Distribuția: Florin Plaur (Bătrînul), Francisca Chorobea (Bătrîna), Mihai Clîta (Hoțul), Mirela Cioabă, Rodica Cernescu (Vecina), Rozmarin Delica (Dulapul, Sergentul), Radu Jurj (Controlorul), Alexandru Codreanu (Inspectorul).

Asemenea altor teatre, și Teatrul „minerilor” (?) a recurs la includerea în repertoriu a unei piese a... tranziției nesfîrșite la economia de piață. Considerentele care au făcut ca piesa lui Valeriu Butulescu (mai cunoscut ca deputat FSN decît ca dramaturg) să vadă lumina rampei ar fi mai multe. Între ele, și amicitia pe care directorul Dumitru Velea i-o poartă proaspătului dramaturg. S-ar părea că pînă la urmă și „cîrmuitorul” instituției petroșănene și-a dat seama că un regizor e necesar, drept

PREMIERĂ ABSOLUTĂ





pentru care a invitat-o pe tînăra Rodica Băițan.

Subiectul piesei insistă pe pauperizarea în așa hal a categoriilor „dezavantajate” de tranziție, încît nici hoții nu rîi au ce fura. Autorul Valeriu Butulescu ne avertizează că avem în față o comedie amară, practic drama hoșului din ziua de azi. „Victimele” sînt doi pensionari care ronțăie pîine uscată și covrigi. Bătrînul lui Florin Plaur cade în păcatul de a juca cu publicul, căruia îi explică moralizator subtextele. Am regăsit astfel o meteahnă mai veche a, de altfel, stimabilului actor. Nefericirea vine mai ales din distribuirea actriței Francisca Choroșbea în rolul bătrînei. Realitatea e că regizoarea nici nu avea variante, dată fiind subțirimea trupei. Teatrul nu mai are nici o actriță în vîrstă, așa că Francisca Choroșbea a fost nevoită să facă o compoziție. Nici machiajul și nici îngroșarea vocii n-o fac credibilă, chiar dacă rolul permite și o oarecare parodiare. Excelent s-a dovedit, în Hoșul, Mihai Clîta. I-am remarcat revenirea poftii de joc, umorul care dublează replica și, nu în cele din urmă, constanța pe tot parcursul spectacolului. Sergentul interpretat de Rozmarin Delica e copia fidelă a poliștului năîng, cu idei fixe și creier puțin. Hainele îi vin ca turnate. De fapt actorul a dobîndit și suficientă rutină în astfel de roluri, lui revenindu-i și cu alte prilejuri onoarea să întrușipeze „omul legii”. Un caz aparte îl constituie actrița Naționalului craiovean, Mirela Cioabă. Mulțumită turneelor în lanț efectuate cu spectacolele Craiovei prin lume, drumul Petroșaniului îl face, în mod firesc, mai rar. Dublura e grațioasă Rodica Cernescu, aceasta dovedind pe lîngă calități fizice, și posibilități interpretative reale. Vecina e fișneată și acaparatoare, languroasă ori „reflexivă”. Radu Jurj și Alexandru Codreanu sînt prezențe episodice, care salvează monotonia, cu sau fără pantofi Gregorio Rizzo.

Valeriu Butulescu mizează și pe o infuzie de aforisme, reușite în genere. Scriitura piesei e însă inegală, lucru ce i-a scăpat probabil din vedere regizoarei Rodica Băițan.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

## JOCUL DE-A PRESA

**ULTIMA ORĂ** de Mihail Sebastian • Data premierei: 20 septembrie 1993 • Adaptarea pentru televiziune și regia artistică: Dinu Cernescu • Decorurile: arh. Gheorghe Constantin • Costume: Elena Tîmonu • Imaginea: George Grigorescu • Redactor: Ioana Prodan • Distribuția: George Constantin (Grigore Bucșan), Traian Stănescu (Alexandru Andronic), Sebastian Papaiani (I.D. Borcea), Ioan Chelaru (Ștefănescu), Mihai Dinval (Voicu), Geo Costiniu (Pompilian), Eusebiu Ștefănescu (Brănescu), Theodor Danetti (Agopian), Ilinca Goia (Magda Minu), Ica Matache (Ana), Mihaela Juvăra (Domnișoara Werner).

Probabil că pe Mihail Sebastian îl urmărește ironia destinului! Printr-o coincidență (voită sau întîmplătoare?!), spectacolul menit să inaugureze noua stagiune de teatru tv a fost programat la nici un ceas de la ediția emisiunii „Venii cu noi...” ce avea ca temă „Presă – a patra putere în stat?”

După ce ani de zile, începînd din 25 ianuarie 1946 – data premierei absolute –, Ultima oră a fost considerată „cea mai virulentă demascare a presei burgheze în funcțiunea ei de instrument al marelui capital exploatator, și un bun început pe linia cercetării critice exacte a poziției și soartei intelectualului în societatea burgheză” (Radu Popescu), comedia își redobîndește brusc adevăratele virtuți nu neapărat „demascatoare”, ci pur și simplu „constatare” prin această juxtapunere cu realitatea „în direct”. Culmea este că eticheta de „teatru al evaziunii lirice” s-ar potrivi mult mai bine emisiunii pe viu, care a reunit potențații actuali ai principalelor publicații de mare tiraj, angajați într-un veritabil joc fictiv „de-a presa”, în vreme ce piesa cîștigă în realism, chit că montarea „la zi” nu e defel perfectă, iar găselnița finală cu implicarea unui autentic crainic tv a făcut succesul altui spectacol. Dar stîngăciile mizanscenei (surprinzătoare la un maestru ca Dinu Cernescu!) s-au estompat pe lîngă hazul involuntar al serii. Tot ceea ce liderii de opinie ai economiei de piață negau a fi, apăsător confirmat în plan fabulatoriu, cu forța de netăgăduit a veridicității artistice, mult mai convingătoare decît bîlbele condeierilor sau finanșistilor, neașteptat de puțin abilitați în persuasiunea la „scenă deschisă”.

Mult clamata „inocență” a ziariștilor primea o virulentă replică de la cele cîteva pitorești personaje (somnorosul Voicu, flegmaticul Ștefănescu, descurcările Pompilian, cabotinul Borcea) – gazetari de scandal prin excelență, defel încrezători în „prestigiul” și „ecoul” cuvîntului tipărit, ahtiați după indiferent ce „știre de senzație” care să capteze atenția cititorului, preocupăți de mici învîrteli, dezgustați totodată de meseria practică din rutină și din lipsa altor modalități de subzistență. Inerția ce menține în viață publicația înglodată în datorii provine dintr-un

mister care, treptat, se dezleagă, pe măsură ce conflictul își află deznodămîntul în interdependența (negată cu fermitate frumos „pozată” pe programul doii) dintre presă (a n-a putere în stat!) și magnații economiei. O lume fin ironizată de dramaturg.

Cum farsa nu o mai pune în scenă scriitorul, ci o joacă realitatea, fervoarea comică se extinde și asupra lumii universitare, reprezentată de un robotizat conferențiar opac, înmormîntat în propriile studii și avînd un auditoriu limitat la doi-trei studenți (dintre care unul e chiar eroina – îndrăgostită fără voie!) și propria menajeră.

Semnul egalității uniformizează în mod „democratic” mediile. Mecanismul afacerilor și al șantajelor – cu rechini industriali care înalță și scufundă miniștri de doi bani, suprimă sau subvenționează ziare pretins independente – funcționează dincolo de timp, în prezent, demonstrînd că nu e cu puțință să trăiești în societate și să fii liber față de ea.

Sufiul parodic instituit ad-hoc a fost în folosul interpreților. Cu toate că George Constantin, probabil, nu își propusese să-și revizuiască în acest fel rolul din urmă cu aproape 20 de ani și, cu atît mai puțin, să se raporteze la creația princeps a lui Ion Finteșteanu. Traian Stănescu nu s-a gîndit, cu siguranță, să intre în competiție cu străluciții interpreți anteriori, Marin Moraru sau Costache Antoniu. Așa cum nici Sebastian Papaiani nu poate fi bănuat că ar fi vrut să caricaturizeze viziunea gangsterească aplicată cîndva personajului de Ștefan Iordache, care-i urma distinsului Niki Atanasiu.

La granița dintre imponderabilele personaje visătoare ale dramaturgului și supraponderalii eroi terre-à-terre, Magda Minu i-a acordat tinerei actrițe Ilinca Goia avantaje de vioara întîii în reprezentăție: unică prezență feminină, cînd fată ingenuă, cînd femeie de acțiune. Actrița forțază însă nota sentimental-voluntară, dezechilibrîndu-și prestația și din cauza unei necomunicări cu partenerii, fapt ce văduvește personajul de inefabila-i candoare, iar spectacolul, de speranța în existența Inocenței, fie ea și... „întreprinzătoare”.

IRINA COROIU



# PRAG DE VIITOR

**A**r fi interesant de știut care este, în această toamnă a lui '93, cota de audiență a teatrului radiofonic. Cum nu am date exacte în această direcție și cum aproximările mă înfricoșează în cel mai înalt grad, întrebarea își asumă de la bun început dreptul de a fi pur retorică. Dar și dreptul de a ne pune pe gânduri și de a ne obliga, în consecință, la un punct de vedere. Mai ales acum, când teatrul radiofonic se pregătește să pășească spre vârsta a treia. Sau, mai precis, pentru a evita orice ambiguitate declanșată de contaminări metaforice, spre al treilea moment al istoriei sale. Constatarea poate să pară cel puțin curioasă pentru cei care consideră că radiofonia teatrală a avut două etape, izolate de un prag eminamente tehnic: cea din 1928 până spre 1950, etapa transmisiilor în direct și, după 1950 până azi, cea a înregistrărilor. Numai că, pentru a respecta complexitatea fenomenului analizat aici, fenomen în care, desigur, componenta tehnică are o sesizabilă pondere, fără a deveni, însă, nici o clipă o notă unică, ci doar o notă cu precădere, există motive să se vorbească și despre o nouă etapă, prefigurată de prezentul de după 1990. Iar aceste motive sînt legate nu numai de noile accente ale politicii repertoariale, ci, mai ales, de noua condiție a publicului, a ascultătorului.

Niciodată în istoria radiofoniei românești, el nu a avut la dispoziție o ofertă de o asemenea dimensiune ca aceea de acum, și când spun acum, mă refer cu deosebire la anul 1993, deși semne ale largirii „pieței”, deci ale descreșterii puterii absolute a postului ce emite din strada General Berthelot, apăruseră cu trei ani în urmă. Un nou echilibru de forțe, deci, obligînd postul București să-și re-evalueze decizia teatrală atît la nivelul repertoriului cît și la cel al orarului, al mecanismului ce reglează succesiunea premierelor și a reluărilor, ca și locul transmisiilor în direct. Mi se va replica: înmulțirea posturilor de radio este un proces caracteristic doar marilor aglomerări urbane. Răspund: deocamdată. Pentru că nu numai prin declarații teoretice, ci și prin acțiuni practice, conducătorii noilor stații de emisie par decisi să anihileze imperialismul postului național. Mi se va replica: puțini dintre noii sosiți în peisajul radiofonic se preocupă să monteze și să difuzeze un spectacol teatral. Răspund: deocamdată.

Cînd cu toții, realizatori și ascultători, vor ajunge la convingerea că uniformitatea stilistică și repertorială poate deveni, la început discret, apoi fățiș, o frînă în calea mult doritei audiențe, (re)descoperirea unei adevărate mine de aur cum este radiofonia teatrală se va impune de la sine. Mai mult, va apărea ca o reală șansă. Căci ea a fost una dintre puținele rubrici ale postului București care au rămas neclătinate de timp și timpuri, ocupînd constant, de-a lungul a peste șase decenii, unul dintre primele locuri în topul preferințelor publicului de toate vîrstele și profesiile. Caz atît de rar de consens. Apoi, ea a fost și este o elocventă oglindă a mentalității și realității culturale românești. S-a impus,

de asemenea, prin elasticitatea ritmului de muncă și prin perseverență, ajungînd la performanțe de invidiat: după 1948, în următorii 40 de ani, peste 2 500 de premiere și un spațiu radiofonic de cca. 89 de minute pe zi. O zestre impresionantă. În sfîrșit, e greu de echivalat prin calitative acțiunea benefică exercitată de radiofonia teatrală întru formarea, educarea, perfecționarea, cizelarea gustului a generații și generații de ascultători răspîndiți în cătune, sate, localități mici, mijlocii și mari. De la radio au aflat, astfel, cei mai mulți dintre ei ce este teatrul, radioul i-a făcut să-l iubească și să se îndrepte spre sala de spectacol în deplină cunoștință de cauză. Evoc, nu întîmplător, toate aceste merite ale postului național în slujba teatrului. Ele sînt un model pentru tinerele posturi particulare ce răsar cu viteză în mai toate zonele țării. Totodată, acest incontestabil atu pe care cei de la Radio București îl dețin se cuvine a fi adaptat cu luciditate la noile circumstanțe, dominate de febra concurențială și de maxima mobilitate a opțiunilor publicului.

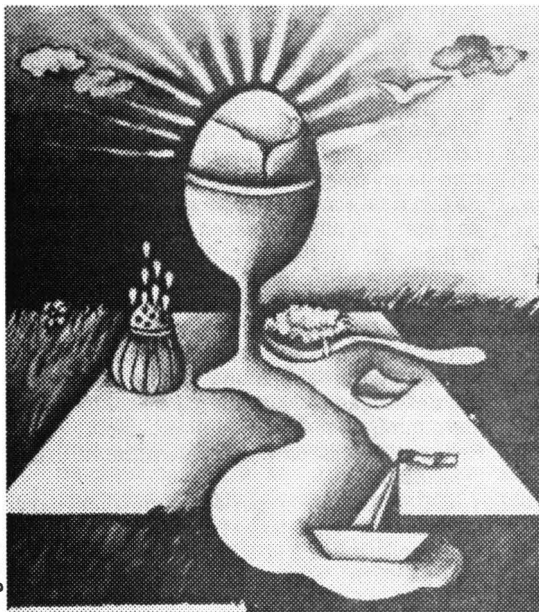
Nu ar fi pentru înția oară cînd strategii acestui domeniu au de luat decizii vizînd și detaliul, și structura de ansamblu a

programului. Așa că nu ne rămîne decît să evocăm emoționanta tradiție, născută în chiar vara lui 1929, cînd problemele teatrului radiofonic se discutau într-o reuniune prezidată de Dimitrie Gusti și reunind în jurul mesei, printre alții, pe Tudor Vianu, Al. Brătescu-Voinești, Em. Bucuța, Constantin Brăiloiu, Mihail Jora, H. Blazian. Deși de la inaugurarea Postului București trecuseră doar șapte luni, timp în care experiența acumulată nu avea cum fi decît relativ firavă, H. Blazian abordează fără nici o urmă de trac subiectul, formulînd analize și aprecieri în care consonanța dintre finețe și spiritul geometriei este remarcabilă. Citite azi, rîndurile de atunci sînt de o extraordinară actualitate: „Teatrul radiofonic e o formă dramatică cu totul nouă și înaintată, cu legi încă neprecizate și făgăduitoare de interesante surprize. Pieseale des-

tinat să fie jucate în studio trebuie special întocmite și adaptate, căci deosebirea dintre scena invizibilă și cea reală a teatrului – unde masca, gestul, efectele optice și contactul direct cu publicul ajută foarte mult pe actor – constă tocmai în faptul că la radio contactul spiritual necesar între executanți și public trebuie stabilit pe o cale cu totul interioară și mult mai subtilă. (...) Ochiul interior, concentrarea lăuntrică a dobîndit astfel un loc dominant în audițiile radiofonice. (...) Firește, nu vom avea nici joc de lumini, nici grația figurilor fardate; dar ne vom putea îndrăgi de un glas, dacă, așa cum e logic, dicțiunea se va perfecționa tot mai mult spre muzică sufletească, înlocuind și mișcarea trupului, și frumusețea chipului”. Așadar, radiofonia teatrală și mirajul muzicii sufletești.

Profesionalismul, curajul începătorilor, trainica lor devoțiune au făcut ca viitorul teatrului radiofonic să fie asigurat. Cum acest viitor a devenit între timp prezent, rămîne ca asemenea asigurări să fie înnoite.

ANTOANETA TĂNĂSESCU





## ARGUMENT

Invitația Fundației „Teatrul XXI” la dezbateră despre spectacolul *Ghetou*, realizat după piesa lui J. Sobol de regizorul Victor Ioan Frunză la Teatrul Național din București, se adresa tuturor: publicului, criticilor, creatorilor. A fost din toate câte puțin. Dar ceea ce a contat a fost prezența celor care aveau într-adevăr ceva de spus. Discuția s-a menținut tot timpul la obiect, analizând cu pasiune și cu pertință relația text-public, descifrând motivele pentru care piesa este atât de controversată în Israel, țara de origine a autorului, și atât de jucată în lumea largă. S-a dovedit încă o dată cât de greu sînt de despărțit – fie și pentru uz didactic – problemele de formă și cele de fond ale artelor spectacolului. Situația în istorie,

organizarea metaforică sînt mereu percepute prin trupul și vocea actorului ca o realitate a zilei de azi, uneori atît de insuportabilă încît nu se dorește nici cunoașterea ei.

La dezbateră condusă de președintele Fundației „Teatrul XXI”, dramaturgul Dumitru Solomon, redactor-șef al revistei „Teatrul azi”, au vorbit directorul Teatrului Național, regizorul Andrei Șerban, publicistul Victor Bîrlădeanu, dramaturgul Radu F. Alexandru, scriitoarea Felicia Marinca, criticii de teatru Cristina Dumitrescu, Valentin Silvestru, Alice Georgescu, un spectator venit din Israel, o spectatoare din Grecia și cîțiva dintre realizatorii spectacolului bucureștean: regizorul Victor Ioan Frunză, compozitoa-

rea Dorina Crișan-Rusu, actorii Ilinca Tomoroveanu, Maia Morgenstern, Bogdan Mușatescu, Constantin Dinulescu, Alexandru Bindea.

Am selectat, nu în ultimul rînd în funcție de calitatea înregistrării, cîteva dintre opiniile autorilor spectacolului, cu convingerea că ele prezintă interes pentru cei care au văzut spectacolul, iar pentru cei care nu l-au văzut, pot fi o chemare. Intervenția lui Victor Ioan Frunză este de fapt un răspuns la opinia spectatorului israelian care considera că Holocaustul este o temă prea tragică pentru a putea fi reprezentată, că arta trebuie să se oprească în fața ororilor.

**Victor Ioan Frunză:** S-a pus întrebarea dacă avem dreptul sau nu să punem în scenă, să facem teatru pe tema Holocaustului. Noi avem dreptul să facem orice pe scenă și să vorbim despre orice. Numai activiștii de partid ne spuneau despre cine să vorbim și despre cine nu. Așa că noi avem voie să spunem de pe scenă adevărurile pe care le considerăm necesare, e un drept pe care l-am cîștigat scăpînd de opresiune. Important pentru mine este felul în care vorbim. Nenorocirea, tragedia nu se instituie într-un domeniu supranatural. De multe ori ea se petrece într-un mediu domestic: îți bate cineva la ușă și tragedia ți-a intrat în casă. Noi nu trebuie să avem impresia că aceste fapte groaznice au fost însoțite de preludii cosmice, de mari amenințări sau mai știu eu ce. În faze de aparentă normalitate s-au putut petrece niște crime îngrozitoare.

Ipostazele schematice în care sînt prezentați în general ofițerii germani nu evaluează de fapt fondul tragediei. Ei nu

aveau o singură dimensiune, urîțul și răutatea se exprimau într-un adevăr al vieții. Această realitate trebuie găsită și echipa noastră și-a propus s-o găsească și s-o problematizeze. Chiar dacă greșim, aceste lucruri trebuie înfățișate pe scenă. După părerea mea, lumea de astăzi este bolnavă pentru că nu problematizează, fuge de anumite lucruri greu de conceput. Se pun niște ștampile – „perioada de tristă amintire” – și atît. Împreună cu întreaga echipă am dorit să problematizăm dimensiunea tragică a unui fapt istoric adevărat. Dacă actorii, așa cum se spune aici, și eu sînt de acord, au realizat niște lucruri bune, s-a întîmplat pentru că au vrut să dea o dimensiune omenească acestei tragedii. Nu erau niște eroi în stare pură, aveau o viață, sînt oameni. Performanța artistică vine din identificarea firescului tragediei.

Mie mi se pare important pentru un regizor nu numai că face spectacolul, ci și felul cum își exprimă vocația prin actorii cu care lucrează. Mi se pare important că

Maia Morgenstern realizează un rol folosind cu totul alte mijloace decît cele folosite pînă acum, că Sandu Bindea sau Mircea Rusu izbutesc. Inteligența creativă a acestor trei artiști a conferit o pecete sensibilă unor caractere deosebit de dificile. Vorbesc despre ei, pentru că actorii consacrați din spectacol, Ilinca Tomoroveanu, Constantin Dinulescu, Bogdan Mușatescu, Mircea Diaconu, aveau o anumită abilitate. Cei trei pe care i-am pomenit la început fac un pas enorm, inițiativa creatoare le aparține în spectacol și cred că acest lucru se vede. Eu n-am făcut decît să dau cîteva jaloane.

În legătură cu lungimile spectacolului: încerc să înțeleg reproșurile, dar nu pot să le accept. Încerc să fac niște corecturi. E o problemă care nu ține de sfera teatrală: condițiile incomode de vizionare.

Aș vrea să vorbesc în încheiere despre oamenii care nu se văd, despre autoarea partiturii muzicale și salut această personalitate care se va dezvolta. Vreau să vorbesc de asemenea despre coregrafie,

Ⓒ Ilinca Tomoroveanu și Mircea Diaconu



și nu o fac din complexitate, coregraful nu s-a limitat doar la „sectorul” ei, ci s-a ocupat și de pregătirea fizică a trupei, ceea ce a fost salutar. Acest spectacol n-ar fi putut avea loc fără șeful regizoratului și toți colaboratorii tehnici ai echipei.

**Ilinca Tomoroveanu:** Aș vrea să spun de ce am fost eu interesată să joc în acest spectacol. Când am primit textul, l-am citit, ca toți actorii, în diagonală și am văzut că n-am decât scena de la finalul actului, cu Mircea Diaconu, și micul monolog de la sfârșit, plus o prezentare a personajului. Deci „două vorbe și un brînci”. Citind piesa, am înțeles că Holocaustul este o tragedie în istoria acestui secol, dar eu cred că piesa este mult mai mult decât oglindirea acestui moment cumplit. Să nu uităm că Holocaustul a fost expresia nazismului, dar holocaust și ghetouri și, mai ales, ghetouri spirituale, cum se spune în piesă, au fost și comunismul și toate dictaturile. Discutând cu Victor Frunză despre rol și despre piesă, mi-am dat seama că merită; că merită și din punct de vedere al spectacolului, că merită și pentru mine personal să fac acest efort. Și dacă rolul meu există – pentru că nu există –, trebuie să-i mulțumesc în primul rînd lui Victor Frunză care mi-a creat acest univers. Trebuie să vă spun că așa cum am fost fericită și i-am mulțumit lui Andrei Șerban pentru rolul din *Trilogie*, sînt la fel de fericită și-i mulțumesc lui Victor Frunză pentru rolul din *Ghetou*.

**Bogdan Mușatescu:** S-a muncit greu și dur la acest spectacol. Ascultînd ceea ce s-a spus aici, cred că, undeva, noi n-am reușit: acolo unde ne adresăm conștiințelor individuale, cînd formulăm întrebările pe care fiecare trebuie să și le pună, indiferent dacă a trecut prin situații-limită sau nu. Ce facem? Cui dăm insulă și cui nu-i dăm, cui îi dăm dreptul să trăiască și pe cine lăsăm să moară? Soluțiile omenești sînt variate, chiar într-un univers

limitat. Kittel, acest tînăr german, a fost educat ca să fie învingător. Și a și fost. Gîndiți-vă ce se putea petrece în capul unui puști de douăzeci de ani, care conducea un lagăr, care putea să facă ce dorea fără să dea socoteală nimănui. Kittel este motivat în toate acțiunile lui. Tot așa cum cei din ghetou nu sînt toți victime: unii fac cotrabadă, alții fură de la gura semenilor lor. Întrebarea este: cine greșește? Gens, care vrea să salveze valoarea, cultura? Kruk, care și-a dat demisia din partidul comunist din cauza evreilor din partidul comunist care și-au bătut joc de religie, de datină? Acestea sînt problemele la care ne-am gîndit. Eu m-am tot întrebat cum m-aș fi comportat dacă, știind un secret, aș fi fost arestat de Securitate și obligat prin diverse mijloace să-l dezvălui. Poate mi-ar fi fost frică, poate că n-aș fi rezistat. Asta am vrut să arătăm: că oamenii din această piesă sînt oameni din carne și sînge, cu slăbiciuni; adică sînt, în primul rînd, oameni. Vinovați, unii mai puțin, alții mai mult. În fiecare personaj există două-trei persoane. M-am tot gîndit de ce autorul îl lasă pe personajul meu să trăiască. Și am ajuns la concluzia că o face ca să-l pedepsească, să poarte povara micii lui lașități.

Întrebarea de conștiință este: ce atitudine trebuie să luăm, azi, aici?

**Constantin Dinulescu:** Aș vrea să vorbesc despre interacțiunea dintre noi, actorii, textul lui Sobol și regizorul Victor Ioan Frunză. I-am admirat tactul și capacitatea de a conduce un colectiv atît de mare, am apreciat delicatețea cu care ne-a condus, fără să ne lase impresia că ne conduce. Și ne-am simțit bine: ne provoca, ne arunca subiectul de meditație, de lucru și nu mai intervenea decît atunci cînd simțea că părăsim intențiile lui. Mi-a plăcut textul, pentru că e scris foarte omenește, demitizează și arată eroii la

dimensiunea lor umană, credibilă.

Al doilea lucru pe care aș vrea să-l spun e că eu am cunoscut pe unul dintre posibilele personaje ale acestei piese. S-a numit Mauriciu Sekler. Era actor și regizor la Teatrul Evreiesc și a fost unul din componenții trupei de la Vilna. A venit în România la începutul războiului și, prin prietenia și solidaritatea lui Ion Manolescu – care știa că e un mare actor și un mare regizor și care a intervenit, fără să-l cunoască personal, pentru a nu fi trimis în Transnistria –, a ajuns la București. Această prietenie și omenie a breslei noastre... Am avut privilegiul și bucuria să-l cunosc pe regizorul Sekler: a pus primul Brecht în România, **Mutter Courage**, cu Margareta Baciuc, cu Gilda Marinescu. Și am avut șansa să joc și eu și să mă ia alături de el ca asistent de regie. Acest om extraordinar, care trecuse prin toate aceste suferințe, în ciuda vîrstei înaintate la care l-am cunoscut eu, avea o bucurie de a trăi și o tinerețe sufletească incredibile.

Cred că acesta e aspectul pe care piesa îl pune în discuție: că oamenii s-au refugiat în artă nu pentru ca să-și salveze viața, ci pentru ca să-și salveze sufletul – cu speranța că asta nu e prețul supraviețuirii biologice, ci al supraviețuirii sufletești. Asta l-a păstrat, cred eu, pe Mauriciu Sekler tînăr la optzeci și ceva de ani. Și asta cred eu că dă valoare umană spectacolului lui Victor Ioan Frunză.

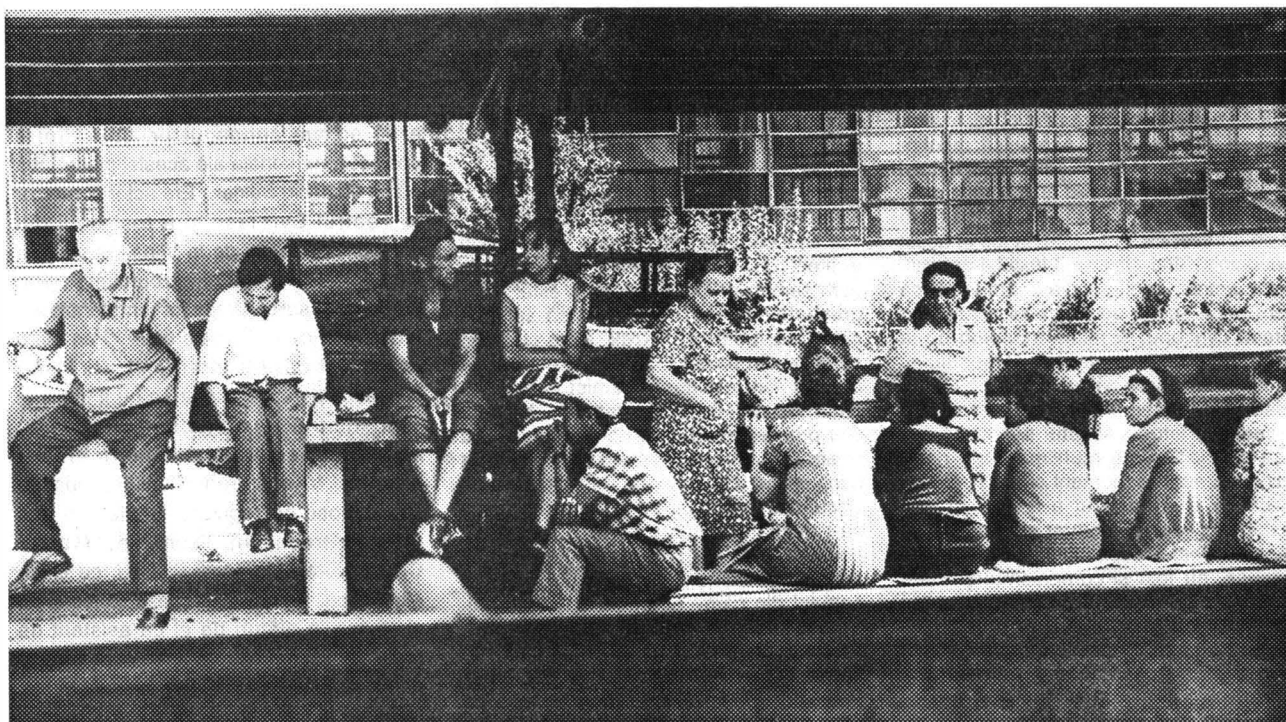
A consemnat

MAGDALENA BOIANGIU



Constantin Dinulescu





Adriana Bittel

## ÎNTOARCEREA, CÎND VENITUL NU PERMITE PLECATUL

**L**a noi nu există un echivalent concis pentru la *rentrée*, poate și pentru că instituția vacanței a apărut târziu, muncile și zilele succedându-se pentru cei mai mulți neîntrerupt. Momentul acesta al întoarcerii generale la muncă, după presupuse vilegiaturi, al deschiderii anului școlar și universitar, al stagiunii de spectacole, al schimbării garderobei – amestec de regret după libertățile estivale și de bucurie inaugurală – e psihologic la fel de important ca și Anul Nou, deși mai puțin festiv. Deschiderea din septembrie se leagă și ea, teoretic, de speranță, de disponibilitate la nou, de împropătată plăcere de viață.

Dar ca să te întorci trebuie să fi fost plecat și ca să-ți reiei cu oarece poftă ocupațiile cotidiene, trebuie să le fi întrerupt. Or, cum celor mai mulți venitul nu ne permite plecatul, zilele de „odihnă legală” au fost folosite pentru inițiere în arta zugrăvirii și vopsirii apartamentului, pentru reparat și curățat obiectele din el, pentru recondiționat hainele „învechite natural” (la modă printre tinerii contestatari ai societății de consum unde blugii tociți și rupți costă mai mult decît cei noi) – și alte loisir-uri mizerabile care te fac să privești vara ca o petrecere la care n-ai fost poftit. Deci, neputînd să pui în paranteze, oricît de apropiate, stressul, anotimpurile se diferențiază doar prin cumuli de griji și necazuri specifice, adică perspectiva ca lipsei de apă să i se adauge lipsa căldurii, chitanței de lumină, care ne-a lăsat buimăciți, cea a întreținerii cît o chenzină și renunțării la unele, alte renunțări forțate.

Nervii mereu întinși pe curba urcătoare a prețurilor, ca într-un

test de rezistență, pocnesc tot mai des în stradă, aglomerațiile degajă draci, energii negative, frustrări, umilințe, invidii, ură, devii permeabil și captezi emisiile nocive și deodată îți vezi semenii doar în chip de tuburi digestive ambulante, cu portofele în loc de cap, zdrăgănind mărunțiș, duși de cursul valutar spre vărsare.

Te agăți de cărți, de teatru, de muzică, să nu te ia sosul de cifre ce înecă orice subiect de conversație și pînă la urmă tot la prețuri ajungi, al hîrtiei și culorilor, al montării și peliculei, al muncii artiștilor – neprețuită, nu-i așa?, și de aceea neplătită, dacă-s nebuni după meseria lor o fac și pe gratis, gratuitatea e atît de importantă în arta modernă. Joc superior, secund, terț, lăsat deci la urmă afară din buget, suspendat de mîna sponsorului care vrea să i se vadă mîna în prim plan și, printre degetele lui, restul.

Și totuși, încăpățînarea nebunească a oamenilor de cultură face ca, măcar în domeniul nostru, la *rentrée* să fie plină de evenimente memorabile, vernisaje și premiere, lansări de cărți și dezbateri. Reviste serioase de cultură (la care nu s-au mai plătit infimele colaborări de la începutul anului, iar lefurile redactorilor sînt mult sub ale lucrătorilor necalificați) continuă să apare, nutrite din convingerea celor care le scriu că au datoria să se opună terorismului verbal al mitocăniei și inculturii, mascaradei stridente și vulgar-grandilocvente a unui tip de discurs și de personaj care crede că poate sfida orice, chiar codul de bună conduită lingvistică, prin clientelism, corupție, șantaj, minciună.

Resemnați că munca lor nu umple nici tuburi digestive, nici portofele, artiștii vor continua mereu să spună ce au de spus și, din fericire, ei reprezintă cel mai bine, prin timp, o epocă. ■

## SILVIA POPOVICI

Rămîne întotdeauna puțin, nedrept de puțin, din tot ceea ce a însemnat creația unui actor. Cîteva fotografii, cîteva imagini din spectacole, uneori cîteva filme. Cine-și va mai aminti însă de farmecul aparițiilor scenice ale unei actrițe? De seducătoarea vrajă a unei priviri, de subînțelesurile unui surîs sau de tandrețea unui gest abia schițat, neriscînd să-și dezvăluie resorturile intime, din prea mare și prea multă delicatețe? Cine-și va mai aminti apoi de pasionalitatea dăruirii ei scenice, cuprinzîndu-i filința în răvășirile iubirii deznădăjduite ori în înfrîncările unei răzbunări justițiare?

Îmi vin toate acestea în minte acum, pentru că mi-a fost dat să urmăresc o bună parte dintre creațiile Silviei Popovici, încă de la primele roluri, avînd eu însumi privilegiul să cresc în anturajul acelei promoții de aur a I.A.T.C.-ului, 1956, poposite – împreună cu Vlad Mugur – la Teatrul Național din Craiova. Iar creațiile scenice ale Silviei Popovici se leagă de numele a trei teatre naționale: din Craiova, din Cluj și din București. Așa că mi-o amintesc mai întîi la Craiova, în Ofelia, iar peste ani la București, în Julieta (ambele spectacole în regia lui Vlad Mugur), tot la București jucînd și Olivia, pentru a ne referi mai întîi la rolurile din repertoriul shakespearean. Dar cită prospețime, cită grație și cită finețe avea Silvia Popovici, tot la Craiova, în Gwendolin din Ce înseamnă să fii onest



de Oscar Wilde (regia, Vlad Mugur) și cită savoare comică putea să alba în Gilceville din Chioggia de Goldoni (regia, Dinu Cernescu)! Căci a fost și o strălucită actriță de comedie, chiar dacă regizorii aveau s-o distribuie iar publicul avea s-o rețină, în timp, mai mult ca actriță de dramă, creațiile sale impunîndu-se printr-un patetism conținut și o înaltă combustie lăuntrică, aptă să convingă pînă și în piesele rusești conjuncturale, de care n-a fost scutită, în anii aceia, nici scena Naționalului craiovean. Dar a jucat în primul rînd roluri importante, din repertoriul românesc și universal, iar pe scena Naționalului bucureștean

va fi și Oana din Apus de soare, și Anca din Năpasta, după ce făcuse o memorabilă creație în „contre-emploi”, în Carol din Orfeu în infern de Tennessee Williams, pentru a ni se întipări apoi și mai mult în memorie prin strălucirea creației sale în Cesonia din Caligula de Albert Camus, în regia lui Horea Popescu.

Avea să fie, pe scena Naționalului clujean, o neasemuită Ifigenia (regia, Vlad Mugur), turneul întreprins de acest teatru în Italia, prin 1967, la Florența și Prato, dîndu-mi prilejul să asist la o veritabilă consacrare internațională a acestei creații cu valoare de referință pentru istoria teatrului românesc.

A jucat în cîteva filme (și mi-o amintesc, parcă încă studentă fiind, în La mere după Cehov), printre care Serata și Trecătoarele iubiri, o creație de neuitat fiind cea din Darclee.

A fost o mare iubitoare de poezie și a susținut încîntătoare recitaluri de versuri pe scenele multor teatre din țară, precum și la televiziune.

A plecat prea repede dintre noi, grăbită parcă să-i reîntîlnească pe Constantin Rauțchi și Amza Pellea, colegii ei, din acea promoție de aur a teatrului românesc căreia i-a dat, ea însăși, o strălucire și o distincție aparte. Căci Silvia Popovici a avut un stil și a fost una dintre doamnele teatrului românesc.

Acest „a fost” nu poate fi decît dureros, pentru noi toți.

VICTOR PARHON

## CARTEA DE TEATRU

### Digresii...

„D ar nu mai pot, îmi vine rău”, exclamă Topîrceanu în mijlocul unei cronici dramatice, covîrșit de mulțimea condiționărilor ce sîlesc recenzetului onest la tratarea completă a subiectului. De unde înțelegem, încă o dată, ce cumplită meserie este cea a cronicarului teatral! Ce istov îl ajunge pe acesta și ce chin îl muncește atunci cînd împarte dramul de dreptate celor ce acționează mecanisme văzute sau nevăzute ale actului spectacular... Numai că Topîrceanu o spune în glumă, exersînd efectele autoironiei ce-l vor salva, de altfel, la alt nivel al creației, într-o bună măsură, de primejdia epigonismului impregnat de retorica romantismului întîrziat. Cum și acest sentiment modern al celui ce se îndeamnă la jocul cu propria-i persoană

fereste discursul cronicarului teatral de la „Viața Românească” și „Teatrul” (revista ieșeană pe care a condus-o alături de M. Sevastos) de sonoritățile unui veritabil „limbaj de lemn” al epocii, cultivat de slujitorii breslei.

Constantin Paiu, distins critic de teatru și cercetător ieșean, autorul unei antologii de exegeză dramatică a lui Topîrceanu, intitulată *Despre teatru: însemnări și digresii\**, își imaginează, în studiul introductiv, textele critice ale lui Topîrceanu propagînd starea de contrarietate în mediile teatrale ale epocii. Iată-l, spre exemplu, pe Topîrceanu, oprind subit disertația pentru a se explica cititorului, pentru a-l face pe acesta părtaş direct la emoția mult prea personală a celui ce nu rezistă austerelor limite

cronicărești și se mărturisește „O, și cîtar rămîne de mare acest barbar și sublim poet, chiar dacă nu ne-ar fi lăsat decît numai *Romeo și Julieta*! Am scris aceste două cuvinte cu o adevărată emoție și condeiul mi-a rămas multă vreme suspendat deasupra hîrtiei...”.

Acolo unde, însă, spiritul fin, aristocratic detestă rigiditatea, colorînd judecățile critice cu mici fantezii autoreferențiale, nu este deloc obligatoriu să renunțe și la *rigoare*. Topîrceanu se desprinde de contingentul funcționăresc al criticii din acea vreme nu numai prin îndrăznețe, histrionice jocuri stilistice, ci și prin angajarea unui concept modern asupra teatrului românesc. El urmărește cu sistem fixarea citorva principii privind desfășurarea normală a vieții teatrale

\*G. Topîrceanu, *Despre teatru: însemnări și digresii*, antologie, studiu introductiv și note de Constantin Paiu, Ed. Junimea, 1991.





românești și emanciparea gustului artistic al publicului, prin detabuizarea modalităților de expresie, pe de o parte, și a strategiilor repertoriale, pe de cealaltă parte. Să notăm, pentru început, entuziasmul cu care Topîrceanu întâmpină dramaturgia românească ce își alege drept cadru universul social autohton contemporan. Într-un moment în care drama istorică se impunea ca o adevărată obsesie, autorii vădind „un suflet mai mult liric decât dramatic”, dispuși să „ne ducă într-o lume care a fost sau care nu există, numai ca să evite controlul sigur și imediat al spectatorului”, Topîrceanu găsește elogiul pentru o piesă a lui A. Herz, *Biruința*, scrisă, aflăm, de un veritabil „autor dramatic” și nu de un „poet cu fantezie constructivă”. Din dramaturgia lui A. Herz, ce-i drept, nu ne-am ales cu prea mult, dar rămîne ca relevantă inițiativa prospectivă a cronicarului dramatic ce pare să anunțe teza Iovinesciană a sincronismului în artă. La ideea trezirii literaturii române din letargia sămănătoristă, paseistă, Topîrceanu o adaugă și pe aceea, tot de prestigiu Iovinescian, privind naționalitatea în artă, comentată ilustrativ prin boicotarea șovină, din partea unei părți a publicului, a turneului actriței evreice Francesca Rozan. În fine, trebuie să reținem repetatele accente critice ale lui Topîrceanu menite să corecteze maniera învechită de joc actoresc, declamativă, bombastică, artificială. Cu atât mai mult cu cît ele tulbură „mediul atîtor exagerate susceptibilități”, după cum notează Constantin Paiu, mediu obișnuit să fie întreținut numai prin „calificative de genul «drăguț», «simpatice», «la locul său», «nimerit»...”.

Această „suprastructură” de legi ce guvernează universul receptării critice, găsindu-și variate temeuri – în formația intelectuală și personalitatea poetului –, se mai poate explica și prin cîteva „probe de text”, deci concrete, ce ne conduc către vocația profundă de moralist a lui Topîrceanu. El dezvoltă înălăuntrul cronicilor lungi excursuri teoretice ce ar putea figura într-o bună tradiție a moralismului cult românesc. Comentariul se întrerupe și se pot urmări, adesea, ample digresiuni, chiar tratate, cum este spre exemplu cel asupra geloziei, prilejuit de spectacolul cu *Păpușile* de Pierre Wolff. „Sînt două feluri de gelozii, fundamentale deosebite. E gelozia aceluia... etc, etc”. Și numai după ce au fost stabilite mecanismele cu valoare generală se pot găsi motivații, grade de disponibilitate în ascensiunea către verosimilitatea dramatică.

Pentru cronicarul de el „Viața Românească” este importantă elucidarea

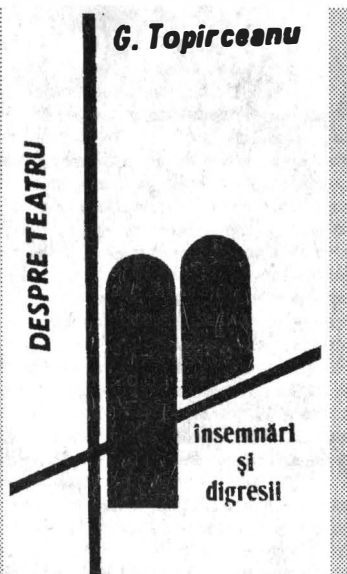
relației din textul dramatic. Topîrceanu discută înainte de toate condiția universului fix, cel literar, sau cu valoare de mit, el făcînd adesea trimeri la tipologiile eterne, mitizate ale dramaturgiei universale. Orice judecată în cheie psihologică trebuie să capete relevanță culturală și se integrează astfel unui sistem dogmatic, ordonînd prototipuri. Ceea ce numim astăzi motivarea dramatică a gestului teatral, procedeu fundamentat, cum ziceam, aproape exclusiv pe analiza psihologistă, Topîrceanu explică printr-o observație obiectivă, detașată, culturală, rezumată sub formă de rețetar. Punctul terminus al comentariului este un reper cu funcție pedagogică, ce trebuie urmat. Aserțiunile sînt exemplare: „Aici am atîta dreptate încît mie rușine să mai insist”, spune el, la un moment dat. Piese, pentru el, poartă încă învățători sau nu. Curios, Topîrceanu e un spirit clasic, poezia lui ironic serenă ne-o dovedește o dată în plus, cu toate că nu este un conservator, un ins torturat de prejudecăți. Dar oricît s-ar schimba și-ar trebui să se schimbe lucrurile, ceva rămîne proiectat în absolut. Cum trebuie să fie criticul dramatic? „... tu ai obligația să fii la înălțimea încrederii pe care cetitorii o pun în tine și să ai mîndria intimă a probității tale, în acest post de încredere.

Să nu te lași luat de patimă. Știu că actorul e cea mai susceptibilă și dificilă speță de artist: nici o laudă nu e prea mare pentru el și nici un calificativ prea drastic pentru rivalul lui. Știu că la fiecare colț de stradă el te cîrtește cu mimică expresivă și-ți trimbează incompetența.

Dar ai fi un ingrat dacă ai spune că aceste plictiseli fatale nu sînt compensate de plăcerile, tot atît de fatale, ale atribuției tale, pe care – nu uita – singur ți-ai luat-o.

Plăceri și neplăceri se neutralizează: e tocmai ceea ce-ți trebuie pentru ca să poți păstra publicului obiectivitatea despre care vorbeam mai sus”.

Interesant este faptul că tocmai această vocație a rigorii îi joacă, uneori, cronicarului, feste. Sub presiunea adevărului complet, ce silește lucruri bune și lucruri rele să coexiste într-o judecată echilibrată, Topîrceanu scapă de sub control nivelurile de suprafață ale construcției logice. El se contrazice, exprimînd la intervale scurte adevăruri contrastante, dar care într-un fel sau altul sînt îndreptățite să participe ca argumente. Vorbește, spre exemplu, despre o „zăpăceală lungă și chinuitoare”, iritantă pentru spectator, pentru ca, peste cîteva rînduri, să conchidă: „Acțiunea e captivantă, situațiile sînt naturale...” etc. fără nici un totuși, fără nici un dar.



Privește cu simpatie publicul, dar îl disprețuiește, în fraze imediat succesive. Acceptă că manifestările sale zgometoase sînt „însăși rațiunea de a fi a teatrului”, dar consideră că acțiunea de translație individualității din spațiul ei propriu în cel receptării în comun creează o ipostaz detestabilă. Îi lipsesc, poate, nuanțele c gri dintre alb și negru, și atunci textul pare că se devorează pe el însuși, incapabil să se ordoneze sub semnul unui efort de sinteză a sugestiilor disperate. Tocm pentru că moralistul oferă soluții definitive, în unele cazuri uită să le confrunte. Acur să știți că și mie mi se-nîmplă acela lucru, adesea. Spun ce spun și p neașteptate o întorc ca la Ploiești, anulîr ideea pe care aș fi vrut s-o hrănesc. Și e trăiesc teroarea conjuncțiilor adversative concesive, de care uit să mă întrebunțe și care fac viața mai în doi peri. Dar aste sînt păcatele tinereții. De altfel, Topîrceanu nu dăduse un cod de legi al cronicarului dramatic, în afara căruia sînt însă nevr să mă descopăr acționînd aproape subversiv:

„1. Să nu fie prea tînăr, și să nu aită convingerea că e foarte competent în materie.

2. Să nu dea niciodată sentințe, numai observații modeste și justificate.

3. Să nu cunoască personal pe nici un actor și, mai ales, pe nici o actriță. Credeți că mai am vreo șansă? Poate că da, punînd la socoteală numai faptul că în 1912, cînd scria acest regulamen cronicarului avea 26 de ani.

SEBASTIAN –VLAD POP

## Antichitate și exil

În numărul trecut mă opriseam cu povestirea despre turneul Teatrului Național din Craiova în Olanda și Austria la momentul plecării spre Viena. Iată-ne așadar în avionul companiei AUA, parcă mai curățel decât cele ale TAROM-ului, dar „deservit” de stewardese la fel de plictisite ca ale noastre (o fi efectul muncii la înălțime?). În buzunarele scaunelor, printre felurite pliante publicitare, se găsesc și elegante broșuri – tipărite pe o hîrtie de care cred că nici „operele” știm noi cui nu au avut parte – conținînd programul festivalului unde am fost invitați: Wiener Festwochen, una dintre cele mai serioase reuniuni teatrale (și nu numai) din Europa. În program figurează și reprezentația craioveană cu *Phaedra*, recomandată printr-un text elogios mai ales la adresa lui Silviu Purcărete, căruia, de altfel, i se atribuie și paternitatea scenografiei – mărunte greșeli omenești... O dată ajuns, autobuzul ne poartă printr-o Viena duminicală pustie aproape și pîrînd, sub toropeala unui soare ce ne amintește că pînă acasă drumul nu e prea lung, puțin obosită de propria ei măreție. Capitala fostei, nu-i așa?, „închisori a popoarelor” are o splendoare solidă și totuși grațioasă, făcută să copleșească și să înfioare (fără să vrei, te gîndești la naivul țaran din Albac, venit cu plîngere la împăratul), dar nu să sperie – supușii trebuiau să se simtă doar dominați, nu striviți. Compoziția multinațională a metropolei, alimentată de o democrație căreia în cele cinci zile nu i-am descoperit probabilele fisuri, dăinuie și azi: hotelul nostru, aflat pe o străduță ce dă în celebra arteră comercială Mariahilferstrasse, e gestionat de o poloneză, cameristele sporovăiesc între ele sîrbește (sau, mă rog, fost-ugoslăvește), chelnerița e unguroaică și o rupe un pic românește. Înțelegi, într-adevăr, ce vrea să zică Mittropa, adică Mitteleuropa, adică Europa Centrală, adică Centrul Europei. Și – *honni soit qui mal y pense* – nu te simți deloc rău acolo.

Dar, cu una-cu alta, cu plimbări lungi pe străzi curate și bîzîind de o nemțească simpatie alterată de felurile graiuri continentale, cu popasuri scurte în grădini somptuoase îndulcite de teii în floare, cu priviri zadarnic jinduitoare aruncate hectarelor de vitrine (la Viena, viața e foarte scumpă, începînd cu mîncarea), cu o incursiune în neverosimilul Grîntzing, plin de căsuțe vesel colorate (cele mai multe, din secolul XIII!) cu mușcate la ferestre, timpul trece și vin zilele rezervate exclusiv teatrului. Prima din cele trei reprezentații cu *Phaedra* e programată pe 8 iunie, în premieră absolută – condiția participării la festival. Se joacă într-un teatru numit Odeon; este de fapt o sală de spectacole, căci nu există o trupă stabilă cu acest nume. Situată, față de centrul orașului, pe malul celălalt al Dunării, nu foarte departe de Prater, clădirea e impunătoare (adică destul de obișnuită pentru Viena) și un pic bizară; probabil că a fost mai tîrziu amenajată pentru scopuri artistice. La sala foarte înaltă, cu plafonul sculptat sprijinit pe coloane masive, se ajunge pe o scăriță îngustă și abruptă, parcă „de serviciu”. Dotarea interioară este însă ireproșabilă, de la tehnica scenică pînă la scaunele comode, deși netapițate. În foaierul strîmt și supraaglomerat, directorul Emil Boroghina, asudat dar mereu atent și zîmbitor, primește invitați, strînge mîini, face prezentări, vinînd neobosit tot ce e „factor decizional” de la un festival ori altul de pe glob. (Și sînt destui, de la München, de la Anvers, de la Glasgow – locuri unde Craiova, la puțin timp după revenirea în România, va da spectacole.) Ca și la Amsterdam,

„capul” Naționalului oltean, între două vizite la muzee („aici au cea mai bună colecție de...”), nu face altceva decît să vorbească despre și să alerge după: telefoane, faxuri, telexuri, vize, contacte, contracte. Domnul Boroghina a intrat de mult în Europa, a și trecut de ea și are, cu o incredibilă modestie și afabilitate, stilul unui autentic cetățean (cultural) al lumii. Dar începe spectacolul! ...Și se termină, după o oră și jumătate, în aplauze lungi și în aclamații (mai scurte). Debutul la Wiener Festwochen al teatrului românesc a fost foarte bun.

Este ceea ce îmi spune și Klaus Bachler, directorul festivalului, în scurta convorbire de a doua zi. „Încercăm să aducem cît mai multe nume noi și importante, chiar dacă mai puțin cunoscute. Pentru mine a fost o surpriză extraordinară să descopăr, într-un oraș mic (evident, pe lîngă Viena... – n.n.), o trupă care practică un teatru atît de modern și de interesant. Esențial mi se pare ca oamenii să se întîlnească și să facă împreună o muncă creativă.” *Phaedra* se înscrie în una dintre cele două direcții tematice ale ediției din acest an – antichitatea –, cealaltă fiind intitulată „Încotro? Purtăm mereu în noi exilul!” și incluzînd spectacole axate, într-un fel sau altul, asupra acestei problematice, mai actuală acum decît a fost vreodată. Îl întreb pe d-l Bachler cum s-a ajuns la astfel de circumscrieri precise. „În privința antichității, cred că e bine să le reamintim oamenilor de rădăcina comună a culturii europene. Cea de a doua temă este, cumva, un rezultat al necesității și, totodată, al hazardului. În afară de faptul că se leagă, într-un fel subtil, de prima, socotesc că acum, cînd se discută atît de mult despre desființarea granițelor și a barierelor dintre popoare, chestiunea exilului poate fi de interes general; în plus, am constatat că în lume există foarte multe spectacole cu acest subiect.” Și, după cîteva informații despre istoricul și culisele financiare ale festivalului – inițiat în 1951, Wiener Festwochen a fost conceput tocmai spre a-i reconferi orașului statutul de placă turnantă, fie și numai sub aspect cultural, a Europei; bugetul, provenit în cea mai mare parte de la municipalitate, este administrat de o echipă, dar el, ca director, are cuvîntul hotărîtor în privința selecției – îmi oferă cu amabilitate un bilet ce-mi dă posibilitatea să văd, la alegerea mea, oricare trei reprezentații dintre cele vreo cincisprezece care, participante la a doua secțiune, se desfășoară concomitent. (În prima, din care, la momentul acela, era „pe rol” doar *Phaedra*, figurau, printre foarte multe altele – durata festivalului e de două luni! – *Alceste* de Euripide, în regia lui Frank Castorf, *Oedip* de Sofocle, în traducerea și adaptarea lui Heiner Müller și în regia Katharinei Thalbach, și, oarecum „excentrice”, *Jivago*, „dramă muzicală” concepută și regizată de Iuri Liubimov, *Gîlcevilă din Chioggia*, în regia lui Giorgio Strehler, și *Nelken* (Garoafe), spectacol de teatru-dans realizat de Pina Bausch.)

Astfel, într-un itinerar-maraton, care a început la patru după-amiază și s-a terminat la unu noaptea, am văzut, mai întîi, *Ultima bandă* de Beckett, într-o coproducție a festivalului cu Wiener Ensemble. Spectacolul, regizat de Karl Welunschek, se desfășoară „la față de cortină”, pe scena cunoscutului Theater an der Wien, care mai adăpostește vreo patru locuri de joc. De aceea, în sala tradiționalist-barocă în care nu sînt decît vreo 30 de spectatori, ajung adesea felurite zgomote de la celelalte reprezentații; atent și foarte mobil, Dominik Glaubitz, interpretul, le preia în propriul său spectacol, intră în dialog cu ele, îmbogățînd astfel cu accente neașteptate drama singurătății eroului, închipuit ca un clovn-vagabond burlesc și trist.





© Milena Župančič (Iocasta) în *Antigona* de Dušan Jovanović



Aleg apoi *Antigona*, prelucrare după Sofocle de Dusan Jovanović, om de teatru multilateral, autor, regizor și editor de revistă (defuncta, din păcate, „Euromaske“), pe care îl cunoscusem în '92 la Bienala de la Bonn. Reprezentația se desfășoară în subsolul teatrului, sub scena mare. Evident, din text nu înțeleg mai nimic; nu e însă neapărată nevoie, căci montarea regizată, la Drama Slovensko Narodno Gledališče din Ljubljana, de către Meta Hočevar, vorbește cât se poate de clar despre oroarea luptei între frați și despre vinovăția criminală pe care a avut-o în declanșarea ei nepăsarea celorlalți. Este un spectacol de echipă, în care însă personalitățile actoricești se detașează net; atrag atenția în special Milena Župančič (Iocasta) și, mai ales, Stefanija Drolc, o înspăimântătoare Doică/Sfinx. În final, un moment cutremurător (chiar la propriu): întregul șir de bănci destinate publicului pornește, după o scurtă zgîlțitură, să se ridice în aer; și se tot ridică pînă cînd, cu o altă smucitură, începe să se rotească lin în jurul propriei axe; cînd se oprește, ne pomenim pe scenă, în fața scaunelor goale, de catifea roșie, ale sălii mari. Tragedia a fost abandonată, pe tăcute, în subterane (ale teatrului, ale continentului), putem pleca liniștiți acasă – ce ne privește asta pe noi?

Nu că ne-ar privi mai mult nici ceea ce s-a întîmplat cu milioane de semeni ai noștri acum doar vreo 50 de ani – au aerul să spună spectatorii care pleacă, agasați, în timpul reprezentației ce se petrece, apoi, sub un cort de circ instalat, la cîteva zeci de metri de teatru, în piața de fructe a orașului. Jucat de Teatrul „Gesher“ („pod“, în ebraică), întemeiat în 1991 la Tel Aviv de un grup de actori, evrei și nu numai, emigrați din fosta Uniune Sovietică și care își susțin spectacolele, alternativ, în rusă și ivrit, textul

dramatic extras de Alexander Chervinsky (redau numele în ortografia germană) din romanul lui Yoram Kaniuk spune povestea realist-fantastică a unui supraviețuitor de lagăr, internat după război într-un spital de nebuni, pentru că se credea ciine. Adam Hundesohn, Adam, fiul cîinelui – în germană titlul are conotații mai bogate, pentru că „Hundesohn“ sună ca un obișnuit nume de familie evreiesc-nemțesc, vezi Mendelssohn – e un spectacol tulburător, tandru și brutal, sarcastic și gingaș. În buna tradiție a școlii de teatru rusești, regizorul Yevgheny Arye știe să vorbească sufletului cu simplitate, cu adevăr și cu sinceritate; o face cu ajutorul unor excelenți actori, precum Igor Mirkurbanov, în rolul titular, sau Alexander Demidov (comandantul german). Din păcate, montarea, mizînd mult pe efecte de circ, nu a fost suficient pusă la punct sub raport tehnic – căruciorul alunecă mereu de pe șine, frînghiile nu coboară la momentul potrivit; nici traducerea simultană (se joacă în limba rusă) nu servește prea mult cauza spectacolului, care e și destul de lung. În aceste condiții, asistența nu are de gînd să se lase prea mult „mișcată“. Și apoi, nu-s decît niște povești vechi...

În ultima seară, 10 iunie, merg la a treia reprezentație a *Phaedrei*. Reacția publicului e cam la fel ca la cea dintîi – adică „bună“. La ieșirea din curtea interioară a teatrului, doi tineri, un băiat și o fată, împart spectatorilor și trecătorilor foi volante. Capăt și eu două. Una face reclamă spectacolului de pantomimă al lui Dan Puric, ce avea să vină la Viena în iulie. Cealaltă îi invită pe interesați la o dezbatere cu tema „Naționalism în România? Realitate sau speculații ale mass-mediei?“. Aș vrea să știu care dintre propuneri a avut mai mult succes...

ALICE GEORGESCU

# UN DIALOG – MAI MULT SAU MAI PUȚIN – ANTROPOLOGIC

„**A**ntropologia teatrală este studiul comportamentului biologic și cultural al omului într-o situație de reprezentare (teatrală), adică al omului care-și utilizează prezența fizică și mentală după principii diferite de cele care-i conduc viața cotidiană”. Am considerat necesar să transcriu această definiție formulată de Eugenio Barba, creatorul și conducătorul Școlii Internaționale de Antropologie Teatrală (ISTA) din Holstebro, Danemarca, pentru a răspunde de la început unei întrebări, pe care mi-au pus-o, și o mai pun încă, oameni de teatru sau numai iubitori de teatru din România, aflând de o manifestare a Societății Culturale Române de Antropologie Teatrală: „Dar ce este antropologia teatrală?”.

Desigur, definiția lui Eugenio Barba necesită la rândul ei câteva completări, printre care esențială mi se pare aceea care precizează că ISTA se ocupă în primul rând de tehnica actorului, de principiile acestei utilizări extra-cotidiene a corpului uman, într-un demers interdisciplinar și trans-cultural. De aici, numeroasele manifestări internaționale – stagii, ateliere, sesiuni de comunicări și demonstrații practice – în cadrul cărora au avut loc dialoguri, confruntări, demersuri comparative între principiile tehnice ale artei actorului european și cele ale actorului oriental, asiatic etc.

Despre studii interdisciplinare asupra artei teatrale, despre apelul la sursele culturale, la formele originare ale cunoașterii și expresiei artistice, despre dialogul între culturi și despre multe altele vorbește, la rândul său, Statutul Societății Culturale Române de Antropologie Teatrală, inițiată și condusă de Cătălina Buzoianu, în cadrul căreia funcționează, tot conform statutului, Centrul de Antropologie Teatrală. E adevărat, specificul „antropologic” al obiectivelor acestei Societăți, ca și al Centrului respectiv, e mai puțin limpede definit, dar nu mă îndoiesc că el se va contura cu timpul, în cadrul diverselor manifestări ce vor avea loc. Important e faptul că această nouă organizație culturală reprezintă încă o deschidere spre lume a teatrului românesc, oferind posibilitatea unor întâlniri, confruntări, dialoguri internaționale, oricând stimulatoare, atât pentru creatori, cât și pentru comentatorii fenomenului teatral.

Prima manifestare a Societății, organizată în 1992, cu tema „Avangarda, de la Caragiale la Eugen Ionescu”, a avut un ecou public oarecum modest. Cea de a doua, mai norocoasă, s-a desfășurat la sfârșitul lunii iulie 1993 și s-a numit „Dialog cu antichitatea greacă”, propunându-și să cerceteze sau să pună în

lumină dăinuirea în actualitate a teatrului antic grec, ca sursă permanentă de alimentare a inspirației creatorilor de teatru, a artiștilor și teoreticienilor deopotrivă. Între organizatori, pe lângă sus-amintita Societate, s-au aflat Ministerul Culturii, Centrul Național de Cultură Mogoșoaia (inaugurat cu acest prilej), Centrul Hellenic al Institutului Internațional de Teatru, Inspectoratul pentru Cultură al Municipiului București, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, Theatrum Mundi – aceștia adăugându-li-se și cîțiva generoși sponsori. Cu un program încărcat, înghesuit în două zile și jumătate, dar destul de variat, „Dialogul” s-a desfășurat pe două secțiuni ce s-au interferat, evitându-se și în modul acesta uniformitatea: „una de spectacol și una de colocvii” (citez din textul programului). În interiorul fiecărei secțiuni, a operat aceeași diversitate a unghiurilor de abordare a temei, dînd reuniunii culoare și ritm.

Un moment important l-a constituit confruntarea celor două spectacole cu *Antigona* de Sofocle, reprezentînd două concepții, două modalități diametral opuse – ambele valabile, în principiu – de transpunere scenică a tragediei antice.

Spectacolul Teatrului Bulandra, realizat de Alexandru Tocilescu, transferă tragedia în zilele noastre, pe un cîmp de bătălie, care ar putea fi acela al fostei Iugoslavii sau al unei alte țări asupra căreia războiul și-a pus pecetea de mizerie, de violență și durere, de ruină și dezolare, de umilire, dar și de înălțare a omului. Este spectacolul unei stări de spirit, stare creată și prin decorul lui Dan Jitianu, prin muzica lui George Marcu, în ritmuri și intonații moderne, apropiindu-se de un posibil „musical” și prin mișcarea scenică bogată, incluzînd acțiuni fizice cu caracter cotidian ce tind să dizolve tragicul – și care se încheie premonitor printr-un dezastru total, dincolo de care nu mai poate fi nimic, nici speranță.

În concepția regizorului grec Spyros Vrahoritis, spectacolul Teatrului Leskhi Volou din Atena, jucat în greaca veche, a parcurs drumul în sens invers, de la noi spre Grecia antică, încercînd să ne transpună în situația unor spectatori ai tragediei lui Sofocle așa cum se presupune, de către unii cercetători, că ea a fost jucată. Folosind masca impersonală, aplicată pe jumătate de chip (lăsînd însă protagoniștii cu chipul lor natural), costume monumentale, ca niște drapaje în falduri largi, din materiale grele, unele strălucitoare, ca niște veșminte de ceremonie, și o mișcare lentă și solemnă, uneori sacadată ca o gimnastică, spectacolul, jucat pe scena goală, a căpătat un caracter de ritual magic, la care a contribuit substanțial rostirea ritmată a textului, într-o scandare prozodică atingînd inflexiuni



muzicale, cu intenții incantatorii și cu o angajare emoțională variabilă.

De fapt, „confruntarea” s-a produs în mintea noastră, a spectatorilor, deoarece un dialog între realizatorii spectacolelor nu a avut loc. Referiri fugitive au fost făcute, ocazional, pe parcursul colocviului. Dar cum titlul manifestării a fost „Dialog cu antichitatea greacă”, și nu „Dialog despre...”, posibilul reproș rămâne fără obiect.

Semnificativă mi s-a părut îndeosebi înscrierea în programul de spectacole al Dialogului a **Bacantelor** lui Euripide, în interpretarea studenților de la Universitatea „Luca Păralescu”, clasa regizoarei Cătălina Buzoianu. **Bacantele** reprezintă o mai veche preocupare, dacă nu chiar obsesie, a prestigioasei regizoare, care, ne amintim, a realizat această dramă cu studenții IATC, la Casandra, acum mai bine de 20 de ani (era oare chiar spectacolul său de „producție”, de absolvență?). În 1969, la Colocviul internațional organizat de Centrul român al ITI, acest spectacol a fost prezentat ca o mostră a realizărilor tinerilor regizori.

Semnificativă – de ce? Pentru că piesa lui Euripide ne poartă la izvoarele înseși ale teatrului, prin cultul lui Dionysos pe care-l abordează sub aspectele sale de extaz religios și vital-erotic și cu consecințele tragice ale exceselor sale. Spectacolul prezentat de studenți a avut drept cadru de desfășurare un decor natural, așa cum cere piesa, adică natura vie a parcului de la Mogoșoaia, oferind condițiile, accentuate prin lumini și prin umbrele serii, prielnice unui mister păgîn, unui ritual magic încărcat de poezie și tragism. Sigur, lipsa de experiență dramatică a tinerilor artiști și-a spus cuvîntul, uneori ritualul erotic sau violența fizică prevalînd asupra sensului tragic al peripețiilor, dar experiența s-a dovedit interesantă și ea ar merita să fie reluată.

Interesantă, de asemenea, dar mai puțin concludentă, a apărut încercarea de a transpune în imagini teatrale **Dialogurile** lui Platon, un joc în care ne-am văzut implicați și ne-am și implicat cu entuziasm intrînd în hora propusă de studenții ATF, sub conducerea regizorului (încă student) Dan Victor, fără însă a putea stabili o legătură între expresivitatea corporală – atingînd uneori performanța coregrafică sau chiar acrobatică, la unii studenți – și jocul ideilor din dialogurile platoniciene.

De altfel, trei dintre vorbitorii din cadrul secției colocviale ne preveniseră asupra dificultăților pe care le-ar fi întîmpinat o tentativă de a „dramatiza” sau „teatraliza” **Dialogurile** lui Platon: George Chiriță (într-o cam stufoasă suită de considerații și trimiteri documentare, fără un ax ideatic limpede), Sorin Vieru (printr-o argumentație pertinentă privind suita potențial dramatic-pieșă de teatru-reprezentatie) și Andrei Cornea (printr-o excelentă demonstrație logică a deosebirilor între conceptul de dialog, așa cum îl înțelegem noi, și **Dialogurile** lui Platon ca operă de artă).

Interferențe între Secțiunea colocvială și cea de spectacol s-au mai produs și n-a fost rău deloc. Silviu Purcărete, de pildă, a preferat să prezinte o casetă video cu scene din spectacolul său cu **Fedra** după Euripide și Seneca, realizat la Teatrul Național

din Craiova, în locul unei expuneri teoretice sau al unei confesiuni de creație. Mihai Brediceanu și-a încheiat narațiunea despre destinul său, marcat de destinul operei **Oedip** de George Enescu, prin prezentarea unei video-casete cuprinzînd actul IV al spectacolului **Oedip** montat de Cătălina Buzoianu la Opera Română din București în 1991 – un spectacol în stil de oratoriu-ritual, al cărui lirism dominant dobîndea pe alocuri accente dramatice.

Comunicările din cadrul acestei secțiuni au fost fie documentate incursiuni istorice cu caracter comparativist – cum au fost acelea ale teatrologilor greci Aliki Halls („Influența dramei antice grecești în dramaturgia engleză contemporană”), T. Gramatas („Mitul tragic în Grecia antică și Grecia modernă”) sau ale criticilor și teatrologilor români Ion Bogdan Lefter („Dramaturgia românească și dramaturgia antică grecească – conexiuni”), Ileana Berloghea („Privire istorică asupra reprezentării teatrului antic grec în România”) –, fie mărturii de creație argumentate cu solide considerațiuni teoretice, prezentate de regizori (Ion Cojar, **Ifigenia** de Mircea Eliade, Alexa Visarion, **Năpasta** de I.L. Caragiale în film și în teatru) și de dramaturgi (Dumitru Solomon despre personajul antic și contemporaneitate, Jakobos Kambanellis, despre experiența sa în abordarea dramaturgică a miturilor antichității grecești). Considerații pătrunzătoare asupra teatrului contemporan și întrebări asupra esenței teatrului a emis Alexandru Dabija, iar Dominic Dembinski și-a completat comentariile pertinente asupra teatrului contemporan și mărturisirile lirice privind propria experiență, cu o casetă video reprezentînd scene fascinante din spectacolul teatrului japonez al lui Tadashi Suzuki cu **Bacantele** de Euripide. Iată-ne deci și în dialog cu teatrul japonez. O subtilă analiză de text a oferit cercetătoarea Zoe Petre pentru a demonstra sensul politic al limbajului în tragedia greacă, iar scenograful Nicolae Ularu ne-a arătat imagini ale spațiului scenic creat pentru spectacolul **Ultima noapte a lui Socrate** la Teatrul Levant.

Și deși, în această Secțiune colocvială, dialogul cu antichitatea greacă s-a desfășurat mai mult sub forma unor monologuri paralele, manifestarea s-a dovedit, în ansamblul ei, fructuoasă, bogată în idei, în sugestii, în provocări la continuarea reflecțiilor și a schimburilor de experiență în acest domeniu. A fost oare „Dialogul” orientat spre aspecte de antropologie teatrală? În sensul strict al termenului, s-ar părea că i-a lipsit rigoarea tematică, referirea la „comportamentul uman, biologic și cultural” ...etc. Dacă ne gîndim însă că teatrul însuși e o artă creată de om pentru oameni și că are drept instrument definitoriu de expresie omul, atunci, chiar dacă în întreaga manifestare referirile la actor, ca instrument de expresie, au fost destul de vagi, putem spune că „Dialogul” a fost, mai mult sau mai puțin, antropologic. Oricum, e sigur că el va continua și se va apropia din ce în ce mai mult de obiectul cercetării.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

## Strehler și Goldoni

**F**rământările din viața politică a Italiei nu l-au ocolit nici pe regizorul Giorgio Strehler. Acuzat – pe nedrept, susține el – de dezordine în gestiunea Școlii de la Piccolo Teatro, Strehler, acum la 70 de ani, s-a instalat la Lugano, în Elveția, de unde veghează la soarta teatrului pe care l-a întemeiat. Privirea artistului se îndreaptă cu nostalgie spre trecut.

■ Pregătesc un spectacol după „Memoriile” lui Goldoni. Am scris un scenariu despre viața dramaturgului, pe la începutul anilor '70, pentru televiziunea italiană. S-a preferat finanțarea filmului „Molière” al lui Mnouchkine. L-am transformat pentru teatru. Goldoni va fi văzut în patru etape ale vieții sale; eu am să joc personajul la bătrânețe, între 1650 și 1662, anul în care s-a decis să vină să trăiască la Paris. Se vor auzi și cuvintele lui, și ale mele, care cred că nu îl trădează.

□ Goldoni a fost autor, director de trupă, reformator al teatrului italian. Nu a dus lipsă de detractori. Când îl evocați, nu încercați de fapt să vorbiți despre dumneavoastră?

■ Pentru Goldoni teatrul era o parabolă a vieții, a destinului uman, teatrul era lumea. A aparținut secolului luminilor. Dar a văzut mult mai departe de epoca sa și dragostea lui pentru umanitate era imensă. Molière este geniul, dar marile sale personaje tragice sau comice sînt ca niște înălțimi magnifice în jurul cărora gravitează oameni cu existență certă, dar absorbiți de hăul din preajma piscurilor. Goldoni compune, dimpotrivă, un teatru al umanității corale. El a pus în scenă lumea noastră limitată, alcătuită din nimicuri, care iubește și e geloasă, unde fiecare are locul său, mare sau mic.

□ Când, în 1947, ați montat Sluga la doi stăpîni, care era tradiția italiană în materie de Goldoni?

■ Înpăimîntătoare. Publicul fugea de el, era îmbîcsit de praful manualelor. Sluga a fost un succes. Cred că Visconti și cu mine i-am redat lui Goldoni măsura umană. A fost o victorie culturală.

□ Din 1947, ați reluat mereu Sluga. Și totuși spectacolul nu s-a

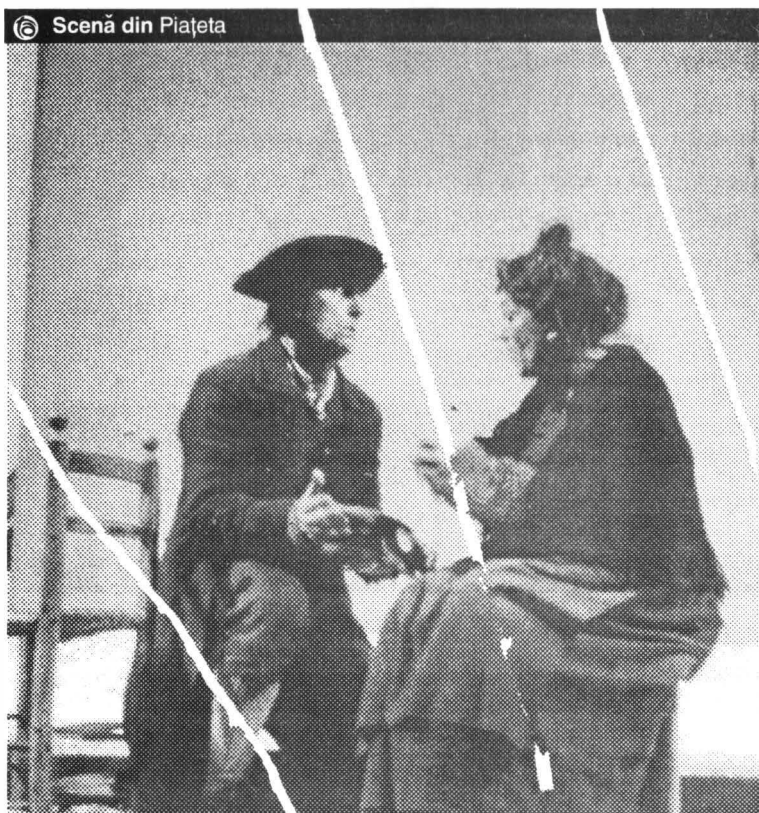
sclerosat. Acum reluați Piațeta, creată în 1975, și Gilceville din Chioggia, creată în 1964. Două piese despre imposibila comunicare între două lumi. Timpul care a trecut v-a modificat viziunea?

■ Cred că Sluga este un caz aparte în istoria teatrului. O jucăm de 45 de ani și se pare că nu vrea să adoarmă în paginile unei cărți. Poate că și peste ani se va mai juca în așa-zisa montare a lui Strehler. De ce nu? Timpul trece. Am reînnoit mereu acest spectacol. Există șapte sau opt versiuni, actorii sînt alții, cu excepția lui Arlecchino, interpretat de Soleri. Acum cinci ani mă hotărîsem să fac un spectacol de adio. Ideea mi-a venit într-o seară, la Paris: la sfîrșitul reprezentației actorii și-au scos măștile și i-am văzut, brusc, bărbăți cu părul alb, deși cu cinci minute înainte făceau tumburi în fața publicului. M-am gîndit că e emoționant, dar inuman. Tot atunci Școala de la Piccolo tocmai scotea prima promoție. Ne gîndeam la spectacolul de absolvire. S-a început lucrul la Sluga și astfel s-a născut o „ediție a debutului”, cu tinerii actori.

Ideea de a relua Piațeta și Gilceville din Chioggia mi-a venit cînd se celebra bicentenarul morții lui Goldoni. Am regăsit decorurile de la Piațeta într-un depozit, bine păstrate de 15 ani. Erau doar puțin pudrate parcă de pulberea timpului. Și atunci asistentul meu, Damiani, mi-a spus: „În locul tău nu le-aș schimba”. Și eu i-am răspuns: „Ce să schimb? Totul s-a schimbat, eu sînt altul, actorii sînt diferiți, viața este nouă!” Sigur, se joacă altfel, ca astăzi, dar ca să se poată observa ce am cîștigat sau ce am pierdut – niciodată nu se cîștigă și nu se pierde totul – ar trebui să pot confrunța cele două versiuni. E imposibil. Oricum, un lucru e sigur: nici publicul, nici actorii nu mai sînt coplesii de farmecul zăpezii care cade peste piațetă, o ninsoare teatrală, de hirtie, cu confetti de carnaval. Pe vremuri, cînd am descoperit acest material, eram ca niște copii, subjuogați de magia lui, de unde și naivitatea, o prospețime care nu se va mai repeta. Și actorii spuneau: „Faimoasa zăpadă din Piațetă!”

Decorul de la Gilceville nu era la fel de bine păstrat. Am proiectat unul care semăna cu cel din prima versiune – scena era într-o ceață cenușie de septembrie venețian –, dar mai viu, mai puternic. Comedia lui Goldoni este de o mare asprime. Eu m-am maturizat. Societatea italiană, societatea europeană s-au năruit. Și în anii '60 valorile despre care era vorba în Gilceville păreau străine, dar mai exista forța de a face o nebunie – mai '68, de exemplu. În societatea noastră nu mai există demnitatea sărăciei, am pierdut elanurile, ca să nu mai vorbim de valori. Oamenii neînsemnați din Gilceville sînt onești, sinceri, gata să se înfurie, mînioși, dar incapabili de ură. Sînt solidari și fericiți, mîncă pîine, beau vin și dansează toată noaptea. Ne fac să rîdem, dar ne gîndim: eu mai sînt capabil să mă înfurii, să fiu ferm în legătură cu niște principii? Și îi iubim pe acești oameni, pentru că trezesc în inima noastră o emoție a cărei amintire am păstrat-o și pe care n-ar fi trebuit s-o pierdem. Spectacolul meu nu e un manifest, dar cred că e mai violent decît cel de acum douăzeci de ani.

■ Fragmente din interviu publicat de Odile Quirat în revista „Le Nouvel Observateur”, 24-30 iunie 1993



Scenă din Piațeta

# Frumos e în septembrie (și) la Vicenza...

...unde, între 3 și 6 ale lunii, a avut loc cel de-al III-lea Congres mondial al revistelor de teatru, reuniune bienală inițiată, organizată și „suportată” (cu bani tot mai puțini, căci pretutindeni e criză) de revista italiană „Sipario”. Directorul acesteia, Mario Mattia Giorgetti, bărbat frumos, impozant, cu leonină coamă argintie și glas baritonal bine lucrat (a fost și actor), este de părere că o revistă de teatru trebuie să iasă din pasivitatea la care o condamnă condiția de simplu „consemnator” și să intervină activ în viața culturală, dinamizînd-o prin manifestări de tot felul. De pildă, în 1993, împlinindu-se 200 de ani de la moartea lui Carlo Goldoni, a pus la cale, paralel cu tradiționalul Congres (care a devenit mai degrabă pretext), o sesiune de comunicări privind soarta dramaturgiei goldoniene în lume. Și cum Veneția, locul de naștere al autorului, era – cel puțin în această perioadă – un

soi de „oraș închis” (datorită Bienalei și prețurilor), s-a adresat, pentru asigurarea... logisticii, primăriei din Vicenza. Încîntată că i se oferă prilejul de a găzdui o reuniune de talie internațională, municipalitatea acestui orașel, aflat cam la jumătatea drumului dintre incomparabil mai exploatate turistice Padova și Veneția, și-a pus la dispoziție serviciile – nu chiar luxoase, dar de ireproșabilă calitate – întru adăpostirea și hrănirea materială și spirituală a celor 15 oaspeți străini, plus echipa de cinci conaționali de la „Sipario”. (Trebuie să adaug, într-o paranteză destinată forurilor noastre de profil – care, probabil, nu vor citi oricum aceste însemnări –, că atît primăria vicentină cît și L'Assessorato alia cultura, un fel de omonim al consiliilor județene de cultură de la noi, au onorat deschiderea lucrărilor prin scurte discursuri libere, dar perfect



foto: Tiziano Dalla Monta

© Valeria Moriconi și Flavio Bonacci în Teatrul comic de Goldoni, regia: Maurizio Scaparro





© Scenă din Teatrul comic; în prim-plan, Pino Micol

circumscrise temei, rostite de câte un reprezentant al instituțiilor în chestiune; ceea ce, inutil să precizez, a făcut foarte bună impresie.)

Simpozionul dedicat lui Goldoni (despre problemele – deloc puține – ale revistelor de teatru a venit vorba doar în discuțiile „individuale” din pauze) a îmbinat, armonios în cele din urmă, referatele specializate aparținând unor istorici de teatru, italieniști și traducători ai operei dramaturgului, cu notațiile eseistice ale criticilor, pentru care subiectul nu reprezenta chiar o preocupare constantă. Astfel, Bent Holm (Danemarca), László Nyerges (Ungaria) și Eduardo Pérez Rasilla (Spania) au prezentat, pe larg și cu numeroase date, istoricul pătrunderii și receptării dramaturgiei goldoniene în țările lor; în ultimul caz, a adus completări de nuanță practică regizorul Juan Antonio Hormigón. Despre soarta comediilor lui Goldoni, dependentă de fluctuațiile politice din spațiile geo-culturale respective, au vorbit Jaume Melendrés

(Spania, mai exact Catalonia), Mani Gottovac (Croatia), Yuan Huaqing (China) și subsemnata. A deplîns precara cunoaștere a dramaturgului în S.U.A. profesorul american de origine italiană Franco Fido. A comentat semi-exilul lui Goldoni în Franța, aducînd înduioșătoare accente autobiografice, dramaturgul maghiar Miklós Hubay. Masiva prezență franceză – reputatul Bernard Dort, Ginette Herry, Evelyn Ertel, Jean-Loup Rivière – a luminat din variate unghiuri interesul pe care îl arată autorului în ultimii ani țara sa de adopțiune. Gazdele au onorat memoria și moștenirea ilustrului lor compatriot prin intervențiile lui Mario Mattia Giorgetti și Carmelo Alberti. Au lipsit „de la apel” criticul american Robert Scanlan, căruia obligațiile pedagogice nu i-au îngăduit plecarea, și studiosul irakian Erfan Rashid, căruia autoritățile italiene i-au interzis sosirea (cu embargo-ul nu-l de glumit!). Au lipsit, de asemenea (deși erau permise, ba chiar fuseseră anunțate), dezbaterile libere. Pe scurt, a fost o





reuniune mai curînd informativă, desfășurată, „fulger“, pe parcursul unei zile și jumătate.

În restul timpului, ni s-a oferit posibilitatea de a vizita una dintre cele 57 de „vile“, răspîndite pe o rază de circa 100 de kilometri în jurul orașului; majoritatea, datînd din Seicento (secolul XVII), au fost ridicate de cei doi celebri arhitecți al căror nume e strîns legat de această parte a Italiei și a căror operă a dat Vicenței și împrejurimilor ei o identitate urbanistică inconfundabilă: Andrea Palladio și Vincenzo Scamozzi. A fost aleasă – deși creație a altui artist – Villa Cordellina Lombardi de la Montecchio Maggiore, al cărei comanditar și proprietar, jurisconsultul Carlo Cordellina, s-a aflat, la vremea lui, în relații de afaceri cu... avocatul Carlo Goldoni! Și astfel, într-o seară ploioasă și rece, care nu ne-a înlesnit decît o privire fugară asupra frumosului parc presărat cu statui și a vastelor domenii din jur (proprietate, astăzi, a municipalității vicentine), am ascultat cu amuzament un scurt expozeu istoric agrementat cu anecdote despre Goldoni, rostit de capul administrativ al locului. Între timp, frescele cu care Giambattista Tiepolo decorase plafonul și pereții salonului central își pierdeau treptat majestatea muzeistică, devenind ceea ce fuseseră și pentru locuitorii de-acum 200 de ani ai casei – imagini familiare, firești și apropiate. Sub ochii „Inteligenței triumfînd asupra Prostiei“ pe înaltul tavan, am luat apoi o cină frugală, compusă exclusiv din produse furnizate de terenurile aferente Villei – măsline, salam, arpagic murat, pîine proaspătă de casă, un insidios vin auriu, dulce-amărui – și care a anulat pe loc distanțele reale ori imaginare, făcîndu-te o clipă să înțelegi „dinăuntru“ sufletul acestui popor ce trăiește și respiră zilnic istoria și arta; poate de aceea unii le și distrug, cîteodată, cu atîta ușurință...

Tot sub semnul lui Palladio și Scamozzi stă și aproape legendarul Teatro Olimpico, operă ultimă a celui dintîi, terminată și completată de cel de-al doilea, ridicat pe ruinele unei foste închisori, chiar în centrul Vicenței. Aici am văzut, în ultima seară, premîera inaugurală a noii stagiuni vicentine – Teatrul comic de Goldoni, în regia lui Maurizio Scaparro. Intrarea în teatru e șocantă prin lipsa de fast: dintr-o ulicioară în pantă, pavată cu alunecoase pietre de rîu, ajungi lîngă un zid masiv, mohorît în care se deschide o poartă joasă de lemn, întunecată și – îți vine a crede – sumbru scîrîitoare; în ciuda biletului în regulă, ai senzația că pătrunzi, nu tocmai legal, într-un loc dacă nu interzis, oricum misterios. Nici foaierul nu e mai îmbietor; de fapt, nu-i decît

un coridor lung și îngust, cu cîteva uși din același lemn aspru, întărit cu drugi de fier. Urci apoi o scară repede, tot din lemn, înlături o draperie grea de pluș și... și literalmente îți se taie respirația! Un vast amfiteatru, înconjurat de o colonadă și de o galerie surmontată de nenumărate statui, o scenă semi-elipsoidală, al cărei fundal, de asemenea împodobit cu statui și colonete incastrate, cu metope în basorelief (totul, în marmură albă), se adîncește spre un aparent infinit prin trei „perspective“ construite și pictate în trompe l'oeil, înfățișînd clădiri încărcate, la rîndu-le, de coloane și statui... A face teatru într-un asemenea spațiu, saturat de o teatralitate intrinsecă și parcă ostentativă, este o performanță în sine. Scaparro a imaginat o mizanscenă simplă, apăsător realistă – în profitabil contrast cu ambianța –, în care grija expresivității și a efectelor e lăsată doar în sarcina ecleraajului și a jocului actoricesc. Spectacolul nu seamănă cîtuși de puțin cu acela al lui Purcărete de la „Bulandra“ (văzut și plăcut și în Italia, ca, de altfel, și Mincinosul lui Vlad Mugur de la Odeon), dar este limpede, bine ritmat și excelent jucat, nu numai de protagoniștii Pino Micol, Valeria Moriconi (primită cu aplauze la intrarea în scenă) și Flavio Bonacci – actori importanți –, ci și de întreaga distribuție. Și are calitatea, tulburătoare și exprimînd, aș zice, specificul național, de a șterge pe neobservate granița dintre teatru și viață, dintre ficțiune și realitate, astfel încît, într-o străfulgerare, îți dai seama că piesele lui Pirandello n-ar fi putut fi scrise decît de un italian.

Altminteri, din Vicenza n-am prea văzut, din păcate, mare lucru; motelul unde am locuit (patru stele, foarte curat și elegant) se afla în afara orașului, în plină autostradă. Fără amabilitatea colegilor de la „Sipario“ Rosanna Bocchieri și Ambrogio Paolinelli (fost contabil, pasionat însă de teatru pînă la a cunoaște numele lui Caragiale și a ști cu ce s-a ocupat el), aproape că n-aș fi putut să mă mișc. Păstrez însă amintirea unei amieze de duminică înnorată, cînd, în pauza lucrărilor, ieșind dintr-un labirint de străduțe înguste, am nimerit într-o piață rectangulară în care soarele părea a străluci orbitor. Lumina venea de la marmura albă a loggiilor, încununate de statui și dominate de o cupolă sinilie, ale unei clădiri căreia neînchipuita masivitate fragilă îi dădea aerul unui decor de teatru oricînd demontabil. Era așa-numita Bazilică Palladiană, edificiul-emblemă al Vicenței, am aflat mai tîrziu. Dar dacă era, totuși, un decor de teatru?

ALICE GEORGESCU